

[2451] PARTE X: LETTERATURA E REALTA'

Cap. I: Le rivolte moderniste.

In base al consenso generale si indica l'anno 1914 come quello della vera fine del XIX secolo. Quanto alla letteratura, non è evidentemente possibile indicare la data esatta. Il fatto che stili e modi di scrivere e di pensare del XIX secolo sopravvivano ancora nell'epoca compresa tra le due guerre mondiali non riveste grande importanza: si tratta di epigonismo, sintomo di inerzia degli autori e del pubblico. Più importante appare piuttosto un altro fatto: la "nuova letteratura", che è definita in generale come "Modernismo", era già comparsa prima della Prima Guerra Mondiale, tra il 1905 e il 1910. Ciò che invece non ha alcuna importanza è un terzo fatto: che il pubblico e la critica conservatrice si siano accorti di ciò che era accaduto tra le avanguardie *bohémien* di Parigi e Berlino, Firenze e New York, e che abbiano preso conoscenza di intere letterature, e anche importanti come quella inglese e quella spagnola, solo dopo il 1918. Si tratta, in effetti, di un periodo di incubazione che va dagli anni 1905-1910 fino agli anni 1914-1918, in cui la rivoluzione letteraria viene a coincidere con importanti avvenimenti e modifiche nella struttura politica e sociale del mondo. La Guerra del 1914-18 è al centro di questi avvenimenti, tra la crisi marocchina e quella balcanica da un lato, e la rivoluzione russa e la rivolta del fascismo italiano dall'altro.

Nulla sembra più naturale del fatto che la letteratura abbia guidato quegli avvenimenti, sia riflettendoli, sia addirittura anticipandone i riflessi psicologici. In effetti un numero sorprendentemente grande di [2452] poeti e scrittori, in tutti i paesi, rivelano, prima del 1914, uno spirito profetico: Péguy e George, Rilke e D'Annunzio, Maurras e Orian, Blok e Ady. Si osserva tuttavia come tutti costoro, e anche i più giovani tra questi "profeti" come George Heym e Rupert Brooke, abbiano scritto utilizzando stili del passato. Nessuno di loro è modernista. E nel momento in cui l'angoscia più soffocante già grava sull'atmosfera, il grande poeta del Modernismo, Apollinaire, grida, esprimendo l'ottimismo dionisiaco di una generazione futura:

*Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers*¹.

Quanto al 1914, l'influenza di questo anno sulla letteratura è davvero grande. Ma è, così come quella degli avvenimenti successivi, un'influenza molto indiretta. I poeti che il fascismo invocò come testimoni (Yeats, George, D'Annunzio) appartengono, tutti, alla generazione precedente. Per altro verso, la rivoluzione sociale cominciata nel 1917 in Russia non avrà ripercussioni sulla

¹ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Vendémiaire*, v. 167: «Sono ebbro per aver bevuto tutto l'universo».

letteratura occidentale prima dei poeti inglesi del 1930 e della seconda fase del Surrealismo francese. La vera e propria “letteratura della guerra del 1914-18” non comincerà ad apparire che dopo il 1928, un decennio dopo l’armistizio. Quello che vi fu prima, tra il 1914 e il 1918, in materia di letteratura di guerra, fu una specie di riflesso condizionato. Ciò non si riferisce soltanto alla letteratura patriottica, che, come sempre, non ha importanza. Le espressioni di indignazione e di rivolta infatti rivelano lo stesso immediatismo. Si servono, del resto, di stili tradizionali, come in Barbusse e Wilfred Owen. Ma quando adottano lo stile modernista, come gli espressionisti rivoluzionari in Germania, allora la guerra e la rivoluzione rimangono semplici temi quasi casuali; l’ideologia non è assolutamente moderna, ma si tratta dell’umanitarismo giacobino del XIX secolo che è nuovo soltanto per i sudditi del Kaiser. L’Espressionismo non-tedesco, come quello scandinavo o quello di O’Neill in America, rivela un’inclinazione simile. E già poco tempo dopo il 1918 la guerra è quasi dimenticata. Solo gli anglosassoni reagiranno al 1918 in maniera differente: sfidando il puritanesimo scoprono il sesso, dando inizio al viaggio di “*Phallus in Wonderland*”² (come un critico malizioso definì l’*Ulysses*). L’intero Modernismo, da Apollinaire a Joyce, appare evasionista. La guerra del 1914-18 produsse una sola reazione letteraria immediata, diretta, sincera e radicale: il movimento del “Dada”.

[2453] In un certo senso, questo risultato è perfettamente giusto. Si suole trattare il Dada come un “intermezzo” effimero, una mistificazione ridicola, subito abbandonata dagli stessi dadaisti. In realtà il Dada è la forma più coerente del Modernismo tra il 1905 e il 1925, ed è così radicale perché significa il momento in cui il Modernismo incontrò la realtà.

La realtà era il corpo sociale dominato dall’imperialismo, con tutte le relative conseguenze. Come poteva reagire a questa realtà il Modernismo, se non attraverso quella negazione radicale che è il Dada? Esistono varie teorie che intendono spiegare il fenomeno dell’imperialismo³: la teoria economica di Lenin, la teoria politica di Spengler e la teoria psicologica di Arthur Salz, che considera tutte le motivazioni addotte dagli imperialisti come mere “razionalizzazioni”, pretesti di una volontà di potere. Da queste teorie si possono estrarre alcune cose per chiarire il fenomeno del Modernismo. La tesi economica implica la distruzione, per quanto non completa, delle classi medie: si spiega così la segregazione della classe letteraria (che nel 1910 fa parte delle classi medie); nasce una nuova *bohème*, separata dalle realtà economiche: è più un’avanguardia indipendente, antitradizionalista, così come era stato all’inizio del Romanticismo. Del Romanticismo si ricordano diverse correnti moderniste, soprattutto il Surrealismo. E questo neoromanticismo si inquadra nella tesi dell’“imperialismo psicologico” di Salz: il suo corrispondente nel campo della letteratura e dell’arte sarebbe la “mania infantile di onnipotenza”, per esprimerci in termini psicanalitici,

² N. d. t.: “Il fallo nel paese delle meraviglie”.

³ J. SCHUMPETER, *The Sociology of imperialism*, New York, 1955.

l'ambizione di creare un mondo autonomo, separato dalla realtà; e in rapporto alla realtà questo mondo autonomo sarà, fatalmente, una struttura romantica.

Queste analogie, che si applicano così bene al Modernismo, non si applicano, purtroppo, soltanto ad esso. Se la "mania infantile di onnipotenza" costituisce la radice psicologica dell'arte, allora essa è la radice di ogni arte, di tutti gli stili; e in effetti le *bohème* e le avanguardie accompagnano l'intera evoluzione della letteratura a partire dal Rinascimento. Per definire l'avanguardia modernista manca ancora un elemento, e questo può essere fornito dal ruolo che l'imperialismo ebbe dopo il 1905 e il 1914: quello di rompere il famoso equilibrio europeo, politico, economico e sociale, e infine [2454] spirituale, su cui si basava la letteratura del 1900. Concludere da ciò che l'arte modernista sia stata il risultato dello squilibrio mentale dei modernisti sarebbe solo un giochetto della critica reazionaria. In realtà quello squilibrio significava la disarmonia tra gli organi strutturali della società, un disordine paragonabile a quello che si manifesta tra le attività economiche nel momento della crisi di un sistema sociale. Non c'è tuttavia possibilità di aggiustamento, e i membri continuano a vivere in relativa autonomia, come tumori all'interno di un corpo malato. Il Modernismo è, in questo modo, una letteratura relativamente autonoma; soffre i dolori dell'intero corpo e riflette gli interventi chirurgici rappresentati dalla guerra e dalla rivoluzione. Ma conserva sempre un'autonomia che nessuno stile letterario, dall'epoca del Rinascimento, possedeva. Da ciò l'impressione che il Cubismo e il Modernismo costituiscano delle novità assolute, contrarie a tutti i canoni che, dal Rinascimento, hanno dominato la pittura e la letteratura. L'evoluzione dello stile modernista obbediva a leggi autonome, indipendenti dalla realtà sociale. La stessa funzione del Modernismo nella storia letteraria consiste nel suo allontanamento dalla realtà: la realtà del 1910 e del 1914, alla quale non riuscì a sopravvivere.

Per questo il Modernismo nacque al di fuori della vita letteraria riconosciuta dal pubblico e dai poteri costituiti; molto più "al di fuori" di qualsiasi altro movimento letterario nuovo delle epoche passate, al punto che il pubblico e la stessa critica conservatrice non si accorsero per molti anni della sua esistenza. Non sarebbe neppure esatto affermare che il Modernismo sia nato come letteratura di una *bohème*. Esso nacque all'interno di una *bohème* che, in sé, non era modernista.

La più antica di queste *bohème* premoderniste fu quella tedesca di Monaco, città dei pittori; e il rapporto con la pittura sarà una caratteristica del Modernismo letterario. L'organo del gruppo era la rivista politico-satirica "*Simplicissimus*", fondata nel 1896 e specializzata in attacchi mordaci contro il Kaiser, la burocrazia prussiana, il clericalismo bavarese, l'epigonismo letterario. "*Simplicissimus*" deve la sua popolarità e la sua influenza alle argute "*charges*"⁴ di Thomas Theodor Heine, pittore notevole il cui talento nel deformare, nato anzitempo, trovò campo libero soltanto nella satira. Vi

⁴ N. d. t.: Espressione francese che sta a indicare gli attacchi satirici.

collaboravano le migliori forze della nuova generazione, come Thomas Mann, Heinrich Mann e Wedekind, molti poeti simbolisti della brigata leggera, sempre con l'intenzione di irritare gli istinti moralisti e patriottici della [2455] borghesia. "*Simplicissimus*" subì innumerevoli processi per aver pubblicato testi e disegni osceni, e certi suoi redattori passarono metà della loro vita in prigione per aver offeso i buoni costumi, la patria e sua maestà l'imperatore.

Tra i redattori del "*Simplicissimus*" il più denunciato dalla politica e il più condannato dai tribunali fu Frank Wedekind (1864-1918): difendendo in un poema uno zoologo accusato di crimine di lesa maestà, ammonì la gioventù ad evitare lo studio della zoologia perché non sarebbe stato possibile pronunciare il nome di qualsiasi animale senza offendere l'imperatore. Lo stesso Wedekind non si stancava di prendersi gioco di tutte le leggi divine e umane. Nella commedia *Marquis von Keith* (Il marchese di Keith, 1901), peraltro il panorama più vivace della *bohème* di Monaco, l'"eroe" è un affarista un po' buffone e un po' criminale che alla fine, di fronte a una catastrofe finanziaria, non intende suicidarsi: «La vita è una montagna russa...». Nella tragedia *Frühlings Erwachen* (Risveglio di primavera, 1891), difese le relazioni sessuali tra studenti quindicenni, dando la colpa del tragico finale all'imbecillità degli insegnanti e all'incomprensione dei padri. La Germania intera rimase spaventata dalle tragedie *Erdegeist* (Lo spirito della terra, 1896) e *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora, 1904), storia di una prostituta nata che, in un ambiente di giocatori, truffatori, ruffiani e perversi, rovina intere famiglie per poi finire nelle mani del maniaco Jack lo Squartatore; e Wedekind rappresenta questa Lulu, ultima incarnazione della "donna fatale" del Romanticismo, come l'ideale femminile; il culto del drammaturgo per lo "spirito della carne" è esso stesso un'eredità romantica. Nel "trattato" *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* (Mine-Haha ovvero dell'educazione fisica delle fanciulle, 1903), raccomanda l'educazione delle ragazze all'amore, parlando (a quell'epoca) di bagni e di ginnastica senza vestiti; e in *Totentanz* (Danza macabra, 1905) il marchese di Casti-Piani, che si dedica alla tratta delle bianche, spiega alla segretaria di un'associazione contro il vizio i meriti della sua professione: [2456] «Nessuno quanto me procura all'umanità tanta allegria e tanto piacere!». Tutto il mondo rise del caso di questo drammaturgo senza abilità e burlone satanista, che andava di città in città cantando nelle case di piacere le sue poesie oscene: un pagliaccio travestito da Satana.

La strana carriera di Wedekind pareva giustificare questo giudizio sprezzante. Figlio di una rispettabile famiglia di ufficiali, alti funzionari e magistrati, era entrato nella vita come direttore della pubblicità di una fabbrica di conserve, per poi viaggiare attraverso l'Europa come segretario di un circo; amando inventare avventure, affermava di essere stato acrobata, professore di canto, Sherlock Holmes, Caruso e Casti-Piani. Da un uomo del genere non ci si poteva aspettare, nel teatro, altra cosa che la drammatizzazione delle "sporcizie" e delle "porcherie" di Zola, che proprio

allora cominciava a spaventare i lettori tedeschi. In effetti gli argomenti di Wedekind, soprattutto considerando il grande ruolo della sessualità nei suoi drammi, sono quelli del Naturalismo; e come un naturalista Wedekind fu sempre considerato durante la sua vita. Solo molto tempo dopo gli espressionisti furono capaci di scoprire la differenza. Lo stile di Wedekind, nei suoi drammi, sembra molto naturalista: è più il linguaggio dei giornali che quello della vita quotidiana, di una sublimità falsificata e di una volgarità involontaria. Non è, come credeva la critica conservatrice, un pessimo stile, ma uno dei mezzi di Wedekind per “derealizzare la realtà”, per creare l’atmosfera artificiale di un piccolo museo delle cere abitato da personaggi fantastici, pupazzi senz’anima. In questo stile Wedekind è capace di esprimere profonde e sincere emozioni poetiche, come nelle scene d’amore tra collegiali di *Frühlings Erwachen*. In Wedekind c’è un romantico che nasconde con pudore i suoi sentimenti; non intende offendere il pudore degli altri: difende il suo apparente immoralismo con lo zelo di un puritano, ed è imbevuto della sua grande missione di liberare la donna, ultima portatrice degli istinti ancora integri della santa natura. Il suo umorismo burlesco gli serve anche come arma per purificare l’atmosfera di questo mondo, che è un inferno perché è governato dagli errori, dalla stupidità e dagli istinti ciechi, non illuminati. Solo un moralista dalle convinzioni così ferme era capace di concepire e realizzare ciò che il Naturalismo, agnostico in materia morale, [2457] non aveva mai ottenuto: autentiche tragedie, conclusioni fatali, come *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora*. I contemporanei non se ne accorsero perché la tecnica drammaturgica di Wedekind, definita “incapacissima”, li turbava. Egli tuttavia non poteva imitare la “vita” né qualsiasi modello letterario. In *Frühlings Erwachen* aveva adottato la tecnica delle scene rapide dello *Sturm und Drang*; la sua drammaturgia è quella di von Kleist, quella di Georg Büchner, che solo allora era stato riscoperto. Scriveva, di proposito, senza alcuna verosimiglianza o coerenza. Non era incapace, ma anti-naturalista. Solo dopo il 1918, già nell’epoca dell’Espressionismo, venne compreso questo anti-naturalismo, che ricorda anche molto lo Strindberg della seconda fase e lo stesso Espressionismo. Si ebbe allora una “moda di Wedekind”, che fu per un certo tempo il drammaturgo più rappresentato in Germania, e che fu anche studiato in Scandinavia, in Russia e nei paesi anglosassoni; O’Neill lo conosceva bene. Le ragioni di questa moda non furono, comunque, puramente letterarie. Il moralismo di Wedekind si incontrava con l’immoralismo dell’immediato dopoguerra, e quando le sue audacie divennero luoghi comuni, quando tutte le ragazze già venivano educate come aveva consigliato *Mine-Haha*, il poeta cadde in un ingiusto oblio. Ma fu il primo grande oggetto di ammirazione di Brecht.

Wedekind fu un solitario nel suo tempo, anche all’interno della *bohème*. Ma fu imitato da molti, compreso da alcuni e in un’occasione addirittura superato. Del grande successo di *Frühlings*

Erwachen dà testimonianza il Professor Unrat di Heinrich Mann⁵, un altro di quei professori imbecilli e sadici che maltrattano la gioventù nei collegi. E venne fuori un rappresentante quasi geniale di questa gioventù, Gustav Sack (1885-1916), che gli editori sabotarono in maniera tale che quando egli morì in guerra il mondo non era ancora venuto a conoscenza del suo sessualismo esuberante e romantico; i suoi romanzi contengono, in prosa, tutta la poesia della quale un Wedekind più ingenuo e più barbaro sarebbe stato capace. Infine la fase di Wedekind fu [2458] superata da Carl Sternheim (1878-1942). Nelle sue mordaci commedie, o meglio farse altamente sofisticate, il sesso non ha un ruolo di primo piano; anche in *Die Hose* (Le mutandine, 1910), che fece scandalo perché per la prima volta quel capo d'abbigliamento intimo femminile dava il titolo a un'opera drammatica, la trama ruota intorno alla reputazione sociale del borghese che è il padrone della padrona delle mutandine. Sternheim, che si dichiarava ammiratore di Heine e Wilde, era egli stesso un borghese tedesco ricco, francesizzato, in rivolta permanente contro i borghesi tedeschi incolti e provinciali. Pare un radicale razionalista alla maniera di Heinrich Mann, ma la sua tecnica drammaturgica è anti-naturalista come quella di Wedekind, e deforma di proposito la realtà; e nei racconti satirici *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (Cronaca dell'inizio del XX secolo, 1918), arriva alla deformazione stilistica: una modificazione arbitraria della sintassi e del normale ordine delle parole, con l'eliminazione sistematica dell'articolo determinativo. Si seppe poi che Sternheim aveva l'abitudine di scrivere in un tedesco normale, per poi elaborare una versione "moderna", e si parlò di mistificazione. Non c'è motivo per muovere questa accusa a uno scrittore che già nel 1915 aveva scoperto il valore di Franz Kafka. La deformazione della realtà fu una necessità interiore per Sternheim, uno dei pochissimi tedeschi moderni di cui l'avanguardia francese prese conoscenza. Il romanticismo un po' sentimentale che in Sternheim, come pure in Wedekind, si nascondeva dietro al cinismo mordace, appare come un lirismo *bohémien* in René Schickele (1883-1940), alsaziano, scrittore di lingua tedesca ma di cuore francese, innamorato dei *boulevards* di Parigi e delle rive del Reno, che denunciò le attività di spionaggio e i dubbi affari in Svizzera durante la guerra e celebrò la sua natia Alsazia come la terra della sintesi europea: [2459] un idealista infelice e disilluso, e tuttavia ebbro, come i modernisti autentici, della bellezza della vita. Espulso dalla Germania dai nazisti morì in Francia, nel gennaio del 1940, prima di sperimentare il crollo delle sue illusioni.

La maggiore figura della *bohème* premodernista tedesca fu Hermann Hesse (1877-1962), per quanto gli ammiratori della sua poesia lirica non siano d'accordo con tale classificazione. Hesse è, o meglio fu, l'ultimo poeta romantico della Germania. I suoi temi poetici (l'infanzia dimenticata, gli amori irrealizzabili, la notte, la solitudine) e la sua metrica, tradizionalista nel senso della tradizione

⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 9.2, p. 2433.

popolarizzante della poesia lirica tedesca, rivelano in lui l'ultimo discendente di Eichendorff e Mörike, con una forte dose di sentimentalismo ironico alla maniera di Heine. Non c'è motivo per disprezzare questa poesia, commossa e commovente; ma si tratta della poesia di un adolescente di provincia, una poesia anacronistica. Fu questa poesia anacronistica, mescolata con l'umorismo rustico e salutare della gente svizzera, che piacque tanto al pubblico del 1904, anno in cui comparve il suo romanzo *Peter Camenzind*, espressione, al di là di ciò, dell'insaziabile nostalgia dei tedeschi per l'Italia, per il Sud, per la distanza. Il successo enorme di questo libro ristabilì la situazione materiale di Hesse, che non era delle più solide: figlio di una famiglia ortodossa e pietista, destinato a diventare un missionario protestante in India, in collegio si ribellò al pietismo, alla disciplina delle lingue classiche e all'utilitarismo dell'educazione tedesca. Prese parte a una rivolta di collegiali (una di quelle rivolte [2460] dalle quali doveva nascere l'associazione prenazista del "Wandervogel"), scappò in Svizzera, visse la propria poesia nella solitudine di un adolescente in disgrazia, e si ristabilì nella natura come il suo Peter Camenzind. Il libro lo rese ricco, e il matrimonio con la figlia di una famiglia della borghesia nobile della Svizzera ne completò l'educazione di borghese, che ora viveva in una sontuosa villa sulle rive del lago di Costanza. Evase tuttavia un'altra volta, per condurre nei dintorni del lago una vita da pescatore primitivo. Arrivò, alla vigilia del 1914, l'inevitabile divorzio; poi il collasso nervoso che quasi lo portò alla follia, la cura psicanalitica, una nuova vita nei circoli dei poeti e pittori d'avanguardia della Svizzera, i contatti con Apollinaire e Picasso, le attività sovversive, in piena guerra, contro il militarismo tedesco, la simpatia attiva per il movimento Dada di recente fondazione. Nel 1919 comparve un Hesse differente nel romanzo *Demian*, così differente che, per evitare confusioni, preferì pubblicarlo con lo pseudonimo di "Sinclair". L'Hesse di *Demian* è, in fondo, lo stesso adolescente del 1900; solo che la religione repressa è ora un fervore mistico, che fa riferimento a Dostoevskij. Il romanticismo si era convertito in anarchismo politico dagli accenti umanitari, e la rivolta dell'eterno adolescente in profezia apocalittica della "tabula rasa", necessaria affinché la nuova gioventù del mondo potesse assumere il potere politico e spirituale. La gioventù espressionista accolse *Demian* con la più profonda gratitudine, come un messaggio di salute spirituale dopo la malattia della guerra. Ma il messaggero rimase malato. Cercò un rimedio nella saggezza dell'India e della Cina, e nuovamente nella psicanalisi. E, improvvisamente, giunse l'inattesa esplosione degli istinti in *Der Steppenwolf* (Il lupo della steppa, 1927), romanzo della crisi nervosa di un uomo di cinquant'anni che coincide con quella del mondo tra le due guerre. Hesse fornì sempre degli esempi: in *Peter Camenzind*, in *Demian*, in *Der Steppenwolf*, e infine, dopo la catastrofe della Seconda Guerra Mondiale, nell'opera sua maggiore, *Das Glasperlenspiel* (Il gioco delle perle di vetro, 1943). E' il romanzo utopico della salvezza dello spirito in una "provincia pedagogica" (il riferimento è a

Goethe⁶), in un'isola in mezzo al mare della distruzione e della barbarie; un corrispondente positivo del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, ispirato, come questo, dalla religione della musica. Perché Hesse non aveva altra religione: era un convinto anticristiano, ma non aveva nulla di nicciano; era un umanitario, un cuore generoso, e dopo il 1960 ottenne una sorprendente risonanza internazionale.

[2461] L'opera di Hesse ha qualcosa di romantico e qualcosa di extra o sovratemporale, nonostante sia così strettamente legata ai movimenti politici e spirituali dell'epoca. Chi tuttavia dubiti della posizione del postromantico Hesse nell'evoluzione del Modernismo, faccia l'esperimento di combinare nuovamente gli elementi della sua vita (la fuga dalla casa paterna, la religiosità repressa, il lirismo e l'anarchismo dostoevskiano, le crisi sessuali di un eterno adolescente, le crisi irrisolvibili dell'individualismo) trasportando tali elementi di un'atmosfera provinciale nella grande capitale di un mondo più raffinato, sostituendo al Romanticismo il Simbolismo, e incontrerà un lettore appassionato di Hesse che, il 22 giugno del 1939, annotava nel proprio *Journal*: «j'avais lu, et avec grand appétit, *Demian de Hesse*»⁷: questo lettore è André Gide (1869-1951). Le analogie sono molte; e per chiarire la posizione storica di Gide nel 1900 e nel 1920 esse serviranno forse meglio dell'analisi più sottile della sua personalità e della sua opera, aspetti di un individuo che, per definizione, sfugge a ogni definizione.

[2462] La prima e più chiarificatrice di queste analogie è la fuga dalla casa paterna. La vita interiore di Gide è una fuga perpetua di un “figliol prodigo”; perpetua perché la liberazione non fu mai definitiva. Il motivo risiede meno nel potere invincibile dei canoni morali della famiglia francese, che Gide tanto odiava, che non nella debolezza sentimentale dell'individualismo gidiaco: fugge per ritornare, e torna sempre per fuggire di nuovo. E' l'individualismo impermeabile, ma precario, dell'adolescente; e Gide rimase, in un certo senso, adolescente per tutta la vita, perché l'anormalità sessuale lo escludeva dalla comunità degli adulti. Come eterno adolescente, Gide rimane sempre davanti alla soglia della vita. Conserva l'apparente libertà di scegliere il suo futuro: è questa la base della famosa “*disponibilité*” (disponibilità) gidiana, che non è opportunismo estetico, ma indecisione morale. Da ciò il costante oscillare, nelle sue opere, tra immoralismo e puritanesimo, tra i poli opposti de *L'Immoraliste* (L'immoralista, 1902) e di *La porte étroite* (La porta stretta, 1909). Da ciò l'oscillazione permanente tra gli eccessi di calvinismo, ereditato dagli antenati, e la tentazione di invertire quel calvinismo, di abbandonare la fede in Dio per credere, ancor più fermamente, nel diavolo. Per questo la famosa sincerità di Gide, il suo unico criterio morale ed estetico, appare spesso interiormente insincera. Il grande rivoluzionario fu un tradizionalista; il difensore degli istinti, inclusi gli istinti perversi, fu un puritano. Perfino la sua morte fu, secondo la

⁶ N. d. t.: In particolare, al secondo libro degli *Annali di viaggio di Wilhelm Meister*.

⁷ N. d. t.: «Avevo letto, con grande bramosia, *Demian* di Hesse».

definizione di Robert Mallet, «une morte ambiguë»⁸. Ambiguità è la parola chiave di Gide; ma è anche la parola chiave dell'Arte, che per definizione non si inquadra in un sistema logico. Gli apparenti limiti di Gide sono indizi della sua vera grandezza: si rivoltò contro l'etica tradizionale perché era soltanto un artista, che non ammetteva altri criteri che non fossero quelli estetici. La lettura del *Journal* (Diario, 1889-1949) di Gide mostra un uomo che per sessant'anni visse solo per la letteratura e per l'arte: un esteta.

Hesse tuttavia non rimase, per dirla con Kierkegaard, nella "fase estetica": si evolvette verso la "fase morale" e la "fase religiosa". Non fu un eterno adolescente; la sua fuga dalla casa paterna fu un atto definitivo, che non ebbe bisogno di ripetere. Divenne maturo: la sua morale non è estetica, ma, al contrario, la sua estetica è ispirata da preoccupazioni morali; l'espressione formale lo preoccupa molto meno, da cui l'aspetto anacronistico e provinciale della sua poesia. Gide invece si ritrova presto al centro dell'avanguardia letteraria del mondo. Come adolescente del 1890 sarà fatalmente simbolista; e, in un senso [2463] più ampio del termine, rimarrà sempre simbolista: come esteta alla maniera di Wilde nel 1900, come individualista alla maniera di Nietzsche nel 1910, come anarchico alla maniera di Dostoevskij nel 1920. Il poeta simbolista André Walter, al quale Gide attribuì le sue prime poesie⁹, avrà una vita altrettanto tenace quanto il poeta romantico Hermann Lauscher, al quale Hesse attribuì il suo primo libro di versi¹⁰. Sarebbe tuttavia artificioso esagerare l'analogia. Due individualisti non si assomigliano mai così tanto. Il tedesco provinciale Hesse è più sentimentale, più triste. L'adolescente Gide trova il mondo aperto davanti a sé: anticipa, per più di un decennio, l'ebbrezza di chi "*a bu tout l'univers*"¹¹, nella prosa whitmaniana di *Nourritures terrestres* (I nutrimenti terrestri, 1897). La coscienza artistica di Gide condannerà, più tardi, questo lirismo. La sua opera principale negli anni tra il 1900 e il 1910, *La porte étroite*, è il prototipo del neoclassicismo di un romantico disciplinato, un'opera tipica dell'"equilibrio" europeo. In realtà Gide fuggì dal lirismo per non perdere, nell'esaltazione della vita, la disponibilità, la libertà di scelta dell'individualista; il Classicismo, con tutti i suoi rigori, gli offriva paradossalmente una libertà maggiore. Questo classicismo di Gide è soltanto forma: la forma dietro la quale è possibile nascondere le fughe, i ritorni e le nuove fughe, e tutti i *Prétextes*¹² della vita dello spirito in condizioni di "disponibilità". Questa forma impeccabile costò un prezzo molto alto. Quando una generazione ha creduto di incontrare il proprio ritratto in un'opera di Gide, si è sempre trattato di un equivoco. In fondo, le opere di Gide hanno significato e importanza soltanto per lui; per gli altri

⁸ N. d. t.: «Una morte ambigua».

⁹ N. d. t.: *Les Cahiers d'André Walter* (I quaderni di André Walter), 1891.

¹⁰ N. d. t.: *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher* (Gli scritti postumi e i poemi di Hermann Lauscher), 1900.

¹¹ N. d. t.: Ha bevuto tutto l'universo (cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2452).

¹² N. d. t.: Il riferimento è a *Prétextes* (Pretesti) del 1903 e *Nouveaux Prétextes* (Nuovi pretesti) del 1911.

sono solo brillantissimi esercizi di stile. E c'è chi ritiene che nell'opera di invenzione dello scrittore non si trovi nessun lavoro dal significato abbastanza generale e durevole per sopravvivere, vale a dire per sopravvivere come opera d'arte; l'importanza di Gide come critico, psicologo e moralista è, tuttavia, indiscutibile. Il suo capolavoro destinato a durare sarebbe il suo *Journal*.

Altra cosa è, però, il significato storico, e in questo senso, come in altri, è di straordinaria importanza le *Caves du Vatican* (I sotterranei del Vaticano, 1914). Sviluppando la dottrina della “disponibilité” fino ad arrivare alla teoria della “gratuité” (gratuità), Gide incontra il mondo irrealista del Modernismo. Le *Caves du Vatican* sono una farsa dell'epoca di Apollinaire e Max Jacob. Mancava solo la “trasformazione assurda del mondo mediante l'atto gratuito della guerra” per liberare Gide dal suo isolamento: fino ad allora era stato infatti uno scrittore per poche centinaia di lettori. Nel 1920 Gide è il capo della gioventù francese; è ciò che l'autore di [2464] *Demian* è, nello stesso momento, per la gioventù tedesca. Si arrivò a vedere Whitman, Dostoevskij e Joyce soltanto attraverso gli occhi di Gide. Questa sua nuova posizione si deve, almeno in parte, a certi ritardi nella struttura sociale della Francia: solo intorno al 1920 la dissoluzione della famiglia francese raggiunse il grado necessario per dare risonanza alle rivendicazioni di quegli adolescenti; allora tutto il mondo fu adolescente come l'“adolescente” Gide. Da questo accordo effimero nacque l'opera più ambiziosa di Gide: *Les Faux-Monnayeurs* (I falsari, 1925). In questo caso l'autoanalisi e l'autocritica dello scrittore coincidevano con l'analisi e la critica della generazione e dell'epoca. Solo che, per conservare la libertà dell'individualista, la “disponibilité”, era necessario tenersi a distanza dalla realtà e dai suoi compromessi. Il metodo narrativo indiretto, quello di Henry James e Conrad, offriva una possibilità a tal fine, ma al prezzo di trasformare la realtà narrativa dei *Faux-Monnayeurs* in un mondo di ombre. Gide non uscirà dall'individualismo; la “crisi” di questo individualismo, che si riflette nell'adesione al comunismo e, subito dopo, nell'apostasia dal comunismo, fu della massima importanza per i discepoli-adepti di Gide, aprendo davanti a loro l'abisso tra la rivoluzione degli istinti e la rivoluzione sociale. Per lo stesso Gide fu solo un altro incidente. Aveva già risolto per sé il problema ne *L'École des femmes* (La scuola delle mogli, 1929) complemento delle *Caves du Vatican* e dei *Faux-Monnayeurs* e forse la più perfetta delle sue opere di invenzione narrativa. Ne *L'École des femmes* la “gratuité” e la necessità sociale della convivenza degli uomini si identificano tramite il concetto di “Grazia”: soluzione degna di un contemporaneo dei giansenisti e dei gesuiti, di un classico della letteratura francese.

L'influenza di Gide fu immensa; ma fu più di ordine morale che di ordine letterario. L'autore de *L'Immoraliste* scatenò una rivoluzione morale nel mondo intero. Ma non fu possibile imitare l'autore di *La porte étroite* e *Le Faux-Monnayeurs*. La mistura caratteristicamente gidiana di immoralismo e classicismo si ritrova forse solo nel Raymond Radiguet (1903-1923) di *Le diable au*

corps (Il diavolo in corpo, 1921), il romanzo “machiavellicamente” cinico dell’adulterio della moglie di un soldato, durante la guerra, con un adolescente, e di *Le Bal du comte d’Orgel* (Il ballo del conte d’Orgel, 1924) [2465], *pastiche* diabolicamente abile del moralismo e dello stile del XVII secolo. Coloro che conobbero personalmente Radiguet hanno voluto garantirci che quel ragazzo fosse un genio. Pur senza voler sottovalutare la stupenda “maestria” di quei due romanzi scritti da un adolescente, un dubbio rimane, e cioè che egli paresse un genio soltanto perché, morendo a vent’anni, non ebbe il tempo di dimostrare che era soltanto un grande talento.

Gli stessi rapporti superficiali che legano Hesse alla *bohème* pre-espressionista tedesca esistono tra Gide e il gruppo dei poeti “*fantaisistes*” (fantasisti) di Montmartre. All’immoralismo corrisponde il libertinismo, e al classicismo l’imitazione, intenzionale, della “Pléiade”. La “*gratuité*”, che in Gide è una dottrina, nei *fantaisistes* è uno stile di vita; per questo Gide si incontrerà con il Modernismo dottrinario di Apollinaire e dei suoi amici, cosa che non accadrà per nessuno dei *fantaisistes*; ma è tra loro, nel loro ambiente che nascerà il Modernismo.

L’imitazione di Villon e della “Pléiade”, che già era una mania dei poeti *bohémien* dai tempi di Banville e Fagus, diventa virtuosismo favoloso in Vincent Muselli (1879-1956) il parnassiano della *bohème* del 1910, notevole sperimentatore in versi leggeri. Parnassiano, sebbene più convinto, fu anche il singolare John-Antoine Nau (pseudonimo di Eugène Léon Édouard Torquet, 1860-1918), poeta del “Chat Noir”¹³ e poi marinaio, che compì quei viaggi attraverso i sette mari che i parnassiani si limitavano a sognare nelle biblioteche di scienze geografiche; ma non incontrò quella *Ile verte* (Isola verde) che sapeva descrivere con colori tropicali:

*Je n’ai rien oublié: Rien que le nom de L’Ile!*¹⁴

Non aveva nulla in comune col “doganiere” Henri Rousseau¹⁵, il timido “primitivo” al quale somigliava fisicamente; ma disponeva di artifici metrici che impressionarono i modernisti. Il suo esotismo non poté non influenzare il *bohémien* Carco¹⁶, il cui primitivismo, rurale alla maniera di Jammes¹⁷ [2466] o marittimo alla maniera di Nau, è sostituito dal populismo dei “bassifondi” di Parigi, altra fonte di ispirazione del Modernismo; il culto di Dostoevskij accomunò Carco e Gide.

Il maggiore, e di gran lunga, di questi poeti fu Paul-Jean Toulet (1867-1920). Come quasi tutti i *fantaisistes* imitò la poesia anacreontica della “Pléiade”, con uno stupefacente virtuosismo; ma

¹³ N. d. t.: Celebre cabaret di Parigi, luogo di ritrovo di artisti.

¹⁴ N. d. t.: Stuart MERRILL, *L’île vert*, ultimo verso: «Non ho dimenticato nulla: nulla tranne il nome dell’isola!». Pare che Carpeaux attribuisca il verso a Nau.

¹⁵ N. d. t.: Henri Rousseau (1844-1910), pittore francese, che fu impiegato come doganiere.

¹⁶ N. d. t.: Su Carco cfr. cap. 9.2, p. 2436.

¹⁷ N. d. t.: Su Jammes cfr. cap. 9.2, p. 2312.

possedeva la grande sincerità di confessare le fonti della sua ispirazione, vale a dire vedere Ronsard attraverso Moréas e ammetterlo. Una confessione che lo danneggiò molto: al di fuori di una cerchia di ammiratori appassionati, Toulet fu generalmente considerato come un compagno poetico di Maurras, e i tentativi dei reazionari di usare il poeta “classico” contro i modernisti non servirono a invalidare l'accusa. La rilettura di un centinaio delle sue piccole poesie, *Les Contrerimes*, (Le controrime, 1921, postumo) basta tuttavia a rivelare che Toulet non è un classicista, bensì realmente un classico. Detestava il Romanticismo in quanto eloquente e verboso, ma non amava neppure le composizioni pompose del Classicismo. Scrisse quasi esclusivamente piccoli *Lieder* in forma epigrammatica, e se il suo spirito genuinamente latino impedisce qualunque confronto con il *Lied* tedesco, è tanto più opportuno ricordare l'*Anthologia graeca*. Toulet compose epigrammi lirici perché gli ripugnava l'effusione; e richiamava severamente all'ordine anche i compagni notturni del caffè *bohémien*, che ne applaudivano la maldicenza (e quanti modernisti c'erano tra loro!):

*Si vous voulez que je vous aime
Ne riez pas trop haut*¹⁸.

In questo modo i metri classici di Toulet svolgono la funzione dei periodi classici in Gide, quella cioè di nascondere l'emozione. Toulet, *bohémien* malizioso e cinico, nascondeva un'angoscia disperata:

[2467] *Mourir non plus n'est ombre vaine.
La nuit, quand tu as peur,
N'écoute pas battre ton coeur:
C'est une étrange peine*¹⁹.

Il prodotto del virtuosismo metrico e dell'impulso di questa angoscia fu una caratteristica di Toulet che i critici di ogni tendenza, unanimemente, non elogiano mai abbastanza: una padronanza quasi fantastica della lingua, il francese più puro in una sintassi complicatissima, impeccabile, e che tuttavia pare un'invenzione personale e audace. Questa sintassi poetica rese il poeta capace di cantare, a piacimento, tutte le cose, poetiche, a-poetiche e antipoetiche, costruendo un piccolo universo di *boulevards* e caffè, di mille amori facili, di viaggi che parevano ricordi di incisioni su riviste illustrate, di piaceri della tavola tratti dagli annunci sui giornali, di escursioni indecenti con

¹⁸ N. d. t.: Paul-Jean TOULET, *Toute allégresse a son défaut*, vv. 3-4: «S volete che vi ami / Non ridete troppo forte».

¹⁹ N. d. t.: Paul-Jean TOULET, *La vie est plus vaine*, ultimi quattro versi: «Morire non è nemmeno un'ombra vana. / La notte, quando hai paura, / Non ascoltare battere il tuo cuore: / E' una strana pena».

modelli nudi sulle rive della Senna, di una collezione immensa degli oggetti più banali della vita; e accanto a questo universo, così simile alle nature morte dei pittori modernisti, in una condensazione essenziale come quella dei cubisti, Toulet sentiva che

...au sein de l'abyme immense
*Naissent des feux nouveaux*²⁰.

La mescolanza ironica di cose sublimi e cose triviali non sarà forse l'aspetto più caratteristico di Toulet; ma è ciò che conferirà il colore particolare alla poesia dei suoi discepoli. Senza questo, Tristan Derème (1889-1941) sarebbe soltanto un versificatore elegante e arguto; e in effetti, quando smise di cantare

Hôtels garnis, chambres meublés,
*Escaliers tristes...*²¹

[2468] rimase soltanto un elegiaco convenzionale. Non arrivò a questo punto (e forse arrivò, piuttosto, al Modernismo) lo sfortunato *bohémien* Jean Pellerin (1885-1921), ironico sentimentale nel quale alcuni critici a lui favorevoli vorrebbero vedere un grande poeta, che ricorda Laforgue; in effetti *La Romance du Retour* (La romanza del ritorno, 1921), poema di un soldato che, tornato dalla guerra, trova una Parigi diversa e caotica, non è degno del grande precursore del Modernismo, al quale Pellerin somiglia anche per l'“impurità” della sua poesia, negazione della “poesia pura”. Marcel Raymond, che dedicò ai *fantaisistes* uno studio animato da simpatia nei loro confronti²², non convince quando scopre uno spirito laforguiano nelle trivialità intenzionali di Derème; ma convince quando osserva in Pellerin «une poésie [...] qui a pris à tâche d'évoquer le désordre des choses et le désordre moral»²³, cosa che già si avvicina al Modernismo. Tuttavia, «la manière des *fantaisistes* reste traditionnelle en ses étrangetés et ses audaces»²⁴.

Ma il terreno era preparato: la *bohème*, come ambiente nel quale nacque il Modernismo. Non fu un caso: soltanto la *bohème*, come tipo di organizzazione della vita letteraria al di fuori dell'organizzazione sociale, poteva offrire il clima per l'impresa audace di alcuni pittori e poeti di

²⁰ Paul-Jean TOULET, *Vers Inédits, Nouvelles Contrerimes*, 35, vv. 5-6: «...Nel seno dell'abisso immenso / Nascono nuovi fuochi»

²¹ Tristan DERÈME, *La Verdure dorée*, CXXXI, *À Fagus*, vv. 5-6: «Alberghi senza ristorante, camere ammobiliate, / scale tristi...»

²² M. RAYMOND: *Le mariage de l'ancienne et de la nouvelle esthétique* (cap. VII di: *De Baudelaire au Surréalisme*, 2.^a ed., Paris, 1940).

²³ N. d. t.: «Una poesia [...] che si è assunta come obiettivo quello di evocare il disordine delle cose e il disordine morale».

²⁴ N. d. t.: «La maniera dei fantasisti rimane tradizionale nelle sue stranezze e nelle sue audacie».

distruggere il mondo esistente e crearne un altro. In effetti il Modernismo nacque quasi simultaneamente in quattro posti diversi, Parigi, Firenze, New York e Berlino, e sempre in un ambiente *bohémien*. Di conseguenza, lo storiografo della letteratura contemporanea si ritrova in una situazione imbarazzante, analoga a quella del Guicciardini che nella sua *Storia d'Italia* dovette raccontare nello stesso tempo la storia di molti piccoli stati; e come disse von Ranke, «come l'Ariosto nell'*Orlando furioso*, lo storiografo è obbligato a interrompere la narrazione in un determinato punto, per poi riprendere il filo più avanti, in base a ciò che impone la cronologia, ma non con la stessa libertà del poeta». In ogni caso, la priorità spetta a Parigi.

Il Modernismo nacque a Parigi. Non si dovrà confonderlo col cosiddetto “Modernismo” ispanoamericano (e poi spagnolo) che fu la [2469] forma iberica del Simbolismo e un grande ostacolo alla penetrazione dell’“autentico” Modernismo in Spagna e nelle Americhe, né con il Modernismo brasiliano del 1922, che pur essendo una delle ali nazionali del “grande” Modernismo, ha tuttavia anche altre radici, francesi e italiane. Ma sarà lecito ricordare il “modernismo teologico”²⁵ cattolico di Loisy, Tyrrel e Buoniauti, che negli stessi anni tra il 1905 e il 1910 provocò un terremoto nella Chiesa; anch'esso ebbe Parigi come capitale, e si scagliò contro la più antica tradizione organizzata del nostro mondo (così come il Modernismo letterario pretese di farla finita con tutte le tradizioni) per poi difendere, alla fine, teorie anti-intellettuali sulla fede che si incontravano con l'anti-intellettualismo dei pittori e dei poeti modernisti. Perfino il maestro dei teologi si Saint-Sulpice e dei *bohémien* di Montmartre fu lo stesso: Bergson.

Tra il 1900 e il 1910 l'influenza di Bergson²⁶ era più grande di quella di qualunque altro filosofo francese vissuto in precedenza; era un'influenza totale, che abbracciava tutti i settori del pensiero e della vita. Oltre a un gruppo di filosofi spiritualisti pronti a combattere il materialismo, sedevano ai suoi piedi i fisici e i matematici, spaventati dallo scetticismo crescente nei confronti alle leggi matematiche della natura newtoniana, i biologi, che cercavano una via d'uscita dal determinismo darwiniano, gli psicologi, che cercavano una base biologica per la loro scienza, i tradizionalisti, desiderosi di ristabilire il primato dello spirito nella società, i sindacalisti, desiderosi di infondere uno “slancio vitale” al movimento marxista, i teologi cattolici, in cerca di una nuova apologetica, e i modernisti eretici, che vi trovavano elementi per demolire l'apologetica antica. Le più eleganti dame di Parigi affollavano le lezioni dell'eloquente professore del Collège de France, sedute accanto a Sorel e Péguy. I pittori e i poeti di Montmartre non frequentavano quelle riunioni filosofico-mondane: Bergson non aveva bisogno di influenzarli direttamente. Più che un grande pensatore e un grande poeta in prosa, Bergson fu l'incarnazione di una potente “tendenza” dell'epoca, che ammoniva contro l'insufficienza della logica, capace soltanto di interpretare

²⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 9.2, pp. 2350-2351.

²⁶ N. d. t.: Su Bergson cfr. cap. 9.2, pp. 2349-2350.

l'aspetto meccanico dell'universo, e contro la fede illimitata nei sensi, che ci illudono mostrandoci solo la superficie delle cose, e ispirava [2470] nuova fiducia nelle forze creative dell'anima umana, capaci di costruire un universo autonomo. Bergson piaceva ugualmente ai conservatori e ai rivoluzionari, perché incarnava l'ottimismo euforico dell'epoca dell'equilibrio e, allo stesso tempo, le speranze in una rinascita futura di questo mondo imperfetto.

Il bergsonismo si applicava molto bene alla pittura. Di tempi di Jacques-Louis David, passando per Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, la scuola di Barbizon e Coubert, la storia della pittura francese del XIX secolo aveva istituito un tribunale permanente contro i valori plastici in favore degli elementi atmosferici: l'impressionismo (più quello di Monet e Renoir che quello di Manet e Degas) significava la vittoria del senso della vista sul senso del tatto. La natura venne rappresentata così come essa impressionava gli occhi; e questo empirismo pittorico corrispondeva al razionalismo diffidente e agnostico della seconda metà del XIX secolo. Un pittura bergsoniana doveva confidare più nell'intuizione che nei sensi per creare un mondo pittorico che, oltre a contraddire le "favole convenute" della logica razionalista, avrebbe rappresentato la vera sostanza della realtà, la costruzione dell'universo. In questo senso, Cézanne fu un pittore bergsoniano *ante litteram*. Le tendenze costruttiviste si accentuarono in pittori come Matisse, Vlaminck, Derain, i cui quadri, nell'esposizione dell'autunno del 1905, parvero così terribili al pubblico e ai critici, che si ricorse, per qualificarli, all'appellativo di "*Fauves*"²⁷. I *Fauves* non erano belve, ma raffinati parigini. Ma i primitivi autentici, laggiù in Africa, possedevano ancora il segreto di produrre opere d'arte senza l'intervento di dubbie logiche e di convenzioni d'*atelier*. Già si ammirava molto, a Parigi, il potere emozionale che i negri sapevano comunicare alle loro sculture dalla tecnica primitiva. L'arte più primitiva e quella più moderna si incontrarono quando un fratello del poeta Max Jacob portò dall'Africa Occidentale un quadro di un pittore negro in cui gli elementi della realtà erano stati arbitrariamente disarticolati, e poi ricomposti in modo nuovo per simbolizzare l'"autentico senso" dell'oggetto. Questo procedimento, molto frequente nell'arte dei primitivi, si incontra nell'Europa civilizzata in certe fasi dell'arte medievale che posero un'enfasi maggiore sul senso degli oggetti che non sulla loro apparenza. A partire dal Rinascimento il realismo trionfò in maniera così completa, che una cosa del genere non si vide più, se non in certe deformazioni nei quadri di [2471] El Greco; ma questi fu considerato pazzo. La riscoperta e la riabilitazione di El Greco da parte di Manuel Bartolomé de Cossío data al 1908; tale riscoperta non fu sfruttata dai modernisti, ma da Barrès; la coincidenza delle date rimane, peraltro, significativa.

I pittori che intendevano introdurre la tecnica della scomposizione della realtà in strutture geometriche, per poi ricostruire con esse gli elementi di un nuovo mondo pittorico (i "cubisti" come

²⁷ N. d. t.: "Fulvi", termine traducibile nel senso di animali selvatici.

Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris) si riunivano in una specie di abitazione collettiva, il “Bateau-lavoir”, in Rue Ravignan, a Montmartre. I rapporti di amicizia tra poeti e pittori costituivano un’antica tradizione parigina. Da quando Picasso e Apollinaire si incontrarono per la prima volta, nel 1905, in una taverna di Rue d’Amsterdam, l’alleanza fu stabilita. Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon e Pierre Reverdy integrarono lo stato maggiore del Cubismo. Più tardi si aggiunsero rappresentanti dell’avanguardia musicale, e alla fine il Bateau-lavoir e la sua *dépendance* culinaria, il ristorante “Le Lapin Agile” vennero a costituire un mondo a parte, dimenticato dalla società, e che a sua volta l’aveva dimenticata:

Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle partie du monde

*Où est le Christophe Colomb à qui on devra l’oubli d’un continent...*²⁸

Il Colombo del continente cubista era l’autore di questi versi, Apollinaire.

Allo spirito filosofico di Apollinaire il Cubismo deve argomenti profondi, che i pittori neppure si sognavano; e allo spirito mistificatore di Apollinaire il Cubismo deve le confusioni che alla fine lo distruggeranno. All’inizio c’era l’intenzione di scomporre la realtà (la realtà apparente) della logica, dei sensi, del mondo ufficiale per arrivare alla realtà vera: “*per realia ad realiora*”²⁹. Riprendendo un consiglio casuale di Cézanne, i cubisti scoprirono questa realtà vera nei cubi, nei cilindri e negli altri corpi e figure geometrici di cui ogni oggetto si compone. E’ possibile stabilire una distinzione tra i cubisti propriamente francesi e i numerosi spagnoli, Picasso in prima fila, che diedero inizio al movimento. Lo spirito geometrico dei francesi si sentì molto a suo agio nella scomposizione della realtà in strutture geometriche e nella sua ricostruzione in base [2472] alle leggi della matematica, più logiche delle contingenze della realtà. Gli spagnoli tuttavia non erano altrettanto geometrici: avevano uno spirito mistico, e riconoscevano nelle leggi matematiche della composizione i riflessi dell’armonia delle sfere o di altre proporzioni occulte dell’universo, ritrovate attraverso l’introspezione intuitiva nel microcosmo dell’anima. Il Cubismo cominciò mettendo in risalto i valori plastici (reagendo cioè alla dissoluzione di questi valori operata dall’Impressionismo) e finì con porre l’accento sulle proporzioni musicali, la poesia orfica che sta dietro agli oggetti. Per quanto possa avere influito su questo il misticismo innato degli spagnoli, la responsabilità principale spetta ad Apollinaire. Dal punto di vista della poesia, si tratta di un riavvicinamento al Simbolismo; e Apollinaire, come poeta, era simbolista. Ma non furono né il Simbolismo estetizzante né quello decadentista quelli che presiedettero ai prodromi del Modernismo,

²⁸ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Toujours*, vv. 10-11: «Chi dunque saprà farci dimenticare questa o quella parte del mondo / Dov’è il Cristoforo Colombo cui si dovrà l’oblio d’un intero continente».

²⁹ N. d. t.: “Attraverso le cose reali verso cose più reali”, cfr, cap. 9.1, p. 2149.

inaugurando una nuova era. Il Modernismo non ha nulla a che vedere con Verlaine, e, in quegli anni, molto poco con Mallarmé; e certe influenze di Verhaeren gli giunsero solo attraverso il Futurismo; esso discende direttamente da Rimbaud³⁰ la cui poesia, intorno al 1910, venne reinterpretata e rivalutata. Fino ad allora Rimbaud era stato l'*enfant terrible* del Simbolismo, l'autore geniale e infelicamente fallito di alcuni sonetti geniali, soprattutto di *Voyelles* (Vocali, 1883), che parevano il codice delle sinestesie poetico-pittorico-musicali del Simbolismo. Ora quel sonetto veniva interpretato alla luce delle *Correspondances* (Corrispondenze, 1857) di Baudelaire, come codice delle relazioni sintattiche tra gli elementi dell'universo, come dottrina orfica di armonie segrete. La famosa "alchimia delle parole" perse l'aspetto di un supremo artificio linguistico per essere considerata come un processo cubista di scomposizione e ricomposizione della lingua. Rimbaud parve un nuovo Orfeo, che chiamava a raccolta le fiere (i *fauves*) degli istinti sotterranei e subcoscienti contro la falsità della letteratura civilizzata, imbarcandosi sul *bateau ivre*³¹ affinché un altro Colombo potesse cercare il nuovo continente dei modernisti. Il fatto più misterioso della vita di Rimbaud, l'abbandono improvviso e definitivo della letteratura, non appariva più la fine, ma il principio del suo autentico atteggiamento letterario; la sua fuga in Africa, continente così caro agli ammiratori modernisti dell'arte negra, veniva considerata come il segnale della rivolta contro la letteratura, contro tutte le tradizioni, contro la civiltà intera: con le parole di Gide, [2473] allora molto citate, delle *Nourritures terrestres*: «*Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait. Je me dresse nu sur la terre vierge, derrière le ciel à repeupler*»³². E l'immagine di questo primitivismo creativo si confuse con la natura vergine dei quadri del pittore primitivo Henri Rousseau, e il gesto distruttivo e imperioso di Rimbaud con la smorfia sovversiva e cinica del "Père Ubu" (Padre Ubu) di Jarry.

Il grande ruolo di Jarry³³ nella fase iniziale del Modernismo è una curiosità della storia letteraria. Quanto più si conosce riguardo a questo mistificatore, il cui capolavoro è una farsa di cattivo gusto, tanto meno si comprende quel ruolo, che tuttavia è incontestabile. Con tutto ciò, si tratta di un'opera di umorismo più o meno elevato: la figura del "Père Ubu", del pedagogo sudicio, cinico e sadico, nella quale si incarnano tutti i vizi della civiltà moribonda e, allo stesso tempo, i desideri di sovversione e distruzione di una generazione impaziente, è un simbolo, farsesco ma pieno di emozione. Un simbolo in cui si incarna un intero movimento di quell'epoca: la rivolta generale della gioventù contro la famiglia e i genitori, la scuola e i professori. Vengono in mente *Frühlings Erwachen* di Wedekind e la fuga di Hesse, l'odio di Gide per le famiglie e quello di Heinrich Mann

³⁰ N. d. t.: Su Rimbaud cfr. cap. 9.1, pp. 2122 ss.

³¹ N. d. t.: Il battello ebbro, dal titolo di una poesia di Rimbaud.

³² N. d. t.: «Tabula rasa. Ho spazzato via tutto. E' fatta. Mi ergo nudo sulla terra vergine, dietro al cielo da ripopolare».

³³ N. d. t.: Su Jarry si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2474.

per il professor Unrat, i casi paralleli di Pérez de Ayala in *A. M. D. G.* e Joyce in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. La rivolta della gioventù contro la scuola serve quale simbolo per alludere alla rivolta delle nuove generazioni contro la civiltà tradizionale. La figura del professore repellente e sadico personifica il Nemico. Il professore criminale Peredonov, ne *Il demone meschino* di Sologub, è il demonio stesso, che avvelena l'atmosfera con la sua “*peredonovščina*”³⁴, la malattia dell'epoca. L'importanza di questa figura aumenta dal momento in cui non si tratta di un semplice malandrino ma di un personaggio ambiguo, nel quale i vizi della vecchia generazione si incontrano con i desideri distruttivi della nuova. Questo sentimento ambiguo si esprime in quegli anni nello scrittore italiano Alfredo Panzini (1863-1939), un pessimista amaro che si vendica del mondo con un umorismo giocoso, un filologo erudito, una figura fuori posto in un paese che si andava industrializzando; nel *Viaggio di un povero letterato* (1919) [2474] lo scrittore esprime la propria ammirazione chapliniana, anzi il suo spavento, di fronte al mondo trasformato. Panzini sarebbe un sadico scolastico terribile, che si vendica delle sue frustrazioni represses conto allievi più infelici di lui, se non fosse un individuo bonario tipicamente italiano, un gran brav'uomo, un umorista giocoso che ride delle proprie disgrazie. La bonomia non gli impedisce, tuttavia, di essere un satirico sovversivo. Panzini incarna l'opposizione al dannunzianesimo eloquente, erotico ed eroico, pseudo-erotico e pseudo-eroico. All'erotismo enfatico oppone la voluttuosità mal repressa e cinica di un misogino inveterato. Ai gesti di eroismo imperialista oppone le sue idee di una tavola abbondante e a buon mercato e di una vita pacifica; non gli piace “vivere pericolosamente”. Tutto ciò che non è in accordo con questo materialismo sarebbe un mero luogo comune, “fiabe della virtù” consacrate da una tradizione bugiarda che fa riferimento a greci e romani ridicoli fanfaroni; ma quei greci e quei romani erano, in realtà, gente molto saggia, e chi li conosce come li conosceva il filologo Panzini sa ridere del nostro mondo moderno, destinato a finire a breve con tutta la sua tradizione classica e inutile. Padrone di una vasta erudizione classica, come Apollinaire, nemico della civiltà e *fantaisiste* sovversivo, Panzini è un autentico professore del Modernismo. Se non fosse stato un bonaccione, sarebbe stato un Professor Unrat come quello del romanzo di Heinrich Mann, un nemico sadico della gioventù, che cade con la massima facilità nei vizi e nelle perversioni che la sua ipocrisia borghese detestava: un “Ubu re” italiano.

Così *Ubu roi* (Ubu re, 1896), la farsa fantastica di Alfred Jarry (1873-1907), versione pretenziosa di una burla scolastica, provocò uno scandalo enorme quando venne rappresentata nel 1896, quando l'opera teatrale si aprì con la parola che mai era stata udita prima su un palcoscenico francese: «*Merde!*». Jarry, erudito grecista e *bohémien* stralunato, [2475], mistificatore e matto, arrivò a incarnare il personaggio che aveva creato: si trasformò in Ubu. Visse il simbolo. La sua opera è

³⁴ N. d. t.: Cfr cap. 9.1, p. 2152.

appena una curiosità, per quando una curiosità di prim'ordine, della storia letteraria. L'esistenza e il successo del pezzo teatrale parvero significare la perversione di tutti gli ordini costituiti di serietà di un mondo che meritava soltanto di essere ingannato. Jarry lo ingannò fino all'ultimo momento, elaborando la scienza "patafisica" del Dottor Faustroll, che doveva esplorare gli abissi del subconscio; è un'altra anticipazione, quella del Surrealismo. Jarry mistificò fino all'ultima ora, convertendosi al cattolicesimo. Per entrare nella storia del Modernismo, l'opera di Jarry non costituisce certo un vestibolo elegante; ma non si poteva entrare in altro modo.

Lo spirito di mistificazione, così forte in Apollinaire, Max Jacob e in altri modernisti, costituiva un altro muro tra l'avanguardia e la letteratura ufficialmente riconosciuta, che dal canto suo non prese conoscenza di Rue Ravignan³⁵. Occorre aggiungere che se il movimento modernista fosse finito nel 1910, neppure la storia ne avrebbe preso conoscenza, tanto insignificante era stato, fino a quel momento, il suo risultato. Molta gente non sapeva neppure dell'esistenza di quell'avanguardia. La grande pubblicità arrivò per mezzo di una specie di invasione straniera, l'irruzione a Parigi di un altro movimento, non identico sebbene parallelo: il Futurismo³⁶. Anche questo era legato alle arti plastiche, e alla sua nascita avevano assistito i pittori Umberto Boccioni e Gino Severini. Parigi, capitale internazionale della pittura, li attrasse facilmente, e a loro si unì uno scrittore italiano sfortunato, che sperava di ottenere una maggiore risonanza scrivendo in francese, Marinetti. Il 20 febbraio del 1909 Marinetti pubblicò su "Le Figaro" il primo manifesto futurista, il cui tono arrogante e violento produsse un effetto sensazionale. Altri manifesti seguirono, e Marinetti, alla fine vittorioso all'estero, diede inizio nel 1910 a una campagna di conferenze per conquistare l'Italia, campagna che l'avrebbe condotto più lontano di quanto egli stesso avrebbe potuto immaginare allora, fino alla "conquista" dell'Europa e dell'America, vale a dire dei paesi di lingua neolatina (ma non solo di questi) e delle rispettive avanguardie. Il Futurismo era, comunque, un movimento specificamente italiano, partito dal nazionalismo (Papini si alleò al Futurismo) che cercava una "missione" [2476] per la nazione italiana; forse non fu per caso che quel manifesto sia stato lanciato nel 1909, anno in cui morì il semihegeliano Orian, l'inventore della "missione italiana" nel Mediterraneo. L'Italia non poteva continuare a svolgere il ruolo umiliante del portiere di museo e del cameriere d'albergo del turismo internazionale. Per questo Marinetti considerava un'automobile FIAT più bella della Nike di Samotracia, e propose di far saltare in aria diversi monumenti di Firenze e Venezia. Questo furioso antipassatismo si considerava antiromantico: anche il "chiaro di luna" fu tra le cose condannate dai futuristi. Ma nell'esaltazione pseudomistica delle forze creatrici dell'uomo moderno si nascondeva un romanticismo inconfondibile, di modo che vecchi "crepuscolari" come Lucini e Govoni poterono comodamente aderire al Futurismo.

³⁵ N. d. t.: Via di Parigi nel quartiere di Montmartre, dove si trovava il Bateau-Lavoir, cfr. sopra p. 2471.

³⁶ C. PAVOLINI, *Cubismo, Futurismo, Expressionismo*, Bologna, 1926.

Mutarono meno di stile che di mentalità; divennero attivisti e ottimisti, alleati dell'anarcosindacalismo rivoluzionario italiano. Questo ottimismo avvicinava molto i futuristi all'avanguardia parigina, ma aveva una base differente: invece di affidarsi al “*bateau ivre*” degli istinti e della natura, i futuristi celebravano la tecnica come forza spirituale capace di dominare gli istinti. Questa combinazione di romanticismo e tecnicismo garantì al Futurismo di Marinetti una risonanza internazionale: corrispondeva alla psicologia della nuova classe media, desiderosa di romanticizzare la propria posizione poco edificante di tecnico-ausiliario del grande capitalismo; e questo romanticismo invaderà la politica, trasformando i futuristi in fascisti. Perché la campagna dei comizi futuristi, che era cominciata nel 1910 al Teatro Lirico di Milano, proseguendo a Napoli, Torino, Palermo e Ferrara e conquistando l'intera gioventù, portò direttamente alla campagna, nel 1915, per l'intervento dell'Italia nella Prima Guerra Mondiale, contro la volontà del parlamento italiano; e tra i capi di questo interventismo c'era il socialista-futurista Mussolini.

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) danneggiava se stesso con i suoi atteggiamenti da pagliaccio, e in seguito con la sua arroganza fascista. Colui che pretendeva di trasformare in uomini moderni i “portieri di museo, cantanti e ballerini” [2477] italiani, era egli stesso il tipo del pagliaccio italiano, che divertiva gli stranieri. Il talento di Marinetti era minimo, e le sue poesie di “parole in libertà” sono più libere di quanto non siano propriamente poesia. In compenso la sua prosa è poetica, e un osservatore scettico come Francesco Flora ha notato con ragione il lirismo intenso dei suoi manifesti. Forse Marinetti avrebbe potuto essere un poeta insaziabile nei modesti “poemi in prosa”, in quei “frammenti” che costituivano, dall'epoca degli “scapigliati” e dei “crepuscolari”, una tradizione della letteratura italiana. Lucini³⁷, l'ultimo scapigliato ancora in vita, aderì con entusiasmo al Futurismo; e il crepuscolare Govoni³⁸ dovette al Futurismo il rinnovamento della sua poesia, l'ottimismo radioso, il culto della luce:

...i cenci del mendico sono un manto d'oro,
maschere d'oro portano i malati,
quando tu splendi, o sole.
O sole, incoronazione del mondo!³⁹

I futuristi di maggior rilievo, tuttavia, non erano propriamente futuristi. Ardengo Soffici (1879-1964) dovette al Futurismo la sua posizione di guida, ma soltanto quella. Senza il Futurismo l'antico redattore de “La Voce”, un letterato molto francesizzato che si diceva discepolo di

³⁷ N. d. t.: Su Lucini cfr. cap. 9.1, p. 2165.

³⁸ N. d. t.: Su Govoni cfr. cap. 9.2, p. 2381.

³⁹ N. d. t.: Corrado GOVONI, *Al sole*, ultimi quattro versi.

Baudelaire e di Nietzsche, sarebbe rimasto un agente della letteratura internazionale in Italia, cambiando forse soltanto i modelli e facendo pubblicità, a Firenze, al Modernismo francese. In realtà, imitò soltanto superficialmente alcuni trucchi dei parigini. [2478] Il Futurismo gli permise di essere italiano, di vestire di un brillante stile toscano i pensieri poco originali del suo *Giornale di bordo* (1915); nel romanzo picaresco *Lemmonio Boreo* (1912) anticipò alla lettera certi atteggiamenti fascisti. Quando ruppe con i futuristi, aveva già una posizione abbastanza forte per dichiararsi classicista senza perdere la “modernità”. Impiegò il suo talento di propagandista per difendere il classicismo autoctono e primitivo dei contadini toscani, il movimento “rustico” (lo “strapaese”) contro la “falsa civiltà delle città”. Si sente la mancanza delle belle elegie che questo *fantaisiste* avrebbe potuto scrivere e che non scrisse. Elegiaco e *fantaisiste* fu anche Luciano Folgore (pseudonimo di Omero Vecchi, 1888-1966), che rimase fedele al Futurismo cantando le automobili e le luci della città; ma è il meno italiano di tutti, un avanguardista parigino in traduzione romana.

Gli aspetti internazionali del Futurismo ne facilitarono la ripercussione internazionale; e questa fu molto grande, e perfino durevole. Ancora agli inizi degli anni 1920 nascono nuovi movimenti futuristi: l’“Ultraismo” in Spagna, vari gruppi in America Latina. Immediatamente dopo la guerra è futurista il poeta fiammingo Paul van Ostayen. Ma soprattutto prima e dopo la guerra sorsero molti gruppi futuristi, tra i quali spicca quello della rivista “*Orfeu*” in Portogallo. Tutti però conoscono anche e imitano il Modernismo parigino, di modo che non è possibile tracciare confini netti. Soltanto uno di questi futurismi stranieri influenzò, a sua volta, il Modernismo di Parigi: il Futurismo russo⁴⁰. Come iniziatore, o addirittura come precursore, viene indicato il poeta Igor' Severjanin (pseudonimo di Igor' Vasil'evič Lotarev 1887-1941), grandissimo poeta, secondo alcuni, privo di qualsiasi talento, secondo altri. Ma l’autentico Futurismo russo è una mistura di Marinetti e Apollinaire, il “Cubismo-Futurismo”, lanciato a Mosca nel 1912 da un manifesto dal titolo *Schiaffo al gusto del pubblico*. I responsabili di questo atto violento erano piuttosto degli adepti minori, come Aleksej Eliseevič Kručënych (1886-1968) e David Davidovič Burljuk (1882-1967). Il capo del Cubismo-Futurismo, Velimir Chlebnikov (pseudonimo di Viktor Vladimirovič Chlebnikov, 1885-1922) era più uno sperimentatore della poesia [2479] che non un poeta; ma è certo che pretese di creare un nuovo vocabolario e una nuova sintassi, con gesti eccentrici che ad altri parvero follia. La sua influenza si farà sentire, molto più tardi, in Europa, e soprattutto in Majakovskij. Il ruolo che nel Modernismo francese spettava alla pittura, nel Futurismo russo toccò alla musica. Il più grande dei futuristi russi, Majakovskij⁴¹, dovette pensare a Igor' Stravinskij quando la rivoluzione gli diede l’opportunità di “liberare le parole” e creare una “poesia barbara”. E fu il Futurismo musicale di

⁴⁰ G. TASTEVIN, *Futurizm*, Mosca, 1914.

⁴¹ N. d. t.: Su Majakovskij si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2540.

Stravinskij che invase Parigi, imprimendo l'impulso più forte alla volontà modernista di ricreare un mondo barbaro, primitivo, nuovo.

Il "carro trionfale" di Stravinskij a Parigi non poteva essere più elegante, più mondano e più artisticamente raffinato di come fu; fece il suo ingresso con i balletti russi organizzati da Sergej Djagilev⁴². Nel 1909, l'anno del manifesto di Marinetti, i russi comparvero a Parigi, e impressionarono gli esteti raffinati con il variopinto esotismo del loro folclore; venivano da Mosca, dall'epoca del Simbolismo nazionalista, dal tempo in cui Remizov scoprì Leskov. Ma i russi disponevano anche di un altro folclore, differente; nel 1912 rappresentarono il *Petruška* di Stravinskij, e nel 1913 la sua *Sagra della primavera*. Si ebbe l'impressione come di una minaccia terribile, e i modernisti riconobbero nella musica "futurista" di Stravinskij la realizzazione dei loro stessi ideali di abolizione di ogni tradizione e della stessa grammatica, in ritorno allo stato primitivo, l'imbarco sul "*bateau ivre*" verso il futuro, "la cui aurora non era ancora sorta".

In questi anni del trionfo internazionale dei Futurismi italiano e russo, il Modernismo francese uscì infine dalla sua reclusione volontaria di Montmartre. Più o meno nel 1912 Apollinaire e i suoi amici [2480] si trasferirono nel quartiere più intellettuale e più cosmopolita di Montparnasse, stabilendo il quartier generale del Modernismo presso il caffè "Les deux magots". I rapporti con i pittori si fecero meno stretti, e il Modernismo perse l'aspetto di un'appendice letteraria del Cubismo. La fondazione, nel 1912, della rivista "*Les Soirées de Paris*" ("Le Serate di Parigi"), con Apollinaire quale segretario, costituì la dichiarazione d'indipendenza del Modernismo, la cui storia letteraria cominciò soltanto allora⁴³.

Guillaume Apollinaire (pseudonimo di Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, 1880-1918) è il maggior poeta modernista, e uno dei maggiori poeti di tutti i tempi. Sono passati soltanto pochi decenni⁴⁴ da quando l'influenza spagnola si è portata via il trentenne già gravemente ferito nelle trincee, e già la sua strana personalità di figlio di un'avventuriera polacca e di un aristocratico napoletano (o, secondo altri, di un alto prelato della curia romana) è avvolta dalle nebbie della leggenda. Vivono ancora coloro che erano amici di questo poeta frequentatore di caffè *bohémien*, che scriveva appoggiando il foglio su una gamba poesie farsesche "*pour épater le bourgeois*"⁴⁵ e che era un erudito dalle vaste conoscenze disparate, cliente assiduo della [2481] "Bibliothèque Nationale" e soprattutto dell'"*Enfer*"⁴⁶, dove si conservavano i rari libri pornografici dei secoli passati. In effetti dobbiamo un'edizione critica dell'Aretino e una traduzione francese di Fanny Hill

⁴² V. Y. IVCHENKO, *Le Ballet contemporain*, Paris, 1912; N. SVETLOV, *Le Ballet contemporain*, Paris, 1913.

⁴³ M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, 2.a ed., Paris, 1940; G. LEMAÎTRE, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Mass., 1941.

⁴⁴ N. d. t.: Il riferimento è ovviamente all'epoca in cui Carpeaux scriveva la sua opera.

⁴⁵ N. d. t.: Per scandalizzare il borghese.

⁴⁶ N. d. t.: L'Inferno, come veniva chiamato il reparto dei libri proibiti.

al cattolico apostolico romano Apollinaire, per il quale Montmartre non significava soltanto “monte della *bohème*”, ma anche “monte della Basilica del Sacro Cuore”:

*Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre*⁴⁷.

Apollinaire, patriota mistico della Francia, che non era la sua patria, e per la quale fu gravemente ferito sul campo di battaglia; tutto nella sua vita appare simbolico, perfino la pallottola tedesca che gli perforò il cranio, o l'influenza che se lo portò via pochi giorni prima dell'armistizio. Personalità strana e pittoresca, dalle mille sfaccettature, molteplice come la sua poesia:

Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes

*Pour mes pensées de tous pays de tous les temps*⁴⁸.

Apollinaire proveniva dal Simbolismo, e ai poeti simbolisti dedicò una delle sue prime pubblicazioni, rimanendo legato, fino alla fine, al “*Mercur de France*”. E in certi grandi momenti il simbolismo di Apollinaire è quello di Rimbaud: il viaggio del “*Bateau ivre*” portò alla *Zone*⁴⁹. Nei momenti intimi, è piuttosto il simbolismo musicale di Verlaine quello che Apollinaire imitò direttamente nel ciclo *A la Santé* (Alla Santé, 1913), scritto in prigione. E dietro Verlaine compare Heine, in molte poesie di ricordi di viaggio in Renania; e dietro Heine appare Laforgue, l'ironia dolorosa della vita quotidiana nelle strade di Parigi. Solo che Apollinaire non aveva letto Schopenhauer. E' un ottimista radioso, goloso come un personaggio di Rabelais, che aveva inghiottito il passato «*de tous pays de tous les temps*», e che inghiottiva il futuro, «*ivre d'avoir bu tout l'univers*»⁵⁰. Nel suo cuore viveva la poesia tedesca delle rive del Reno e, con un amore particolare, tutto ciò che è italiano, e quasi con frenesia «*tout Paris*»⁵¹. Apollinaire è il poeta di tutti gli aspetti della grande città, il cui cosmopolitismo è simbolizzato per lui dalla *bohème*. Ma questo *fantaisiste* dei caffè *bohémien* è anche il *fantaisiste* dei quartieri popolari, ai quali eresse il monumento di *Zone* (Zona, 1913), dolorosa fantasia laforguiana con tratti inconfondibili della sua poesia unanimista. Come espressione puramente lirica è forse [2482] maggiore *La chanson du mal-aimé* (La canzone del non-amato, 1909), confessione di un'anima perduta nel tumulto della grande città, «pur sapendo ciò che cantano le sirene». Ma *Zone* è uno dei grandi momenti nella storia della

⁴⁷ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Zone*, v. 85: «Il sangue del vostro Sacro Cuore mi ha inondato a Montmartre».

⁴⁸ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Palais*, ultimi due versi: «Lingue di fuoco dove sono le mie pentecosti / Per i miei pensieri di tutti i paesi di tutti i tempi».

⁴⁹ N. d. t.: *Zona*, titolo di un poema di Apollinaire.

⁵⁰ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Vendémiaire*, v. 167: «ebbro per aver bevuto tutto l'universo».

⁵¹ N. d. t.: Tutta Parigi.

poesia moderna, paragonabile a *Cimetière marin* di Valéry, alle *Duineser Elegien* di Rilke, a *Sailing to Byzantium* di Yeats, a *The Waste Land* di Eliot e a *I dodici* di Blok. E' il primo grande poema in cui si dichiara guerra al passato («*J'ai eu le courage de regarder en arrière / Les cadavres de mes jours*»⁵²), il primo poema in cui si rompe, deliberatamente, con l'«equilibrio» («*Incertitude, ô mes délices*»⁵³), il primo poema in cui gli aspetti più triviali e addirittura più brutti della vita moderna sono elevati alla dignità della poesia, come se fossero visti per la prima volta. *Zone* è il primo poema, dai tempi dei romantici, in cui il soggettivismo cede a una concezione oggettiva della realtà; per questo il poeta parla in seconda persona singolare, come se il mondo estraneo lo apostrofasse attraverso la sua poesia.

Con tutto ciò, *Zone* non è, come ha detto un critico, “il poema dell'alienazione”. Perché anche tenendo conto di una forte dose di mistificazione, non si può dubitare del cattolicesimo di questo strano rivoluzionario poetico. E come ne *I dodici* di Blok il Cristo appare alla testa dei soldati bolscevichi, così appare, nel suburbio parigino di Apollinaire, una visione inaspettata. Dopo aver dichiarato guerra a tutto ciò che è stato

*A la fin tu es las de ce monde ancien...*⁵⁴

il poeta prosegue:

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme

*L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X.*⁵⁵

E' il modo di Apollinaire di vedere il mondo “*sub specie aeternitatis*”⁵⁶. E' l'assoluto di fronte al quale il mondo delle contingenze si scompone in pezzi. Tutto perde forma, la stessa lingua si disfa; e come a Kierkegaard era rimasto solo il salto “paradossale” per arrivare alla fede, così Apollinaire pretende di arrivare alla realtà superiore della poesia tramite paradossi antisintattici:

[2483] *Perdre*

Mais perdre vraiment

⁵² N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Les Fiançailles*, vv. 37-38: «Ho avuto il coraggio di guardare indietro / I cadaveri dei miei giorni».

⁵³ N. d. t.: Guillaume Apollinaire, *L'écrevisse*, v. 1: «Incertezza, o mie delizie».

⁵⁴ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Zone*, v. 1: «Alla fine sei stanco di questo mondo antico».

⁵⁵ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 7-8: «Solo in Europa tu non sei antico, o Cristianesimo / L'Europeo più moderno siete voi, Papa Pio X».

⁵⁶ N. d. t.: Sotto l'aspetto dell'eternità.

*Pour laisser place à la trouvaille*⁵⁷.

Grammatica, sintassi, interpunzione spariscono per “*laisser place à la trouvaille*” delle “*paroles en liberté*” (parole in libertà). L’espressione è di Marinetti, ma Apollinaire non è un futurista, bensì un cubista: vuole ricostruire il mondo degli elementi primitivi. E per arrivare a tanto si servì, alla fine, degli artifici tipografici dei *Calligrammes* (Calligrammi, 1918). Ma fu solo una fase della “poesia cubista”. L’alchimia verbale di Apollinaire,

O Paris

Du rouge au vert tout le jaune se meurt

Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles

La fenêtre s’ouvre comme une orange

*Le beau fruit de la lumière...*⁵⁸

per quanto pittorica possa sembrare, è piuttosto un esperimento musicale, mallarmeano, dell’ex-simbolista. La distruzione della sintassi e l’abolizione dei segni di interpunzione intendono eliminare ogni possibilità di una poesia logica, non musicale. L’autentica “poesia pura” sarà assurda, senza l’intervento della logica meccanica. Poesia di sogno, ma di sogno profetico:

Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues

Mille phantasmes impondérables

*Auxquels il faut donner de la réalité.*⁵⁹

Molti critici preferiscono all’artificio dei *Calligrammes* il volume precedente, *Alcools* (1913). Ritengono che Apollinaire sia soltanto un grande poeta minore, un “*Villon secondaire*” (Villon secondario), ma Villon è realmente il maggior poeta francese. Tra poesia “maggiore” e “minore” la distinzione è di genere e non di valore. Soprattutto quando Apollinaire parlava la lingua di Villon, peraltro senza fare dei *pastiches* alla maniera dei *fantaisistes*, possedeva il vero spirito poetico, che forse profetizzava non il futuro del mondo, ma quello della sua stessa poesia:

⁵⁷ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Toujours*, vv. 13-15: «Perdere / Ma perdere davvero / Per lasciar posto alla scoparta».

⁵⁸ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes, Les Fenêtres*, vv. 33-37: «O Parigi / Dal rosso al verde tutto il giallo muore / Parigi Vancouver Hyères Maintenon New York e le Antille / La finestra si apre come una tempesta / Il bel frutto della luce...».

⁵⁹ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes, La Jolie Rousse*, vv. 24-26: «Là vi sono fuochi nuovi colori mai visti / Mille fantasmi imponderabili / Ai quali bisogna dare realtà».

[2484] *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*
Vienne la nuit sonne l'heure
*Les jours s'en vont je demeure*⁶⁰.

Dal valore assoluto della poesia di Apollinaire è necessario distinguere la funzione storica. Lo spirito di mistificazione (che in Apollinaire fu una cosa molto seria) non ammetteva altra realtà che quella dell'illusione. Ma questo è Romanticismo, e Apollinaire è soprattutto un grande romantico. Dai tempi di Nerval non si erano sentiti, in lingua francese, versi come questo:

Les souvenirs sont cors de chasse
*Dont meurt le bruit parmi le vent*⁶¹.

Apollinaire, l'ex-simbolista, trasse dal Simbolismo agonizzante gli elementi di un Romanticismo autentico; e questi ricompariranno nel Surrealismo, del quale egli fu il precursore diretto:

Voici le temps de la magie [...]
Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
*Avec des univers entiers*⁶².

L'Apollinaire delle antologie del futuro sarà romantico. Ma l'Apollinaire della storia letteraria è lo sperimentatore che contrappone

A ceux qui furent la perfection de l'ordre
*Nous qui quêtions partout l'aventure*⁶³.

⁶⁰ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Le Pont Mirabeau*, ultimi tre versi: «Sotto il Ponte Mirabeau scorre la Senna / Viene la notte suona l'ora / I giorni se ne vanno io rimango».

⁶¹ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Cors de Chasse*, ultimi due versi: «I ricordi sono corni da caccia / Il cui rumore muore nel vento».

⁶² N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *Les Collines*, vv. 46, 51-55: «Ecco i tempi della magia [...] Profondità della coscienza / sarete esplorate domani / E chissà quali esseri viventi / Saranno tratti da quegli abissi / Insieme a interi universi».

⁶³ N. d. t.: Guillaume APOLLINAIRE, *La Jolie Rousse*, vv. «A coloro che furono la perfezione dell'ordine / Noi che ricerchiamo ovunque l'avventura».

Sul “*Mercur de France*”, organo della poesia antica, uscì il primo dicembre 1918, pochi giorni dopo l’armistizio e la morte del poeta, il suo manifesto dal titolo *L’Esprit nouveau et les poètes* (lo Spirito nuovo e i poeti), manifesto del nuovo ordine poetico nel nuovo disordine delle cose. Le espressioni di questo manifesto avevano forza profetica: predicevano il Surrealismo. Non aveva più nulla a che fare con la prima fase del Modernismo, che era terminata tra il 1914 e il 1916.

[2485] Questa fase terminò così com’era cominciata: con una conversione, quella di Max Jacob (1876-1944). Un osservatore superficiale lo potrebbe considerare come una sorta di caricatura di Apollinaire: ma questo era un mistificatore e un cattolico mediterraneo, mentre Jacob era un pagliaccio e un cattolico mistico. La priorità spetta tuttavia a Jacob: fu lui il primo scrittore amico di Picasso che si convertì al Cubismo. Due anni dopo Jacob, ebreo, dopo aver cercato invano la verità in tutti gli occultismi, si fece battezzare come cattolico, pretendendo un fervore mistico che, tra i suoi amici, fece proseliti e diede scandalo. Jacob era una personalità straordinaria, eccentrica e irresistibile; la sua influenza sugli amici fu grande. Da lontano si potevano vedere soltanto i salti del mistificatore ingegnoso che imitava o parodiava i “poemi in prosa” di Rimbaud. Dava l’impressione di un esperto pagliaccio. In realtà Jacob è un contraltare autentico di Rimbaud: come Rimbaud fuggì dalla letteratura verso la vita, così Jacob fuggì dalla vita verso la letteratura, e infine verso il convento. Rimbaud era tragico; Jacob era un umorista per tragica disperazione. Il suo grande talento poetico rimase sterile per anni, al punto che egli stesso si giudicò un fallito. Alla fine il Cubismo gli offrì l’opportunità di abolire i concetti letterari vigenti per fare dell’alto umorismo. Molte volte dà l’impressione di un eccellente *fantaisiste*, ma non lo è. Non era capace di imitare le forme tradizionali, come quelle di Villon, se non per farne la parodia. Ma quando trovò il punto fermo del cattolicesimo, ebbe mano libera per farla finita col resto, diventando dadaista: un modernissimo “*jongleur de Notre-Dame*”⁶⁴. Jacob è, contrariamente a tutte le apparenze, il più coerente dei modernisti, così coerente che percorse tutte le vie fino alla fine: il mendicante alle porte delle chiese ebbe, nel campo di concentramento, una tragica fine.

[2486] Jacob lasciò la viva impressione di una personalità singolare. Il terzo tra gli iniziatori del Modernismo poetico, Pierre Reverdy (1889-1960), è come se non fosse mai vissuto: «*Le monde s’efface*»⁶⁵ è il suo motto, ed egli stesso fece di tutto per “*s’effacer*” (svanire). Si potrebbe dire che fu un grande poeta, se la sua singolare semplicità non escludesse qualunque enfasi. Al pubblico rimase, tuttavia, quasi inaccessibile, e le stesse avanguardie lo dimenticarono. Molti conoscono soltanto lo straordinario poema *Son de cloche* (Suono di campana), perché venne citato da Marcel Raymond:

⁶⁴ N. d. t.: “Giocoliere di Notre-Dame”, dal titolo di un’opera di Jules Massenet basata sul racconto omonimo di Anatole France.

⁶⁵ N. d. t.: Il mondo svanisce.

*Tout s'est éteint
Le vent passe en chantant
Et les arbres frissonnent
Les animaux sont morts
Il n'y a plus personne
Regarde
Les étoiles ont cessé de briller
La terre ne tourne plus
Une tête s'est inclinée
Les cheveux balayant la nuit
Le dernier clocher resté debout
Sonne minuit⁶⁶.*

La poesia spoglia di questo paesaggio lunare pare il riflesso immediato del tempo di guerra: *Son de cloche* è del 1917. Ma tutta la poesia di Reverdy è così:

*Dans l'obscurité complète
le temps mauvais
les larmes tièdes⁶⁷.*

[2487] Il procedimento poetico è quello del Modernismo: parole sciolte, senza coerenza sintattica; forme cubiste che costruiscono un mondo di immaginazione intuitiva; si è parlato di “lanterna magica del Cubismo”, che illumina il mondo spirituale dietro alla realtà degli oggetti morti. L'intuizione di Reverdy non produsse l'ebbrezza di un Apollinaire nè l'estasi di un Jacob. Versi come

*Je tremblais
Au fond de la chambre le mur était noir
Et il tremblait aussi
Comment avais-je pu franchir le seuil de cette porte*

⁶⁶ N. d. t.: Pierre REVERDY, *Son de Cloche*: «Tutto si è spento / Il vento passa cantando / E gli alberi rabbriviscono / Gli animali sono morti / Non c'è più nessuno / Guarda / Le stelle hanno smesso di brillare / La terra non gira più / Una testa si è chinata / I capelli spazzano la notte / L'ultimo campanile rimasto in piedi / Suona mezzanotte».

⁶⁷ N. d. t.: Pierre REVERDY, *Troupeau de file tout seul*, vv. 3-5: «Nell'oscurità completa / i tempi cattivi / le lacrime tiepide».

On pourrait crier

Personne n'entend

On pourrait pleurer

*Personne ne comprend*⁶⁸

ricordano piuttosto l'angoscia dei drammi di Maeterlinck, il Decadentismo belga. Ma i caratteri formali sono differenti. Nessuna musica verbale, solo il silenzio di un mondo plastico, di statue rotte, di torsi, come in un quadro di De Chirico. L'obiettivo di questa poesia è la "rimaterializzazione dell'universo", "*une opération qui donne à la Matière sa figuration en y incorporant la sensibilité du poète*"⁶⁹. Un poeta che non è di questo mondo. Il passaggio di Reverdy attraverso la realtà degli altri fu rapido, per quanto doloroso: gli anni di *bohème* e povertà al "*Bateau-lavoir*", dove egli capì il Cubismo senza essere compreso da nessuno, e infine l'afasia: la poesia finì. Reverdy è l'autentico continuatore di Rimbaud, che rinunciò alla poesia; ma rimane "*l'autre côte*"⁷⁰. Reverdy non diede alcuna importanza agli elogi che i surrealisti fecero, nel 1924, al suo volume dal titolo *Les Épaves du ciel* (I relitti del cielo, 1924). Passò attraverso la negazione assoluta, il Dada, per arrivare a una mistica silenziosa, un'estasi di silenzio, più autentica del silenzio mistico dei decadentisti belgi. Nel 1926 si ritirò nel convento benedettino di Solesmes. Per citare un suo verso: «*Et la nuit garde son secret*»⁷¹.

Gli altri modernisti della prima ora non sono propriamente modernisti; sono piuttosto poeti che venivano da paesi poetici differenti, dal [2488] Populismo, dall'Unanimismo, dal Futurismo, passando attraverso il fuoco purificatore del Modernismo, non sempre con successo. Un poeta puro fu Léon-Paul Fargue (1876-1947), simbolista di vecchia data (appartiene evidentemente alla generazione anteriore) di cui le antologie riportano con ostinazione la meno caratteristica delle sue poesie, *Aeternae Memoriae Patris* (All'eterna memoria del Padre, 1919) profondamente emotiva; ma Fargue non è un poeta emotivo, o meglio non intende esserlo. Adottò le ricchezze verbali del Simbolismo senza molto successo; un critico malizioso ha affermato che Fargue, parigino tipico, è troppo parsimonioso per sprecare tante parole preziose. Come eco del Simbolismo decadentista appaiono ancora versi di una tristezza indefinita:

Le pays

⁶⁸ N. d. t.: Pierre REVERDY, *Coeur a coeur*, vv. 6-13: «Tremavo / In fondo alla stanza il muro era nero / e anch'esso tremava / Come avevo potuto varcare la soglia di questa porta / Si potrebbe gridare / Nessuno ascolta / Si potrebbe piangere / Nessuno comprende».

⁶⁹ N. d. t.: Un'operazione che dà alla Materia la sua configurazione incorporandovi la sensibilità del poeta (citazione in francese da fonte ignota).

⁷⁰ N. d. t.: L'altra sponda, il lato opposto.

⁷¹ N. d. t.: Pierre REVERDY, *Poste*, ultimo verso: «E la notte custodisce il suo segreto».

A trois lignes... (Ce n'est rien?)

*Il est triste...*⁷²

Ma l'emozione è già scomparsa nelle reticenze, e ciò che resta è un disegno cubista, poche linee in punta di penna che, più che rappresentare la realtà, vi alludono. Con questo stile, Fargue si permette soltanto un'emozione, della quale nessuno partecipa: quella delle cose triviali, delle *Banalités* (Banalità, 1930). Non fu certo lui a scoprire quella regione nella quale trivialità e mistero si intrecciano; ma un verso come

*L'ombre de mes mains qui glisse sur les choses*⁷³

si distingue dall'intimismo simbolista per la forma deliberatamente semplice; Fargue è un uomo del popolo parigino, è il populista tra i modernisti. Alla sua vena populista deve il successo di *D'après Paris* (Da Parigi, 1931), il cantico della grande città e dell'umile massa umana che la popola. Mille "luci della città" non bastano tuttavia a placare la melodia repressa. Fargue «*aime à [2489] descendre dans la ville à l'heure où le ciel se ferme à l'horizon comme un vaste phalène*»⁷⁴; e *D'après Paris* culmina con una orazione:

O vie, dans ce moment qui passe

et que nous voudrions pour toujours ressaisir,

*Cesse de dérober le secret de nos jours*⁷⁵.

Pur non appartenendo ai ranghi del Modernismo ortodosso, Fargue si definisce attraverso il Modernismo; poesia pura, e tuttavia romantica. In Fargue si colgono influenze unanimiste; e dall'Unanimismo della Abbaye de Créteil⁷⁶ viene Pierre Jean Jouve (1887-1976), il cui primo titolo, *Présences* (Presenze, 1912), ricorda Reverdy e Fargue; la sua forma poetica sarà sempre ellittica, a volte ermetica e anche enfatica. Le sue preoccupazioni sono differenti. Adottò la nuova tecnica per esprimere sconforto nei confronti degli ideali unanimisti; e nei *Tragiques* (Tragici, 1923) (titolo che ricorda di proposito D'Aubigné) è l'oratore di un'Europa insanguinata, mutilata e tradita:

⁷² N. d. t.: Léon-Paul FARGUE, senza titolo, 1895: «Il paese / Ha tre linee... (non è niente?) / E' triste».

⁷³ N. d. t.: Léon-Paul FARGUE, *Intérieur*, v. 20: «L'ombra delle mie mani che scivola sulle cose».

⁷⁴ N. d. t.: Léon-Paul FARGUE, *D'après Paris*, *Rappel*: «Ama percorrere la città all'ora in cui il cielo si chiude all'orizzonte come una vasta falena» (completiamo qui la citazione parziale data da Carpeaux).

⁷⁵ N. d. t.: Léon-Paul FARGUE, *D'après Paris*, *Plainte*, ultimi tre versi: ««O vita, in questo momento che passa / E che vorremmo riafferrare per sempre, / Smetti di rubare il segreto dei nostri giorni».

⁷⁶ N. d. t.: Cfr. cap. 9.2, p. 2343.

Il n'y a pas de victoire

*Il n'y a que sombre défaite*⁷⁷.

E' un poeta umanitario, che si distingue tuttavia da Romain per la vena mistica che lo portò a trasfigurazioni poetiche di Ruysbroeck⁷⁸. Il “*monde plus juste*” (mondo più giusto) degli unanimisti si confonde per lui con il “*monde plus vrai*” (mondo più vero) dei mistici e di Blake, la cui ossessione apocalittica informa le poesie politiche di Jouve. Influenzati da Blake sono pure i romanzi mistico-erotici di Jouve; il suo profondo interesse per la musica è germanico: Mozart, Alban Berg; nessun altro poeta francese ha tante somiglianze con l'Espressionismo tedesco del 1920. Il Populismo di Fargue e l'Unanimismo di Jouve sembrano incontrarsi [2490] e unirsi in André Salmon (1881-1969), modernista della prima ora del “*Bateau-lavoir*”, intimo amico di Picasso, Apollinaire e Jacob. Giornalista parigino “dinamico”, che irradiava simpatia, poeta e scrittore di grande facilità, dava l'impressione di una sorprendente ricchezza poetica; il gusto per i viaggi e l'esotismo aumentò il volume della sua produzione e la sua eccessività. Salmon fu il primo modernista uscito dall'avanguardia ad essere riconosciuto generalmente come poeta, quando gli altri erano ancora considerati matti o mistificatori. La terza edizione dell'antologia di Van Bever e Léautaud [*Poètes d'aujourd'hui*] gli aprì le porte, accanto ad Apollinaire, sebbene escludesse ancora Jacob, Reverdy, Fargue e Jouve. Salmon deve il suo successo più ai temi che alla forma poetica: è un populista parigino e un unanimista internazionale. Salutò la rivoluzione russa e le sofferenze benefiche del popolo russo. Certi versi di *Prikaz*⁷⁹ (1919),

Seigneur, ayez pitié

*Des hommes de la terre russe!*⁸⁰

lo resero famoso. Salmon non era realmente un comunista, così come non era realmente un modernista; rifiutò la poesia di propaganda, il Dada e il Surrealismo. Ma era, con tutta la sua facilità e le sue oscillazioni, un uomo e un poeta serio, che non può essere paragonato a quel genio di volubilità che è stato Cocteau⁸¹, altro modernista della prima fase (grazie alla sua precocità) che in seguito assunse atteggiamenti differenti. Gli stessi tradimenti tra i modernisti furono dovuti, il più delle volte, all'intervento del Futurismo; e chi non arrivò a tanto trovò per lo meno nella tematica

⁷⁷ N. d. t.: Pierre Jean JOUVE, *Le 11 novembre 1918, jour de la Victoire*, vv. 1-2: «Non c'è vittoria / Non vi è che una buia sconfitta».

⁷⁸ N. d. t.: Su Ruysbroeck cfr. cap. 3.2, pp. 281-282.

⁷⁹ N. d. t.: Parola russa che significa ordine, comando, direttiva.

⁸⁰ N. d. t.: André Salmon, *Prikaz*, vv. 1-2: «Signore abbiate pietà / Degli uomini della terra russa!».

⁸¹ N. d. t.: Su Cocteau si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2619 ss.

futurista il mezzo per un successo più facile. Così il modernista-futurista Blaise Cendrars (pseudonimo di Frédéric-Louis Sauser, 1887-1961), poeta e narratore [2491] altamente dinamico, che raccontava con parole molto sciolte, in poesie aneddotiche ed esaltate, le sue esperienze in America e in Russia, i miracoli della tecnica, la sua vita avventurosa tra banchieri anglosassoni e *gangsters* di Chicago, eroi della foresta vergine e della rivoluzione russa, non dimenticando la cucina cinese e le prostitute negre. Una poesia adatta ad entusiasmare la gente più sorda alla poesia; a ciò si aggiungano gli effetti dell'autopubblicità, che tuttavia sono, com'è noto, effimeri. Cendrars viveva della sua poesia; e questa sua poesia vissuta è migliore della sua poesia scritta. Invano i suoi ammiratori rivendicano per lui la priorità cronologica di aver fatto prima ciò che Apollinaire e i surrealisti fecero soltanto dopo; questi ultimi infatti fecero la storia, mentre Cendrars fu un futurista di un futuro ormai passato.

La fusione tra Modernismo e Futurismo diede risultati migliori tra gli italiani. L'Italia letteraria del 1910 era, in gran parte, una provincia della letteratura francese, al punto che diversi avanguardisti italiani vivevano nel quartiere cosmopolita di Montparnasse. Marinetti era, a quell'epoca, uno scrittore in lingua francese, e Soffici rappresentava, per così dire, la Francia nella redazione di "La Voce", centro fiorentino dell'Italia già "rieuropeizzata". Soffici fu il primo avanguardista alla maniera francese tra gli italiani; ma la sua vena classicista ne pregiudicava, già allora, la "libertà delle parole". Il poeta rappresentativo del Modernismo di "La Voce" fu Aldo Palazzeschi (pseudonimo di Aldo Pietro Vincenzo Giurlani, 1885-1974), che aderì al Futurismo e diede a un suo volume il titolo di *L'incendiario* (1910; 1913), ottenendo una fama fiorentina, parigina e quasi europea con i versi onomatopeici di *La fontana malata* (1909):

Clof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clocchete,
chchch...⁸²

[2492] I carducciani e i dannunziani rimasero spaventati; se lo scopo non fosse stato

Il poeta si diverte
pazzamente,
smisuratamente!⁸³

⁸² N. d. t.: Aldo PALAZZESCHI, *La fontana malata*, vv. 1-5.

sarebbe lecito trovare un po' infantile in questo divertimento; e lo stesso Palazzeschi sarebbe stato d'accordo. Seguendo i consigli di Apollinaire, Palazzeschi intese far tornare la poesia alle fonti eterne della sensibilità poetica, all'infanzia, nella quale, come si sa, tutti noi siamo poeti. Teoria un po' pericolosa in un paese e in un'epoca in cui il classicista Pascoli coltivava la "poesia del fanciullo". Tanto più necessario era accentuare l'ironia romantica, laforguiana: la "fontana malata" agonizzava perché

la tisi

l'uccide...⁸⁴,

fatto doloroso che ricorda molto altri laforguiani italiani, i crepuscolari. In effetti, l'ironico Palazzeschi scriveva versi molto alla maniera dei decadentisti Corazzini e Gozzano, parodiandoli sottilmente. Palazzeschi fu sempre un umorista; Soffici lo apostrofò bene in una poesia di quell'epoca:

Palazzeschi eravamo tre

noi due e l'amica ironia⁸⁵.

Ma il veicolo migliore dell'ironia è la prosa. Invecchiando, Palazzeschi abbandonò la poesia "incendiaria" per scrivere due romanzi umoristici che erano, allo stesso tempo, panorami fedeli dell'Italia che era stata: *Sorelle materassi* (1934) e *I fratelli Cuccoli* (1948), i suoi veri capolavori.

Il Modernismo italiano è, in effetti, una mistura di Futurismo e Crepuscolarismo, parodiato e non sempre solo parodiato (Lucini influì molto), e da questo secondo aspetto vengono le figure più interessanti, e innanzitutto il grande poeta (realmente grande) Umberto Saba (pseudonimo di Umberto Poli, 1883-1957). [2493] Saba si presentò con un poema strano, un'autobiografia in quindici sonetti di fattura impeccabile e di una sincerità che mai si era vista prima di allora in quella nobile forma metrica. Saba era un figlio di Trieste, ai confini orientali della civiltà italiana, città di italiani e tedeschi, ebrei e slavi. Lo stesso Saba era per metà ebreo, partecipe della malinconia della sua razza disgraziata, che riconosce nel muso di un animale:

In una capra dal viso semita

⁸³ N. d. t.: Aldo PALAZZESCHI, *Lasciatemi divertire!* (da *L'incendiario*, 1910) vv. 5-7.

⁸⁴ N. d. t.: Aldo PALAZZESCHI, *La fontana malata*, vv. 45-46.

⁸⁵ N. d. t.: Ardengo SOFFICI, *Via*, vv. 1-2.

sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita⁸⁶.

Saba è un crepuscolare triestino-ebraico; per questo credeva che i poeti e i critici di “La Voce” non gli avessero prestato attenzione quando, in gioventù, era vissuto a Firenze. Tornato a Trieste divenne libraio, venditore di volumi rari e antichi,

...Antiquario
sono, un custode di nobili morti⁸⁷,

rifugiandosi nei due grandi amori della sua vita:

Trieste è la città, la donna è Lina,
per cui scrissi il mio libro di più ardita
sincerità...⁸⁸

E la città, la donna e i libri gli ispirarono i capitoli “Trieste e una donna” e “La Serena Disperazione” del suo *Canzoniere* (1921; 1945; 1948). È un libro di poesia regionalista, della città di Italo Svevo, un mondo ormai tramontato.

[2494] C'è a Trieste una via dove mi specchio...⁸⁹:

Così comincia la poesia *Tre vie*: la strada degli operai, piena di vita esotica, la via dell'ospedale e del dolore universale, e la via del cimitero ebraico, quella del poeta Umberto Saba; egli si trova bene al “Caffè Tergeste”, il bar a buon mercato dei commercianti italiani e dei marinai d'oltremare; prova simpatia per l'operaio slavo, che lavora i campi che appartengono ad altri, e lo spettacolo di un vecchio sudato, che prepara il futuro raccolto, gli ispira l'antico grido: «Felice il non nato!»; e di fronte allo splendido mare che circonda la sua città sente, dolorosamente, il proprio *Confine*:

...la mia pena secreta, il mio dolore
d'uomo giunto a un confine...⁹⁰

⁸⁶ N. d. t.: Umberto SABA, *La capra*, ultimi tre versi.

⁸⁷ N. d. t.: Umberto SABA, *Primavera d'antiquario*, ultimi due versi.

⁸⁸ N. d. t.: Umberto SABA, *Ed amai nuovamente*, vv. 5-7.

⁸⁹ N. d. t.: Umberto SABA, *Tre vie*, v. 1.

⁹⁰ N. d. t.: Umberto SABA, *Confine*, vv. 12-13.

Saba, all'interno della forma classica, è un poeta dall'espressione ambigua: lo stesso "confine" ha più di un senso, significando la forma che il poeta aveva adottato, il sonetto rigoroso e la lingua italiana purissima e tradizionalissima, e allo stesso tempo la prigione del poeta nel suo stesso "io", più profondo dell'abisso marino ai piedi della montagna che sovrasta la sua città, abisso che egli perscrutava con la pazienza e l'acutezza proprie della città di Svevo e del paese di Freud. Un critico francese ha definito Saba «*le seul poète européen digne d'être le contemporain de Proust et Joyce*»⁹¹. Tradizionalista per la forma, Saba è modernista per l'"ardita sincerità", il primo grande poeta modernista italiano.

La poesia "classica" di Saba fu uno dei primi segnali di resistenza al Futurismo. Un altro segnale di resistenza fu la poesia semplice e profondamente umana di Clemente Rebora (1885-1957); ma si trattò di due figure isolate che non potevano contrastare la corrente dominante. Saba dovette lasciare Trieste, dove tornò, con tutti gli onori di un grande poeta, soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale; Rebora si ritirò in un convento, e solo recentemente il suo atteggiamento e la sua poesia hanno trovato comprensione. Una resistenza riuscì tuttavia [2495] a organizzarsi, nel 1919, attorno alla rivista romana "La Ronda"; contro il Futurismo e contro l'uropeismo francesizzato di "La Voce" si proclamò la necessità di tornare al Classicismo nazionale, e soprattutto a Leopardi.

Il primo grande poeta di "La Ronda" fu Vincenzo Cardarelli (1887-1959), che si avvicina all'ideale di un "classico-moderno". Ma presto venne superato dall'amico Ungaretti⁹², e in seguito si dedicò quasi esclusivamente alla prosa, una prosa altamente artistica che fece scuola. Il maestro di questo nuovo stile è il critico e cronista Emilio Cecchi (1884-1966), il maggiore prosatore della letteratura italiana moderna, artista capace di riunire, in maniera inedita, il realismo più prezioso dell'espressione e un'atmosfera fantastica, magica, attorno alla parola. Un'ispirazione del genere può essere mantenuta solo per poco tempo. Cecchi scrisse soltanto componimenti brevi, cronache, impressioni, frammenti. Iniziava, in Italia, l'epoca del "frammentismo". Tutti, per vent'anni, scrissero "frammenti", a volte di elevato valore, come le impressioni marittime di Giovanni Comisso (1895-1969). Fu la stagione morta del romanzo italiano. L'unico romanziere e narratore di questo periodo è Massimo Bontempelli (1878-1960), fantasista di alta classe, dal genio inventivo inesauribile e dalla totale irresponsabilità; le sue affinità col suo contemporaneo Kafka sono evidenti.

Nel frattempo altri continuavano l'esplorazione poetica delle regioni recentemente scoperte dalla "psicologia del profondo". Così [2496] Camillo Sbarbaro (1888-1967), autore di versi rapidi e incisivi di un pessimismo nichilista, quel pessimismo per il quale i modernisti italiani si distinguono

⁹¹ N. d. t.: «Il solo poeta europeo degno di essere contemporaneo di Proust e di Joyce».

⁹² N. d. t.: Su Ungaretti cfr. cap. 10.2, p. 2708.

dal Futurismo esuberante. Un'influenza decisiva eserciterà il singolarissimo Dino Campana (1885-1932), il "poeta orfico" di poemi in prosa alla maniera di Rimbaud, dotato del realismo esatto di un miope e di chiaroveggenza profetica. Cantò

...le strade

Strette oscure e misteriose...⁹³;

fu poeta della notte («E la notte mi par bella...»⁹⁴), delle aurore utopiche («un cielo nuovo, un cielo puro»⁹⁵) e di enigmatiche convulsioni interiori. La sua influenza sarà sensibile in tutti i poeti ermetici, compreso Montale. Campana trascorse gli ultimi quattordici anni della sua vita nel manicomio di Castel Pulci. Era diventato folle all'estero, forse in Francia, forse nel momento in cui si suicidò il poeta portoghese Sá-Carneiro, al quale assomiglia abbastanza.

Il cosiddetto "Futurismo" portoghese è stato immotivatamente dimenticato; ma fu, al di fuori dell'Italia, il più antico tra i movimenti modernisti ispirati dall'avanguardia francese, con la quale fu i rapporti analoghi a quelli del Modernismo italiano. La posizione cronologica dei portoghesi si spiega, almeno in parte, con l'assenza di un Simbolismo vero e proprio in Portogallo, poichè Eugénio de Castro portò dalla Francia soltanto una tecnica poetica e una sensibilità decadentista. Né fu più moderna la poesia di Joaquim Teixeira de Pascoaes (pseudonimo di Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, 1877-1952), poeta verboso, dalla musicalità vaga e [2497] dall'ideologia ancor più vaga, fondatore del "Saudosismo"⁹⁶ nazionalista, più vicino al pre-simbolismo portoghese che a qualsiasi poesia moderna. Ma le libertà metriche e il sentimentalismo turbolento di Teixeira de Pascoaes contribuirono a rafforzare la resistenza alla letteratura ufficiale di Júlio Dantas ed altri. L'opposizione cominciò presto; nulla fu più naturale che l'adozione di formule futuriste, violentemente distruttive, da parte di un'avanguardia i cui ideali erano, in fondo, quelli del Simbolismo autentico. E da questa confusione nacque il Modernismo portoghese⁹⁷.

Due simbolisti, Luís de Montalvor e il brasiliano Ronald de Carvalho, fondarono nel 1915 la rivista "*Orpheu*" ("Orfeo"), edita dal futurista Antonio Ferro; tra i collaboratori c'erano il futurista José de Almada-Negreiros, l'"orfico" Ângelo de Lima, che come Dino Campana finì in manicomio, e due poeti di formazione estetizzante ma dalle ambizioni che già anticipavano il Surrealismo, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Questi ultimi editarono il secondo e ultimo numero di "*Orpheu*"; Sá-Carneiro andò a Parigi e Pessoa si associò ad Almada-Negreiros per pubblicare la rivista "*Portugal*

⁹³ N. d. t.: Dino CAMPANA, *La petite promenade du poète*, vv. 1-2.

⁹⁴ N. d. t.: *Ibidem*, v. 12.

⁹⁵ N. d. t.: Dino CAMPANA, *Ho scritto. Si chiuse in una grotta*, v. 17.

⁹⁶ N. d. t.: Dal portoghese *saudade*, parola che indica un sentimento di nostalgia e malinconia.

⁹⁷ J. G. SIMÕES, *Defesa da Poesia Moderna Contemporânea*, in "Novos Temas", Lisboa, 1938.

Futurista” (“Portogallo Futurista”); vale a dire che l’influenza di Marinetti l’ebbe vinta sugli inizi di un Modernismo alla francese, e questo contribuì a isolare lo sfortunato Sá-Carneiro. Si deve a quest’ultimo tuttavia l’opera poetica, sia pure di dimensioni ridotte, grazie alla quale si conserverà la memoria del Futurismo portoghese.

Mário de Sá-Carneiro (1890-1915) è il più strano di tutti i poeti portoghesi; se avesse scritto in un’altra lingua, più diffusa, le sue vicende esteriori, la sua follia incontestabile e il suo suicidio sarebbero stati motivi sufficienti per richiamare l’attenzione del mondo. Purtroppo non esiste ancora un’analisi critica esaustiva della [2498] sua opera che spieghi l’ostinazione nel continuare a usare la metrica tradizionale per esprimere sentimenti “moderni” e più che moderni; sarebbe necessario analizzare con pazienza le influenze esterne alle quali Sá-Carneiro reagì, tra l’estetismo di Wilde e il modernismo di Apollinaire, al quale dovette il coraggio di mistificare gli altri e se stesso. Sá-Carneiro crebbe nell’atmosfera dell’estetismo decadentista di Wilde, Maeterlinck, D’Annunzio, Eugênio de Castro. Ma né il suo ambiente meschino né la sua personalità abulica corrispondevano all’ideale della Bellezza; Sá-Carneiro si distinse da quegli esteti per la sincerità assoluta con cui lo riconobbe, e per la deliberata insincerità di illudere se stesso e gli altri con la creazione di un’altra personalità e di un’altra vita sue, immaginarie, e con il metodo mistificatorio che aveva appreso da Apollinaire e da Jacob. La conseguenza fu la dissociazione patologica della sua personalità e la perdita dell’“io”.

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio;
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro*⁹⁸.

Inoltrandosi in questo gioco pericoloso, Sá-Carneiro scoprì nella propria anima un mondo sconosciuto di immagini e di angosce

*Ânsia revolta de mistérios e olor,
sombra, vertigem, ascensão – Altura!*⁹⁹

per ritornare subito, disperato, alla realtà della sua condizione di semplice anima:

⁹⁸ N. d. t.: Mário de SÁ-CARNEIRO, “7”: «Io non sono io né sono l’altro / Sono qualcosa di intermedio; / Pilastro del ponte del tedio / Che va da me verso l’Altro»

⁹⁹ N. d. t.: Mário de SÁ-CARNEIRO, *Partida*, vv. 35-36: «Ansia tumultuosa di misteri e di odore / ombra, vertigine, scensione – Altezza!».

No lavabo dum Café
*Como um anel esquecido*¹⁰⁰.

Sá-Carneiro aveva degli intervalli di lucidità nei quali era capace di descrivere esattamente le sue esperienze:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto [...]
Perdi a morte e a vida,
[2499] *E, louco, não enlouqueço...*
A hora foge, vivida;
*Eu sigo-a, mas permaneço...*¹⁰¹

Sá-Carneiro si suicidò nel 1916 a Parigi. Per molti anni la sua poesia rimase priva di conseguenze. Non era possibile omettere la fase del Simbolismo autentico, e per questo lo stesso Sá-Carneiro aveva mantenuto la metrica tradizionale. Nel 1916, anno del suicidio del poeta folle, il simbolista Montalvor fondò la rivista “*Centauro*”, nella quale cominciò a divulgare le poesie simboliste di Camilo Pessanha¹⁰², fino ad allora ignorato nella sua reclusione di Macao. Vi si trovava la forma della futura poesia di Fernando Pessoa.

Una porzione grande e decisiva dell’opera poetica di Fernando Pessoa (1888-1935) è anteriore al 1927, anno in cui questo sopravvissuto dell’“*Orfeu*”, amico di Sá-Carneiro e discepolo di Camilo Pessanha fondò, insieme a João Gaspar Simões, José Régio e altri, la rivista “*Presença*” (“Presenza”). Fu un altro movimento effimero, che tuttavia non potrà mai essere dimenticato. Perché Pessoa non è stato soltanto un grande poeta, ma uno dei poeti più singolari di tutti i tempi. Solo molto tempo dopo la sua morte la sua ricchissima produzione poetica, sparsa su riviste [2500] effimere, venne riunita e ripubblicata. Egli stesso, rivelando e allo stesso tempo occultando le sfaccettature contraddittorie della sua personalità, pubblicò soltanto il volume dal titolo *Mensagem* (Messaggio, 1934), nel quale il poeta modernissimo, scettico ironico, celebrava la mistica fede

¹⁰⁰ N. d. t.: Mário de SÁ-CARNEIRO, *Serradura*, versi terzultimo e penultimo: «Nel lavandino di un caffè / Come un anello dimenticato».

¹⁰¹ N. d. t.: Mário de SÁ-CARNEIRO, *Dispersão*, vv. 1-2 e ultimi quattro: «Mi sono perso dentro di me / Perché ero un labirinto [...] Ho perso la morte e la vita, / E, folle, non impazzisco... / L’ora fugge, vissuta; / Io la seguo, ma rimango...».

¹⁰² N. d. t.: Su Pessanha cfr. cap. 9.1, p. 2156.

“sebastianista”¹⁰³ del popolo portoghese. Un libro che ricevette il dubbio onore di un premio da parte della propaganda nazionalista, e che perciò costituisce uno scandalo agli occhi di alcuni ammiratori del poeta. Spiegando la cosa, affermano che egli fu sempre un mistificatore: perito contabile e appassionato astrologo, scettico sottilmente sovversivo e occultista sospetto. Pessoa arrivò a pubblicare gran parte delle sue poesie usando degli pseudonimi, o meglio, come egli stesso preferiva dire, eteronimi, vale a dire attribuendole ad altre persone di sua invenzione per le quali inventava biografie complete: Alberto Caeiro, l'autore di *O Guardador de Rebanhos* (Il guardiano di greggi, 1914), dall'ispirazione improvvisa e torrenziale, Ricardo Reis, poeta classicista simile a Landor, Álvaro de Campos, autore di odi whitmaniane. La poesia dello stesso Fernando Pessoa, vale a dire quella di cui si assunse la responsabilità firmandola col suo vero nome, ha poco di ermetico; si tratta di una poesia sentimentale, conformemente alle più antiche tradizioni portoghesi, sebbene nel linguaggio simbolista di Pessanha:

Pobre velha música

*Não sei porque agrado...*¹⁰⁴;

un tradizionalismo che culmina ideologicamente in *Mensagem*, libro che non è stato ancora debitamente valutato, di inedita ricchezza metaforica. La sincerità di questo tradizionalismo sarebbe dubbia se il sovversivo “Alberto Caeiro” non fosse veramente “un'altra persona”; Pessoa riuscì a realizzare l’“Altro”, compito che spezzò lo spirito di Sá-Carneiro. L’“Altro” dell'umanista “Ricardo Reis” è il futurista whitmaniano “Álvaro de Campos”, autore di *Vem, Noite Antiquíssima* (Vieni, notte antichissima, 1938) e della grande *Ode Marítima* (Ode marittima, 1915). Dov'è allora, l'autentico Fernando Pessoa?

Sou um guardador de rebanhos.

*O rebanho é os meus pensamentos...*¹⁰⁵

Dai risultati contraddittori della sua introspezione psicologica Pessoa fuggì rifugiandosi nel sogno intenzionale,

[2501] *Tudo é ilusão,*

¹⁰³ N. d. t.: Sul sebastianismo portoghese cfr. cap. 5.6, p. 924.

¹⁰⁴ N. d. t.: Fernando PESSOA, *Pobre velha música!*, vv. 1-2: «Povera vecchia musica! Non so perché mi piace».

¹⁰⁵ N. d. t.: Fernando PESSOA, *O Guardador de Rebanhos*, IX, vv. 1-2: «Sono un guardiano di greggi. Il gregge sono i miei pensieri».

*Sonhar é sabê-lo*¹⁰⁶,

in un concetto atemporale di tempo nel quale passato e futuro si confondono:

E eu era feliz? Não sei:

*Fui-o outrora agora*¹⁰⁷.

Tradizionalista e satanista, scettico e occultista, Pessoa cristallizzò in personificazioni le sue possibilità, la sua “*disponibilité*”. “Si drammatizzò” dividendosi in personaggi. Il procedimento ricorda gli pseudonimi ai quali Kierkegaard attribuì la paternità dei propri libri. Ma Pessoa è lontano dalla fede assoluta e dal romanticismo hoffmanniano del pensatore danese. Conviene piuttosto ricordare le maschere di quell’altro grande poeta-occultista che fu Yeats, perché vale la pena ricordare le radici simboliste dell’arte di Pessoa. In effetti è lui il vero grande simbolista portoghese. Possiede un’affinità tipicamente simbolista con la musica. Perfino la sua teoria del “poeta che è un fingitore” e della poesia come arte di “cantare emozioni che non si provano” ricorda il musicista, che a chi lo ascolta sembra affogare nelle emozioni mentre in realtà calcola con esattezza le misure. La poesia di Pessoa ha anch’essa la qualità atemporale della musica:

Dizem?

Esquecem.

Não dizem?

Disseram.

Fazem?

Fatal.

Não fazem?

Igual.

Por que esperar?

*Tudo é sonhar*¹⁰⁸.

Il mondo non ha ancora preso conoscenza di quest’arte. Ma Fernando Pessoa può aspettare.

¹⁰⁶ N. d. t.: Fernando PESSOA, *Põe-me as mãos nos ombros...*, ultimi due versi: «Tutto è illusione / Sognare è saperlo».

¹⁰⁷ N. d. t.: Fernando PESSOA, *Pobre velha música!*, ultimi due versi: «Ed io ero felice? / Non so: / Lo fui un tempo adesso».

¹⁰⁸ N. d. t.: Fernando PESSOA, *Dizem?*: «Dicono? / Dimenticano. / Non dicono? / Hanno detto. / Fanno? / Fatale. / Non fanno? / Uguale. / Perché aspettare? (sperare?) / Tutto è sognare».

[2502] A Parigi, nel 1916, non si seppe neppure del suicidio di Sá-Carneiro, uno dei tanti giovani stranieri (portoghesi, spagnoli, tedeschi, italiani, americani) attratti dall'avanguardia letteraria. Montparnasse era un ambiente cosmopolita. C'erano molti giovani americani (un Greenwich Village in visita a Parigi) riuniti attorno al poeta francese Guy-Charles Cros (1879-1956), un *fantaisiste* che gli stessi francesi conoscevano poco; ma per gli americani le sue libertà metriche, le sue poesie su argomenti triviali, le licenziosità erotiche delle sue *Les Fêtes quotidiennes* (Le feste quotidiane, 1912) erano delle rivelazioni. Poi arrivò un altro americano, Pound, dalla favolosa erudizione, conoscitore della poesia di tutti i tempi e di tutti i continenti, che aprì gli occhi ai suoi compatrioti: la poesia simbolista era utile per lo studio della tecnica, ma non poteva più essere un modello: il mondo nuovo, tecnico, richiedeva una poesia nuova, rapida, incisiva; forse poteva bastare una sola immagine per comporre un poema, ma un'immagine che colpisse in pieno la sensibilità. Immagini in libertà, invece delle parole in libertà del Futurismo. Una poesia del genere esisteva tra i giapponesi, lo *haiku*; quest'epoca è anche quella di Lafcadio Hearn, delle esposizioni giapponesi a Parigi, quando tutti si entusiasmarono per l'Estremo Oriente. Le basi teoriche di questa nuova poesia vennero fornite dall'inglese T. E. Hulme¹⁰⁹, studioso di Bergson: ancora una volta ritroviamo Bergson nei principi di un Modernismo poetico. L'ispirazione di un'immagine, la scelta intuitiva di una metafora significavano per Hulme un'occasione di contatto immediato tra l'intelligenza creatrice e la natura, un'espressione dell'"*élan vital*"¹¹⁰. Nel 1912 Hulme pubblicò, come appendice al volume di Pound intitolato *Ripostes* (Risposte) le sue "*Complete Works*" (opere complete), vale a dire un piccolo numero di poemi brevissimi, "imagisti". Il titolo caratterizza bene l'atteggiamento aggressivo tipico delle avanguardie. Il dissidenti della poesia "georgiana" salutarono con piacere quell'innovazione, e tra loro Ford Madox Ford (pseudonimo di J. L. Ford Hermann Madox Hueffer, 1873-1939), [2503] uno scrittore che non è stato debitamente apprezzato. Fu amico di Conrad e collaborò a due dei suoi romanzi; introdusse il verso libero nella poesia inglese, senza trovare alcuna risonanza; i suoi poemi di guerra, originali e impressionanti, furono pubblicati nel 1918 quando non era ancora trascorso abbastanza tempo da quell'evento per poterne apprezzare la qualità poetica. Lo stesso destino toccò ai romanzi di Ford. Il suo maestro era stato George Moore, la cui influenza si percepisce in quel perfetto romanzo-poema che è *The Good Soldier* (Il buon soldato, 1915): ambienti aristocratici, conflitti erotici e religiosi. Ma Ford non era uno scettico; difese il vecchio ideale inglese del *gentleman* cristiano, sebbene in uno stile un po' eccentrico (egli stesso definì le sue opere "*unsystematically told*"¹¹¹). I suoi quattro romanzi ambientati durante la Prima Guerra Mondiale non sono "romanzi di guerra": sono opere di

¹⁰⁹ N. d. t.: Su Hulme cfr. cap. 9.2, p. 2376.

¹¹⁰ N. d. t.: Lo "slancio vitale" concetto della filosofia di Bergson.

¹¹¹ N. d. t.: Esposte in maniera non sistematica.

un'introspezione psicologica inaspettatamente profonda. Sono oggi, dopo un lungo oblio, opere abbastanza discusse dalla critica anglo-americana, e di innegabile efficacia sulla generazione dei romanzieri americani del 1945.

Pound riunì intorno a sé un certo numero di adepti della nuova maniera di fare poesia, pubblicando nel 1914 un'antologia del gruppo: *Des Imagistes. An Anthology* (Gli imagisti. Antologia). Il titolo, per metà francese, sottolineava l'origine esotica della scuola dell'"*Imagism*"¹¹². Gli "imagisti" detestavano l'eloquenza sonora della poesia tennysoniana e le inclinazioni narrative dei "georgiani". Un'immagine sola, sviluppata con la minor quantità possibile di parole, doveva rappresentare un aspetto essenziale, o meglio la sostanza di un oggetto, di un paesaggio, di un sentimento; le poesie imagiste ricordano le nature morte del Cubismo. La metrica tradizionale non aveva più senso: per reggere il verso libero sarebbe bastato il ritmo musicale. Gli imagisti imitavano lo [2504] *haiku* giapponese; e come allievi delle università inglesi ricordavano la poesia epigrammatica dell'*Anthologia Graeca*. Il miglior poeta tra i primi imagisti fu l'americana Hilda Doolittle (1886-1961), che dal 1919 si stabilì in Inghilterra e che si firmava "H. D.". Dobbiamo a questa poetessa eccellenti traduzioni di poesie greche.

La teoria e la poesia dell'Imagismo ci appaiono oggi poca cosa. La sua importanza storica fu, piuttosto, distruttiva: abolì le tradizioni poetiche del XIX secolo in diversi paesi in cui il Modernismo parigino non arrivò per tempo. Dappertutto sorsero "imagismi". I versi liberi del *Phantasus* (1898) del tedesco Arno Holz¹¹³ sono imagisti *ante litteram*. Nel 1919 il "gruppo imagista" dei poeti russi Sergéj Esenin, Aleksandr Kusikov e Anatolij Mariengof¹¹⁴ pretendeva, con gli stessi mezzi, di abolire la poesia "borghese". La poesia scandinava, da sempre conservatrice, venne rivoluzionata nel 1925 dal volume postumo¹¹⁵ della sfortunata poetessa svedese Edith Södergran (1892-1923), raccolta di piccole poesie imagiste deliberatamente imitate dall'*Anthologia Graeca*, ma di un certo fervore mistico che ricorda la vicinanza dell'Espressionismo tedesco. In America Latina l'imitazione dello *haiku* da parte del poeta messicano José Juan Tablada (1871-1945) contribuì a infrangere il predominio del verbalismo "modernista" della scuola di Darío; lo *haiku* divenne popolare tra gli ispanoamericani, e poeti ingegnosi come l'ecuadoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978) seppero adattarlo alla nuova sensibilità poetica.

[2505] Ezra Pound (1885-1972) fu senza dubbio uno dei grandi promotori della poesia moderna. Ma nella sua vita l'Imagismo non fu che un episodio. Già nello stesso anno 1914 in cui pubblicò *Des Imagists*, Pound fondò insieme all'inglese Wyndham Lewis la rivista "*Blast*" ("Esplosione"),

¹¹² G. HUGHES, *Imagism and the Imagists*, Oxford, 1931; St. C. COFFMAN, *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry*, Norman, Okla, 1951.

¹¹³ N. d. t.: Su Holz cfr. cap. 8.3, p. 1995.

¹¹⁴ N. d. t.: Il movimento russo è più noto come "Imaginismo".

¹¹⁵ N. d. t.: Dal titolo *Landet som icke är*, Il paese che non esiste.

organo del “Vorticism”, destinato a sostituire il Futurismo con un altro anti-naturalismo, che considerava ora l’immagine poetica come fonte di ispirazioni intuitive. E molti altri “-ismi” si susseguirono nella vita di Pound, fino al fascismo. Il primo aspetto della sua opera è sconcertante per la sua ricchezza. Sebbene autodidatta, Pound fu uno *scholar* erudito; conosceva molte lingue, in alcune delle quali sapeva comporre poesie, e incorporò nella lingua inglese innumerevoli forme metriche, neologismi, quasi creando una lingua nuova o ricreando quella vecchia. T. S. Eliot e tutti i nuovi poeti dell’Inghilterra e dell’America gli devono suggerimenti decisivi; i suoi volumi di critica e teoria poetica costituiscono autentici tesori di lezioni preziose. Non è possibile enumerare i poemi belli, impressionanti o interessanti di Pound, ma non è neppure necessario, perché nella loro grande maggioranza non sono suoi. Sono adattamenti virtuosissimi di Li Tai Po, Catullo e Propertio, dei trovatori provenzali e di Dante, Villon e Ronsard, Rimbaud e Mallarmé, ecc. Pound è un maestro della traduzione molto libera [2506] e del *pastiche*. Tra gli inglesi egli apprezzava Browning, e come lui seppe moltiplicarsi in numerose anime estranee. Lo stesso Pound era un cittadino dell’Idaho, uno degli stati meno popolosi e più arretrati degli Stati Uniti; la sua arte e la sua erudizione sono ispirate da uno snobismo mostruoso verso tutte le civiltà, occidentali e orientali, antiche e moderne. Pound fu un individuo incapace di mantenere la propria integrità se non travestendosi con tutte le maschere possibili, tra le quali il fascismo fu l’ultima o la penultima. Poi fu denunciato per tradimento, per essersi messo al servizio di Mussolini, dalle autorità americane, che invece di condannare il poeta preferirono incarcerarlo impietosamente nel manicomio di St. Elizabeth’s a Washington. L’ultima sua maschera fu quella del martire.

Pound è un problema, o meglio una collezione di problemi. Uno dei più difficili è quello del rapporto tra poesia e politica. Perché non è possibile astrarre semplicemente dall’ideologia per apprezzare i versi. L’arte di Pound sarebbe impossibile senza il suo aristocratismo, che nel mondo di oggi avrebbe bisogno della violenza, vale a dire di metodi fascisti, per mantenersi a galla. Ma le considerazioni di ordine politico non devono ispirare la valutazione della poesia. *The Cantos* (I Canti, in varie edizioni dal 1925 in poi) questa immensa opera epico-lirico-didattica, alla quale Pound lavorò per trent’anni, sono senza dubbio uno dei monumenti letterari della nostra epoca. Ma questo monumento resisterà al tempo? Gli ammiratori più appassionati paragonano i *Cantos* alla *Divina Commedia*, mentre i critici più severi citano innumerevoli brani di prosaismo triviale, di evidente mistificazione, perfino di assurdità senza rimedio. Dimenticano di citare le descrizioni di paesaggi in autentico stile classico (come la fine del Canto II, «*Olive grey in the near...*»¹¹⁶ e molti altri) accanto a cianfrusaglie insopportabili. L’opera è quella di un genio sfortunato: un fallimento grandioso.

¹¹⁶ N. d. t.: «Grigio olivastro nelle vicinanze».

Nel 1914 Pound non era ancora l'autore dei *Cantos*; era il capo degli imagisti, un capo volubile sul quale non si poteva fare affidamento. Abbandonò presto i suoi discepoli, che accettarono l'aiuto di Amy Lowell (1874-1925), parente del famoso bostoniano James Russel Lowell e ricca dama americana, [2507] che aveva già superato la giovinezza ed era piena di entusiasmo per la poesia. Amy Lowell pubblicò, tra il 1915 e il 1917, altre tre antologie dal titolo *Some Imagist Poets* (Alcuni poeti imagisti). Tra i collaboratori, due avranno un futuro molto distante dall'imagismo: D. H. Lawrence e T. S. Eliot; gli altri non manterranno le promesse, né l'inglese Richard Aldington, che scriverà un buon romanzo di guerra, né l'americano John Gould Fletcher, imagista della prima ora e poeta di seconda mano. Il posto di Amy Lowell sarà occupato più tardi da Harriet Monroe (1860-1936), che nel 1912 aveva fondato, nella rude Chicago, la rivista "*Poetry, a Magazine of Verse*" (Poesia, rivista di versi), all'epoca e ancora molto dopo la rivista poetica più importante in lingua inglese.

Da allora Chicago divenne il centro del Modernismo negli Stati Uniti, e in quella città uscì, nel 1915, il libro che rivoluzionò la poesia americana, la *Spoon River Anthology* (Antologia di Spoon River) di Edgar Lee Masters (1868-1950). Il poeta era un autentico figlio del Middle West, nativo del Kansas, che esercitò la professione di avvocato a Chicago. Ma il suo pensiero tornò sempre al villaggio dal quale era venuto, alla gente povera, oppressa dalla tirannia morale del puritanesimo e dallo sfruttamento degli speculatori. Ebbe sempre l'idea di erigere loro un monumento, ma lo stile tennysoniano-preraffaellita della poesia americana di allora non era adatto ai contadini americani. La lettura dell'*Anthologia Graeca* (Masters era un uomo colto, e certamente conosceva bene la poesia di Housman) lo liberò dal romanticismo convenzionale, rendendolo capace di vedere e descrivere la realtà, così come Crabbe aveva contrapposto i suoi poemi sinceramente realisti sulla vita rurale inglese del 1800 agli idilli di Gray e Goldsmith. Per Masters, Gray e Goldsmith erano rappresentati da Whitman, il sogno ottimista della democrazia americana; a questo Masters contrappose la poesia della realtà americana, una poesia grigia, pessimista, e perciò meno verbosa di quella di Whitman. Masters non profetizzò: epilogò. Scrisse gli epitaffi del cimitero di un villaggio americano, biografia epigrammaticamente riassunta di tante vite frustrate tra le poche che avevano ottenuto falsi trionfi. L'opera di Masters è una stupefacente processione funebre:

[2508] *Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith,
The tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the happy one? –
All, all are sleeping on the hill.*¹¹⁷

¹¹⁷ N. d. t.: Edgar Lee MASTERS, *The Hill*, vv. 10-12: «Dove sono Ella, Kate, Mag, Lizzie e Edith, / Il cuore tenero, l'anima semplice, la chiacchierona, la felice? / Tutti, Tutti dormono sulla collina».

Masters è oggi quasi dimenticato. Non piace il suo pessimismo, e per questo non viene considerato abbastanza “moderno”. Vero è che Masters rivela preoccupazioni che la poesia moderna ignora. Tutti gli altri, per quanto parlino della vita moderna, sono solo interessati alla letteratura, alla rivoluzione letteraria. L'uomo di Chicago è più pratico; intende distruggere menzogne e spiegare verità

...to uphold the singers and tellers of stories

Who keep the vision of a nation

*Upon the clear realities of life*¹¹⁸.

Masters non è ancora del tutto moderno, per il suo didatticismo e per il gusto per la poesia narrativa, che sono tipici di ogni poesia rurale. Successivamente la poesia dovette trasferirsi in città. Carl Sandburg (1878-1967) fu il poeta di Chicago. Operaio passato attraverso tutti i mestieri, compresi quelli dei bassifondi, Sandburg divenne socialista, accusando i milionari di Chicago della miseria delle masse, insultando i missionari ipocriti dei quali si era già preso gioco il suo amico Vachel Lindsay, e riconoscendo i sintomi della futura rivoluzione nell'inquietante sviluppo urbanistico della città:

Shovelling,

Wrecking,

[2509] *Planning,*

*Building, breaking, rebuilding...*¹¹⁹

Come poeta fu nitidamente modernista, ispirato dall'Imagismo; ogni metrica è abolita, versi liberi si alternano a brani di prosa ritmata. Solo così la sua emozione ottiene una libertà effusiva, patetica, ma non enfatica. Non è realista come Masters, ma naturalista; e come Dreiser non è capace di rifiutare l'ammirazione al mostro:

Hog Butcher of the World,

Tool Maker, Stacker of Wheat,

*Player with Railroads and the Nation's Freight Handler*¹²⁰.

¹¹⁸ N. d. t.: Edgar Lee MASTERS, *Henry Cogdal*, vv. 9-11: «... sostenere i cantori e coloro che raccontano storie / Che conservano l'idea di una nazione / Sulle chiare realtà della vita».

¹¹⁹ N. d. t.: Carl SANDBURG, *Chicago*, vv. 21-24: «Vangando, / Sfasciando, / Pianificando, / Costruendo, rompendo, ricostruendo».

Sandburg parve rivelare la possibilità di un Modernismo socialmente rivoluzionario, che non desiderava l'industrializzazione, come il Futurismo italiano, ma che traeva conclusioni violente da un'industrializzazione violenta. Ma era solo un'apparenza, e al momento opportuno si pentì. Il Modernismo fu anche una rivoluzione poetica; ma quelle conclusioni furono tratte solo dal Modernismo tedesco, l'Espressionismo.

L'Espressionismo tedesco¹²¹ divenne noto al mondo soltanto dopo il 1918, quando i suoi adepti agirono come propagandisti della rivoluzione repubblicana in Germania. In realtà l'Espressionismo data al 1910, ed è il contemporaneo o l'equivalente tedesco del Modernismo francese; ma è altresì vero che il suo aspetto era, fin dall'inizio, rivoluzionario, sebbene combinasse tra loro, in maniera confusa, rivoluzione letteraria, rivoluzione politico-sociale e rivoluzione religiosa. Il movimento darà [2510] i frutti più disparati: l'Espressionismo poetico, che è peraltro perfettamente compatibile col nichilismo e la reazione politica (Benn); l'Espressionismo proletario e socialista (Leonhard Frank); l'Espressionismo metafisico-religioso (Kafka). All'epoca non si potevano prevedere tali conseguenze. I primi espressionisti¹²² erano deliberatamente confusi: amavano avvolgersi, letteralmente, nella "notte", la parola chiave più citata dell'epoca. Non vi fu mai un movimento letterario più notturno di questo, che ebbe successo con il suo profeta pittorico, il cupo norvegese Edvard Munch (1863-1944). Una notte perpetua, interrotta solo da raggi apocalittici che annunciarono profeticamente, nel 1910 e 1911, la fine del mondo di allora. Anche i poeti si esprimevano come per mezzo di raggi, in maniera improvvisa, inarticolata. Si parlava di "letteratura gridata". Tra gli scrittori di fama già consolidata, diversi appoggiarono questo movimento giovanile: Heinrich Mann che anticipò l'opposizione politica, Wedekind, che anticipò la rivoluzione sessuale, Sternheim, che anticipò la distruzione della sintassi, e infine i rappresentanti della *bohème*, nel senso più ampio della parola. Due riviste, fondate a Berlino nel 1910, inaugurarono il movimento; Heinrich Mann era più vicino a "*Die Aktion*" ("L'azione"), la rivista della rivoluzione letteraria e politica, mentre Sternheim era più vicino a "*Der Sturm*" ("La tempesta"), la rivista della rivoluzione letteraria e artistica.

"*Die Aktion*" fu fondata nel 1910 da Franz Pfemfert, sindacalista rivoluzionario, uno dei più intrepidi avversari del militarismo prussiano; e la sua azione politica, nel 1914 e nel 1918, non avrà

¹²⁰ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 1-3: «Macelleria del Mondo, / Fabbricante di utensili, / Accumulatore di grano / Che gioca con le ferrovie e i facchini della Nazione».

¹²¹ A. SOERGEL, *Dichtung und Dichter der Zeit*, vol. II, *Im Banne des Expressionismus*, 6.a ed., Leipzig, 1930; R. SAMUEL e R. HINTON THOMAS, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*, New York, 1939; F. MARTINI, *Was war Expressionismus?* Urach, 1955; W. H. SOKEL, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth German Literature*, Stanford, 1959; W. MUSCHG, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München, 1961; W. LAQUEUR, *Weimar, a Cultural History*, London, 1974.

¹²² N. d. t.: Nell'originale si legge *impressionistas*, ma si tratta evidentemente di un errore.

alcun carattere epigonico. Fece molta propaganda in favore del triestino Theodor Däubler (1876-1934), ormai non più giovane, autore di un'enorme epopea filosofica dal titolo *Das Nordlicht* (L'aurora boreale, 1910), di molte belle poesie che celebravano il Sud, l'Italia e la Grecia, e di sonetti impeccabilmente parnassiani nella forma, ma che trattavano gli argomenti più triviali della vita quotidiana, sempre con esuberante emozione. Su "*Die Aktion*" furono pubblicati anche disegni di Picasso, [2511] accompagnati a poesie di Alfred Wolfenstein (1883-1945), traduttore di Rimbaud e unico poeta tedesco di quell'epoca che somigliava agli avanguardisti francesi. Venne dedicato un culto discreto alla memoria di George Heym (1887-1912), morto accidentalmente all'età di 25 anni: il volume postumo basta a dimostrare che avrebbe potuto essere uno dei grandi poeti del XX secolo. In una forma classicista, influenzata da Baudelaire e George, Heym annotò le sue visioni notturne e apocalittiche che ruotavano sempre intorno alla grande città e agli orrori sotterranei di Berlino: mendicanti e prostitute, folli e assassini, l'obitorio e il manicomio, tutto rappresentato con immagini di un'esattezza assoluta, suggestive fino a provocare la nausea, a volte personificate in figure di dimensioni mistiche, demoni della città maledetta. Nel 1911 questo "visionario del caos" profetizzò in maniera stupefacente "il risveglio della guerra che aveva dormito a lungo". Quando Heym, poco tempo dopo, morì, era già un poeta perfetto, completo. Altri poeti di "*Die Aktion*" avranno un grande futuro, come l'anarchico Benn e il whitmaniano Werfel. Notevole è la forte rappresentanza di alsaziani, semifrancesi, come Schickele e il suo compatriota Ernst Stadler (1883-1914), che morirà nei primi giorni di guerra, un poeta dalla sorprendente forza espressiva in versetti whitmaniani dal ritmo come precipitoso, che emette grida dionisiache nella voluttà di amare e di morire, e che profetizza in più di una poesia la propria fine nel turbine della battaglia. Una parodia delle visioni di Heym e Stadler fu quella che, sulle pagine di "*Die Aktion*", pubblicò il poeta satirico Jakob van Hoddis (pseudonimo di Hans Davidsohn, 1887-1942), predicando in versi burleschi la fine apocalittica del mondo [2512] borghese. Apocalittica sarà la sua stessa fine: verrà assassinato in un manicomio dai nazisti.

Van Hoddis collaborò anche alla rivista "*Der Sturm*", che il critico d'arte e poeta sperimentale Herwarth Walden aveva fondato nello stesso anno 1910. Anche in questa compaiono poesie umanitarie in metriche tradizionali, come quelle di Paul Zech (1881-1946), poeta-operaio che descrisse le officine e i porti, dopo l'orrore della guerra, con la speranza di una rivoluzione socialista, ma sempre in versi impeccabili, il più delle volte in sonetti, e che si dichiarava discepolo di George. Gli altri poeti di "*Der Sturm*", Heynicke, Lothar Schreyer e lo stesso Walden, scrissero versi liberi senza considerazione per la sintassi e per la grammatica; erano futuristi, più o meno come lo erano allora il pittore austriaco Kokoschka e il pittore russo Kandinskij, che illustravano i fascicoli della rivista. Il grande poeta di "*Der Sturm*", tuttavia, fu August Stramm (1874-1915), più

anziano degli altri, un solitario che arrivò, da autodidatta, a concepire una poesia originalissima, composta soltanto di parole accostate le une alle altre, senza legame grammaticale: una poesia “concentrata” di grida libere, grida di furore erotico e grida di angoscia mortale nel combattimento (Stramm morì in guerra), poesie fatte di interiezioni inarticolate, di gesti significativi. Stramm fu l’unico poeta tedesco dell’epoca che i francesi conobbero subito e apprezzarono; in Germania fu deriso come “poeta matto”. Certamente la sua poesia inimitabile non era una via adatta a tutti; ma tutto rivela la serietà della sua arte.

Il rivoluzionario Herwarth Walden (pseudonimo di Georg Lewin, 1879-1941) ebbe il coraggio di parlare di religione. Come i cubisti pretendevano di scoprire armonie orfiche nelle proporzioni dei cubi e delle figure geometriche, così i poeti di “*Der Sturm*” pretendevano di distruggere la struttura logica della lingua, questo “velo di menzogna” [2513] che ricopre la verità delle cose, per esprimere con grida profonde la sostanza dell’universo. La rivoluzione che i poeti di “*Die Aktion*” intendevano come avvenimento politico fu per quelli di “*Der Sturm*” un rinnovamento religioso dell’umanità.

Nell’Espressionismo tedesco è presente un elemento della religiosità germanica, come appare nelle opere dei pittori preferiti dal movimento, Munch e Van Gogh; si direbbe una religiosità gotica. Il misticismo gotico e quello russo si incontrano nella singolare figura di Ernst Barlach (1870-1938), che fu drammaturgo, scultore e incisore; ed è difficile dire in quale di questi settori artistici fu più grande. Le sue sculture in legno rappresentano mendicanti e veggenti, uomini paralizzati dal timor panico e donne che piangono i figli morti; è come se il vento gelido della steppa russa li avesse fatti fermare per aspettare la morte in un universo vuoto, dal quale Dio ha distolto lo sguardo. Queste figure di legno sono anche i personaggi delle opere drammatiche di Barlach: drammi che si svolgono in indefiniti tempi biblici, o in un ambiente moderno e triviale, addirittura ordinario, ma interiormente illuminato dalla povertà materiale e spirituale che è la condizione della grazia. E questa verrà, perché in quei drammi Dio è presente, sebbene sempre nascosto in qualcuno in cui nessuno lo indovinerebbe: in un mendicante sordomuto, in un parente sconosciuto ritornato dall’America, forse addirittura nel proprietario di un hotel chiassosamente umoristico. E’ l’arte più strana del teatro moderno: profondamente poetica, e tuttavia di forte effetto scenico.

Di quella religiosità gotica c’è anche qualcosa, per quanto abbastanza diluito, in Erwin Guido Kolbenheyer (1878-1962): gli eroi dei suoi notevoli romanzi storici [2514] sono uomini gotici: i mistici Paracelso e Böhme e, in *Amor Dei* (1908), l’ebreo Spinoza, il mistico ateo. In seguito, quando Kolbenheyer divenne un convinto nazista, quel romanzo dovette probabilmente apparirgli un “errore”; ma non lo fu nel 1908, quando *Amor Dei* venne pubblicato. Nella Germania del XIX secolo e dell’inizio del XX l’influenza degli ebrei fu sempre molto forte; e non tutti gli ebrei furono, come sosterrà la semplificazione ostile dei nazisti, dei cospiratori rivoluzionari o dei finanziari

tirannici. Proprio nel primo decennio del XX secolo si osserva un forte movimento religioso tra gli ebrei tedeschi, e aumenta, nella stessa direzione, l'influenza dell'ebreo francese Bergson. Uno spirito religioso fu l'infelice Otto Weininger (1880-1903), il cui libro *Geschlecht und Charakter* (Sesso e carattere, 1903) è una delle opere molto influenti dell'epoca; ispirandosi a Wagner e a Ibsen, a idee ascetiche e a un antisemitismo suicida, Weininger finì egli stesso per suicidarsi. Idee di rinnovamento religioso ispirano anche gli scritti di critica sociale di Walther Rathenau (1867-1922), padrone di un potente monopolio nel settore elettrico, la AEG, e pensatore buddista nelle ore libere, che predisse la fine dell'economia capitalista, morendo poi assassinato dai cospiratori nazisti.

Ma tutti questi ebrei erano, in fondo, dei liberi pensatori, un po' turbati da angustie religiose. Si ebbero, tuttavia, alcune conversioni autentiche, come tra quei sionisti che pensavano a soluzioni di tipo spirituale, apolitiche, della questione ebraica, e che si opponevano al sionismo politico di Herzl. Costoro furono impressionati dalla viva religiosità degli ebrei della Polonia e dell'Ucraina, gli adepti della setta mistica dei "Chassidim". Questi ebrei dell'Europa orientale possedevano una letteratura in *yiddish*, un dialetto tedesco arcaico scritto in caratteri ebraici. E uno scrittore in questa lingua singolare cominciava all'epoca ad essere [2515] notato in Europa: Yitskhok Leybush Peretz (1852-1915). Era un intellettuale povero che, da autodidatta, aveva conquistato il dominio dello stile simbolista, che impiegò in quella rude lingua per evocare fantasmi. Era un negromante e un mago che trasformò l'ambiente meschino, immondo e perennemente minacciato del ghetto in un paese di fiaba, di visioni mistiche e di avvenimenti apparentemente triviali, ma dal significato trascendente. La lettura dei racconti e dei drammi di Peretz influenzò profondamente il capo di quei sionisti apolitici, Martin Buber (1878-1965), che in traduzioni e in libere versioni familiarizzò gli ebrei dell'Europa centrale con quel mondo mistico che essi ignoravano. In seguito costruì un sistema filosofico-religioso nel quale l'uomo è chiamato da Dio a portare a termine, tramite l'azione etica, l'opera incompiuta della creazione. Il "cammino certo" dell'uomo dipende, dunque, dal fatto che egli ascolti la parola divina. Restando sordo, l'uomo rimane solo nell'universo, perduto. La sua vita spirituale ha come fondamento l'incontro con il grande Altro, il "Tu" dell'"io" umano: Dio.

Buber trovò i suoi primi adepti in un ambiente particolarmente adatto alle meditazioni religiose. La città di Praga, col suo passato gotico e barocco e la sua popolazione a maggioranza ceca, è un punto di incontro tra la religiosità medievale e il misticismo slavo. Le vecchie strade e i misteriosi edifici abbandonati sembrano luoghi in cui sono capaci di rivelarsi forze divine e poteri diabolici. Così vide Praga il romanziere Gustav Meyrink (1868-1932), occultista convinto e satirico mordace, che in parte sfruttava [2516] un ambiente fantastico e leggende ancor più fantastiche, come quella del *Golem*, che attraevano irresistibilmente il pubblico, e in parte credeva realmente nei fantasmi che

evocava. I suoi romanzi sono una confusione inestricabile di sensazionalismo a buon mercato, paccottiglia occultista e una rara forza di suggestione poetica.

In questo ambiente praghese, tra gli ebrei di lingua tedesca delle città, emerse Franz Werfel (1890-1945), adepto della filosofia religiosa del “Tu” in versi whitmaniani, un misticismo ebraico con forti tendenze cattolizzanti e un’inclinazione irresistibile a mescolare ideali umanitari e successo editoriale. Werfel è oggi conosciuto principalmente per i suoi romanzi. In realtà la sua importanza nella storia letteraria risiede soprattutto nei suoi primi volumi di versi: *Der Weltfreund* (L’amico del mondo, 1911), *Wir sind* (Noi siamo, 1913) e *Einander* (L’un l’altro, 1915). E’ ammirevole il talento poetico col quale Werfel, partendo da motivi insignificanti, da ricordi d’infanzia o dell’adolescenza e da avvenimenti triviali della vita quotidiana, riesce a infondere loro un senso trascendente, poetico e religioso. Successivamente, intorno al 1918, venne la fase delle grandi odi umanitarie e dei drammi pacifisti. I successi teatrali lo sviarono dalla poesia lirica, che alla fine abbandonò quasi completamente. L’ultima sua fase fu quella dei romanzi, sempre interessanti e pieni di idee, sempre costruiti con notevole abilità e sempre tenendo d’occhio le grandi tirature. Fu, al di là delle qualità di opere come *Barbara* (1929) e *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (I quaranta giorni del Musa Dagh, 1933) un caso perfetto di “*trahison d’un clerc*”¹²³.

La conversione fu naturalmente più facile per coloro che erano nati cattolici, e che erano stati soltanto sviati da influenze estranee. Reinhard Johannes Sorge (1892-1916), genio precoce che [2517] scomparve in guerra, fu un nicciano esaltato. Dopo essersi convertito, scrisse il dramma *Der Bettler* (Il mendicante, 1912) sotto la forte influenza dell’ultima drammaturgia di Strindberg: scene improvvisate in cui tutto è simbolico e in cui la tendenza spirituale è tutto. Fu la prima opera del teatro espressionista tedesco.

In quella mentalità religiosa e in quell’ambiente dei circoli ebraici di Praga sorse colui che rappresenta a tal punto la maggiore figura dell’Espressionismo tedesco (se espressionista possiamo definirlo) che la sua fama diverrà, in seguito, universale: Franz Kafka (1883-1924)¹²⁴.

Kafka era quasi completamente sconosciuto al momento della sua morte, e le sue opere pubblicate postume dall’amico Max Brod, contro l’espressa volontà testamentaria dell’autore, rimasero prive di risonanza. Ma Kafka risuscitò vent’anni dopo, esercitando da allora un’influenza incommensurabile sulla letteratura universale. Il mondo non percepisce in lui i tratti caratteristici di quello che fu il suo ambiente letterario, quello dell’Espressionismo tedesco, [2518] che oggi è, ingiustamente, quasi dimenticato. Si può definire Kafka un espressionista? La definizione sarebbe

¹²³ N. d. t.: “Tradimento di un chierico”, con riferimento al titolo dell’opera di Julien Benda (Il tradimento dei chierici, 1927) espressione indicante quegli intellettuali che schierandosi ideologicamente hanno abbandonato la ricerca della verità.

¹²⁴ N. d. t.: Su Kafka si ved anche il cap. 10.2, pp. 2807-2809.

giustificata soltanto dai suoi rapporti personali con alcuni esponenti di quel movimento, dal suo vivo interesse per le questioni religiose e, soprattutto, dal carattere apparentemente a-logico della sua arte. Ma tale definizione è smentita dal suo stile chiaro, conciso, realistico, formatosi nella lettura di Goethe, von Kleist e Flaubert. Con un realismo che non scende a compromessi Kafka descrive l'ambiente della sua città, Praga (palazzi disabitati, strade misteriose e case ancor più misteriose), l'ambiente di Meyrink e dei suoi romanzi "gotici", pieni di terrori fantastici. In questo senso, il "meta-realismo" di Kafka è quello di un tipico espressionista tedesco del 1910, ma Kafka non è uno scrittore tedesco: ambiente e mentalità sono, quasi per un fatto regionale, quelli dell'antica Austria. Ancor meno Kafka è uno scrittore "ceco", come i critici occidentali solevano definirlo: non scrisse mai in lingua ceca e si sentì sempre, innanzitutto, ebreo. Si tratta, evidentemente, di un "caso", che richiede interpretazione. Peraltro, di interpretazioni ce ne sono state molte, e anche troppe. L'interpretazione psicanalitica può pretendere solo di spiegare la personalità dello scrittore, ma non contribuisce a riconoscere il significato della sua opera, con l'eccezione, forse, del celebre racconto *Die Verwandlung* (La metamorfosi, 1915). Questo significato appare sminuito dall'interpretazione "sociale", che spiega i suoi due grandi romanzi come il simbolo della lotta dell'individuo contro la giustizia di classe e l'ingiustizia delle autorità. Insufficiente è pure l'interpretazione "ebraica", che spiega le sue opere come ispirate da residui della dimenticata mistica ebraica; Martin Buber non fu mai d'accordo con questa interpretazione, e sull'argomento doveva saperne più di Max Brod. Al massimo, Kafka è un "ebreo eretico" che rimane sulla soglia della dottrina cristiana, incapace di entrarvi. Il suo costante studio degli scritti di Pascal e Kierkegaard conferma questa tesi: Kafka va al di là dell'ebraismo, ammettendo i dogmi del peccato originale e della grazia, ma incapace di verificarli attraverso l'esperienza interiore li inverte, creando un universo dominato da forze demoniache che creano il peccato e negano la grazia. Così nel romanzo *Das Schloß* (Il castello, 1926) viene arbitrariamente negato all'agrimensore K. il permesso di stabilirsi in un villaggio; le stesse autorità del "castello" fomentano ogni sorta di immoralità e sono, tuttavia, munite di attributi divini. Nel romanzo *Der Prozess*, (Il processo, 1925), il bancario K. è perseguitato da tribunali misteriosi a causa di una colpa che egli ignora e che i tentativi di difendersi dall'accusa possono soltanto aggravare; [2519] la conclusione infatti è, in ogni caso, la condanna a morte, alla quale tutte le creature sono condannate. Questa interpretazione "teologica" trova un forte sostegno nella lettura di numerosi aforismi e frammenti di Kafka. Caratteristico, peraltro, è l'aspetto frammentario di tutta la sua opera, forse perché lo stesso tema di tale opera, l'"ineffabile", non permette un'espressione completa. Oppure perché quelle opere non sono state pubblicate in maniera soddisfacente; i tentativi di Uyttersprot di modificare l'ordine dei capitoli di *Der Prozess* hanno molto ridotto l'apparente ermetismo del romanzo, rivelando meglio le

intenzioni di Kafka: avendo superato la “fase estetica” (secondo la terminologia di Kierkegaard), egli non pretendeva di creare “letteratura”; avrebbe ordinato a Brod di distruggere i suoi scritti originali per il fondato timore che il mondo potesse interpretarli come letteratura.

Kafka rappresenta delle possibilità di comportamento umano e delle strutture possibili della vita in un mondo che appare misterioso e assurdo, perché la struttura di questo mondo è, a sua volta, ostile alla realizzazione di una vita strutturata; l’“ineffabile” è il simbolo di un “irrealizzabile”, dell’integrità morale della personalità umana. La Legge non può essere rispettata: siamo fatalmente colpevoli e fatalmente condannati. Quel mondo demoniaco è il nostro mondo, il mondo delle vie e delle case misteriose della Praga “gotica” e di tutte le città, governato da una logica strana di motivi e di accadimenti, una logica che dall’esterno appare assurda, ma che, all’interno, è di una coerenza assoluta che ci spaventa come l’inevitabilità del destino umano. Questo è il tema delle “parabole” di Kafka. E anche i suoi romanzi sono grandi parabole. Kafka è, in tutta la letteratura universale, uno dei maggiori creatori di simboli. Contro la sua volontà, creò quella cosa estremamente rara che Hugo aveva scoperto nella poesia di Baudelaire: “*un nouveau frisson*”¹²⁵. Ed è il “brivido” della nostra epoca.

Kafka fu, nel corso della sua vita, una figura solitaria. Non sembra averlo compreso bene il suo intimo amico Max Brod (1884-1968), nella cui vasta bibliografia, dedicata soprattutto ad argomenti ebraici, solo il romanzo autobiografico *Zauberreich der Liebe* (Il regno incantato dell’amore, 1928) e il romanzo storico *Tycho Brahes Weg zu Gott* [2520] (La strada di Tycho Brahe verso Dio, 1915) hanno qualcosa di kafkiano; per il resto, Brod è molto più vicino al suo amico e compatriota Werfel. Un autentico compagno di Kafka fu lo svizzero Robert Walser (1878-1956); anche i suoi romanzi sono apparentemente realisti, ma nascondono, dietro a uno stile che ricorda Gottfried Keller, delle “idee generali”: in *Der Gehilfe* (L’assistente, 1908) la decadenza morale dell’epoca, e in *Jakob von Gunten* (1909) l’educazione a una moralità profondamente religiosa; ma “le sale interne nelle quali l’allievo deve penetrare solo quando sia perfettamente formato, per vedere l’ultimo mistero, sono vuote”. Tutti i lunghi anni durante i quali Kafka rimase dimenticato, Walser li trascorse in manicomio. Un altro “contemporaneo”, più remoto, di Kafka è Bruno Schulz (1892-1942), ebreo polacco, vittima del nazismo, i cui racconti fantastico-allegorici cominciarono ad attirare l’attenzione del mondo soltanto dopo alcuni decenni.

Malgrado tutto, e senza saperlo, Kafka si inquadra in un movimento che fece parte della “rivolta dei Modernismi”; ma questo non fu l’Espressionismo, bensì il cosiddetto “Realismo Magico”, risultato della dissoluzione del Realismo-Naturalismo per motivi estranei, provenienti dal Simbolismo e già dallo stesso Modernismo. E’ come se gli autori avessero voluto ritrarre la realtà

¹²⁵ N. d. t.: Un nuovo brivido.

producendo però qualcosa di diverso. Negli espressionisti e vicino a loro agisce anche, in questo senso, il misticismo di origine slava, diffuso dalla crescente divulgazione delle opere di Dostoevskij.

Regione tedesca per metà slava è la Slesia, terra dei mistici Böhme e Scheffler. Slesiano è Hermann Stehr (1864-1949), i cui personaggi parlano il dialetto della regione, come quelli di Hauptmann; ma la mentalità è differente. Sono evidenti [2521] le influenze di Przybyszewski¹²⁶, della vicina Polonia e di Dostoevskij. Stehr è un mistico. Definisce l'analisi psicologica, nel romanzo, come «il compito di mettere a nudo le anime fino a che esse vomitino i loro dolori»; descrive con un certo sadismo le sofferenze della carne, perché il corpo umiliato già rivela i segni dei corpi trasfigurati degli angeli. Il romanzo *Nathanael Mächler* (1929) arriva ad avere una forza simile a quella di un profeta dell'Antico Testamento: al centro della Slesia si eleva la montagna biblica di Garizim, la montagna della maledizione e della salvezza futura.

La dissoluzione “fantastica” del Naturalismo si manifesta anche nel romanziere ceco Karel Čapek-Chod (1860-1927), che non va confuso con i fratelli Karel e Josef Čapek¹²⁷, molto più conosciuti all'estero. Nelle opere di Čapek-Chod la forza disgregatrice del suo naturalismo iniziale è il senso del grottesco, ispirato da una certa angoscia panica, come in Barlach, ma senza retropensieri religiosi. Čapek-Chod è materialista, ma non è più naturalista. Venne definito il “Balzac ceco”, o meglio lo “Zola ceco” perché fu il romanziere della Praga moderna, che descrisse in *Turbína* (La Turbina, 1916) la decadenza materiale e morale di una famiglia della grande borghesia. Ma non si tratta di uno studio sociologico, bensì di una caricatura grottesca e monumentale, come quelle di Daumier. Čapek-Chod conosceva a fondo e descrisse anche i bassifondi della città: nel romanzo dostoevskiano *Kašpar Lén mstitel* (Kašpar Lén, il vendicatore, 1908) il mondo dei criminali, e in *Antonín Vondřejc* (1917-18) quello della *bohème*. Forse il suo capolavoro è *Jindrové* (Gli Indri, 1920), opera profondamente sentita e di crudele penetrazione psicologica.

Il “Realismo Magico” trovò un terreno propizio in Italia, dove la “prosa d'arte” dei “frammentisti” aveva già rivelato tutti i tratti caratteristici di quello stile. Realista magico volle essere Bontempelli; e realista magico fu Federigo Tozzi (1883-1920) cui la morte prematura per tisi impedì di diventare un grande romanziere europeo. Anche la sua posizione iniziale fu naturalista, quella di [2522] un povero proletario in mezzo ai tesori artistici della sua città natale, Siena. Ma non divenne un Rodenbach di “*Sienna-la-Morte*”¹²⁸; l'ambiente della storica città possiede, nel romanzo, contorni definiti, e tuttavia fantastici. I critici italiani ricordano il regionalismo duro, “classico” di Verga. Il suo capolavoro, *Tre croci* (1920), storia tormentosa di una coscienza colpevole nell'ambiente della

¹²⁶ N. d. t.: Su Przybyszewski cfr. cap. 9.1, p. 2178.

¹²⁷ N. d. t.: Su Karel Čapek cfr. cap. 10.2, p. 2668.

¹²⁸ N. d. t.: “Siena la morta”, così come Rodenbach aveva scritto *Bruges-la-Morte*, cfr. cap. 9.1, p. 2135.

Siena moderna e nello stile classico di un contemporaneo di Dante e Giotto, è anche meno dostoevskiana nel senso dell'influenza che non nel senso di un'opera nata da angosce dostoevskiane; in ogni caso, un'opera inconfondibile di profonda emozione e di chiarezza cristallina e magica. Tozzi appartiene a uno strano gruppo di autori italiani dell'epoca immediatamente precedente la guerra, pessimisti angustati che presagiscono in maniera vaga qualcosa di misterioso, un avvenimento apocalittico. A tre di loro, Serra, Boine e Michelstaedter, il critico Camillo Pellizzi ha dato il nome di "spiriti della vigilia", espressione che si adatta ugualmente ad alcuni altri contemporanei dalla mentalità differente, come Alain-Fournier e Péguy, Heym, Trakl e Weininger. La presenza di tanti italiani tra gli "spiriti della vigilia" doveva essere in relazione con la particolarità dell'evoluzione italiana: un'industrializzazione ritardataria e subita, il discredito dei valori spirituali razionali, il presagio di un ritorno alla barbarie nel futuro prossimo. In questo senso anche la disillusione umoristica del vecchio professore Panzini¹²⁹ è un sintomo della "vigilia", e fu forse per questo che lo comprese così bene il giovane professore Renato Serra (1884-1915), umanista di formazione carducciana e amico, per quanto non adepto, di Croce, critico legato alla redazione di "La Voce". Era un esteta dalla sensibilità raffinata, ma gli istinti gli suggerivano un gusto differente: ammirava "l'aria aperta" dei rematori di Maupassant e i "Tommy" di Kipling; e nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1915), scritto all'inizio della guerra, decise di stare [2523] dalla parte della "vita" contro la letteratura; Serra morì nel 1915 nella battaglia del Monte Podgora. Gli altri due "spiriti della vigilia" furono meno brillanti e più cupi. Giovanni Boine (1887-1917), amico degli inquieti modernisti Sbarbaro e Campana, era turbato dal modernismo teologico cattolico, e trasse conclusioni religiose dall'idealismo di Croce; elaborò qualcosa di simile a una nuova estetica "esistenzialista" che gli ispirò, in *Plausi e Botte* (1918), giudizi implacabili sulla letteratura italiana contemporanea; e non fu meno severo con se stesso, come rivela la poesia dei *Frantumi* (1918); in Boine andò perduto un poeta. La figura di colui che "non fu meno severo con se stesso" divenne infine una realtà terribile in Carlo Michelstaedter (1887-1910), giovane ebreo italiano della regione di Gorizia, allora appartenente all'Austria, vicina alla città di Svevo e Saba; con una sorprendente precocità elaborò una filosofia "antiesistenzialista" che vedeva il senso della vita nella morte; e avendo ultimato la sua tesi dal titolo *La Persuasione e la Rettorica* (1910), scritta con logica rigorosa e poesia patetica, la confermò suicidandosi; fu un fratello, nello spirito, di Weininger. Anche Tozzi appartiene, per quanto lontanamente, al gruppo degli "spiriti della vigilia", così come il napoletano Francesco Gaeta (1879-1927), poeta erotico che nascondeva un'emozione mistica dietro a forme classiciste¹³⁰ e che finì, come tanti altri, suicida. Infine Scipio Slataper (1888-1915), triestino, compatriota di Svevo e di Saba ma di origine slava, irredentista pieno di fervore per

¹²⁹ N. d. t.. Su Alfredo Panzini cfr. sopra nel presente capitolo, pp. 2473-2474.

¹³⁰ N. d. t.: Nell'originale si legge *classistas*, ma si tratta evidentemente di un errore.

la liberazione della sua città, all'epoca austriaca. Nel suo notevole romanzo *Il mio Carso* (1912) si sentono fischiare i venti freddi che devastano le montagne spoglie della regione; ma in Slataper sono venti caldi di erotismo e patriottismo. Slataper fuggì nel 1914 per arruolarsi [2524] nell'esercito italiano, e morì su quello stesso Monte Podgora che divorò una generazione intera di giovani intellettuali. A questi "spiriti della vigilia" italiani sarebbe interessante accostare i francesi, meno filosofici e più emozionali, è vero, ma sostanzialmente della stessa stirpe, come Ernest Psichari (1883-1914), nipote di Renan, convertitosi al cattolicesimo, che si può definire discepolo di Péguy o fratello nello spirito di Sorge, e che morì nel primo mese di guerra. A Slataper, infine, è paragonabile, sebbene non dal punto di vista stilistico, il *Grand Meaulnes* (Il grande Meaulnes, 1913) di Alain-Fournier (pseudonimo di Henri Alban Fournier, 1886-1914), il romanzo dell'adolescenza sognatrice, delle evasioni fantastiche, che tuttavia non condussero al paradiso dell'infanzia ma alla morte sul campo di battaglia. Pare simbolico il fatto che Alain-Fournier, secondo il linguaggio dei bollettini militari, non fosse "morto", ma "scomparso": scomparso nel paese in cui non c'è morte e dove la vita è un romanzo di avventure in una giovinezza perpetua, il paese della poesia. Il suo romanzo possiede forse meno valore di quanto affermano i suoi ammiratori appassionati, ma quello che importa è la figura del poeta.

La grande personalità tra gli "spiriti della vigilia" è Charles Péguy (1873-1914)¹³¹; l'ambiguità delle sue posizioni ideologiche e la "mancanza di completezza" della sua poesia rivelano bene i limiti della sua generazione, che chiedeva alla politica una via di ascensione mistica e alla mistica delle direttive politiche. Sarebbe esattamente questo [2525] l'atteggiamento di Péguy, se in lui vi fosse qualcosa di esatto. La falsità degli "slogan politici" dell'epoca di Combes portò il *dreyfusard* di un tempo ad abbandonare il socialismo; invece di seguire il cammino di tanti altri rivoluzionari passati dal marxismo alla destra attraverso il sindacalismo, Péguy passò direttamente alla destra, perché la sua intelligenza rettilinea di figlio di contadini francesi gli diceva che l'Intelligenza non sarebbe sopravvissuta senza il potere, e che l'unico potere sicuro in una democrazia oscillante era l'esercito. Péguy sarebbe stato un maurrasiano se avesse avuto una formazione e una mentalità positivista; invece era un mistico nato, talmente mistico da essere incapace di entrare nella Chiesa del tomismo intellettualista e della politica clericale. Restò sulla soglia; e si racconta che, quando era in chiesa a pregare, ne usciva sempre prima che cominciasse la messa. Il cattolicesimo di Péguy faceva parte di ciò che secondo lui era la sostanza della Francia; il suo neo-nazionalismo spiritualista gli imponeva di unire le due rivendicazioni: «*Il faut que France, il faut que Chrétienté se continue*»¹³², frase con il verbo al singolare, così da unire indissolubilmente le due modalità visibili del Dio incarnato di Péguy.

¹³¹ N. d. t.: Su Péguy si veda anche il cap. 9.2, pp. 2302-2303.

¹³² N. d. t.: «Bisogna che Francia, bisogna che Cristianità continui».

Péguy aveva bisogno di questa interpretazione singolare del dogma dell'incarnazione; per evitare il vitalismo bergsoniano, questo cattolico di formazione laica (*"le normalien catholique"*¹³³) cadde nel materialismo razzista. E' questa l'origine della leggenda che gli uomini di "Action Française" e alcuni cattolici di destra hanno tessuto attorno alla sua memoria. Péguy fu uno "spirito della vigilia", degli avvertimenti apocalittici, precursore ideale dello pseudo-fascismo francese, a cui trasmise una [2526] posizione fatta di *slogan* e il culto di Giovanna d'Arco. Malgrado tutto questo, egli stesso non avrebbe compiuto quel passo. Distinguendosi nettamente dai "neocattolici" estetizzanti, rifiutò di rifugiarsi nella liturgia; nella *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres* (Presentazione della Beauce a Notre-Dame de Chartres, 1913) per lui è meno importante la cattedrale che non la Beauce¹³⁴, il paesaggio francese. Francese tipico, era fondamentalmente individualista, anticonformista; e nell'anticonformismo risiede la sua grandezza morale. Individualista e anticonformista anche per un altro motivo: era un poeta, e uno dei poeti più singolari. Non c'è nulla che possa essere paragonato adeguatamente ai suoi *Mystères*¹³⁵, composizioni enormi prive di una struttura organizzata, più barocche che medievali. In realtà Péguy non trovò mai uno stile definitivo. Non si possono leggere i suoi versi più famosi:

Deux mille ans de labour ont fait de cette terre

*Un réservoir sans fin pour les âges nouveaux...*¹³⁶

e tante altre celebrazioni della terra e del lavoro francesi senza pensare a Whitman e all'Unanimismo; solo che la dea Democrazia è sostituita da Notre-Dame de Chartres, e il rumore dei comizi popolari dai cori della notte di Natale nelle cattedrali francesi. Ideologicamente e poeticamente il *normalien catholique* Péguy si colloca tra la *république universelle* (repubblica universale), dell'enfasi di Hugo e le "province cattoliche della Francia" di Barrès. La musica propria del poeta Péguy si distingue per quelle ripetizioni interminabili che sono state interpretate in maniere tanto diverse. Forse a dettarle non fu lo zelo dell'apostolo, quanto piuttosto l'ambiguità interiore, che segnava il passo senza possibilità di avanzare. Quelle ripetizioni non sono paragonabili a quelle delle liturgia, ma semmai a quelle di certi inni liturgici medievali cantati prima dell'alba, con impazienza angosciata, aspettando l'aurora; Péguy non si sarebbe adirato per

¹³³ N. d. t.: Il cattolico normale.

¹³⁴ N. d. t.: Regione francese.

¹³⁵ N. d. t.: *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (Il mistero della carità di Giovanna d'Arco, 1910) e *Le Mystère des Saints Innocents* (Il mistero dei santi innocenti, 1912).

¹³⁶ N. d. t.: Charles PÉGUY, *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*, vv. 21-22: «Duemila anni di aratura hanno fatto di questa terra / Un serbatoio inesauribile per le età nuove».

questo paragone, in quanto “spirito della vigilia” che attendeva un’aurora, giunta poi nell’estate del 1914: «...*les épis murs et les blés moissonnés*»¹³⁷; un’altra aurora, non quella sperata.

Anche colui che fu il poeta completo e maturo tra gli “spiriti della vigilia” morì all’inizio della guerra: Georg Trakl (1887-1914) aveva solo ventisette anni [2527] quando soccombette agli stupefacenti e alla disperazione. Il giovane poeta austriaco non era viennese, ma di Salisburgo, la città di Mozart, e nella sua poesia si mescolano in maniera irresistibile le voci celesti di una musica lontana e l’odore fresco dei prati intorno alla città, delle montagne quasi svizzere. Trakl era passato attraverso la scuola del Simbolismo viennese, imparando a udire «i colpi notturni delle ali dell’anima». Ma è un poeta ermetico. Le sue parole-chiave sono caratteristiche: “notte”, “silenzio”, “azzurro”, “decomposizione”, cariche di senso come immagini di Góngora e di angoscia come gli ultimi frammenti di Hölderlin. L’anima è «una cosa estranea su questa terra». Trakl canta sempre il “brivido” della “tristezza sotto le stelle autunnali”:

Schaudernd unter herbstlichen Sternen

*Neigt sich jährlich tiefer das Haupt*¹³⁸.

Ma non è un romantico. Allusioni angosciate alla “folia delle grandi città” rivelano la vicinanza alla poesia di Heym. Anche Trakl è uno “spirito della vigilia”; ma sebbene si cullasse nei suoi sogni di adolescente, già presentiva la redenzione per mezzo delle forze della natura, in versi che respirano la perfezione assoluta:

Gewaltig endet so das Jahr

*Mit goldnem Wein und Frucht der Gärten...*¹³⁹

“Vino dorato e frutti degli orti”: è il paesaggio di Salisburgo. Ma la città di Mozart si era già trasfigurata, come ogni cosa nella poesia di Trakl, in simbolo trascendente. Trakl era già perfetto prima di trasfigurare in versi hölderliniani, nell’ultimo anno della sua breve vita, gli orrori della guerra. Nel suo ultimo poema, *Grodek* (1914), lasciando in eredità alle «generazioni non ancora nate» il ricordo delle sofferenze ormai superate, Trakl sintetizzò il senso [2528] di tutta la sua poesia. Taluni affermano che con Trakl sia morto il più grande poeta di lingua tedesca del secolo; negli ultimi tempi la critica inglese e quella francese hanno cominciato ad occuparsi intensamente

¹³⁷ N. d. t.: Charles PÉGUY, *Heureux ceux qui sont morts*, v. 16: «...le spighe mature e le messi mietute».

¹³⁸ N. d. t.: Georg TRAKL, *In ein altes Stammbuch*, ultimi due versi: «Rabbrividendo sotto le stelle autunnali / Ogni anno si china sempre più la testa».

¹³⁹ N. d. t.: Georg TRAKL, *Verklärter Herbst*, vv. 1-2: «Potente così finisce l’anno / Con vino dorato e frutti degli orti».

del poeta austriaco. Più ancora di Rilke, Trakl si spinse verso le “frontiere dell’ineffabile”, attraversandole senza “perdere la parola”. La sua è, pur senza qualsiasi allusione religiosa, la poesia più profondamente religiosa del secolo.

Trakl ricorda irresistibilmente Hölderlin; e non si tratta di una mera influenza, quanto piuttosto di un caso di analogia perfetta. Il poeta realizzò le ambizioni e le angosce di una “rinascita di Hölderlin” che era sorta in quegli anni, sebbene Trakl non sapesse quasi di quel movimento. Discepoli di George, come Gundolf e Bertram, e dei mistici ebraici, come Buber e Landauer, riscoprirono Hölderlin, che ai critici del XIX secolo appariva un “povero poeta-adolescente”, scoprendo in lui il grande poeta del Classicismo dionisiaco, precursore di Nietzsche. Il giovane erudito Nobert von Hellingrath dedicò gli ultimi anni della sua breve vita (anche lui morì in guerra) alla prima edizione critica di Hölderlin, “spirito della vigilia” prima della follia. Si dice che gli studenti-volontari tedeschi siano andati incontro alla morte nella battaglia di Langemarck con un verso di Hölderlin sulle labbra («l’anima cerca il cammino più rapido per tornare all’universo»), ignorando il motivo per cui morivano. Ma sul Monte Podgora e sulle pianure delle Fiandre si estinse una generazione sacrificata.

Più di un poeta profetizzò la catastrofe; e questo fatto non costituisce una mera curiosità, poichè tra quei poeti non si incontra alcun modernista in senso proprio. Si incontrano profezie apocalittiche, più o meno esplicite, già in George, Blok e Ady, e addirittura nello *Stundenbuch* di Rilke; e tutti costoro sono poeti simbolisti e post-simbolisti. Il più delle volte queste profezie sono un’eredità del Decadentismo, espressioni della perdita di speranza di fronte a una civiltà meccanizzata, antipoetica. Più esplicite e molto più interessanti sono le profezie della nuova generazione, di quei poeti che morirono immediatamente prima della guerra o nella guerra stessa. Il fatto della frequenza non comune di queste “profezie” non è chiaramente spiegabile; forse la critica potrà ricordare un altro fatto, che a quello somiglia: le ultime opere dei poeti e artisti che morirono giovani rivelano le stesse caratteristiche di quelle degli artisti che morirono molto vecchi, come se in loro vi fosse un presentimento della morte¹⁴⁰. [2529] Alla luce di questa tesi, è necessario insistere sul senso sinistro della parola “vigilia”. Heym, il baudelairiano, con le sue visioni terrificanti di demoni sanguinari che si lanciano dai tetti degli alti edifici per uccidere coloro che passano per la strada, era ormai morto nel 1912. Stadler, in una poesia del 1913, celebra l’esplosione dionisiaca degli istinti di lotta in battaglie immaginarie, quello che fu il sentimento di milioni di europei nell’agosto del 1914. Péguy, in versi divenuti celebri

Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre.

¹⁴⁰ A. G. BRINCKMANN, *Spätwerker grosser Meister*, Berlin, 1925.

*Heureux les épis murs et les blés moissonnés.*¹⁴¹

profetizzò la propria morte nella battaglia della Marna, ma anche le speranze umanitarie che durante la guerra si aggrapparono all'ora della vittoria. Infine Trakl, già segnato dalla morte, scrisse quel poema, *Grodek*,

Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz

*Die ungeborenen Enkel*¹⁴²,

nei cui versi ermetici e metallici si condensa, nel 1915, la disperazione della disillusione di vinti e vincitori. Tutti questi poeti, per quanto appartenenti alla giovane generazione, scrissero impiegando la metrica tradizionale; nessuno di loro fu propriamente un modernista. Al di là delle “profezie”, non è possibile considerarli come precursori; sono anzi gli ultimi di un'epoca giunta alla fine.

La Prima Guerra Mondiale, dal 1914 al 1918, esercitò un'influenza profonda sulla letteratura; ma la “letteratura di guerra”, nel senso di espressione nuova di un'esperienza nuova, non sorse prima del 1928 o 1929; vale a dire, quando nuove catastrofi di tipo differente, economico-sociali, insegnarono una nuova comprensione di quel grande avvenimento militare, già quasi dimenticato nei successivi anni di euforia. Tra il 1914 e il 1918 la guerra compare nella letteratura soltanto come tema, ma senza produrvi soluzioni nuove. Si suole dire che il 1914 fu la vera fine del XIX secolo; almeno rispetto alla storia letteraria questo è certo, nella misura in cui non si preferisca indicare l'anno 1918.

[2530] Il maggiore effetto immediato della guerra sulla letteratura fu la perdita spaventosa di talenti promettenti. Morirono sui campi di battaglia o negli ospedali francesi Péguy, Ernest Psichari, Alain-Fournier, Jean-Marc Bernard, Apollinaire; gli inglesi Rupert Brooke, Edward Thomas, Wilfred Owen, Isaac Rosenberg, Julian Grenfell, l'autore di *Into Battle*, e il canadese John Mac Crae, il cui poema *In Flanders Fields* (Nei campi delle Fiandre, 1915) non si può dimenticare; i tedeschi e austriaci Stadler, Trakl, Flex, Sorge, Sack, Stramm e Engelke; gli italiani Serra e Slataper. In quegli anni nessuno si rese conto dell'importanza di quelle perdite. Dominava l'opinione dei vecchi, piena di patriottismo ufficiale e a volte di finto entusiasmo. I *Poèmes de France* (Poemi di Francia, 1916) di Paul Fort, *Le vol de la Marseillaise* (Il volo della Marsigliese, 1917) di Rostand, i *Poèmes de Guerre* (Poemi di guerra, 1915) di Claudel, i libri propagandistici di Barrès e D'Annunzio, i poemi

¹⁴¹ N. d. t.: Charles PÉGUY, *Heureux ceux qui sont morts*, vv. 15-16: «Fortunati coloro che sono morti in una giusta guerra. / Fortunate le spighe mature e le messi mietute».

¹⁴² N. d. t.: Georg TRAKL, *Grodek*, ultimi due versi: «Un possente dolore alimenta oggi la fiamma ardente dello spirito / I nipoti non venuti alla luce».

patriottici di Dehmel non figurano tra i capolavori dei rispettivi autori. Ma neppure molti giovani erano migliori. Il poeta tedesco Heinrich Lersch (1889-1936), peraltro un proletario, creò il verso infelice

*Deutschland muss leben, und wenn wir sterben müssen*¹⁴³,

«La Germania deve vivere, sia pure al prezzo della nostra morte», che diventerà vent'anni dopo il grido di battaglia del nazionalsocialismo. Rupert Brooke¹⁴⁴ deve alla sua morte, in Grecia, quella perfezione umana che non riuscì a conseguire nella poesia.

Alla fine si recuperò il buon senso, e per primo in quel paese nel quale gli intellettuali si erano impegnati con passione per promuovere l'entrata in guerra: l'Italia. Gli italiani potevano anche essere nazionalisti, ma non erano bellicosi; e nelle trincee l'aspetto delle cose era differente da come appariva nelle redazioni dei giornali. L'ultimo degli "spiriti della vigilia", Piero Jahier (1884-1966), vivendo in comunità democratica con gli Alpini, cominciò a raccogliere i semplici canti inventati da quei soldati, e poi descrisse episodi eroici e meno eroici, emozionanti non per l'enfasi poetica, ma al contrario per la loro grigia semplicità. Il libri di Jahier, scritti [2531] nello stile colloquiale e "frammentista" di un discendente dei crepuscolari, costituiscono un monumento all'indifferenza dell'anima popolare in piena guerra. In ultima analisi, quella guerra appariva assurda, e assurde saranno le sue conseguenze. Così le descriverà l'eminente critico letterario Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) nel romanzo *Rubè* (1921): un intellettuale piccolo-borghese, che aveva provato la paura in trincea, comincia poi ad apprezzare la vita moralmente poco disciplinata dei militari; smobilitato nel 1918, è incapace di reintegrarsi nella vita civile, e muore nel corso di una manifestazione di strada, per una lotta politica cui non lo legava alcuna convinzione ideologica. Il suo corrispondente umoristico, genialmente umoristico, è "il buon soldato Sc'veik" (*Le avventure del buon soldato Sc'veik*, 1921-23) di Jaroslav Hašek (1883-1923): il solcato ceco, l'antieroe, obbligato a servire nell'esercito austriaco contro i suoi fratelli slavi, inganna gli ufficiali fingendosi idiota; e come idiota può dire, con la faccia più ingenua, verità sovversive, pagando la propria franchezza con un'umiliazione priva di vergogna. E' l'epopea picaresca della guerra e una delle grandi opere satiriche della letteratura universale, molto letta ma ancora non abbastanza valutata.

Alla fine vinsero l'indignazione e l'aperta rivolta, il cui grande documento è *Le Feu* (Il fuoco, 1916) di Henri Barbusse (1873-1935). In generale, quest'opera emozionante viene interpretata alla luce delle convinzioni ideologiche comuniste che Barbusse adottò in seguito; ma il punto di partenza [2532] dell'interpretazione può essere solo lo stile del quale Barbusse si servì, lo stesso stile nel

¹⁴³ N. d. t.: Heinrich LERSCH, *Soldatenabschied*, ultimo verso: «La Germania deve vivere e noi dobbiamo morire!».

¹⁴⁴ N. d. t.: Su Broole cfr. cap. 9.2, pp. 2316-2317.

quale aveva scritto il suo primo grande romanzo, *L'Enfer* (L'inferno, 1908) e che adottò anche in *Le Feu*: il Naturalismo. Barbusse è, in effetti, uno degli ultimi discepoli di Zola, e uno dei più fedeli. Ma il suo naturalismo non è esattamente quello del maestro; Barbusse passò per la fase del Populismo; in *L'Enfer* si sente la vicinanza di Charles-Louis Philippe. Non sfuggì neppure all'influenza dell'Unanimismo, come appare nel romanzo intitolato *Clarté* (Chiarezza, 1919) e nell'omonimo movimento pacifista dell'immediato dopoguerra; soltanto in seguito venne la fase comunista. Barbusse rivelò sempre più emozione di quanto la dottrina naturalista consentisse, un'emozione differente dall'enfasi hugoniana di Zola: è anch'essa patetica, ma cupa. In *Le Feu* quell'emozione esplose: è una grande opera lirica, ed è significativo il fatto che l'unico grande romanzo di guerra che sia stato scritto durante la guerra sia un romanzo lirico.

Il lirismo costituisce la forza e il limite delle poche grandi opere scritte durante la guerra: quasi soltanto poesie liriche in forme tradizionali, al di là della mentalità di rivolta. Jean-Marc Bernard (1881-1915) si era formato nella tradizione poetica francese; fu *fantaisiste* e poeta anacreontico in *Sub Tegmine Fagi* (1913) prima che la trincea gli strappasse il grido *De Profundis*.

Nella disperazione Bernard ricorda i suoi compagni di generazione sull'altra sponda della Manica, i poeti "georgiani"; questi tuttavia dovettero abbandonare le loro tradizioni, cercandone altre per esprimere le esperienze inattese. Così il giovane Isaac Rosenberg (1890-1918), che morì nelle Fiandre negli ultimi giorni di guerra; il suo realismo poetico, non più "georgiano", giustificava le più grandi speranze. Così Siegfried Sassoon (1886-1967), pacifista ribelle, che sebbene fosse un soldato valoroso, due volte gravemente ferito, [2533] in seguito si rifiutò di continuare il servizio militare e venne dichiarato malato di mente dal tribunale militare. Non fu mai capace di dimenticare l'orrore:

...*I'm going crazy;*

*I'm going stark, staring mad because of the guns*¹⁴⁵.

In un'altra occasione, Sassoon giunge a realizzazioni moderniste, come in *Presences Perfected* (Presenze perfette, 1929). Ma in generale la sua poesia è altrettanto tradizionalista quanto è puramente emotiva la sua irritazione contro tutti coloro che mentivano riguardo alla realtà della guerra. L'unico veramente moderno tra i poeti della guerra fu Wilfred Owen (1892-1918), che sintetizzò la propria esperienza nella frase: «*the poetry is in the pity*»¹⁴⁶; ma la critica di tendenza modernista non era incline ad ammettere tale tesi. Per questo, e non per motivi ideologici, Owen fu

¹⁴⁵ N. d. t.: Siegfried SASSOON, *Repression of War Experience*, ultimo verso: «...Sto impazzendo; / Sto diventando un matto dallo sguardo allucinato a causa dei cannoni».

¹⁴⁶ N. d. t.: «La poesia sta nella pietà».

escluso da certe antologie della poesia d'avanguardia, e alcuni arrivarono a negargli il titolo di poeta autentico. Per smentire questa ingiustizia, basta osservare l'evoluzione molto sicura di questo poeta, morto all'età di venticinque anni. Il sentimento iniziale fu, nella piena disperazione, l'amore per i compagni, che soffrivano senza ribellarsi («*the tenderness of silent minds*»¹⁴⁷). E il risultato fu la satira violenta contro il falso patriottismo, non contro il nemico sincero con il quale Owen sente di avere in comune

...*the undone years,*
*The hopelessness*¹⁴⁸.

E questa «*eternal reciprocity of tears*»¹⁴⁹ lo aiutò a non perdere del tutto la speranza. Abbandonò la satira sterile, arrivando a comporre grandi poemi come *Anthem for Doomed Youth* (Inno per la gioventù condannata, 1920), *Strange Meeting* (Strano incontro, 1919), *Insensibility* (Insensibilità, 1920), *Exposure* (Denuncia, 1917), che malgrado certi elementi tradizionali (reminiscenze di Keats) rappresentano una nuova modalità della poesia inglese. Solo molti anni più tardi si rivelò il senso della frase «*the poetry is in the pity*»: un nuovo principio per scoprire la poesia nelle cose semplici della vita quotidiana, [2534] dalla quale la poesia inglese rimase separata fino al sorgere della poesia rivoluzionaria degli anni 1930. Owen, comunque, non fu un rivoluzionario; la sua grande emozione lirica rimase estranea a riflessioni di natura ideologica. E in questo Owen è un tipo della “rivoluzione ideale” che caratterizzò la fase tra il 1917 e il 1920.

Una rivoluzione completa ci fu solo in Russia, e solo in conseguenza della Rivoluzione Russa la sconfitta militare e politica della Germania nel 1918 si trasformò in una rivoluzione politica incompleta. Degli espressionisti tedeschi, pochi parteciparono direttamente alla rivoluzione; e di questi solo alcuni arrivarono ad aderire al comunismo. Ma quasi tutti gli espressionisti accompagnarono l'agitazione rivoluzionaria, durante gli ultimi anni della guerra e in seguito, con manifesti, programmi, drammi, romanzi e poemi di contenuto ideologico; solo che l'ideologia non era molto chiara, oscillando tra l'umanitarismo democratico, la rivolta sociale e l'angustia religiosa. Questi fatti dimostrano bene che l'Espressionismo, la forma tedesca del Modernismo, non era realmente collegato alla rivoluzione sociale, e obbediva solo a impulsi irresistibili, tra i quali uno dei più forti era la notizia emozionante della rivoluzione russa.

Trattare la letteratura della Rivoluzione Russa prima della letteratura dell'Espressionismo rivoluzionario significa una rottura violenta dell'ordine cronologico; perché quelle opere russe, per

¹⁴⁷ N. d. t.: Wilfred OWEN, *Anthem for Doomed Youth*, penultimo verso: «la tenerezza di menti silenziose».

¹⁴⁸ N. d. t.: Wilfred OWEN, *Strange Meeting*, vv. 15-16: «... gli anni incompiuti / La disperazione».

¹⁴⁹ N. d. t.: Wilfred OWEN, *Insensibility*, IV, ultimo verso: «eterna reciprocità di lacrime».

quanto ispirate agli avvenimenti degli anni 1917-19, furono scritte soltanto in parte a quell'epoca, e in parte più tardi, alcune addirittura molto più tardi; mentre l'Espressionismo rivoluzionario tedesco, che era cominciato prima, finì più o meno nel 1920, lasciando come successori solo alcuni scrittori comunisti. Si preferisce pertanto infrangere l'ordine cronologico, e ciò per vari motivi. Gli scrittori russi dell'epoca della guerra civile sono uomini del periodo che precede il 1917, e in gran parte anche del periodo precedente il 1914, di formazione occidentale. Fu l'ultima volta che la letteratura russa ebbe un rapporto diretto con il resto dell'Europa, al punto che la letteratura russa del periodo bellico accompagnerà, o in parte anticiperà, l'evoluzione europea; per altro verso, la rivoluzione ebbe subito l'effetto di erigere un muro tra l'Europa capitalista e la Russia socialista, di modo che la rottura della cronologia non si fa sentire in maniera molto forte. Successivamente, la separazione sarà quasi completa. Sono state definite tre fasi dell'evoluzione [2535] letteraria della Russia rivoluzionaria¹⁵⁰. Nella prima fase abbiamo dei post-simbolisti che si sottomisero con orrore alla rivoluzione, e dei futuristi che la celebrarono. Nella seconda fase domina la glorificazione romantica del binomio "guerra e lavoro", mentre nella terza fase la letteratura del Realismo Socialista si porrà al servizio dei piani quinquennali. Un'analisi più esatta della prima fase rivela tuttavia, tra i due gruppi principali, l'esistenza di un gruppo intermedio di scrittori in parte simbolisti e in parte proletari, la cui mentalità corrisponde quasi esattamente alla mentalità degli espressionisti europei.

Tra gli scrittori russi della generazione precedente soltanto uno, Aleksej Nikolaevič Tolstoj (1883-1945), riuscì ad aderire alla rivoluzione senza cambiare stile, perché era uno scrittore versatile, capace di quell'adesione senza smentire il proprio passato e tuttavia senza mentire. Fallì in una sola occasione, nel ciclo di romanzi *Via al Calvario* (1921-40), panorama della Russia prerivoluzionaria e rivoluzionaria; ma quest'opera imperfetta è il maggior documento letterario della sua epoca. L'opera preferita è il romanzo storico *Pietro il Grande* (1929-34), che può essere considerata come una delle opere principali del Realismo Socialista. Aleksej Tolstoj, che in vita fu molto elogiato, appare oggi ingiustamente dimenticato.

Il Simbolismo russo precedente la Prima Guerra Mondiale sopravvisse in un gruppo di intellettuali proletarizzati ma non proletari che si riunivano a San Pietroburgo, nel 1919, a formare il circolo dei "Fratelli di Serapione", in ricordo di un famoso volume di racconti fantastici di E. T. A. Hoffmann, forse perché la realtà rivoluzionaria pareva loro altrettanto fantastica quanto quei racconti. [2536] Uno di loro, Kaverin¹⁵¹, coltivò realmente il racconto hoffmanniano, ma in seguito il suo

¹⁵⁰ P. POLONSKI, *La literatura russa de la época revolucionaria* (traduzione spagnola) Madrid, 1933; D. S. MIRSKY, "Russia", in *Tendencies of the Modern Novel*, 2.a ed., London, 1936; G. I. STRUVE, *25 Years of Soviet Russian Literature (1918-1943)*, London, 1944; A. I. METCHENKO e A. M. POLYAK ed., *Storia della letteratura sovietica*, 2 voll. Mosca, 1962.

¹⁵¹ N. d. t.: Su Kaverin si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2616.

romanticismo cambiò colore, collocandolo vicino a Gladkov e a Pil'njak. I due aspetti di Hoffmann, l'umorismo e il terrore fantastico, erano come suddivisi tra altri due "fratelli", l'umorista Michail Michajlovič Zoščenko (1894-1958) e il fantastico Vsevolod Vjačeslavovič Ivanov (1895-1963), che descrisse in una prosa poetica gli orrori della guerra civile in Siberia, e a cui si devono pure vivaci rappresentazioni drammatiche di quell'epoca. Accanto a Ivanov compare, quale "ultimo realista", Zamyatin¹⁵², che però ha qualcosa del "Realismo Magico" degli europei del 1925. I due aspetti hoffmanniani si trovano di nuovo uniti, ma in maniera molto originale, nel teatro di Lev Natanovič Lunts (o Lunz, 1901-1924): la sua farsa sanguinaria *Fuori legge* (1923) ricorda meno Pirandello e Benavente, ai quali è stato paragonato, che non Carlo Gozzi, drammaturgo prediletto dai romantici e dallo stesso Hoffmann. E' una "commedia dell'arte" costruita sulle basi di una contraddizione ideologica, quella tra rivoluzione e anarchia, che conduce a una conclusione tragica; la letteratura moderna non possiede nulla di simile, e Gor'kij aveva ragione ad affermare che con la morte prematura di Lunts la letteratura russa perse il suo grande drammaturgo virtuale. Sembra che tra "I fratelli di Serapione" soltanto uno sia giunto a realizzazioni mature, il romanziere Konstantin Aleksandrovič Fedin (1892-1977), il cui tema è la contraddizione tra sentimenti rivoluzionari e dubbi intellettuali, tormento dei post-simbolisti di San Pietroburgo. Nel suo capolavoro *Le città e gli anni* (1924) Fedin ritrasse quel conflitto utilizzando la tecnica narrativa di Conrad e infrangendo la cronologia [2537] degli avvenimenti narrati. E' l'opera letterariamente più avanzata scritta in Russia dopo il 1917. La stessa critica russa non arrivò ad apprezzare debitamente questo romanzo; non riconobbe, nel brusco cambiamento dell'ordine cronologico, il simbolo del cambiamento rivoluzionario dei regimi sociali.

Il gruppo intermedio si compone piuttosto di uomini di provincia; se non sono proletari, almeno conoscono il popolo, e questo ne contrassegna stilisticamente le opere: sono anch'essi post-simbolisti, ma Remizov li aveva iniziati alle opere di Leskov; e dalla parlata rude e pittoresca del popolo seppero trarre effetti poetici. Questo stile corrisponde bene all'atteggiamento tra l'attivismo rivoluzionario e il fatalismo, che sopporta gli orrori della guerra civile come se fossero naturali. Collocati tra attivismo e fatalismo, nessuno di loro tentò di rappresentare il conflitto in maniera drammatica; essi anzi diluirono gli intrecci, cercando la soluzione in una forma che si avvicina all'epopea. Artëm Vesëlyj (1899-1939), il cui grande romanzo epico *Russia lavata nel sangue* non comparve in forma definitiva prima del 1932, per quanto fosse già stato redatto intorno al 1923, è uno spirito anarchico, che usa il linguaggio arcaico di Leskov costruendo i suoi capitoli come fossero poemi. Ma quanto all'insieme, non necessita di altro principio costruttivo che l'orrore monotono della guerra civile come motivo conduttore, e di nessun'altra unità che la geografia degli

¹⁵² N. d. t.: Su Zamyatin cfr. cap. 8.3, p. 2008.

avvenimenti, il Caucaso settentrionale e la valle del Volga. Aleksandr Sergeevič Neverov (pseudonimo di A. S. Skobelev, 1886-1923) non necessitava di altro impulso che il sogno dei rifugiati affamati di trovare del pane a *Taskent, città dell'abbondanza* (1923) per creare qualcosa di simile a un'epopea. I racconti di Isaak Ėmmanuilovič Babel' (1894-1940), ebreo di Odessa, sembrano come frammenti di un'epopea fatta a pezzi, dove l'autore mescola, con arte appresa da Leskov, i dialetti e i gerghi di tutte le genti [2538] della Russia del sud, ebrei, cosacchi, polacchi, stivatori, criminali, contadini, ladri e rivoluzionari, riuscendo a ottenere trasfigurazioni dell'orrore tramite la freddezza di chi ormai non si stupisce più di nulla. E' l'occhio miope dell'intellettuale, discepolo consapevole di Maupassant, che esamina da vicino le piaghe sanguinanti inflitte alle creature umane e agli animali dalla terribile brutalità della guerra civile; è l'occhio apparentemente insensibile dell'artista che contempla le rovine di città e case distrutte come se i ruderi fossero gli elementi cubici di un quadro moderno. Babel' accetta tutto ciò con freddezza; e fu proprio a causa di questo suo fatalismo che gli stalinisti lo perseguitarono come un oppositore. In racconti come *Sale* (1925) sembra cinico; ma sente, segretamente e dolorosamente, la distruzione di valori differenti e talvolta superiori, come in *Gedali* (1926) e in *Di Grasso* (1937). Babel' ha descritto la battaglie, i *pogrom* e i crimini più repellenti come fossero avvenimenti dei più triviali, e molte volte con un umorismo sarcastico e una malinconia infinita. E', sotto molti aspetti, il maggior narratore che sia sorto nel XX secolo.

Decisamente oppositore fu Michail Afanas'evič Bulgakov (1891-1940), ucraino come l'ebreo Babel', ma di famiglia aristocratica. Nei racconti del volume *Diavoleide* (1924) imitò consapevolmente lo stile satirico-grottesco di Gogol'; nel romanzo *La guardia bianca* (1924-25) rappresentò i controrivoluzionari con evidente simpatia, come pure la famiglia borghese Turbin di Kiev, il cui tragico destino e la cui fine sono il tema degli altri due romanzi di Bulgakov. E' strano soltanto il fatto che queste opere siano state pubblicate in piena era staliniana, e abbiano addirittura ottenuto successo in teatro come adattamenti drammatici.

L'ultimo degli oppositori fu Jurij Karlovič Oleša (1899-1960). Nel suo romanzo molto discusso *Invidia* (1927) rappresentò, con un linguaggio artisticamente elaborato, i nuovi "uomini inutili": ora non sono più i latifondisti a provare rimorsi, come in Puškin e in Turgenev, ma i sentimentali, i poeti e [2539] gli altri individui inadatti alle esigenze del lavoro prosaico ed efficiente nella Russia rivoluzionaria industrializzata. La vittoria va, ovviamente, agli efficienti; ma il romanziere non lascia dubbi riguardo alla sua simpatia per gli altri. Come un'eco remota di quest'epoca tempestosa impressionano i due romanzi altamente personali di Viktor Borisovič Šklovskij (1893-1984), che in seguito divenne il capo del gruppo dei critici formalisti, oggi considerati i precursori russi dello strutturalismo.

In altre letterature slave o vicine alla Russia la Prima Guerra Mondiale ispirò alcune opere di invenzione letteraria simili: il romeno Liviu Rebreanu (1885-1944) descrisse ne *La foresta degli impiccati* (1922), con freddezza babeliana, la dolorosa storia della dissoluzione dell'esercito austriaco alla fine della guerra, creando uno dei migliori romanzi di guerra esistenti. Il ceco Rudolf Medek (1890-1940) rivelò un afflato epico nel racconto della favolosa marcia dei prigionieri cechi dell'esercito austriaco attraverso la Russia e la Siberia in fiamme fino al Pacifico: un'*Anabasi* dei nostri tempi. Nella stessa Russia, Leonov e Pil'njak, vecchi simbolisti, cercarono di condensare il materiale epico; le prime opere di questi due scrittori assomigliano a quelle di Vesëlyj e Neverov; ma troveranno più tardi lo stile del romanticismo rivoluzionario.

Questo stile appartiene già alla seconda fase del Modernismo russo. Esistevano modernisti in Russia già nel 1914: gli imagisti Esenin, Aleksej Kusikov e Anatolij Mariengof, e i futuristi Majakovskij, Chlebnikov, Burljuk, Asseev e Vasilij Kamensky. Sergěj Aleksándrovič Esenin (1895-1925) divenne molto noto in Europa per gli episodi spettacolari della sua vita, come i viaggi con Isadora Duncan e, alla fine, il suicidio. All'epoca si conoscevano di lui soltanto poesie, che confermavano [2540] l'idea di un poeta magniloquente, che parlava usando espressioni sonore come un profeta dell'Antico Testamento lanciando maledizioni apocalittiche contro l'Europa reazionaria. Il vero Esenin fu, tuttavia, un intimista, un uomo debole e femminile, un contadino sradicato e trapiantato nell'ambiente dei *bohèmien* sofisticati, che si ubriacava (Mosca gli appariva una "grande taverna") e che fraternizzava con i malfattori dei bassifondi, che confondeva con i rivoluzionari. I più bei poemi di Esenin descrivono ritorni immaginari al villaggio paterno, dove nessuno l'avrebbe riconosciuto. L'ultima poesia di Esenin prima del suicidio fu una ballata. Era un romantico triste e tenero, sperduto in un mondo rumoroso, che sapeva e riconosceva che «battendo chiodi non si costruisce lo splendore delle stelle». Questo verso di Esenin pare una condanna della poesia "tecnica" del futurista Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893-1930), che a sua volta condannò il suicidio del "borghese Esenin" perché «in questo mondo disperato è più facile per l'individuo morire che costruire la vita collettiva». Majakovskij fu un poeta abbondante, pregiudicato più dalla sua ambizione che dalle crisi dell'epoca. Questa ambizione di dire ciò che non era mai stato detto prima in poesia a coloro che non avevano mai ascoltato la poesia lo portò presto all'estrema sinistra dell'avanguardia del periodo precedente la guerra, al Futurismo; e immediatamente prima di scegliere la strada di poeta della rivoluzione, che pareva condurre a «possibilità poetiche illimitate come quelle della tecnica politica», Majakovskij fu, per un momento, dadaista. Tra tutti i futuristi Majakovskij è il maggior poeta, o anzi l'unico, di un'inedita ricchezza verbale, perché scoprì un linguaggio mai usato prima in poesia: il gergo della strada. Volle [2541] essere il poeta della strada e della città, della strada delle masse in cammino e delle città della tecnica al servizio della

rivoluzione. La tendenza epica della sua generazione si rivela, in Majakovskij, nell'ambizione di creare una poesia monumentale, di diventare il Victor Hugo del proletariato. Forse possedeva il genio per impersonare questo ruolo; fu un ruolo teatrale, e non sempre sinceramente interpretato. Non è necessario essere in disaccordo con l'ideologia di Majakovskij per non apprezzare la sua poesia. A Lenin, per esempio, non piaceva. Una poesia scritta per essere recitata da un pulpito non appare poesia per tutti i gusti, e mai per il gusto modernista. Resta, come ultimo argomento, il concetto di poesia propagandistica; ma proprio nel caso di Majakovskij l'effetto propagandistico rimase dubbio, perché neppure le masse proletarie apprezzavano il Futurismo, stile da "intellettuali declassati" o "disallineati". Per farsi comprendere, Majakovskij fu obbligato a "razionalizzare" il suo vocabolario metaforico, a parlare nello stile dei giornali invece che nella lingua del popolo. Ma questo, il suo romanticismo innato (tutti i futuristi erano romantici privi di equilibrio) riuscì a sopportarlo solo trasformando la propria poesia in "scherzo". Questo "scherzo" è, tuttavia, l'aspetto meno rivoluzionario e meno russo della poesia di Majakovskij: è la sua eredità del Futurismo europeo di Marinetti. Come poeti, tra i due non c'è confronto: Majakovskij è infinitamente superiore. Ciò che li avvicina è l'atteggiamento, la tendenza a mettersi in mostra. In Majakovskij tale tendenza si rivela già nella menzione reiterata del proprio nome nei titoli dei suoi libri; l'eloquenza è, allora, la conseguenza dell'atteggiamento teatrale, tribunizio. E tuttavia, solo Marinetti realizzò un'opera di distruzione. Majakovskij però, modernista alla maniera occidentale e con una forte inclinazione alla satira, si vide posto di fronte al compito di fare una poesia "positiva": di celebrare le vittorie della rivoluzione e perfino della statistica. Alla fine questo romantico arrivò alla convinzione che «in questo mondo disperato è più facile per l'individuo morire...», senza completare la frase; e imitò il suicidio di Esenin. La Russia perse in Majakovskij il suo maggior poeta virtuale e mai perfettamente realizzato; in compenso, la sua poesia otterrà, più tardi, una forte risonanza in Europa e in America. Forse soltanto oggi si comprendono le sue innovazioni audaci della tecnica poetica e i suoi ritmi irresistibili.

I suicidi di Esenin e Majakovskij sono altrettanto simbolici quanto la morte prematura di Lunts e il silenzio della maggior parte degli scrittori russi che nell'epoca della guerra civile appaiono come esordienti promettenti. La fase di transizione si caratterizzava anche per l'impossibilità di risolvere [2542] il conflitto tra attivismo rivoluzionario e fatalismo disperato. L'Espressionismo tedesco, a partire dal 1917, rivela, malgrado tutte le grida, lo stesso conflitto interiore; e la maggior parte dei suoi protagonisti letterari, considerati poeti di prim'ordine nel 1918 e 1919, sperimentano la stessa fine in un rapido oblio. L'analogia è degna di nota, perché non si tratta di influenza: quei russi non saranno conosciuti in Europa prima del 1920. Ma russi e tedeschi subirono il medesimo impatto. Solo chi ha conosciuto la Germania in quei giorni cupi del 1917, quando già la sconfitta appariva

sempre più certa e la censura e la giustizia marziale non riuscivano a mantenere la disciplina militare e civile, può apprezzare l'impressione profonda provocata dai messaggi di Mosca che cominciavano sempre con il richiamo «A tutti!». Impressionarono davvero tutti, soprattutto in Francia e in Italia; ma in nessun luogo più che in Germania, già prossima alla sconfitta. Pochi erano preparati. Perfino i socialisti, che nell'agosto del 1914 avevano aderito alla politica del Kaiser, non erano capaci di credere nella catastrofe del potente stato che tanto li aveva perseguitati. Un gruppo di intellettuali, tra i quali molti ebrei, oppose una prima resistenza al militarismo. La rivoluzione politica cominciò nella letteratura. Nel 1916 Kurt Hiller, più un filosofo che un politico, fondò la rivista "*Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*" ("Lo scopo. Annuari di politica spirituale"), organo dell'"attivismo", dove l'espressione "politica spirituale" è significativa, come lo è la figura del più nobile tra gli attivisti, Gustav Landauer, ebreo come Buber, rivoluzionario e mistico, apostolo di Hölderlin e dell'agrarismo. Landauer verrà assassinato nel 1919 a Monaco dai reazionari che, per un equivoco, lo consideravano un bolscevico. Fedele ai suoi esordi spiritualisti, l'Espressionismo cerca un senso religioso nella rivoluzione; l'"attivismo", proposto a una nazione sconfitta e affamata, fallirà, terminando nel fatalismo e nella disperazione.

Il conflitto tra mentalità spiritualista e tendenze rivoluzionarie trovò la sua espressione più adeguata nel teatro¹⁵³. Già nel 1915 Werfel aveva prodotto una libera versione delle *Troerinnen* (Le troiane) di Euripide, lamenti disperati e interrogazioni accusatorie. Fecero una fortissima impressione i drammi di Fritz von Unruh (1885-1970), perché l'autore, ufficiale e aristocratico prussiano, membro della [2543] casta dominante, si dichiarò pacifista, esprimendo i dubbi più gravi circa il futuro della nazione tedesca. *Ein Geschlecht* (Una stirpe, 1917) è davvero un dramma forte, la tragedia di una generazione sacrificata, in versi tanto ermetici quanto tesa è l'atmosfera dell'opera. Ma una volta passata la tempesta, l'ermetismo stilistico di von Unruh si rivelò come incapacità di espressione di un poeta che si era ribellato senza un'ideologia certa. Si smise, allora di paragonarlo a von Kleist; e von Unruh, che come uomo non perse mai il più alto rispetto, non diede più nulla di pregevole come drammaturgo. Il successo propagandistico toccò a Walter Hasenclever (1890-1940), molto più superficiale come uomo e molto più abile come drammaturgo. Già prima della guerra, nel dramma wedekindiano *Der Sohn* (Il figlio, 1914) prepara una rivoluzione, non quella politica, ma quella dei figli contro i padri; e l'obiettivo di questa "rivoluzione" era la concessione dell'amore libero. L'*Antigone* (1917) di Hasenclever è una versione libera ed efficace della tragedia di Sofocle: il conflitto tra la legge dello stato e la legge divina era attuale, e il personaggio di Creonte si prestava ad alludere al Kaiser Guglielmo II, dispotico, ostinato e cieco di fronte alla catastrofe. Successivamente, i tentativi di Hasenclever di interpretare il ruolo di poeta rivoluzionario

¹⁵³ B. DEIBOLD, *Anarchie im Drama*, 3.a ed., Frankfurt, 1925.

fallirono, e anche lui fu a lungo dimenticato. Il drammaturgo politico vero e proprio fu Ernst Toller (1893-1939), rivoluzionario idealista come Landauer, a fianco del quale lottò nella fallita rivoluzione di Monaco nel 1919. Soltanto in seguito l'anarchico e pacifista Toller comprese il socialismo, tentando allora di rappresentare la "moltitudine umana", il "*Masse Mensch*" (uomo-massa), sul palcoscenico. Il suo stile non rivelò mai la stessa [2544] sicurezza della sua ideologia; Toller si perse in esperimenti, imitazioni poco felici del nuovo teatro russo. Ma il suo destino tragico (la prigionia ingiusta per molti anni e il suicidio a causa della persecuzione nazista) ne perpetua la memoria.

Il teatro espressionista è strano. Gli intrecci si svolgono in ambienti volgari, tra uomini ordinari; ma i personaggi lanciano tirate liriche o grida inarticolate, e le motivazioni del loro agire non sono quelle della psicologia comune, ma anzi sono vagamente metafisiche. Tutto è deliberatamente antinaturalista. Non vi è coerenza tra gli atti e le scene. Gli avvenimenti sembrano aggredire i personaggi, il dialogo è in parte sostituito da gesti di sgomento o indignazione, e a questa pantomima prendono parte gli oggetti, soprattutto gli scenari, il cui cambiamento ha sempre un significato simbolico. Le fonti di questa nuova drammaturgia sono eterogenee. La rivolta politica e sociale risuscitò, cosa che sempre si ripete nella storia letteraria tedesca, lo "Sturm und Drang", e più ancora il "secondo Sturm und Drang", quello di Georg Büchner, all'epoca quasi dimenticato, che in quegli anni Venti fu riscoperto e frequentemente rappresentato. L'altra grande moda teatrale di quegli anni fu Wedekind: al di là della rivolta sessuale, che compare in Hasenclever e Toller, fece impressione la sua interpretazione fantastica degli avvenimenti triviali della vita quotidiana, che si manifestava nella deformazione lirica o deliberatamente pseudolirica del linguaggio colloquiale. Alcuni drammaturghi espressionisti compirono un ulteriore passo, decomponendo la sintassi alla maniera di Sternheim. A tutte queste influenze si sovrappose la più potente, quella di Strindberg¹⁵⁴, che fino ad allora era stata proprietà esclusiva dell'avanguardia, e che divenne il drammaturgo più rappresentato nei teatri tedeschi. Da Strindberg gli espressionisti impararono a simbolizzare il senso spirituale, religioso o pseudoreligioso della rivoluzione; il simbolo della partecipazione dell'universo ai destini umani era la partecipazione dello scenario all'azione drammatica, dove le azioni umane si ripetevano e si riflettevano nella pantomima delle cose. E da lì entrò nella drammaturgia espressionista il fatalismo, che finì per paralizzare l'attivismo.

[2545] Solo un drammaturgo espressionista comprese, con tutta la lucidità della sua agile intelligenza, questa dialettica e le possibilità drammatiche che essa racchiudeva: Georg Kaiser (1878-1945). Aveva cominciato imitando Wedekind, specialmente nel suo aspetto satirico; poi adattò i procedimenti drammaturgici di Strindberg per rappresentare sulla scena la vita moderna, le

¹⁵⁴ N. d. t.: Su Strindberg cfr. cap. 8.3, pp. 2029 ss. e pp. 2066-2068.

tentazioni della grande città, la caduta e la risurrezione delle anime minacciate, come in *Von Morgens bis Mitternachts* (Dal mattino a mezzanotte, 1912). Pose la sua arte al servizio degli ideali umanitari. Sperava che dalla rappresentazione dialettica della questione sociale, in *Gas* (*Gas I*, 1918; *Gas II*, 1920) venisse fuori una soluzione reale del problema. Si dichiarava “*Denkspieler*”, vale a dire “colui che gioca con le idee”, convinto che la dialettica delle idee sul palcoscenico anticipasse la dialettica reale nella vita. Fu uno sperimentatore instancabile, che scriveva opere teatrali con la fecondità di un drammaturgo spagnolo del XVII secolo, sia avvalendosi di trame di ogni epoca e di tutti i paesi, sia inventandone di nuove, con un ingegno formidabile, compresi gli ultimi drammi scritti in esilio, che sono in parte satire antimilitariste e in parte tragedie in stile greco. Ma non ebbe alcuna evoluzione: rimase sempre ciò che era stato all’inizio, un drammaturgo abilissimo al servizio di una dialettica senza soluzioni. Il suo capolavoro è forse *Die Bürger von Calais* (I cittadini di Calais, 1917), efficace drammatizzazione di un episodio delle *Cronache* di Froissart; dal conflitto tra patriottismo e individualismo emerge una soluzione vagamente umanitaria, che sarà la stessa degli ultimi drammi. Il grande talento di Kaiser si guastò a causa della *routine* teatrale.

[2546] Di tutti i drammaturghi espressionisti tedeschi soltanto uno sopravvive oggi, quello che morì prima di tutti gli altri. Si tratta dell’austriaco Ödön von Horváth (1901-1938), che nei suoi drammi di ambientazione popolare unì alla satira più aspra la disperazione più fondata. Le sue opere sono oggi, in Germania e in Francia, tra le più rappresentate.

La drammaturgia espressionista ebbe una grande risonanza al di fuori della Germania. Ma questo fatto, all’epoca, non venne percepito, né, fino ad oggi, è stato debitamente studiato, di modo che i drammaturghi espressionisti non tedeschi appaiono, nei loro paesi, delle figure isolate. I francesi, che arrivarono a conoscere il teatro espressionista tedesco soltanto molto più tardi, nel repertorio di Barrault, non poterono notare la somiglianza tra le farse fantastiche di Wedekind e la farsa ancor più fantastica del belga Fernand Crommelynck (1886-1970), *Le cocu magnifique* (Il magnifico cornuto, 1921), tragedia burlesca delle gelosie, deformazione violenta della realtà e delle possibilità psicologiche. Di Espressionismo si è parlato anche a proposito di Paul Raynal (1885-1971), perché il suo dramma *Le Tombeau sous l’Arc-de-Triomphe* (La tomba sotto l’Arco di Trionfo, 1924), opera di mentalità corneilliana, trattava un tema caro agli espressionisti tedeschi, la rivolta contro la guerra. Lo stesso tema ispirò varie opere drammatiche al principale rappresentante dell’Espressionismo nella letteratura jugoslava, Krleža¹⁵⁵, spirito anarchico, più tardi comunista e “poeta laureato” del regime di Tito. Si tratta di drammi strindberghiani che arrivarono a richiamare l’attenzione dei teatri occidentali. Tuttavia hanno un’importanza maggiore i drammi e i romanzi in

¹⁵⁵ N. d. t.: Su Krleža cfr. cap. 10.2, p. 2079.

cui Krleža trattò con grande forza satirica e drammatica la decadenza e la dissoluzione della borghesia croata e della dittatura fascista.

[2547] Un ambiente rivoluzionario nel quale sorse uno dei maggiori drammaturghi espressionisti fu, intorno al 1920, l'Irlanda. Sul palcoscenico dell'Abbey Theatre di Dublino, dove imperavano il Naturalismo alla maniera di Ibsen e la drammaturgia simbolista di Yeats, le opere di Sean O'Casey (1880-1964) ebbero l'effetto di una bomba. Proletario di Dublino, O'Casey subì le dolorose esperienze di un manovale privo di specializzazione; solo all'età di quindici anni imparò a leggere e a scrivere; pare un personaggio dei racconti di Joyce, e nei suoi drammi c'è qualcosa dell'atmosfera dell'*Ulysses*, per quanto O'Casey abbia un'origine letteraria differente. Due volte, in *The Shadow of a Gunman* (L'ombra di un cecchino, trad. it. Il falso repubblicano, 1923) e in *The Silver Tassie* (La coppa d'argento, 1927-28), O'Casey rappresentò quadri della guerra, alla quale non prese parte personalmente: l'indifferenza del soldato disilluso, abbandonato al destino cieco, gli serve per simbolizzare il suo stesso atteggiamento di fronte alla rivoluzione irlandese del 1916 a Dublino. A questa O'Casey prese parte, perché come proletario irlandese doveva farlo, sebbene fosse pieno di disprezzo e addirittura di ripugnanza per la meschinità dei rivoluzionari privi di un'ideologia solida, animati da vaghi risentimenti, depravazione personale, ipocrisia religiosa e alcolismo. Un titolo come *The Plough and the Stars* (L'aratro e le stelle, 1926) esprime bene l'atteggiamento mentale di O'Casey. In *Juno and the Peacock* (Giunone e il pavone, trad. it. La spia, 1924) riuscì a personificare la contraddizione nella madre sacrificata di un figlio assassinato e di una figlia perduta, un personaggio altamente tragico; il marito di lei, il "pavone", è un fanfarone, uno pseudo-eroe della rivoluzione falsa e fallita. I drammi di O'Casey produssero un'impressione fortissima e furono ben compresi a Londra come simboli drammatici del determinismo fatale che distrugge le vite umane. Il teatro di O'Casey sembra caotico, ma il drammaturgo realizza il miracolo di evocare, nei bassifondi di Dublino, qualcosa come lo spirito della tragedia greca. L'impressione nell'Abbey Theatre di Dublino dovette essere differente. Tutti gli spettatori avevano partecipato agli avvenimenti del 1916, e i personaggi parlavano la lingua della platea, sebbene deformata in maniera fantastica. [2548] Il pubblico, che aveva fatto parte della tragedia, sentì la satira come un insulto. Si ripeterono gli scandali che aveva subito Synge¹⁵⁶. Forse fu per questo che O'Casey continuò a fare nuove esperienze; ma non raggiunse più l'altezza di *Juno and the Peacock*. Dei suoi anni successivi si salvano i drammi di tendenza comunista e i volumi della sua affascinante autobiografia.

La lotta contro le soluzioni senza soluzione del teatro espressionista costituì la via dell'evoluzione drammaturgica di Eugene O'Neill¹⁵⁷. L'ambiente nel quale si era formato lo predestinò all'Espressionismo. Prima di lui non esisteva un teatro americano; o meglio esisteva soltanto

¹⁵⁶ N. d. t.: Cfr. cap. 9.2, pp. 2337-2338.

¹⁵⁷ N. d. t.: Su O'Neill si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2594-2596.

l'industria teatrale di Broadway, che impiegava gli effetti più antichi del falso Romanticismo e del post-romanticismo, tra Sardou e l'opera lirica, per impressionare un pubblico incolto e tuttavia esigente. Dal modesto movimento del teatro amatoriale sorse una reazione che doveva essere antiromantica, realista, ma che trovò nel suo grande drammaturgo un romantico irrimediabile: O'Neill. C'erano le condizioni per creare un Espressionismo, e a ciò contribuì l'assoluta assenza di tradizioni letterarie nel teatro americano, un Primitivismo al quale avevano aspirato Wedekind e Sternheim. O'Neill aveva già incontrato il Primitivismo, ma personalmente non era un primitivo, o meglio, era un primitivo nutrito delle reminiscenze letterarie che esistono sempre in una famiglia di attori. Shakespeare e Ibsen, Romanticismo e Realismo sono le colonne del suo teatro contraddittorio, e inoltre conosceva bene Strindberg e Wedekind. Il mondo strindberghiano di angoscia e fatalismo è anche il mondo di O'Neill, e questo non si armonizzava con l'utilitarismo e il commercialismo, la filosofia ufficiale dell'America degli anni 1920; e O'Neill scelse come protagonisti delle sue opere persone meno americane rispetto all'idea ufficiale, gente estranea o di origine straniera: negri, marinai, avventurieri. Sono le vittime di angosce, superstizioni e nostalgie di *The Moon of the Caribbees* (La luna dei Caraibi, 1918), *The Emperor Jones* (L'imperatore Jones, 1920), *Beyond the Horizon* (Oltre l'orizzonte, 1918), *Anna Christie* (1920). Il mondo in cui si agitano non è reale, è la proiezione esterna delle loro anime, ciò che definisce l'Espressionismo. Come tutti gli espressionisti, O'Neill tentò di spiegare la dialettica incomprensibile dell'ostilità di questo mondo sognato contro le creature che lo creano. In *The Hairy Ape* (trad. it. Lo scimmione, 1922) tentò la spiegazione sociale; l'opera fu considerata rivoluzionaria, ma lo stesso O'Neill non era capace di distinguere [2549] tra la rivolta sociale e l'angustia sessuale del suo eroe; e in *Desire under the Elms* (Desiderio sotto gli olmi, 1924) sembrò rivolgersi completamente verso preoccupazioni psicanalitiche. Da allora l'espressionista O'Neill fu un "wastelander"¹⁵⁸, ribelle alle convenzioni morali del puritanesimo; ma neppure in quel "paese" egli rappresentò il Naturalismo biologico, quanto piuttosto l'angustia religiosa.

L'Espressionismo lirico (ogni Espressionismo è lirico) presenta gli stessi aspetti di umanitarismo, rivolta sociale e misticismo in una mescolanza quasi inestricabile. L'ultimo aspetto, quello mistico, prevale negli scrittori che aderirono alla teosofia, come Belyj¹⁵⁹ e il romanziere svizzero Albert Steffen (1884-1963), o ad altre forme di occultismo, come il romanziere danese, molto tradotto, Johannes Anker Larsen (1874-1957). Un'ispirazione simile si rileva, con veemenza assai maggiore, nella disperazione apocalittica dello svedese Dan Andersson (1888-1920), poeta e romanziere di ispirazione dostoevskiana e hamsuniana, il cui misticismo fatalista era solo una maschera

¹⁵⁸ N. d. t.: Con riferimento al titolo di un poema di Eliot; si veda anche più avanti nel presente capitolo, pp. 2589 e 2591.

¹⁵⁹ N. d. t.. Su Belyj cfr. cap. 9.2, pp. 2401-2402.

dell'inquietudine sociale del proletario derelitto; e nella poesia del tedesco Kurt Heynicke (1891-1985), partito da “*Der Sturm*” di Herwarth Walden e passato attraverso l'umanitarismo ribelle del 1917 per arrivare a una poesia di una religiosità personale, angustata.

Accenti religiosi caratterizzano anche la poesia umanitaria dell'Espressionismo: negli inni del giovane operaio tedesco Gerrit Engelke (1890-1918), unanimista autentico morto pochi giorni prima dell'armistizio, come pure nei *Tragiques* (1923) di Jouve¹⁶⁰ e nel *Prikaz* (1919) di Salmon¹⁶¹. In quest'ultimo, tuttavia, prevale l'aspetto puramente letterario dell'emozione, legato [2550] all'esotismo del viaggiatore instancabile; e questo esotismo si manifesta anche nell'opera multiforme [del tedesco] Klabund (pseudonimo di Alfred Henschke, 1890-1928), che in realtà fu un vagabondo poetico, sebbene frequentasse più i caffè della *bohème* che l'aria aperta; rimase sempre un grande viaggiatore nel tempo e nello spazio, imitatore virtuoso di Villon e della poesia cinese. Durante il periodo agitato della guerra e della rivoluzione queste maschere gli servirono per manifestare idee nobili, umanitarie. Ma la sua ansia di libertà rimase sempre quella del *bohémien*, e il suo elogio della “saggezza cinese”, pacifista e filantropica, non andò al di là degli aspetti pittoreschi dell'Oriente. Poesia amabile e cantabile, ma senza un significato duraturo.

Quasi tutti gli espressionisti oscillavano tra un romanticismo individualista e un socialismo semianarchico, come il danese Emil Bønnelycke (1893-1953), la cui poesia indisciplinata divenne popolarissima tra gli operai del suo paese, o il poeta-operaio ceco Jiří Wolker (1900-1924), che morì di tisi a ventiquattro anni, autore di affascinanti ballate nello stile della poesia popolare, comunista appassionato e mistico slavo, nel quale la futura letteratura proletaria perse una delle sue più grandi speranze.

Il maggiore tra gli espressionisti socialisti è Leonhard Frank (1882-1961). Più anziano degli altri espressionisti, deve a questa circostanza un felice equilibrio stilistico che ricorda i tempi dell'“equilibrio” europeo. Il suo primo [2551] romanzo, *Die Räuberbande* (I masnadieri, 1914) descrive il cameratismo giovanile di alcuni ragazzi inquieti della vecchia città storica di Würzburg prima della guerra, e la dissoluzione dell'amicizia a causa delle dure imposizioni della vita: il punto di vista dell'autore è naturalista e socialista senza concessioni, ma lo stile è deliziosamente nostalgico alla maniera di Hesse; si tratta di uno dei più bei romanzi in lingua tedesca. Da allora Frank oscillò, come tanti altri espressionisti, tra la rivolta sessuale e la rivolta sociale; in *Die Ursache* (La causa, 1915, trad. it. L'origine del male), arrivò a combinare i due motivi, spiegando in maniera psicanalitica un delitto punito da una giustizia ingiusta e antisociale. Ma Frank divenne generalmente noto solo grazie ai racconti del volume intitolato *Der Mensch ist gut* (L'uomo è buono, 1917), grido violento di indignazione, in piena guerra, contro il militarismo, opera che ebbe

¹⁶⁰ N. d. t.. Su Jouve cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2489.

¹⁶¹ N. d. t.. Su Salmon cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2490.

grande efficacia propagandistica nello spezzare la resistenza tedesca. Frank non poté fare a meno di diventare comunista. In questa fase scrisse il racconto *Karl und Anna* (Carlo e Anna, 1925) opera oltremodo notevole: un critico come Empson considera questo racconto (il cui tema è la vecchia storia del soldato che, tornato dalla guerra, trova un altro uomo nella casa e nel letto della moglie) il primo esempio di una letteratura autenticamente proletaria, senza abbellimenti idillici e senza deformazioni tendenziose, nelle letterature occidentali moderne.

Di letteratura proletaria si può solo parlare, in senso strettamente politico, circa la poesia di Johannes Robert Becher (1891-1958), figlio di una famiglia bavarese della grande borghesia, poeta whitmaniano della sua città di Monaco e poi comunista combattivo. Autore del poema *Secolo rosso*, nutrì l'ambizione di diventare il Majakovskij tedesco; eguagliò il russo solo per la forza della voce; fu il rappresentante tipico di quella che veniva chiamata, intorno al 1920, "poesia urlata", e finì scrivendo poesie eloquenti di propaganda in versi tradizionali.

La "poesia urlata" fu, intorno al 1920, un movimento importante e complesso, espressione di speranze rivoluzionarie, di furioso antitradizionalismo, di delusione per la conclusione insoddisfacente della rivoluzione tedesca, di satira antiborghese. Ma la furia distruttiva di questa poesia non è necessariamente socialista o comunista; alcuni dei suoi poeti sono semplicemente distruttivi [2552], anarchici; altri diventeranno dei rivoluzionari violenti. Su tutti loro influi il Futurismo di Marinetti, che in quegli stessi anni aderì al fascismo. E nei più seri tra loro l'ansia di distruzione ha addirittura un accento religioso, come nei settari rivoluzionari dell'epoca della Riforma. Non parlano ma gridano, perché il Futurismo aveva insegnato loro, come primo dovere, la distruzione della sintassi e della stessa lingua, deposito delle odiate tradizioni. Solo che il loro Futurismo è più quello di Majakovskij che non quello di Marinetti; e come quello si avvicina, a un certo momento, al Dadaismo.

August Stramm¹⁶² sarebbe stato il più radicale di loro. Lo sostituì Ludwig Meidner (1884-1966), collaboratore di "*Die Aktion*", pittore e poeta di scene d'orrore negli ospedali militari e di riunioni notturne di scioperanti. Questo genere "ad alta voce" fu coltivato con particolare furore da Hanns Johst (1890-1978), il cui tema fu sempre la gioventù in rivolta; ma non sempre la stessa gioventù. Fino al 1920 Johst fu un espressionista come gli altri, forse un po' più enfatico; anche lui si rivolgeva "a tutti!". In seguito i "tutti" divennero solo i "fratelli", i tedeschi, la gioventù fu solo quella tedesca e al rivolta quella del nazionalismo. In *Schlageter* (1933), dramma che esalta un guerrigliero renano fucilato dai francesi, si incontra la famosa frase: «Quando sento la parola *Kultur* (cultura), tiro fuori il revolver». Ma non si può negare che questa espressione di intenzionale ritorno alla barbarie rappresenti anche una specie di antitradizionalismo futurista.

¹⁶² N. d. t.: Su Stramm si veda sopra nel presente capitolo, p 2512.

Esiste, tuttavia, un Espressionismo brutalmente reazionario, come quello dell'ungherese Dezső Szabó (1879-1945), il cui romanzo *Az elsodort falu* (Il villaggio travolto, 1919) fece sensazione in Ungheria e in Europa per la forza esplosiva dello stile e per il furore inedito della tendenza anticomunista e antisemita. Troviamo qui una forma autenticamente barbara della “letteratura *Blu-Bo*” (dal tedesco “*Blut und Boden*”, sangue (razza) e terra) dei razzisti. Senza avere la medesima tendenza, impiegò lo stesso stile lo slovacco [2553] Milo Urban (1904-1982), per descrivere, in una trilogia di romanzi, la storia di un villaggio della sua patria durante la Prima Guerra Mondiale e la rivoluzione comunista.

Per un'ironia del destino è legato a questa corrente reazionaria il primo grande poeta modernista tedesco, Gottfried Benn (1886-1956). I poeti espressionisti conservarono, inizialmente, la metrica tradizionale; in seguito venne adottato il verso libero whitmaniano. Ma gli espressionisti tedeschi sembravano non riconoscere il Modernismo internazionale. Benn creò, con piena indipendenza, uno stile proprio. Era un medico, che viveva in un quartiere proletario di Berlino, legato ai letterati soltanto da visite occasionali ai caffè della *bohème*. I suoi primi poemi, nel volume *Morgue und andere Gedichte* (Obitorio e altri poemi, 1912) sono effettivamente nauseabondi, rappresentando corpi in decomposizione a causa del cancro, cadaveri su un tavolo di dissezione e via dicendo. L'uomo, in queste condizioni e in tutte le condizioni, non vale nulla. Benn tuttavia non è uno spiritualista; al contrario, attribuisce la responsabilità delle piaghe del corpo al cervello, l'organo delle coscienza che sente i dolori e guasta i piaceri della carne. Le poesie più violente di Benn celebrano la distruzione della coscienza cerebrale, la distruzione di ogni “senso” nel mondo, a cominciare dalla lingua che bisogna disarticolare. Benn fu sempre un anarchico. Cadde nel nichilismo per una disperazione assoluta. Creò le metafore più violente, condensandole in piccole poesie epigrammatiche che avrebbero avuto, paradossalmente, tutta la musicalità incantatrice della poesia popolare, se non fosse stato per [2554] il pessimismo abissale. C'era in lui qualcosa di Rimbaud, e come Rimbaud Benn aveva la pretesa di esorcizzare le cose tramite la parola magica; ma era per fissarle per l'ultima volta, prima che sparissero. Fu sempre convinto della vicinanza della fine del mondo; e quando quella fine sembrò essere arrivata, Benn vi aderì, spaventando i suoi amici: divenne nazionalsocialista. Fu la conclusione logica del suo anarchismo anti-spirituale e della convinzione che «solo al di là della distruzione si trova la perfezione». Si diede a ciò che chiamava «Nulla, oscura bevanda». Si poteva prevedere che i piccolo-borghesi brutali, meschini e incolti del nazismo non ci avrebbero capito nulla. La rottura arrivò presto. Benn ritrattò. I suoi ultimi poemi, più “modernisti” e più radicali che mai, esprimono un nobile stoicismo virile:

“*nihilism recollected in tranquility*”¹⁶³. Benn fu l’anti-Rilke; la sua influenza, che attualmente va crescendo ogni giorno, distrusse gli ultimi residui del post-simbolismo.

Un nichilista che “si curò” fu anche il giovane rivoluzionario e sfortunato poeta fiammingo Paul van Ostayen (1896-1928), discepolo di Apollinaire, poeta rivoluzionario dalle tendenze reazionarie. In *Music-Hall* (1916) il cantico dell’Anversa notturna, diede una splendida smentita pessimista e satirica a Verhaeren; fu uno sperimentatore geniale in versi onomatopeici e, in parte, “calligrammatici” come quelli di Apollinaire, che riflettono l’assurdo della vita moderna, la corruzione di tutti i valori; la sua ultima poesia, prima della morte prematura, è spiritualista e religiosa. Gli stessi problemi non cessano di angustiare lo svedese Pär Lagerkvist (1891-1974). *Ångest* (Angoscia, 1916) e *Kaos* (Caos, 1919) [2555] sono i titoli dei suoi due primi volumi di versi; e tra questi poli si muove tutta la sua letteratura, singolarissima, che suggerisce paragoni sempre imprecisi. I suoi primi drammi, opere in un unico atto, sono francamente espressionisti, essendo la forte influenza di Strindberg assai naturale su un giovane scrittore svedese. Ma lo spirito è differente. Il suo dramma, nel quale la vita umana è simbolizzata dal viaggio di un treno attraverso un tunnel oscuro, è l’opera di un contemporaneo di Kafka. Tutto appare invertito nel romanzo *Gäst hos verkligheten* (Ospite della realtà, 1925) che alla critica ha ricordato, a torto, Joyce. Invece di rappresentare la realtà come la proiezione immaginaria di un’anima angosciata, come nei suoi drammi, Lagerkvist ora dubita della realtà dell’anima, “ospite della realtà”, centro di ogni confusione e disordine. Da questo sembrava mancare solo un passo per arrivare al materialismo dialettico; e Lagerkvist scrisse un romanzo proletario. Ma i suoi ideali sono largamente umanitari: protestando contro il totalitarismo nazista scrisse il romanzo fantastico *Bödeln* (Il boia, 1933) il cui eroe è il carnefice, simbolo della caratteristica principale dell’umanità, la violenza e la crudeltà. E’ stato creato il termine “vitalismo” per indicare la resistenza delle forze vitali contro le mostruosità prodotte dal cervello, Benn fu vitalista, come pure l’olandese Hendrik Marsman (1899-1949) le cui esplosioni giovanili ricordano quelle del poeta tedesco; come quest’ultimo, Marsman arrivò in seguito a costruire piccole poesie aspre, di un romanticismo represso, intorno a immagini efficaci, che la critica definì “classicismo negativo”. Il culmine del negativismo “vitalista” si incontra nella poesia del polacco Julian Tuwin (1894-1953), che la critica del suo paese considera il maggior poeta moderno della Polonia. E’ un baudelairiano: i suoi temi sono gli orrori della grande città, le orge dell’alcol, ironie infernali, minacce di una rivoluzione sanguinosa. Lo stesso Tuwin si dichiarava [2556] discepolo di Rimbaud. Altri riconoscono nelle sue blasfemie l’influenza di Majakovskij, suo coetaneo, quella del Futurismo rivoluzionario. E non è un caso che tanto Tuwin

¹⁶³ N. d. t.: “Nichilismo ricordato nella tranquillità”, con riferimento all’espressione di Wordsworth «*emotion recollected in tranquillity*» (cfr. cap. 7.1, p. 1400).

quanto Majakovskij siano passati attraverso una fase dadaista. Comunque lo si voglia giudicare, il Dada è il centro storico dell'evoluzione letteraria tra il 1910 e il 1924.

Un'importanza soltanto storica, è vero. Non vale la pena di occuparsi delle teorie dadaiste, mistura poco originale e deliberatamente assurda di idee moderniste, futuriste e espressioniste. Né vale la pena tentare un'interpretazione del Dadaismo: è già stato distrutto come “distruzione del mondo assurdo della guerra per mezzo dell'assurdo della letteratura”, o “satira triste dopo la tragedia”, o “reazione alla stupidità generale”, o “stupidità sistematizzata”, oppure “culmine dell'arte per l'arte”, o ancora “la letteratura contro la letteratura”. Queste e altre definizioni non rivelano molto, perchè Dada non fu né pretese di essere un movimento serio. Non produsse, in realtà, alcuna opera di valore, nemmeno di importanza documentaria. Dada non fu altro che una tempesta nei caffè letterari di Zurigo, Parigi, Berlino e New York, un movimento di collegamento internazionale tra le avanguardie. Ma in questo risiede la sua importanza storica: disprezzando la lingua e le lingue, Dada unificò i gruppi modernisti separati dalle lingue e dalla guerra; e soprattutto aiutò ad aprire il ciclo rivoluzionario nelle letterature anglosassoni, che fino ad allora avevano partecipato al movimento modernista soltanto mediante il pallido Imagismo.

La storia del Dada¹⁶⁴ è interessante come quella di un hotel nel quale siano passati alcuni ospiti curiosi e stravaganti. La prima riunione ebbe luogo a Zurigo, nel 1916, con la partecipazione degli scrittori tedeschi Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, degli alsaziani Hans Arp e Val Serner e del romeno Tristan Tzara. Venne fondato un *cabaret* della *bohème* letteraria, il “Cabaret Voltaire” [2557], il cui nome già rivelava tendenze “sovversive”; e in una riunione “storica” al Café Terrasse, l'8 febbraio 1916, venne adottata la parola “Dada”, espressione tratta dal linguaggio infantile dei bambini francesi, quale nome del movimento distruttore. A di là dell'infantilismo, che può essere interpretato come desiderio di ricominciare daccapo in un mondo devastato, in Dada non vi era nulla di originale. Al Cabaret Voltaire si recitavano poesie e si leggevano racconti di Wedekind e Schickele, Jarry, Max Jacob e Salmon. Alla rivista “*Cabaret Voltaire*” collaborarono Apollinaire, Cendrars, Kandinsky, Marinetti e Picasso. Cubismo, Futurismo ed Espressionismo, separati per tanto tempo, si incontrarono in una taverna di ubriaconi. I “capi” del Dada erano disertori del servizio militare in Germania o *bohémien* balcanici che non erano riusciti ad entrare a Parigi. L'obiettivo dell'impresa fu, in un momento in cui i patrioti di tutti i paesi parlavano di “grande epoca”, di «dimostrare che non sentiamo alcun rispetto per la grandezza dell'epoca»; e tra le falsità

¹⁶⁴ R. HUELSENBECK, *En avant Dada. Geschichte des Dadaismus*, Hannover, 1920; G. RIBERMONT-DESSAIGNES, *Histoire de Dada*, in “Nouvelle Revue Française”, giugno - luglio 1931.); R. MOTHERWELL, *The Dada Painters and Poets*, New York, 1953; W. VERKAUF, *Dada. Monographie einer Bewegung*, Zürich, 1957; G. HUGNET, *Dictionnaire du Dadaïsme*, Paris, 1976.

che si intendevano combattere era incluso l'Espressionismo apocalittico-messianico. «Celebriamo allo stesso tempo il carnevale e il requiem».

Fin dall'inizio i dadaisti impiegarono i metodi mistificatori dei modernisti francesi per opporsi alla Germania; e nella maggior parte erano tedeschi. Richard Huelsenbeck (1892-1974) proveniva da "Die Sturm", e nelle sue opere compì uno sforzo straordinario per evocare l'orrore indicibile dell'epoca scomponendo la sintassi e le stesse parole. La letteratura, "fatta con il revolver in mano", doveva servire a completare l'autodistruzione del mondo borghese. Fu considerato un grande poeta il sognatore Hans Arp (detto Jean Arp, 1886-1966), lettore infaticabile di Lao Tzu e Jacob Böhme, la cui poesia non andò mai al di là delle parodie, più ingenue che spiritose, di Goethe, Schiller e altri "classici" della civiltà tedesca. Tutti questi dadaisti della prima ora erano ispirati dal direttore del Cabaret Voltaire, Hugo Ball (1886-1927), una delle figure più [2558] interessanti dell'epoca. Prima della guerra era stato un drammaturgo d'avanguardia a Berlino che era poi fuggito in Svizzera per evitare il servizio militare; dopo essere passato per il Cabaret Voltaire, lavorò attivamente nella propaganda intellettuale contro la Germania. Il risultato fu il libello intitolato *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (Critica degli intellettuali tedeschi, 1919), scritto appassionato, ma allo stesso tempo la critica più radicale della civiltà tedesca finora esistente. Ball intitolò la seconda edizione di questo libro *Die Folgen der Reformation* (Le conseguenze della Riforma, 1924), dove denunciava la Riforma luterana quale responsabile della separazione della Germania dal resto dell'Europa. Una grave crisi mentale e lo studio della mistica bizantina contribuirono in seguito alla conversione di Ball al cattolicesimo; e al movimento neocattolico egli dedicò i suoi scritti dall'erudizione enciclopedica, dallo stile altamente poetico e dalla sincerità emozionante. Fu questo l'uomo che fondò il Dad; vale a dire che "Dada fu, all'inizio, una reazione contro la civiltà tedesca. Poi Dada si lanciò contro la civiltà in generale, con un primitivismo e un infantilismo quasi sadici, per opera del romeno Tristan Tzara (1896-1963). Questo balcanico rappresenta un tipo, quello degli intellettuali superficialmente civilizzati, provenienti da regioni semiprimitive, che arrivati al centro della civiltà rimangono presto disillusi e si ritengono capaci di rivoluzionare tutto ciò che non comprendono e che appare loro una tradizione obsoleta e assurda in decomposizione. «*Nous préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la decomposition*»¹⁶⁵, gridò Tzara, cui non si può negare una sincerità totale e un forte talento poetico, sebbene barbaro. Nel giugno del 1917 Tzara pubblicò il bollettino "*Dada I, recueil d'art et de littérature*" ("Dada I, raccolta d'arte e di letteratura"), che nei paesi in guerra provocò soltanto il riso. Ma Tzara non si preoccupava della "realtà", ormai condannata. Trovò un alleato nel pittore americano Francis

¹⁶⁵ N. d. t.: «Noi prepariamo il grande spettacolo del disastro, l'incendio, la decomposizione» (dal *Manifeste Dada* del 1918).

Picabia¹⁶⁶, da poco arrivato in Svizzera, i cui quadri astratti non dissimulavano intenzioni sovversive, quasi diaboliche. In Svizzera Picabia, che aveva già pubblicato a New York la rivista “291” si mise a scrivere, pubblicando *L’Athlète des pompes funèbres* (L’atleta delle pompe funebri, 1918) e *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (Poemi e disegni della figlia nata senza madre, 1918). Picabia fece da intermediario tra Zurigo e Parigi, dove l’avanguardia cominciava a rivelare tendenze [2559] dadaiste. Già nel gennaio del 1916 un precursore francese del movimento, Pierre Albert Birot (1876-1967), aveva fondato la rivista “*Sic*”, alla quale collaborò Apollinaire. Nel marzo del 1917 l’intera avanguardia, con Apollinaire, Reverdy e Jacob, si unì nella rivista “*Nord-Sud*” ai dadaisti (e poi surrealisti) Aragon, Breton, Soupault. I radicali consideravano come loro capo il *bohémien* grossolano e mezzo matto Jacques Vaché, lo “Jarry del Dadaismo”, che finì suicida. Ma il ruolo principale spettò a Tzara, che dopo aver lanciato, nel dicembre del 1918, il manifesto *Dada III*, venuto da Parigi, si impose subito.

Al Café Certa venne stabilito il centro del movimento. Nel marzo del 1919 venne lanciata una rivista “antiletteraria” intitolata ironicamente “*Littérature*” (“Letteratura”), che aveva come collaboratori Aragon, Breton, Soupault, Eluard, Reverdy, Cendrars e il più deciso tra i dadaisti francesi, Ribemont-Dessaignes, con il quale andò perduto un talento della stirpe, per quanto non del valore di Rimbaud. In maggio uscì *Anthologie Dada* (Antologia Dada), che spaventò la critica e il pubblico. Nel corso del 1920 Tzara organizzò le famose “feste Dada” al Salon des Indépendants, alla Maison de l’Oeuvre, alla Salle Gaveau, notti fantastiche di recitazioni provocanti, che si concludevano con scandali clamorosi. Breton propose la convocazione di un congresso internazionale, il “*Congrès de l’Esprit Moderne*”¹⁶⁷ (il titolo scelto, che ricordava il manifesto di Apollinaire *L’Esprit nouveau et les poètes*, rivela la tendenza a continuare l’opera dell’avanguardia pre-dadaista) che però incontrò una resistenza fanatica da parte di Tzara, spirito puramente distruttivo che diffidava di qualunque tentativo positivo. Il dissidio personale tra Breton e Tzara portò alla rapida dissoluzione del movimento. Più tardi soltanto Soupault difenderà i dadaisti “ortodossi”. Gli altri creeranno il Surrealismo, e al Surrealismo neoromantico di Breton seguirà il Surrealismo comunista di Aragon. Questo risultato appare fatale, perché la fine del Dada in Germania non fu diversa. Dopo l’armistizio, i dadaisti tedeschi fecero ritorno in patria dalla Svizzera, inaugurando nel giugno del 1920, a Berlino, l’Esposizione Dada. Il lavori letterari presentati furono pubblicati da Huelsenback nel 1912 col titolo di *Almanach Dada* (Almanacco Dada). In quel momento, il movimento era già finito. Rimase solo il solitario Arp; gli altri capi, tra cui l’editore Wieland Herzfelde e il caricaturista George Grosz, divennero comunisti.

¹⁶⁶ N. d. t.: Picabia era francese, ma risiedette per qualche tempo a New York; cfr. più avanti nel presente capitolo, p. 2569.

¹⁶⁷ N. d. t.: Congresso dello Spirito Moderno.

[2560] Il Dada fu un episodio. Non produsse risultati. Ma fu un sintomo importante, in quanto rivelò l'incongruenza tra la realtà e la letteratura. Nel 1914 ebbero inizio quei mutamenti della realtà sociale che ancor oggi non sono terminati. La letteratura riflesse, certamente, gli avvenimenti, ma ricevendoli appena come tema, poichè non era capace di trasfigurarli in forme adeguate, non riuscendo neppure a dominare l'argomento "guerra". Di ciò si attribuì la responsabilità al materiale della letteratura, la lingua, deposito di tutte le tradizioni che impedivano la creazione di nuove forme espressive. Modernismo, Futurismo ed Espressionismo tentarono di distruggere la struttura sintattica e addirittura quella etimologica della lingua per abolire le tradizioni associative e rendere possibile la formazione di associazioni nuove, base di una nuova sintassi. Alcuni poeti arrivarono ad inventare lingue personali. Mallarmé e George avevano sognato la "lingua assoluta", una musica priva di un senso razionale. Ora quell'idea servì per scopi sovra-artistici: il tedesco Rudolf Blümner (1873-1945) scrisse in una lingua inventata il poema *Ango laïna* (1921) e il poeta colombiano Miguel Ángel Osorio¹⁶⁸, nel periodo in cui preferiva lo pseudonimo "Ricardo Arenales", si divertì in maniera simile. A questi tentativi non si può negare la coerenza, la logica implacabile; ma essi allo stesso tempo rivelano, o anzi affermano, l'impossibilità di creare individualmente una lingua, che è un fenomeno collettivo. La cosa è certa rispetto a quei tentativi estremisti, ma non è meno certa rispetto al Modernismo in generale. I Modernismi (Avanguardia francese, Futurismo italiano e russo, Espressionismo tedesco) fallirono per il fatto stesso di essere movimenti puramente letterari, di letterati separati dalla realtà sociale: una definizione che è quasi sottintesa dalla parola "avanguardia". Il fatto che il Futurismo italiano non abbia avuto un futuro, e altri due fatti paralleli, il suicidio di Esenin e quello di Majakovskij, sono abbastanza eloquenti, più che non il rapido oblio dell'Espressionismo tedesco e le oscillazioni del Modernismo francese, da Apollinaire fino agli ultimi versi, già in una metrica tradizionale, di Aragon. Il Modernismo, che aveva preteso di essere l'espressione di una vita nuova, creò una letteratura ai margini della vita; e non fu mai più "letterario", nel senso peggiorativo della parola, di quando pretese di essere antiletterario. Al Dadaismo spetta il merito storico di avere rivelato questa cosa, creando una letteratura che non era più letteratura e che, allo stesso tempo, era la conclusione implacabilmente logica del Modernismo; per questo il Dada costituì un "anello mancante" indispensabile nella storia dei Modernismi, e quasi il centro di quella storia; e fu per questo che il Dada fu realmente internazionale.

[2561] Ma il Dadaismo fu davvero internazionale? In apparenza, il suo movimento si limitò a quei paesi che avevano creato movimenti modernisti. Non sembrano essere esistiti un Dadaismo spagnolo né un Dadaismo inglese. Quest'ultima affermazione è però del tutto inesatta. Non esiste un Dadaismo inglese, ma ne è esistito uno nordamericano; e ad esso spetta il merito di avere messo

¹⁶⁸ N. d. t.: Su Osorio si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2564.

in moto il Modernismo inglese, fino ad allora pallido, aprendo prospettive che i Modernismi francese, italiano e tedesco non avevano neppure sognato. Nei paesi di lingua spagnola non sorse un Dadaismo, è vero; la predominanza dell'altro "Modernismo", quello della scuola di Darío, ritardò per un intero decennio la comparsa del nuovo Modernismo spagnolo, del Popolarismo e Surrealismo di García Lorca e Rafael Alberti e della Poesia Pura di Jorge Guillén. Questi stili furono tuttavia preceduti da altri movimenti, più radicali: il "Creacionismo"¹⁶⁹ e l'"Ultraismo". E questo maggiore radicalismo li identifica come equivalenti storici del Dadaismo, del quale sono contemporanei.

C'è stata una complicata discussione circa la priorità cronologica tra Creacionismo e Ultraismo, una di quelle dispute sulla priorità che non trovano mai una soluzione soddisfacente. Dal punto di vista della formazione letteraria dei capi di queste correnti la priorità spetta al Creacionismo del cileno Vicente Huidobro (1843-1948), che aveva aderito al Modernismo a Parigi e che scrisse gran parte della sua opera in lingua francese, sotto l'innegabile influenza di Marinetti e anche di Reverdy. Nel 1918 Huidobro comparve in Spagna, dove fu considerato un futurista. Si unì a lui il giovane argentino Jorge Luis Borges (1899-1986)¹⁷⁰, che nel 1921 doveva fondare il gruppo *creacionista* [2562] di Buenos Aires, e che scoprì gli aspetti fantastici della grande città. Ma Borges passò rapidamente per questa fase di poesia radicale; integrò gli elementi irrazionali del Creacionismo in un sistema filosofico la cui tesi principale è il carattere ciclico del tempo, e pertanto la reversibilità di tutti gli avvenimenti. Ma invece di un trattato di metafisica scrisse racconti filosofici, le "ficciones" (finzioni), altamente fantastiche, ingegnosamente costruite e basate su "note erudite" diabolicamente inventate, con l'aiuto di tutta l'erudizione favolosa di cui Borges disponeva realmente. E' un'arte delle più raffinate, un po' fredda e disumana, ma sempre affascinante: un'opera significativa del XX secolo. La sua influenza internazionale si confonderà, in parte, con l'opera di Kafka.

Il passaggio di Huidobro e Borges in Spagna fu immediatamente seguito dalla prima rivista ultraista, "*Grécia*" ("Grecia"), pubblicata nel 1919 a Siviglia; ma l'Ultraismo¹⁷¹ sembra davvero avere avuto rapporti diretti, senza intermediari, col Futurismo italiano e l'avanguardia di Parigi. I volumi contenenti le poesie ultraiste, sparse in diverse riviste effimere, furono pubblicati soltanto più tardi, quando già la poesia spagnola si avviava verso altri ideali; né sorse, tra gli ultraisti, un poeta dal valore definitivo. Ma questo non diminuisce l'importanza storica dell'impulso dato a un ambiente relativamente arretrato. E si nota il radicalismo degli ultraisti, più radicali di qualunque

¹⁶⁹ N. d. t.: Utilizziamo qui la denominazione spagnola del movimento per non creare confusione col "creazionismo" religioso.

¹⁷⁰ N. d. t.: Su Borges si veda anche il cap. 10.2, p. 2753 e p. 2807.

¹⁷¹ M. DE LA PEÑA, *El Ultraismo en España*, Madrid, 1925.

altra poesia prima del Surrealismo. L'arguto Antonio Espina (1894-1972) arrivò a deformazioni sternheimiane delle sue esperienze a Madrid, città alla quale Guillermo de Torre (1900-1971), più noto come eccellente critico e propagandista della letteratura d'avanguardia, dedicò inni dalla notevole audacia poetica. Questioni meschine di politica letteraria annullarono questo sforzo, arrivando a pregiudicare la memoria dell'ultimo ultraista, Mauricio Bacarisse (1895-1931), la cui morte prematura fu una vera perdita [2563] per la poesia spagnola. La sconfitta finale dell'Ultraismo si deve a un apostata, Gerardo Diego¹⁷², poeta di grande talento, il cui eclettismo sceglierà altre strade. E l'iniziale ultraismo di León Felipe¹⁷³, influenzato più da Whitman che da Marinetti, rivelerà ancora una volta le possibilità contraddittorie del Modernismo.

La questione della priorità tra Creacionismo e Ultraismo perde molta della sua importanza quando si consideri l'esistenza di altri avanguardisti di lingua spagnola senza una relazione manifesta con quei movimenti. Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), l'inventore della "*greguería*"¹⁷⁴, sebbene fosse un autentico madrilenio, genio dalla malizia arguta, era per formazione un parigino del 1910, compagno di Apollinaire e Jacob; per la forma intenzionalmente arbitraria e per lo spirito di contraddizione sistematica Gómez de la Serna è ciò che vi è di più dadaista al di fuori del Dadaismo "ortodosso", un mistificatore sovversivo nel quale gli esponenti dell'avanguardia francese riconobbero subito, sostanzialmente, un grande giornalista letterario. Non risulta sia stato suo discepolo l'argentino Oliverio Girondo (1891-1967), autore dei *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Venti poesie da leggere in tranvai, 1922); ma lo spirito è il medesimo. Infine l'aspetto abissale, di vertigine fantastica, del radicalismo trovò una notevole espressione nel colombiano León de Greiff (1895-1976), uno dei poeti più originali d'America.

I primi avanguardisti americani sono, il più delle volte, ottimisti, sia perché non avevano sperimentato gli orrori della guerra, sia perché percepivano, di fronte alle rovine dell'Europa, le possibilità non ancora sfruttate del Nuovo Continente. All'influenza di Marinetti si univa quella di Whitman, che già era stata sensibile in Darío, Lugones, Chocano e in altri "modernisti", nonché nel verbalismo sfrenato dell'uruguayano Carlos Sabat Erasty. Ottimista, in questo [2564] senso, divenne il colombiano Miguel Ángel Osorio (1883-1942), che il più delle volte utilizzò lo pseudonimo di Porfirio Barba Jacob¹⁷⁵: un *bohémien* vagabondo, pieno di esperienze e di avventure, che mutava continuamente personalità; fu un audace sperimentatore poetico, ma esercitò un'influenza maggiore con poesie come *Canción de la vida profunda* (Canto della vita profonda, 1907). Non tutti potranno scoprire la profondità di versi come

¹⁷² N. d. t.: Su Diego si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2631.

¹⁷³ N. d. t.: Su León Felipe cfr. cap. 10.2, p. 2763.

¹⁷⁴ N. d. t.: Termine che indica un breve testo dal carattere arguto, simile all'aforisma.

¹⁷⁵ N. d. t.: E anche quello di "Ricardo Arenales".

*La vida es clara, undivaga y abierta como un mar*¹⁷⁶,

ma viene riconosciuta l'impressione tonificante del suo grido. Aiutò molti a sentirsi liberi da tradizioni e convenzioni nel paesaggio nuovo dei tropici. A partire da allora, la poesia latinoamericana compie una seconda scoperta delle Americhe. Carlos Pellicer (1897-1977) avanzò lungo questa strada con tale impeto che alcuni lo chiamarono "il maggior poeta moderno del Messico". Ha qualcosa del verbalismo enfatico di Lugones; il suo lato più attraente è la poesia intimista del paesaggio. Il whitmanismo fu coltivato dal peruviano Juan Parra del Riego (1894-1925), cantore «*del cielo y de los ferrocarriles*»¹⁷⁷. Ne proseguì l'opera Alberto Hidalgo (1897-1967), poeta e polemista dalle passioni violente. Perché l'avanguardia latinoamericana del 1920 doveva contribuire, oltre che alla liberazione poetica, all'opera di liberazione politica e sociale; e i difensori dell'ordine costituito le si oppongono anche in quanto difensori della poesia poeticamente moderna. Il messicano Ramón López Velarde (1888-1921) è, in un certo senso, [2565] un passatista; un critico ha paragonato, in maniera assai felice, la poesia di questo provinciale alle opere dell'architettura barocca della provincia messicana. In López Velarde vivono tradizioni di sensibilità e di forma incompatibili con le tradizioni del Romanticismo epigonico e del "Modernismo post-simbolista", e la sua poesia, in parte folclorica e indianista e in parte appassionatamente personale, soddisfa in modo sorprendente certe rivendicazioni moderne. López Velarde divenne il precursore di una nuova poesia messicana, nazionale e sociale, già al di là del Modernismo d'avanguardia.

Ma il frutto più importante del Modernismo latinoamericano è una nuova poesia sociale. Il peruviano César Vallejo (1892-1938) era anche un grande poeta; al movimento internazionale della letteratura proletaria egli diede, oltre alle poesie in favore della Spagna repubblicana, il romanzo sociale *El tungsteno* (Il tungsteno, 1931). Ma il poeta dell'*Himno a los Voluntarios de la República* (Inno ai Volontari della Repubblica, 1939, postumo) e dell'*Invierno en la batalla de Teruel* (Inverno nella battaglia di Teruel, 1939, postumo) non è un poeta facilmente comprensibile, un poeta "per tutti". E', al contrario, difficile, ermetico; era passato attraverso il Creacionismo e l'avanguardia parigina (Picasso ne fece il ritratto) e aveva avuto, fatto ancor più sconcertante per i suoi ammiratori, un passato di simbolista-decadentista alla maniera di Herrera y Reissig, di modo che si è preferito spiegare la sua tristezza con il suo sangue indio. Nella vita fu infelice, ma nella

¹⁷⁶ N. d. t.: Miguel Ángel OSORIO (Porfirio Barba Jacob), *Canción de la vida profunda*, v. 4: «La vita è chiara, ondivaga e aperta come un mare».

¹⁷⁷ N. d. t.: Dal titolo di una raccolta di poesie di Parra del Riego, *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* (Inni del cielo e delle ferrovie, 1924).

poesia fu più felice di Majakovskij, unendo la tendenza sociale all'espressione moderna. Fu un poeta grave e un uomo serio, e la sua influenza sulla poesia latinoamericana di oggi è in crescita: basta citare il salvadoregno Roque Dalton (1935-1975) e l'argentino Juan Gelman (1930-2014).

[2566] In circostanze molto più sfavorevoli nacque il Modernismo brasiliano¹⁷⁸, che non fu preceduto da alcun "modernismo" alla maniera ispanoamericana, pre-simbolista o simbolista, ma soltanto da un Parnassianesimo accademico dalla vita artificialmente prolungata, una letteratura priva di radici nella vita della nazione. I modernisti brasiliani si trovavano di fronte a due compiti differenti, ugualmente importanti e difficilmente compatibili: creare una nuova poesia e una nuova arte realmente nazionali, brasiliane, e utilizzare allo scopo i mezzi delle avanguardie europee, francesi e italiane. Venne loro in aiuto, all'inizio, l'intervento dell'accademico Graça Aranha¹⁷⁹, romanziere appartenente a una generazione passata e in rivolta contro l'accademia, al quale si unì Ronald de Carvalho (1893-1935), che dopo un breve passaggio attraverso il Futurismo portoghese e una ricaduta nel Parnassianesimo scelse la strada della poesia "americanista", un whitmanismo tropicalizzato. Ma questi ribelli di Rio de Janeiro non avrebbero avuto successo senza il movimento precedente e meglio organizzato del Modernismo di São Paulo, che già aveva spaventato i "borghesi" con la "Semana de Arte Moderna" del 1922. Il suo capo fu Mário de Andrade (1893-1945), poeta e prosatore sperimentale, che seppe conquistare tutta la nuova generazione e conferire unità alla mescolanza di tendenze che si riunivano nel suo movimento: Verhaeren e Whitman, molto Marinetti e un po' di Soffici, Apollinaire, Salmon e Cendrars, ostilità verso la borghesia semicoloniale e l'individualismo estetico, euforia per la grande città e interesse per il folclore, abolizione della metrica tradizionale e tendenza a creare una nuova lingua, quella brasiliana, differente da quella portoghese. La sua enorme influenza diminuì soltanto, più tardi, a causa dell'ascesa postuma di Oswald de Andrade (1890-1954), nelle cui opere [2567] risalta maggiormente la protesta sociale. Attraverso il Modernismo passò Manuel Bandeira (1886-1968), vecchio simbolista, romantico nato e poeta moderno; il suo modernismo lo colloca vicino alla poesia sperimentale di Mário de Andrade, estendendosi dal whitmanismo delle evocazioni dei paesaggi dell'infanzia alla trasfigurazione di motivi apparentemente triviali attraverso l'ispirazione filosofica: *Evocação do Recife* (Evocazione di Recife, 1925) e *Momento num Café* (Momento in un caffè, 1936) sono le due poesie decisive del Modernismo brasiliano. Il romanticismo del poeta fa riferimento alle radici portoghesi, ad affinità con Antônio Nobre; a questo elemento si deve la profonda emozione che la poesia intimista di Bandeira irradia (come in *Profundamente* (Profondamente) e *Última canção do Beco* (Ultima canzone del vicolo, 1942)). Ma si tratta di una

¹⁷⁸ M. DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*, I., 2.a ed., Rio de Janeiro, 1964.

¹⁷⁹ N. d. t.: Su Graça Aranha cfr. cap. 9.2, p. 2339.

“*emotion recollected in tranquillity*”. Dal Simbolismo il poeta ereditò il senso infallibile della forma; fu, tra tutti, colui che seppe creare il maggior numero di poemi destinati a durare.

Nel Modernismo brasiliano venne appena abbozzato il più difficile tra tutti i problemi dell'epoca, quello della lingua. La grande città e la tecnica richiedevano una lingua nuova; le nazioni create attraverso l'immigrazione e la colonizzazione avevano bisogno di nuove lingue; l'estensione delle nostre conoscenze dell'anima umana grazie alla psicologia del profondo richiedeva una nuova lingua. Molte cose inedite e molte altre propriamente ineffabili dovevano essere dette. Né in Europa né in America Latina questo problema venne affrontato, all'inizio, con il necessario radicalismo. Lo stesso Dada fu soltanto un tentativo incompiuto. Soltanto negli Stati Uniti la coincidenza tra la nuova psicologia e il primitivismo intenzionale delle avanguardie aprì la strada a soluzioni radicali. La priorità cronologica spetta a Gertrude Stein (1874-1946). Già nel 1896 questa discepola di William James aveva pubblicato nella “*Psychological Review*” uno studio [2568] sulla scrittura automatica degli psicopatici. La sua prima opera, i racconti intitolati *Three Lives* (Tre esistenze, 1909) fu ancora scritta in uno stile relativamente normale; al di là del fatto che uno dei racconti, *Melantha*, sia un incontestabile capolavoro, il volume possiede importanza storica come una delle prime opere della letteratura americana, e forse la prima, nella quale il negro appare come una creatura ammirevole per la primitività degli istinti. A quell'epoca la Stein viveva già a Parigi, in contatto costante con i cubisti, impressionata dall'arte negra e dall'arte astratta; nel 1909, anno della pubblicazione di *Three Lives*, Picasso eseguì un ritratto dell'autrice. *Tender Buttons* (Teneri bottoni, 1914) è una raccolta di poesie o racconti, o intrecci che dir si voglia, in “lingua astratta”; e quest’“arte” di conferire il senso più generale alle parole privandole di senso raggiunse il culmine nell'enorme romanzo *The Making of Americans* (1925, trad. it. C'era una volta gli americani) e nel “libretto d'opera” *Four Saints in Three Acts* (Quattro santi in tre atti, 1934). Gertrude Stein intende esprimere, mediante l'abolizione della sintassi logica, certi “stati d'animo” che non sono logici e che costituirebbero la base stessa della vita psichica. La frase seguente: «*They might be very well very well very well they might be they might be very well they might be very well very well very well they might be. Let Lucy Lily Lily Lucy Lucy let Lucy Lucy Lily Lily Lily Lily Lily Lily let Lily Lucy Lucy let Lily. Let Lucy Lily*»¹⁸⁰ descrive in maniera ammirevole uno “stato d'animo” di benessere sonnolento. E la Stein sa anche descrivere mediante lo stesso metodo “cumulativo” o “iterativo” molti altri “stati d'animo” che la letteratura fino ad allora ignorava, sebbene gli psichiatri lo definiscano ecolalia. Un critico rispose a questa definizione limitativa dei medici citando Shakespeare: «*Though this be madness, yet there is method in it*»¹⁸¹. Gertrude Stein non scrisse per produrre test di salute mentale, ma per sperimentare nuovi metodi letterari. In effetti arrivò ad

¹⁸⁰ N. d. t.: Gertrude STEIN, da *Four Saints in Three Acts*.

¹⁸¹ N. d. t.: SHAKESPEARE, *Hamlet*, atto II, scena II: «Se questa è follia, tuttavia in essa c'è del metodo».

anticipare il Dadaismo e il Surrealismo. Continuò tuttavia a ignorare deliberatamente Freud e l'*Ulysses* [di Joyce]; trascorse l'intera sua vita a Parigi, ma sempre come turista, con la *bohème* nordamericana. La sua influenza su Sherwood Anderson, Joyce, Hemingway e molti altri fu grande, incalcolabile. La sua figura e la sua esistenza strane confermano la tesi sull'importanza centrale del Dada nella storia letteraria contemporanea.

[2569] Gertrude Stein visse a Parigi, prima della guerra, quasi come un'ambasciatrice della *bohème* di Greenwich Village¹⁸². In compenso, l'avanguardia francese inviò a New York il pittore cubista Marcel Duchamp, col cui gruppo di amici americani il pittore Francis Picabia¹⁸³ pubblicò la rivista "291". Picabia si recò poi a Zurigo, dove prese parte ai primi movimenti dadaisti con Huelsenbeck e Tzara. In questo periodo Greenwich Village non ancora in grado di comprendere "l'ultimo grido". La poesia femminista, erotica e romantica di Edna St. Vincent Millay¹⁸⁴ veniva venerata come rivoluzionaria; con un'arte più raffinata e con un romanticismo più lucido, a volte amaro, la bella Elinor Wylie (1885-1928) continuava questa poesia per intellettuali; Amy Lowell, l'imagista, era considerata avanzatissima. La relativa moderazione di Greenwich Village in materia di poetica si spiega in parte con l'influenza inglese. Ma il "radicale" Bourne¹⁸⁵ si limitò a portare dalla Francia soltanto un radicalismo politico e sociale, un qualcosa tra Marx, Sorel e Péguy. Dal versante della rivolta sociale era già venuto un impulso a un rinnovamento integrale della poesia americana; ed è significativo che anche in Masters¹⁸⁶ fosse già comparsa una nota di rivolta sessuale contro il puritanesimo. La *Spoon River Anthology* uscì nel 1915; intorno a quello stesso anno Mencken¹⁸⁷ iniziò la sua campagna a favore di Dreiser e contro quella mentalità che più tardi si incarna nel personaggio di Babbitt; Lewisohn, un conoscitore delle cose tedesche, lavorava per far conoscere la psicanalisi. Infine, in Sherwood Anderson le idee dell'*intelligenza* europeizzata si incontrano con la rivolta dei villaggi nordamericani.

Quando vennero pubblicate le prime opere di invenzione letteraria di Sherwood Anderson (1876-1941), racconti e romanzi pieni di idee frustrate e infrante, [2570] di impulsi repentini, violenti e falliti, la critica parlò di Dostoevskij e Čechov. Anderson tuttavia non aveva letto i russi: figlio di un villaggio del Middle West, come Dreiser e Masters, non possedeva la cultura letteraria di quest'ultimo; fu operaio, soldato, *reporter*, in particolare per piccoli giornali di provincia. Ma non era un illetterato. A Chicago aveva avuto rapporti con Dreiser, Sandburg e altri "avanguardisti" dell'epoca. Se anche non aveva letto i russi, lesse però molte altre cose, e già considerava l'allora

¹⁸² N. d. t.: Sul Greenwich Village cfr. cap. 9.2, pp. 2446.

¹⁸³ N. d. t.: Su Picabia si veda anche sopra nel presente capitolo, p. 2558.

¹⁸⁴ N. d. t.: Su Edna St. Vincent Millay cfr. cap. 9.2, pp. 2446-2447.

¹⁸⁵ N. d. t.: Su Bourne cfr. cap. 9.2, pp. 2448.

¹⁸⁶ N. d. t.: Su Masters si veda sopra nel presente capitolo, p. 2507.

¹⁸⁷ N. d. t.: Su Mencken si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2591-2592.

nuovissimo D. H. Lawrence come suo modello letterario. Il romanzo *Windy McPherson's Son* (Il figlio di Windy McPherson, 1916) rivela gli schemi narrativi di Lawrence, che Anderson utilizzava sempre quando esplorava elementi autobiografici. Ma il vero impulso alla letteratura di Anderson venne dal primo poeta del Middle West: *Windy McPherson's Son* uscì un anno dopo la *Spoon River Anthology*. In *Masters*, Anderson trovò le spiegazioni delle frustrazioni dei villaggi e delle cittadine nordamericane, allusioni inconfondibili al puritanesimo e al ruolo del sesso nella psicologia del comportamento umano. Nei ventitre racconti di *Winesburg, Ohio* (1919) Anderson produsse la sua personale *Spoon River Anthology*, ponendo se stesso al centro, come il *reporter* George Willard, e scoprendo i “casi” rimossi degli abitanti della piccola città dell'Ohio. Il libro era rivoluzionario in molti sensi: per la psicologia del sesso, per il primitivismo dei personaggi e dei loro istinti, per l'impiego di un linguaggio fino ad allora mai utilizzato in opere letterarie, il linguaggio incolto, pittoresco e rude, sebbene sentimentale, del nordamericano medio, la lingua che in quegli stessi anni Mencken insegnò a distinguere nettamente dalla lingua inglese, organizzando il primo dizionario della “lingua americana”. Sherwood Anderson, scrittore più letterario di quanto sembrasse, aveva un modello anche per questo, sebbene non fosse un modello europeo. Egli stesso, nella sua autobiografia dal titolo *A Story Teller's Story* (Storia di uno scrittore di storie, 1922), riferiva: «*I had already read a book of Miss Stein's called Three Lives and had thought it contained some of the best writing ever done by an American*»¹⁸⁸, [2571] indicando i racconti primitivisti della Stein come fonte del suo stesso primitivismo. Nella stessa occasione dichiarava di essere stato uno dei primi lettori e dei pochi ammiratori di *Tender Buttons*, segnalando le esperienze linguistiche della Stein come modello della propria esperienza linguistica differente: osservare la falsa vita della gente americana, anche quando non appare molto intelligente e, ancor meno, letteraria. Per questo Anderson sembra poco letterario. Pare il più ingenuo e il più spontaneo di tutti gli scrittori americani. Ma non è veramente così. L'ingenuità (Anderson si ripete in continuazione e sa raccontare bene solo ciò che ha vissuto e sperimentato personalmente) non è la sua qualità, bensì il suo limite. Per il resto, sarebbe un equivoco attribuirgli il primitivismo dei suoi personaggi. Per quanto autodidatta, Anderson fu più colto, ad esempio, di Dreiser, che gli è superiore sotto ogni altro aspetto. Assimilò più tardi, con facilità, la psicanalisi a varie influenze europee. Né significano ingenuità il suo puerilismo e il suo ottimismo. Anderson fu un adolescente nevrotico; il suo talento di raccontare senza pessimismo e senza risentimenti le esperienze più amare fa parte dell'ottimismo comune dell'americano medio. Anderson, per quanto ribelle, era un americano tipico. Il suo erotismo quasi maniacale era una specie di puritanesimo alla rovescia. Sbagliò nell'interpretare l'urto del suo sessualismo con la società puritana come segnale di rivolta sociale; un equivoco che è

¹⁸⁸ N. d. t.: «Ho già letto un libro della signorina Stein intitolato *Three Lives* [Tre vite] e ho pensato che contenga alcuni tra i migliori testi mai prodotti da un americano».

quello della sua generazione, i cui esponenti confusero tutti Marx e Freud. In realtà Anderson non era un rivoluzionario, ma piuttosto un mistico: un mistico del sesso. Per questo apprezzava tanto Lawrence.

Sherwood Anderson è, innanzitutto, una grande figura della storia letteraria americana. Come *reporter*-romanziera e ostile alle piccole città del Middle West è il precursore di Sinclair Lewis. La risonanza della letteratura di Anderson contribuì alla riscoperta e alla reinterpretazione del dimenticato Melville¹⁸⁹, che venne rivelato da Carl Van Doren, Henry C. Camby e Van Wyck Brooks come uno dei maggiori scrittori americani. Come poeta e mistico Anderson si avvicina alle correnti europee del suo tempo; per tutti questi motivi apprezzava tanto Lawrence.

[2572] David Herbert Lawrence (1885-1930) proveniva da un ambiente simile a quello della giovinezza di Sherwood Anderson: da un villaggio inglese di operai, ma da una casa puritana. *Sons and Lovers* (Figli e amanti, 1913), la prima grande rivelazione del suo talento, è un romanzo autobiografico, come le migliori cose prodotte da Anderson, ed è un romanzo psicanalitico, scritto prima che la psicanalisi diventasse una moda e che Lawrence stesso la conoscesse. Dal rapporto madre-figlio in *Sons and Lovers* gli psicanalisti pretendono di dedurre l'intera letteratura di Lawrence e di spiegare la psicologia dello scrittore. Nel 1913 i lettori inglesi non compresero nulla di tutto questo, e salutarono l'opera come un grande romanzo appartenente alla grande tradizione del romanzo inglese, per quanto con lo strano potere poetico di trasfigurare l'ambiente triviale della vita degli operai. Tanto più li spaventò l'esplosione di sessualismo di *The Rainbow* (L'arcobaleno, 1915): l'opera, non meno lirica, fu proibita dalla censura. Alcuni critici hanno considerato questo fatto come decisivo: Lawrence non avrebbe dimenticato il colpo ricevuto, sforzandosi in seguito sempre più di "*épater le bourgeois*", dapprima in *Women in Love* (Donne innamorate, 1920) che è forse il suo capolavoro, e infine in *Lady Chatterley's Lover* (L'amante di Lady Chatterley, 1926; 1928). Sebbene vi sia in ciò una grande verità, questa spiegazione ignora la forza della franchezza, della "*outspokenness*" del poeta Lawrence. Egli fu infatti un poeta prima di essere un romanziere: uno dei primi imagisti, e non dei minori. *Birds, Beasts and Flowers* (Uccelli, bestie e fiori, 1923) è un grande libro di poesia. La "*directness of expression*" (immediatezza di espressione) della poesia imagista [2573] rimase il suo motto. *The Plumed Serpent* (Il serpente piumato, 1926), l'ultimo dei suoi grandi romanzi, è ancora l'opera di un poeta. All'Imagismo Lawrence deve anche le qualità poetiche della sua prosa, che non tutti possono apprezzare, così come sempre divergeranno le opinioni sul valore di Lawrence, per lo meno nella misura in cui vivono ancora persone che lo hanno conosciuto direttamente e che amavano o detestavano quel genio intrattabile. Come poeta imagista (e come uomo malato, iperestetico) Lawrence possedeva una sensibilità straordinaria. I

¹⁸⁹ N. d. t.: Su Melville cfr. cap. 8.2, pp. 1895 ss.

suoi romanzi sono “pieni di vita”, ed egli è uno dei narratori più vivi del XX secolo. Ma in questo eccedette, come in tutto il resto. Non vale la pena discutere dell’indignazione dei moralisti contro *Lady Chatterley’s Lover*; ma perfino un critico perfettamente immoralista, che ammetta la descrizione particolareggiata dell’atto sessuale al centro di un romanzo, ha il diritto di dubitare della necessità artistica della ripetizione di queste descrizioni. Lawrence fu un eccellente romanziere, ma non sempre, e non senza colpa: perché non voleva essere un romanziere. Non voleva produrre invenzione, ma vita. Come poeta volle essere profeta; e il suo messaggio profetico è quello di un irrimediabile puritano che rimpiazza gli atti sessuali con la descrizione degli stessi. La letteratura di Lawrence è una fuga verso regioni dove non esistono le distinzioni del dualismo puritano; come simbolo si servì della perdita momentanea di coscienza nell’atto sessuale, e come razionalizzazione di questo simbolo si servì della dottrina del subconscio. Da ciò l’accento religioso che egli conferisce all’estasi sessuale: “*Sex is a state of Grace*”¹⁹⁰, la via verso Dio. Ma evidentemente, non verso il Dio di cristiani, quanto piuttosto verso quello del suo grande precursore, Blake, che fu anch’egli un mistico del sesso. Da ciò la volontà di evocare gli “dei dell’abisso”, gli “dei negri”, contro il cristianesimo. Un eccesso di immaginazione e di confusione lo portò a confondere il materialismo biologico con l’irrazionalismo di Schopenhauer e l’individualismo di Nietzsche. Questa pseudo-religione di Lawrence, per quanto partisse da una critica altamente giustificata della nostra civiltà antivitale e anti-istintiva, è un vicolo senza uscita. Trovò pochi seguaci fedeli. Ma è necessario adottare, di fronte all’opera di Lawrence, la “*suspension of disbelief*” (sospensione dell’incredulità), poichè la sua arte, specialmente quella di creare personaggi pieni di vita, dipende indissolubilmente da quei suoi ideali confusi di un vitalismo primitivista. E’ questa difficoltà, molto più del carattere intrattabile dello scrittore, [2574] che alla fine dovette soltanto preoccupare i suoi amici, ex-amici e nemici, ciò che rende così difficile il problema della critica lawrenciana. F. R. Leavis, prodigo dei massimi elogi, forse eccessivi, per i grandi romanzi come *The Rainbow* e *Women in Love* e per un racconto-poema come *St. Mawr* (1925), si è sforzato di inquadrare Lawrence nella “grande tradizione” del romanzo inglese come successore legittimo di Jane Austen, George Eliot, Henry James e Conrad; ma allo stesso tempo questo “tradizionalista” è celebrato come grande rivoluzionario. A meno che quest’ultima classificazione abbia un senso morale piuttosto che un senso letterario, che riguardi cioè il merito di avere demolito i tabù e il pudibondo silenzio del romanzo vittoriano riguardo al sesso. A partire da Lawrence, nella letteratura inglese si parla con franchezza. Per il mondo anglosassone Lawrence realizzò, sul piano letterario, ciò che Freud realizzò attraverso la ricerca scientifica per il mondo intero.

¹⁹⁰ N. d. t.. Il sesso è uno stato di grazia.

Ma perfino lo psicanalista più rigorosamente scienziista non potrà negare l'elemento di immaginazione poetica nella concezione psicologica del suo maestro Sigmund Freud (1856-1939). Wittels definì *Die Traumdeutung* (L'interpretazione dei sogni, 1899), nella quale Freud analizzò i propri sogni, con tutte le associazioni alle fasi passate della sua vita, «l'autobiografia più strana della letteratura universale»; e un maldicente come Papini arrivò a caratterizzare la psicanalisi come un romanzo per metà naturalista e per metà simbolista, forse senza percepire di confermare un fatto fondamentale della storia letteraria contemporanea. Lo stesso Freud arrivò presto ad applicare la propria teoria al campo della critica letteraria: già nel 1907 pubblicò uno studio che interpretava i sogni del mediocre racconto *Gradiva* (1903) dello scrittore tedesco Wilhelm Jensen (1837-1911) come se fossero stati realmente sognati non dai personaggi, ma dall'autore. La letteratura e l'arte in generale apparivano "sogni diurni", e da allora pochi sono stati i critici letterari che non abbiano fatto uso, almeno occasionalmente, della psicanalisi per interpretare [2575] le opere d'arte. La letteratura, a sua volta, cominciò a impiegare la psicanalisi per interpretare la vita. Senza la psicanalisi non ci sarebbe letteratura moderna, sebbene la sua influenza non sia sempre diretta e ammessa, come nei casi del Surrealismo e di O'Neill, Svevo e Gide, D. H. Lawrence e Kafka, Joyce e Romain, Thomas Mann, Hesse e Leonhard Frank, e in definitiva di tutti. E a tutti la psicanalisi servì come pretesto per parlare della sessualità con una franchezza inedita, il che portò a una trasformazione completa dell'aspetto della letteratura universale. Sarebbe difficile comprendere una così grande ripercussione letteraria se non esistessero relazioni predeterminate tra la psicanalisi e la letteratura. Freud si basava su precursori nel campo della psicologia e della psicopatologia: compì i suoi studi all'università di Vienna, dove dominava la psicologia di Herbart, e a Parigi, sotto la direzione di Charcot. E' tuttavia degno di nota il fatto che gran parte dei concetti psicologici di Freud si trovino già sparsi nei drammi e nei racconti di un compatriota, suo contemporaneo e amico, Arthur Schnitzler¹⁹¹, senza che i due si fossero influenzati reciprocamente. Entrambi appartenevano alla stessa classe, quella della borghesia ebraica di Vienna, colta e sofisticata, ricca, ma esclusa dalla vita pubblica per via dell'antisemitismo; e qui troviamo il motivo di certi risentimenti sovversivi e dell'evasione nel sessualismo. Schnitzler era un medico, come Freud, il che spiega le basi biologiche della sua psicologia e il suo relativo naturalismo, in un ambiente letterario in cui dominava il Simbolismo. Freud immaginò il simbolismo poetico di una filosofia biologica, determinista e naturalista. La psicanalisi avrà, sul terreno della letteratura, conseguenze naturaliste e conseguenze simboliste.

Il Naturalismo psicanalitico si manifestò dapprima in quella franchezza nel parlare che avrebbe fatto arrossire uno Zola, e in seguito nella tendenza a "smascherare i valori tradizionali" come se

¹⁹¹ N. d. t.: Su Schnitzler cfr. cap. 9.1, pp. 2186 ss.

fossero i meri risultati della sublimazione di desideri sessuali repressi: il “*debunking*”¹⁹², che dominerà soprattutto il genere della biografia romanzata. Il maestro di questo genere minore è Stefan Zweig (1881-1942), che applicò anch’egli la psicanalisi a contesti [2576] bene architettati. Mostrò una notevole abilità nel rendere drammatici i propri argomenti storici modernizzandoli in maniera anacronistica al servizio delle sue idee, che erano quelle del liberalismo del XIX secolo. Ma conviene notare che Zweig proveniva, letterariamente, dal Simbolismo viennese del 1900, il cui stile si manifesta nelle sue poesie e nelle sue opere drammatiche.

Il Simbolismo psicanalitico è capace di dissolvere gli avvenimenti reali, nella vita come nella finzione letteraria, in simboli di “sogni diurni”: il romanzo perde sempre più il carattere realista-naturalista di fotografia della realtà, con o senza ritocchi, per diventare ricordo o associazione vaga attraverso quella specie di sogno che si chiama arte. E questa dissoluzione psicologista della realtà percorse varie fasi, nelle quali è degna di nota la forte partecipazione della sensibilità femminile. Già molto prima della guerra un genere allora di moda, il romanzo che descrive la decadenza di una famiglia, comincia a perdere i contorni definiti dei *Buddenbrook* [di Thomas Mann] per produrre le visioni irreali, in parte demoniache e in parte grottesche, della norvegese Ragnhild Jølsen (1875-1908). L’ungherese Margit Kaffka (1880-1918) impiegò procedimenti simili in romanzi nei quali la descrizione della decadenza borghese è un pretesto per analizzare le rimozioni nell’animo femminile. La dissoluzione della forma narrativa arrivò quasi (sebbene soltanto quasi) al punto finale in Katherine Mansfield (1888-1923), la scrittrice neozelandese alla quale la critica, in parte per motivi di simpatia umana, ha prestato un’attenzione un po’ esagerata. La Mansfield, che ha lasciato alcuni racconti molto poetici, era più un’artista che una poetessa, per quanto dotata di un’estrema sensibilità: “udiva crescere l’erba”. I “grandi” avvenimenti, quelli che tutti osservano, [2577] erano da lei disprezzati; si dedicò alla rappresentazione meticolosa di avvenimenti e sentimenti minuscoli, che non cambiano la vita, ma che indicano i cambiamenti impercettibili della vita, come in *At the Bay* (Alla baia, 1922), *The Garden Party* (La festa in giardino, 1922), *Life of Ma Parker* (La vita di Ma Parker, 1921), *Miss Brill* (La signorina Brill, 1920), *The Stranger* (Lo straniero, 1921), *The Daughters of the late Colonel* (Le figlie del defunto colonnello, 1920). E’ l’analisi infinitesimale applicata al racconto. Con la poesia simbolista ha qualche relazione la sua arte di dissolvere in visione la realtà, una visione più vera della realtà al punto da porre fine a ogni movimento e di trasformare il racconto soltanto nella rappresentazione di una scena visionaria, senza azione. Scrivendo così, la Mansfield si considerava discepola di Čechov; e la critica ha sempre mantenuto questo termine di confronto, che tuttavia dà la misura esatta dell’arte della Mansfield. La scrittrice non è il Čechov inglese; mancano alla sua arte il primo piano realista e la

¹⁹² N. d. t.: L’operazione di smascheramento, di demistificazione.

prospettiva metafisica dell'arte del grande russo. Ma da un altro punto di vista il paragone si giustifica. Come il dramma senza azione di Čechov simbolizza l'agonia della borghesia russa, così il racconto senza trama della Mansfield è sintomo della dissoluzione del genere tipicamente borghese, il romanzo. Sarebbe stata necessaria un'altra forza, più robusta, per portare fino alle estreme conseguenze questa dissoluzione e dare poi al romanzo una nuova architettura. *The Garden Party* uscì nell'anno in cui uscì l'*Ulysses* [di Joyce].

Ma una mistura di Lawrence, psicanalisi e dissoluzione visionaria del genere "romanzo" non darebbe ancora, come risultato, un Joyce. Si potrebbero anche aggiungere altri elementi: l'incontro con il romanziere triestino Italo Svevo¹⁹³, nel quale la psicologia di Joyce era già preformata, il rapporto tra gli esperimenti linguistici di Joyce con quelli di Gertrude Stein a Parigi; e, a proposito di Parigi, i contatti del romanziere irlandese con l'avanguardia francese. Joyce, il maestro della prosa disarticolata, è il rappresentante inglese o anglo-irlandese del Dada, con la sola differenza che egli possedeva il genio di costruire una sintesi grande come una cattedrale ("désaffectée"¹⁹⁴) ovvero una *summa* (eretica). Aveva studiato la filosofia scolastica con i gesuiti.

L'immensa forza costruttrice di James Joyce (1882-1941) è la prima qualità di questo scrittore, che i suoi contemporanei consideravano uno spirito [2578] distruttore, e che in tanti anni di intensa attività letteraria scrisse così poco, pubblicando, dopo le poesie di *Chamber Music* (Musica da camera, 1907), solo quattro opere: capolavori organizzati fino all'ultimo particolare, che costituiscono un monumento senza pari nella letteratura contemporanea. I racconti del volume dal titolo *Dubliners* (Gente di Dublino, 1914) sono di un naturalismo impietoso, un ritratto crudele della realtà, di una Dublino differente da quella fantastica di Yeats e O'Casey. Ai primi critici ricordarono Maupassant. Solo più tardi T. S. Eliot distinguerà tra il nichilismo scettico del grande narratore francese e la presenza costante, per quanto nascosta, dei criteri morali del cattolicesimo, sia pure quasi ereticamente invertiti, nell'opera di Joyce. Se questo naturalista non poteva accettare la realtà dell'Irlanda, allora doveva rifiutarla con violenza; e questo avvenne nel romanzo autobiografico. *A Portrait of The Artist as a Young Man* (Ritratto dell'artista da giovane, anche noto come *Dedalus*, 1914-15; 1916), narrato con sottile arte simbolista, ma con tale violenza contro i gesuiti e il cattolicesimo irlandese che l'opera poté essere pubblicata soltanto dopo che Joyce ebbe lasciato il paese per vivere all'estero come un "fuorilegge". Escluso per sempre dalla realtà in cui era nato, Joyce non entrò in un'altra. Non dimenticò mai quella prima realtà. La città di Dublino e le sue esperienze dublinesi saranno l'unico tema della sua opera immensa. Nonostante i suoi rapporti personali con l'avanguardia parigina, egli rimase lo scrittore più solitario dell'Europa del suo tempo. In anni e anni di meditazione costruì la sua realtà personale, così come nel ritiro spirituale

¹⁹³ N. d. t.: Su Svevo cfr. cap. 9.2, pp. 2412-2413.

¹⁹⁴ N. d. t.: Termine francese indicante un luogo o un edificio che ha perduto la sua funzione o destinazione originaria.

dei gesuiti si “prepara il luogo”. Il luogo è la città di Dublino, la data il 16 giugno 1904, data fittizia nella vita fittizia dei personaggi fittizi Bloom, Molly e Stephen Dedalus. Ma “tutto è verità”. La verità dei *Dubliners* e la verità [2579] del *Portrait of the Artist as a Young Man*, sovrapposte, produssero l'*Ulysses* (Ulisse, 1922), l'opera d'arte più personale che esista, composta solo da reminiscenze, e in fondo interamente comprensibile soltanto per il suo stesso autore. Accanto a questo individualismo estremo, l'ermetismo del linguaggio appare meno difficile. Ma Joyce sviluppò, in seguito, proprio quest'ultimo aspetto della sua arte: *Finnegans Wake* (La veglia per i Finnegans, 1939) è la rappresentazione di un “sogno diurno” in un linguaggio perfettamente simbolico, e in definitiva incomprensibile; il “fuorilegge”, dopo aver costruito la sua realtà personale, arrivò a inventare una lingua personale, della quale *Finnegans Wake* è il primo e l'ultimo documento.

Certi critici meno affascinati hanno mosso contro quest'opera sconcertante lo stesso argomento che la critica conservatrice aveva mosso contro Ibsen: l'opera di Joyce sarebbe il prodotto di circostanze molto particolari, di un regionalismo irlandese, per quanto sovversivo, con cui il resto del mondo non ha nulla a che fare. Un rinnegato del cattolicesimo, che fa del suo odio per i valori tradizionali l'argomento della sua opera, non può essere considerato un grande esempio letterario. Il sesso sarebbe l'“idea fissa” dell'allievo dei gesuiti fuggito da Dublino, che è riuscito a trasformare le dottrine della psicanalisi in sogno fantastico. Si direbbe che la psicanalisi di Joyce sia lo stesso sogno, del quale pretende di essere l'interpretazione; un critico malizioso ha definito l'*Ulysses* “*Phallus in Wonderland*”¹⁹⁵. Ma Joyce non perse la lucidità della sua coscienza nell'estasi del sesso, come D. H. Lawrence; e in ciò si potranno anche notare il realismo e l'intellettualismo, residui della formazione cattolica. Dal paese dei sogni Joyce non cessò di contemplare¹⁹⁶ l'altro paese, il nostro, osservandolo con gli occhi del “fuorilegge” o, per utilizzare un'espressione di Herzen, con l'indipendenza assoluta di chi sta “sull'altra sponda”. Ed essendo Joyce innanzitutto un grande umorista, della stirpe di Rabelais e di Cervantes, la città di Dublino del 16 giugno 1904 divenne una caricatura grandiosa, alla Daumier, di un'altra città: la “città senza Dio” del nostro tempo; e *Ulysses*, in cui Joyce aveva depositato tutte le sue esperienze e tutte le sue conoscenze enciclopediche di tutte le lingue, letterature, filosofie e scienze, divenne la “*summa* apocalittica della nostra epoca”. Joyce è il Dante anticattolico del XX secolo. Edmund Wilson ha richiamato l'attenzione sulla grandiosa poesia notturna delle scene nell'ospedale e nel bordello. L'intero *Ulysses* è un “Inferno”. E nell'*Inferno* (VII, 1) Dante introdusse alcune parole incomprensibili per imitare la strana lingua [2580] dei diavoli. Joyce fece di ciò uno strumento permanente; colui che T. S. Eliot ha definito «il più grande maestro della lingua inglese dai tempi di Milton» arrivò ad

¹⁹⁵ N. d. t.: “Il fallo nel paese delle meraviglie” (parafrasi del titolo dell'opera di Lewis Carroll).

¹⁹⁶ N. d. t.: Nell'originale di Carpeaux si legge *completar* che, nel contesto, pare un evidente errore per *contemplan*.

alterare quella lingua al punto da creare un idioma personale e, infine, la lingua artificiale di *Finnegans Wake*, che soltanto i diavoli comprendono. Nacque così l'opera di Joyce, singolarissima, assolutamente *sui generis* e purtuttavia il maggiore e più significativo documento letterario della nostra epoca.

In Joyce le due grandi correnti della letteratura moderna, il Naturalismo e il Simbolismo, appaiono in una nuova sintesi. *Dubliners* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* furono gli elementi di tale sintesi. *Ulysses* è un'opera di carattere simbolico, dove personaggi simbolici realizzano azioni simboliche; ma attraverso di essa si rivela l'ombra della Dublino reale, una Dublino molto naturalista, con i nomi delle vie e delle persone e la data esatta del 16 giugno 1904. Nei romanzi del Realismo moderato, intorno al 1850, non si indicavano mai nomi di vie reali di città esistenti, come per pudore o per timore di una verifica; e quanto alla cronologia bastava ai romanzieri una frase come "Nel secolo passato viveva a...". I simbolisti si sforzarono addirittura di "de-realizzare" la finzione. L'utilizzo di indirizzi realmente esistenti nelle guide delle città e di date reali della storia contemporanea corrisponde alla maniera di Zola. Adottando questa maniera, Joyce si rivela un naturalista. Nella storia del genere letterario del romanzo ciò era accaduto una sola volta prima di Zola: agli inizi di quella storia, nel romanzo picaresco. E *Ulysses* (lo stesso Ulisse fu una specie di *pícaro* greco) è un romanzo picaresco, che perciò si colloca al di fuori dei criteri della morale borghese. Joyce basava questo suo immoralismo sulla psicanalisi: il subconscio non conosce la morale; ma si accontentò di un immoralismo libertino. Al di là della morale, il subconscio ignora anche altre convenzioni, e in primo luogo le norme morfologiche e sintattiche della lingua, che nel sogno e nel romanzo di Joyce obbedisce ad altre regole, quelle dell'automatismo. In effetti Joyce adottò l'automatismo di Gertrude Stein. Egli rappresenta il Dadaismo in lingua inglese; basandosi sulla psicanalisi, anticipò il Surrealismo. A questo punto tuttavia, Joyce rivela un nuovo aspetto del suo genio letterario: invece di riprodurre senza controllo il flusso del subconscio, lo disciplina inquadrandolo nello schema di una composizione rigorosamente letteraria, basando tutti gli episodi dell'*Ulysses* su episodi corrispondenti dell'*Odissea*, creando un'epopea moderna, dalla costruzione più omogenea di quella di tutte le epopee antiche, al punto di [2581] rispettare l'unità di tempo e di luogo, come se *Ulysses* fosse una tragedia classica. Senza dubbio in ciò si rivela, ancora una volta, il discepolo dei gesuiti dai quali Joyce aveva appreso il greco, il latino e la scolastica. *Ulysses* non è una fantasia arbitraria, ma un mondo estremamente bene organizzato, sebbene a parte rispetto a quello reale: un mondo simbolico. La Dublino di Joyce del giorno 16 giugno 1904, che non ha mai fine, di distingue dalla Dublino reale del 16 giugno 1904 principalmente per la lingua: la lingua di un "fuorilegge", di un *pícaro* al di fuori della società, una lingua maccheronica come quella del grande poeta Folengo che sperimentò, come Joyce, l'"accidia" del rinnegato e la segreta nostalgia

della pace al di sopra di qualunque ragione. Una lingua “senza ragione”, che alla fine rinuncia ad essere compresa dagli altri. “SILENCE” (silenzio) è l’ultima parola di *Finnegans Wake* e di Joyce, che trovò nel silenzio, come tutti i grandi mistici, la saggezza suprema. Evidentemente è un mistico eretico: si pose deliberatamente al di fuori della collettività religiosa, così come il *pícaro* è al di fuori della società e così come nell’*Ulysses* non vige più la morale borghese. E questo si riflette su stile, composizione e trama. In questo senso, *Ulysses* rappresenta realmente la fine del genere “romanzo” come genere della letteratura borghese. Ma quel genere continua a sopravvivere, perché Joyce non può avere successori. *Ulysses* è un capolavoro solitario, inconfondibile come il suo autore.

Non conviene confondere Joyce con qualunque altro autore contemporaneo. La sua ripercussione si confonde con quelle di Proust e di Pirandello, che compaiono nella sua stessa epoca. Ma bisogna distinguere tra opera ed effetto. Sarà possibile dimostrare che Pirandello proviene dal Naturalismo e Proust dal Simbolismo; Joyce rappresenta invece una sintesi singolare tra i due stili. Non è il Proust inglese né il Pirandello irlandese; questi appellativi si attagliano piuttosto a Virginia Woolf e O’Casey. E’ necessario fare queste distinzioni nette; soltanto dopo sarà lecito tracciare linee di collegamento. Né la psicologia di Proust né la sua tecnica narrativa sono quelle di Joyce; ma c’è in lui qualcosa dell’umorismo diabolico del romanziere irlandese nel suo continuo confronto satirico tra la sfera superiore (aristocrazia e borghesia) e quella inferiore (i lacchè); e intorno a Charlus¹⁹⁷ c’è la stessa aura notturna di certe scene dell’*Ulysses*. Molto più complessa è la relazione tra Joyce e Pirandello. Diversi critici e storiografi della letteratura hanno osservato la graduale scomparsa dell’“eroe” narrativo: i personaggi fittizi perdono [2582] l’omogeneità psicologica, rimanendo soggetti a un processo di dissociazione o disgregazione¹⁹⁸. Questo processo arriva alla fine tramite il “monologo interiore” e tramite il corrispondente flusso di accadimenti nell’*Ulysses*. Il suo corrispondente è la dissociazione del personaggio drammatico, che nel teatro di Pirandello perde la propria identità. Ma la relazione non è diretta; non vi furono contatti tra la letteratura marginale dell’Irlanda e la letteratura italiana, ugualmente isolata a quell’epoca; e solo incidentalmente si pensa alle relazioni personali tra Joyce e l’italiano Svevo, cittadino “marginale” della “marginale” città di Trieste.

Pirandello, come narratore e come drammaturgo, è nella letteratura europea un fenomeno altrettanto solitario quanto Joyce. Il precursore del suo regionalismo naturalista, nel romanzo siciliano, è senza dubbio il suo conterraneo Verga¹⁹⁹, che solo dopo la sua morte, nel 1922, giunse ad essere debitamente apprezzato; vale a dire nello stesso periodo in cui anche Pirandello, già quasi vecchio,

¹⁹⁷ N. d. t.: Personaggio letterario dei romanzi di Proust.

¹⁹⁸ M. PRAZ, *La crisi dell’eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, 1952.

¹⁹⁹ N. d. t.: Su Verga cfr. cap. 8.2, pp. 1960 ss.

arrivò finalmente ad essere conosciuto. Da Verga Pirandello apprese il senso tragico della vita quotidiana. Quanto alla trasformazione della sua arte narrativa in arte drammaturgica, fu aiutato dal cosiddetto “teatro grottesco”, del quale Luigi Chiarelli (1880-1947) produsse il primo capolavoro, *La maschera e il volto* (1916), farsa tragica dell’irrealtà delle apparenze con cui amiamo mostrarci davanti agli altri; l’eroe non è quello che pretende di essere; comincia il dubbio circa l’identità del “carattere”. L’opera, scritta nel 1913 e rappresentata nel 1916, precede le opere teatrali di Pirandello; ma ottenne successo solo grazie ai successi maggiori del drammaturgo più anziano.

Luigi Pirandello (1867-1936) aveva già passato i cinquant’anni quando, intorno al 1920, i suoi drammi apparvero nei teatri di Parigi, ottenendo [2583] un successo internazionale. Ma la critica francese seppe soltanto paragonare la sua opera alle maschere del “*théâtre des italiens*”²⁰⁰. Pirandello non fu meno solitario. Passarono anni prima che il mondo scoprisse la vera fonte della sua arte drammatica nelle sue opere di finzione narrativa; ma allora Pirandello appariva più che mai come uno straniero nel mondo moderno, un nativo della Sicilia, isola arcaica, il cui grande romanziere Verga era stato, anch’egli, un illustre sconosciuto. Da secoli, quasi da millenni, la Sicilia esiste come se si trovasse al di fuori dell’Europa. Il suo contributo alla letteratura italiana era stato ridotto; Verga e Pirandello furono i primi scrittori siciliani famosi dopo Teocrito. Dai greci i siciliani ereditarono l’antico realismo, che doveva entrare in collisione con i tempi moderni. L’arte di Verga rappresentò questa collisione; Pirandello apprese da essa il senso tragico di qualunque espressione della vita, perfino di quella quotidiana, in Sicilia, fino a scoprire la “Sicilia” in tutto il resto dell’Italia, in ogni luogo e in noi. Il problema di Pirandello è quello di un [2584] uomo che non è di casa a casa propria, così come la Sicilia non fu capace di adattarsi alle nuove condizioni di vita dell’Italia unificata nel 1861. Ecco il problema del romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904), dietro al cui sottile psicologismo si nasconde il desiderio di “ricominciare una nuova vita”, vale a dire tornare alla vita primitiva dell’isola arcaica. In una produzione immensa di novelle e racconti, più tardi riuniti nella raccolta dal titolo *Novelle per un anno* (1922-28), Pirandello sottopose la vita italiana del suo tempo a una critica implacabile da un punto di vista siciliano. Non si tratta di una critica sociale, ma di una critica ontologica: se la Sicilia è reale, allora l’Italia è irreale, come tutte le conclusioni. Come ad esempio nella sua opera capitale, il romanzo *I vecchi e i giovani* (1913), vasto panorama della Sicilia del XIX secolo, quadro desolante di un feudalesimo decadente, ma con una tendenza inconfondibile contro l’Italia moderna che aveva tradito gli ideali dei garibaldini, i liberatori dell’isola. Questo grande romanzo si colloca esattamente tra la fase della produzione narrativa e quella della produzione drammaturgica di Pirandello. *I vecchi e i giovani* risolveva in maniera sociologica il problema psicologico de *Il fu Mattia Pascal*. Quando Pirandello cominciò

²⁰⁰ N. d. t.: Il “teatro degli italiani”, lo storico teatro italiano presente a Parigi nei secoli XVII e XVIII.

dunque a trasformare in teatro la sua finzione narrativa (la maggior parte delle sue opere drammatiche è già preformata come racconti) avrebbe potuto risulterne un teatro in parte naturalista e in parte moralista alla maniera di Ibsen. E invece Pirandello scrisse drammi in parte fantastici e in parte umoristici alla maniera del “teatro grottesco”. La successione delle tre fasi (Pirandello siciliano, Pirandello italiano e Pirandello europeo e internazionale) è, secondo Gramsci, la fonte del crescente relativismo morale e psicologico del drammaturgo, che perse gradualmente il terreno sicuro sotto i piedi cominciando a interrogarsi sull’identità del mondo e sulla propria.

Pirandello, nonostante dissezionasse consapevolmente e crudelmente le sue creature, possedeva il segreto di creare personaggi indimenticabili, di cui il Signor Frola e il Signor Ponza di *Così è se vi pare* (1917) rappresentano forse gli esempi più convincenti. Coinvolse tali personaggi in “casi” che ci riguardano tutti, sviluppandoli con abilità quasi diabolica, sebbene la quantità enorme di questi “casi” non riesca a nascondere una certa monotonia dei temi. Lo sfondo è sempre lo stesso: il caso di Mattia Pascal, tema di tutti i drammi, è la sua “idea fissa”; la ripete ostinatamente, come se volesse dimostrare di non conoscere la soluzione definitiva. Non è strano, del resto, che l’arte non sappia fornire una soluzione [2585] ai casi incontrati nel notiziario dei giornali. Pirandello, in una fase poco conosciuta e della massima importanza per comprendere la sua arte, dichiarò: «L’arte prosegue la natura». Nei suoi drammi più fantastici Pirandello rimase sempre il naturalista de *I vecchi e i giovani*. Era uno *scholar* formatosi nello spirito del 1890, un adepto della psicologia naturalista, dell’associazionismo che considera l’“anima” come un insieme instabile di movimenti psichici; da ciò il concetto dell’“eterno fluire”, che non rientra nella “fissità delle forme”, cioè dei nostri concetti astratti e pietrificati. Ma il conflitto non è tra la realtà fissa e le anime squilibrate, quanto tra due squilibri, quello della realtà e quello delle anime, l’uno riflettendo l’altro senza possibilità di congruenza. La follia dei personaggi risulta dalla follia della realtà, che è soltanto il riflesso dell’altra follia; in definitiva non esiste realtà, ma soltanto un insieme di aspetti irreali. Questa psicologia nega, in ultima analisi, la realtà; ma senza il concetto di realtà non esiste teatro. Il mondo è popolato di personaggi in cerca di un drammaturgo, ma questi può dare loro soltanto la realtà teatrale delle due ore di una rappresentazione, perché non dispone di un’altra realtà. Ha ragione l’eroe dell’*Enrico IV* (1922), che decide di trasformare la sua vita in rappresentazione teatrale; ma quest’unico eroe ragionevole di Pirandello è un folle. Questo risultato Pirandello lo definisce “umorismo”. L’umorismo, secondo la definizione di Pirandello, è la dissoluzione dialettica della realtà. Ma questo significa la fine del teatro che Ibsen aveva creato, del teatro borghese. I personaggi di Pirandello non hanno certezza delle loro personalità, come non l’abbiamo noi. Pirandello distrugge lo “stato civile” che Balzac aveva introdotto nella letteratura. Accanto a

Joyce, che sembrava aver posto fine al genere del romanzo, Pirandello sembra porre fine al genere del dramma.

In realtà Pirandello non pose fine al teatro, così come Joyce non pose fine al romanzo. Scopri un'altra dimensione teatrale: il "teatro nel teatro", che era stata un'eccezione, diviene in Pirandello la regola. Nel teatro tradizionale il personaggio, creato dall'autore, pare una persona in carne e ossa; Pirandello si ricordò del carattere fittizio dei personaggi, quello che non dimentichiamo più quando qualcuno ci racconta la storia di un romanzo o di un racconto. Pirandello è stato forse il più grande narratore, dall'immaginazione inesauribile e dall'ironia amara. Sul suo monumento si potrebbe scrivere il motto che Goya appose alla sua incisione raffigurante l'artista addormentato, circondato da una terribile turba di uccelli notturni: «*El sueño de la razón produce monstruos*»²⁰¹.

[2586] Pirandello è, come Joyce, un caso isolato. Non esercita un'influenza. Esistono solo casi paralleli. Il più vicino è quello di Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), drammaturgo fantastico, erede diretto del "teatro grottesco". Ad alcuni critici è parso "più doloroso e più umano di Pirandello", ed è parso così perché è più agitato, addirittura febbrile. Il suo dramma dal titolo *La scala* (1925) ambientato in un condominio, è il panorama drammatico di un'epoca di insicurezza generale. Rosso di San Secondo era egli stesso un uomo squilibrato, che non si realizzò completamente. Molto più sicuro è lo spagnolo Jacinto Grau (1877-1958) che dà un aspetto pirandelliano alle problematiche di Shaw. Da ciò il suo umorismo efficace, mentre le sue soluzioni sono quasi sempre insoddisfacenti, tranne quando riporta in vita le tradizioni del grande teatro spagnolo; ma in quel caso arriva all'artificio. L'unico drammaturgo autenticamente pirandelliano, sebbene al di fuori di qualunque influenza o punto di contatto, è O'Casey²⁰²; e qui si rivela il senso della vicinanza tra il regionalismo siciliano di Pirandello e il regionalismo irlandese di Joyce. L'intermediario (non nella realtà dei rapporti letterari, ma sul piano ideale) è Svevo²⁰³, il regionalista triestino, pirandelliano *ante litteram*, al quale Joyce deve suggerimenti importanti di naturalismo psicologico.

Il simbolismo di Joyce lo pone vicino a Proust²⁰⁴, che sorse in quegli stessi anni Venti del Novecento, al punto che le loro ripercussioni si confondono. Da allora "Joyce e Proust" costituiscono un binomio indissolubile, sebbene tutto (la differenza di origine, semiproletaria in un caso e borghese nell'altro, di formazione, cattolica e agnostica, di ideali, naturalisti ed estetizzanti, e quella tra regionalismo irlandese e cosmopolitismo parigino) [2587] induca a distinguere nettamente tra il simbolismo di Proust e la sintesi simbolista-naturalista di Joyce. Con tutto ciò, per

²⁰¹ N. d. t.: «Il sonno della ragione genera mostri».

²⁰² N. d. t.: Su O'Casey si veda sopra nel presente capitolo. p. 2547.

²⁰³ N. d. t.: Su Svevo cfr. cap. 9.2, pp. 2412-2413.

²⁰⁴ N. d. t.: Su questo tema cfr. anche cap. 9.2, p. 2409.

via della comunanza di un elemento della sintesi, le loro ripercussioni si confondono. Esiste realmente una letteratura “Joyce-Proust”, che approfondisce per mezzo della nuova tecnica psicologica il risultato di acute osservazioni alla maniera di Katherine Mansfield. Si tratta, principalmente, di una letteratura femminile.

A Dorothy Richardson (1873-1957) spetta la priorità cronologica. Prima ancora di Proust, Virginia Woolf e Joyce, la Richardson aveva già impiegato la “annotazione registrante” delle associazioni coscienti e subcoscienti nell’interminabile “romanzo fiume” *Pilgrimage* (Pellegrinaggio, 1938), secondo un critico “l’analisi più completa di un’anima femminile che esista nella letteratura universale”. Il modello di questo esperimento, coronato da scarso successo, era la tecnica narrativa di Henry James. Un suo corrispondente sarebbe la trilogia della svedese Agnes von Krusenstjerna (1894-1940), che descrive con franchezza i disturbi mentali e sessuali, e addirittura il manicomio e la morte prematura, di una giovane appartenente alla decadente aristocrazia svedese; i critici suoi connazionali attribuiscono a questa scrittrice, anche lei scomparsa anzitempo, un’importanza molto grande. Si è soliti paragonarla a Mary Sinclair (1863-1946); *Mary Olivier: A Life* (1919) sarebbe il tipo del romanzo delle associazioni subcoscienti. In Inghilterra May Sinclair fu poco apprezzata; trovò più ammiratori in Francia, la terra in cui la critica costruì il binomio “Joyce-Proust”.

[2588] Virginia Woolf (1882-1941) fu l’incarnazione di questo binomio, per quanto sia stata influenzata dai due scrittori soltanto più tardi, o indirettamente. Invece di “Joyce-Proust” sarebbe più corretto dire, nel caso della Woolf, “Henry James-Katherine Mansfield”. L’elemento proustiano della sua arte è la considerazione del tempo come misura ideale, di modo che nei suoi romanzi il tempo fisico non esiste, che si tratti dei due giorni di *Mrs. Dalloway* (1925) o dei sue secoli di *Orlando* (1928). Un critico ha parlato, assai felicemente, di “*holiday novels*”²⁰⁵. Virginia Woolf non ha bisogno di una trama, questa è il pretesto per rilevare la presenza di interi passati e interi mondi in un momento del flusso della coscienza dei personaggi, che non sono personaggi in senso proprio, quanto piuttosto aspetti di personaggi: l’influenza di Henry James è evidente. Il romanzi della Woolf sono i risultati di un’arte finissima, elaborata, un po’ di seconda mano, più spirituali che non ricchi di spirito. Nei suoi momenti migliori, come in *The Waves* (Le onde, 1931) la Woolf arrivò a scrivere una poesia simbolista, si potrebbe dire un’arte estatica. Come romanzo nel senso tradizionale, *To the Lighthouse* (Al faro, 1927) rappresenta il suo capolavoro, quasi classico, ma proprio in quest’opera di maggiore oggettività la scrittrice rivela il suo segreto, la malinconia del “tempo che passa”.

Virginia Woolf, figlia di Leslie Stephen, imparentata con le famiglie Thackeray, Darwin, Trevelyan, Macaulay, Strachey e amica di E. M. Forster, era un’aristocratica dell’intellettualismo;

²⁰⁵ N. d. t.: Racconti o romanzi ambientati durante una particolare festività o aventi un tema festivo.

la sua opera accompagna con malinconia poetica la distruzione dei valori che le erano tanto cari. Nella sua arte un po' pallida si annuncia una "fine del mondo" che parve arrivare nel momento del suo suicidio.

La Woolf, nella sua cerchia di intellettuali sofisticati, gli "*high brow*" del quartiere londinese di Bloomsbury²⁰⁶, fece parte della prima *intelligenza* [2589] sorta nell'Inghilterra conservatrice subito dopo l'armistizio, insieme all'indebolimento della morale puritana, alla discussione pubblica delle problematiche sessuali, all'adozione di nuovi costumi da parte della gioventù; quella che venne chiamata "l'epoca del jazz" o del *fox-trott*. I francesi parlarono di "Après-guerre" (dopoguerra); gli inglesi, più tardi, diedero a quel periodo il nome di "Waste Land" (terra desolata), sulla base del titolo del famoso poema T. S. Eliot. Il primo, e per molti il principale aspetto dell'epoca della "Waste Land", fu l'abolizione dei valori e dei criteri dell'età vittoriana; e l'*intelligenza*, non rivoluzionaria ma scettica e, in parte, libertina, non poteva non approvare l'anti-vittorianesimo, movimento nel quale ebbe un grande ruolo come uno dei capi dell'*intelligenza* il critico John Middleton Murry (1889-1957), marito di Katherine Mansfield. Nello stesso anno dell'armistizio, il 1918, uscì il testo fondamentale dell'anti-vittorianesimo e uno dei capolavori del "*debunking*", vale a dire *Eminent Victorians* (Eminenti Vittoriani) di Lytton Strachey (1880-1932), una biografia ironica di personaggi come il cardinale Manning, Florence Nightingale, il dottor Thomas Arnold e il generale Gordon, che ne smascherava le debolezze e le motivazioni umane dietro alla solennità leggendaria. Strachey, grande conoscitore della letteratura francese, critico dal gusto classicista, agnostico, voltairiano, sembrava un inglese appartenente alla civiltà aristocratica del XVIII secolo, che poneva fine al falso Romanticismo borghese dell'epoca vittoriana. Ed era un artista notevole: quanto più si indebolì nelle sue biografie posteriori, tanto più lo spirito arguto cedette alla forza evocativa; un'evoluzione dalle conseguenze funeste, tuttavia, perché Strachey divenne in tal modo il modello della "biografia romanzata". Ma un'evoluzione simile è comune a tutti gli antivittoriani degli anni 1920: non è possibile conservare in eterno la giovinezza. Edith Sitwell (1887-1964) pareva possedere questo segreto, fiancheggiata dai fratelli più giovani Osbert Sitwell, il poeta, e Sacheverell Sitwell, lo storiografo [2590] dell'arte barocca. Lei stessa fu una poetessa notevole, satirica e antiromantica nel senso del XVIII secolo, epoca che amava affettuosamente, con particolare riguardo per Pope. Edith Sitwell possedeva diverse qualità di Pope; uno spirito satirico e una vasta cultura letteraria, oltre a un senso ritmico dei più fini, appreso dall'Imagismo; e col tempo riuscì sempre a rinnovarsi, rivelando aspetti più seri e perfino tragici della sua arte poetica. Con tutto ciò, il miglior contributo di Edith Sitwell alla poesia inglese risiede nella sua opera critica, nella rivalutazione del XVIII secolo. Erano gli anni delle

²⁰⁶ J. K. JOHNSTONE, *The Bloomsbury Group*, New York, 1954.

rappresentazioni in serie della *Beggar's Opera* di Gay e della risurrezione dell'unico immoralista dell'Inghilterra vittoriana, il dimenticato Samuel Butler. Erano gli anni in cui *Erewhon* e *The Way of All Flesh* furono finalmente letti. Lo scrittore più caratteristico di quest'epoca è, o meglio fu, Aldous Huxley (1894-1963). Cinquant'anni fa²⁰⁷ Huxley era uno dei romanzieri più famosi della letteratura universale. Veniva paragonato a Proust e a Gide. Oggi questa gloria si è ormai molto ridotta, e *Point Counter Point* (Punto contro punto, 1928) appartiene alla categoria dei documenti di un'epoca passata, della moda di ieri. Huxley era un uomo coltissimo, il tipo dell'*high brow*. I suoi romanzi sono dei saggi travestiti da racconti; e gli esperimenti con le nuove tecniche narrative, che hanno dato adito a quei paragoni, gli servirono solo ai fini di quel travestimento. Nei suoi romanzi si parla molto di ciò che sta tra il cielo e la terra, e specialmente della letteratura; e i lettori confusero un po' la letteratura che Huxley scriveva con quella che discuteva. Gli amici come i nemici esagerano anche la forza sovversiva della sua opera. Huxley, il più sofisticato degli intellettuali inglesi, era amico intimo di D. H. Lawrence. La sua analisi sottile dei valori decadenti della società sembra anche servire ai fini della liberazione degli istinti primitivi, per lo meno negli altri; perché lo stesso [2591] Huxley desiderava conservare il ruolo di critico con "disponibilità" gidiana. Molto presto, un critico gli predisse che sarebbe finito nel Romanticismo, e il modernista divenne uno studioso di mistica e occultismo, difendendo i valori spirituali contro l'utopia della tecnica. Gli amici che aveva ritratto in *Point Counter Point* e in altri "romanzi a chiave" sono morti o scomparsi. E i grandi romanzi di Huxley rimangono solo come documenti di un'epoca ormai passata, quella della "Waste Land", la cui geografia venne delineata, in modo assai più pungente, da Henry Green (pseudonimo di Henry Vincent Yorke, 1905-1973), un romanziere indipendente dai gruppi e isolato.

La critica americana²⁰⁸ si serve del titolo del grande poema di T. S. Eliot per definire una certa epoca di euforia, poco fondata, nell'immediato dopoguerra, quella intorno agli anni 1920-1925: l'epoca del jazz e dell'abuso della psicanalisi come "gioco da salotto", dei "bolscevichi da salotto" e del capitalismo di Henry Ford, del turismo esotico e del "*debunking*" dei valori tradizionali, dell'antipuritanesimo e di altre cose meno confessabili. Ma fu anche l'epoca dei seri avvertimenti, di opposizione sociale, spirituale e religiosa a quella pericolosa euforia. Fu l'epoca dei "*wastelanders*", ma anche dello stesso *The Waste Land* di Eliot.

Uno dei primi *wastelanders* americani era stato Cabell²⁰⁹, l'autore di *Jurgen* (1919), che aveva contrapposto al puritanesimo ancora dominante il sogno narrativo di un regno di libertà rabelaisiana. Il grande difensore di Cabell contro la censura e l'opinione pubblica di coloro che più

²⁰⁷ N. d. t.: Con riferimento, ovviamente, all'epoca in cui scriveva Carpeaux.

²⁰⁸ G. K. ANDERSON e E. L. WALTON, *The War and the Waste Landers*, in: *This Generation*, Chicago, 1939.

²⁰⁹ N. d. t.: Su Cabell cfr. cap. 9.2, p. 2447.

tardi verranno chiamati “Babbitts” fu Henry Louis Mencken (1880-1956), la figura centrale della “Waste Land” [2592] americana. Con la spigliatezza di un polemista del XVIII secolo e con l’umorismo grossolano di un rabelaisiano, l’editore di “*The American Mercury*” (“Il Mercurio Americano”) fustigò implacabilmente l’atteggiamento di sufficienza dei commercianti americani, la mania della tecnica e della statistica, l’ipocrisia dei puritani, la corruzione dei politicanti, l’imbecillità dei giornalisti e le tradizioni inglesi, vittoriane, della letteratura americana. Le sue “prefazioni” e i suoi “preconcetti” si leggono ancor oggi con grande piacere, poichè sono capolavori di satira violenta e di un umorismo irresistibile. Quello che Mencken fece nel senso di ripulire l’atmosfera degli Stati Uniti è incalcolabile. Il suo contributo positivo è meno forte. Difese con grande coraggio la letteratura dei suoi amici Dreiser e Cabell, che all’epoca venivano duramente attaccati; ma Dreiser non era un romanziere così grande come Mencken pensava, e Cabell non era più che un evasionista. L’ideologia di Mencken era poco definita; in fondo egli difendeva solo le tesi di Shaw, tranne il socialismo, che l’individualista Mencken detestava. L’*intelligenza* di Greenwich Village applaudì i suoi attacchi alla stupidità della democrazia provinciale; ma Mencken non capì perché quella democrazia fosse diventata così stupida. Non comprendendo la discordanza tra la libertà politica e la struttura sociale, egli basava la propria opposizione alla democrazia americana sulle tesi di Nietzsche; e quando esplose la crisi economica, lo scrittore satirico non ebbe una risposta. Fu un *wastelander* che attaccava la “Waste Land”, e finì per vivere negli Stati Uniti come se visse in esilio. Un destino parallelo fu quello di Ludwig Lewisohn (1882-1955), anch’egli nutrito di cultura tedesca; non un nicciano, ma uno psicanalista che arrivò a interpretare l’intera storia della civiltà americana come espressione di desideri sessuali repressi o sublimati. In seguito abbracciò il sionismo, ritirandosi dalla scena letteraria. Nessuno degli “anti-*wastelanders*” sopravvisse alla “Waste Land”.

E nessuno dei *wastelanders* sfuggì all’equivoco di attaccare la “Waste Land” e nello stesso tempo di fomentarla, perché non compresero i motivi economici e sociali dell’atteggiamento “espansivo” successivo all’armistizio. Si limitarono a un’indignazione estetica, così come i pacifisti si erano limitati, durante la guerra, all’indignazione morale; e questo atteggiamento estetico [2593] comportò l’equivoco. Joseph Hergesheimer (1880-1954) fu considerato un critico implacabile della decadenza morale della società americana provocata dalla prosperità, e non si può negare che questo brillante narratore sia talvolta riuscito a rappresentare in maniera ammirevole l’angustia di una vita senza scopo né senso, come ad esempio in *Cytherea* (1922). Ma fallì nel tentativo ambizioso di scoprire, in *The Three Black Pennys* (I tre Penny neri, 1917), le radici dell’antipuritanesimo nella società puritana: questa storia di tre generazioni di una famiglia rispettabile nella quale, di quando in quando, riaffiorano i cattivi istinti, è guastata dalla stessa

mistura confusa di odio, disprezzo e ammirazione per la vita dei ricchi che è caratteristica della letteratura dei *wastelanders*.

Questo equivoco distrusse la vita di Francis Scott Fitzgerald (1896-1940). Questi fu certamente un grande scrittore, padrone di quella cosa rara che è uno stile interamente personale; creò le formule dell'epoca, e ciascuno degli stili dei suoi romanzi e racconti è rappresentativo. In *This Side of Paradise* (Al di qua del paradiso, 1920) descrisse la vita allegra di Long Island, paradiso dei ballerini di jazz e dei contrabbandieri di alcol nell'era del proibizionismo. Il volume di racconti dal titolo *Tales of the Jazz Age* (Racconti dell'età del jazz, 1922) diede il nome all'epoca. Divenne proverbiale il titolo *The Beautiful and Damned* (Belli e dannati, 1922), che rivela l'ammirazione segreta di Scott Fitzgerald per ciò che denunciava: la vita dei ricchi. Adorava il denaro, e lo cantò in versi e in prosa. Il romanzo *The Great Gatsby* (Il grande Gatsby, 1925) è un'ammirevole trasfigurazione di quella vita tanto invidiata. Grazie al facile successo, anche Scott Fitzgerald divenne ricco, al prezzo però di esaurire il suo grande talento scrivendo troppo [2594] e in maniera febbrile per vivere bene e bere molto. Il romanzo autobiografico *Tender is the Night* (Tenera è la notte, 1934) è la trasfigurazione di quest'altra realtà, e anticipa, nella conclusione, il collasso totale al quale Scott Fitzgerald dovette soccombere in seguito, il suo "*crack-up*". Con lui andò perso un romanziere autentico. La sua famosa frase «*The very rich are different from you and me*»²¹⁰ non fu smentita dalla risposta spiritosa di Hemingway: «*Yes, they have more money*»²¹¹; il critico l'ha interpretata meglio come sintesi del concetto balzachiano di romanzo. Scott Fitzgerald forse non fu un genio così straordinario come una certa critica attuale sostiene; ma parlò con la "*authority of failure*"²¹², che è una grande autorità: quella della tragedia.

L'opposizione dei *wastelanders* creò il nuovo teatro americano. Al teatro commerciale di Broadway²¹³ essi contrapposero un teatro di amatori, in seguito diventati professionisti. In questo ambiente, come drammaturgo dei "Provincetown Players"²¹⁴, sorse Eugene O'Neill (1888-1953)²¹⁵, che presto ammise pubblicamente il suo debito nei confronti di Strindberg e Wedekind. Le sue prime opere teatrali, quasi tutte in un solo atto, adottano già la tecnica espressionista. Ma non furono intese in questo modo. Poichè sfruttava l'immensa documentazione che la vita americana gli offriva, (vite di fuorilegge, marinai, negri e prostitute) O'Neill venne considerato un naturalista e un primitivista, che contrapponeva alla "Waste Land" civilizzata la rivolta degli istinti primitivi. Così venne inteso il gusto per la rivolta sociale dell'operaio diseredato contro la vita futile dei ricchi in

²¹⁰ N. d. t.: «Coloro che sono molto ricchi sono differenti da voi e da me».

²¹¹ N. d. t.: «Sì, hanno più soldi».

²¹² N. d. t.: L'autorità del fallimento.

²¹³ N. d. t.: Strada di New York nella quale si concentrano i teatri.

²¹⁴ N. d. t.: Gli "Attori di Provincetown", gruppo di artisti, scrittori, intellettuali e attori attivi tra il 1916 e il 1922.

²¹⁵ N. d. t.: Su O'Neill si veda anche sopra nel presente capitolo, pp. 2548-2549.

The Hairy Ape (Lo scimmione, 1922); così venne inteso il gesto tragico di rivolta sessuale contro il puritanesimo e il paternalismo in *Desire under the Elms* (Desiderio sotto gli olmi, 1924). L'utilizzo della psicanalisi, soprattutto in [2595] quest'ultimo dramma, contribuì a far sì che il pubblico confondesse O'Neill con altri critici della "jazz age" come Hergesheimer e Scott Fitzgerald. Non si percepiva ancora il segreto senso religioso che, in una maniera molto espressionista, ispirava i temi apparentemente "sociali" di O'Neill, che in *The Emperor Jones* (L'imperatore Jones, 1920) appare come il poeta del terrore cosmico dell'uomo isolato in un universo vuoto e ostile. La psicanalisi gli servì soltanto come strumento per estrarre dalle anime questa verità più vera, nascosta sotto la falsa realtà formata dalle convenzioni sociali. L'esperimento più audace, in questo senso, fu *Strange Interlude* (Strano interludio, 1928), che impiegava la tecnica di rivelare in un "secondo dialogo" i pensieri subcoscienti e repressi dei personaggi. Non è un esperimento psicologico: è una rivelazione. E' stato possibile dimostrare che la radice di questa tecnica è la stessa di una forma particolare del teatro giacobiano, soprattutto di [Cyril] Tourneur²¹⁶: i personaggi esplodono in inni e maledizioni liriche che si pongono al di fuori dell'azione drammatica²¹⁷. O'Neill non dispone del medesimo lirismo: il suo linguaggio è, il più delle volte, bassamente colloquiale. Ma lo sfondo è identico: come Tourneur e John Webster, O'Neill è un pessimista, che accusa la struttura precaria dell'universo e l'incoerenza della vita umana; per lo stesso motivo la costruzione dei suoi drammi può essere altrettanto poco coerente quanto quella di quegli antichi drammaturghi. Ma la filosofia di O'Neill è coerente: è fatalista e mistica. I "fuorilegge" dei suoi primi drammi sono altrettanto irrimediabilmente condannati dal destino quanto quelli del suo ultimo lavoro teatrale, *The Iceman Cometh* (Arriva l'uomo del ghiaccio, 1940): sembrerebbe la versione americana de *L'albergo dei poveri* di Gor'kij, ma dal lavoro del russo lo separa un abisso: la salvezza può essere solo quella dell'anima. Il dramma di Gor'kij non ha un finale, perché il finale si trova nel futuro. I finali di O'Neill sono tragici, perché la sconfitta esteriore è l'unica liberazione possibile. Così O'Neill può dare alla sua grande tragedia del puritanesimo americano un titolo che allude a Eschilo: *Mourning Becomes Electra* (Il lutto si addice ad Elettra, 1931): un problema strindberghiano, trattato con apparente naturalismo psicologico, è risolto dal finale tragico.

Questa filosofia tragica è un caso singolare nella storia letteraria e teatrale degli Stati Uniti. Vi furono in seguito altri drammaturghi le cui opere si situano a un livello letterario, ma non vi fu un altro O'Neill: solo una volta l'inesauribile ricchezza di documentazione che la vita statunitense offre allo scrittore [2596] si incontrò con una filosofia non americana, in quanto non pragmatista, non attivista e non ottimista, bensì tragica; O'Neill rimase un caso isolato.

²¹⁶ N. d. t.: Su Tourneur cfr. cap. 5.4, p. 754.

²¹⁷ U. ELLIS-FERMOR, *Jacobean Dramatic Technique*, in: *The Jacobean Drama*, London, 1936.

La protesta contro la “Waste Land” americana assunse principalmente due atteggiamenti: quello sociale e quello poetico. Si poteva protestare in nome dei valori umani e in nome di valori trascendenti. Il primo atteggiamento fu assunto da un gruppo di romanzieri che, proseguendo il lavoro dei “*muck-rakers*”²¹⁸, sottomisero a una critica impietosa la struttura sociale degli Stati Uniti e la mentalità dell’americano medio. L’“Omero dell’americano medio” fu Sinclair Lewis (1885-1951). Ma l’Omero di quella gente non poteva essere un vate, quanto piuttosto un giornalista del Middle West, come erano stati Dreiser e Sherwood Anderson, un *reporter*. I tempi, tuttavia, erano ormai mutati dopo quei pionieri. Long Island, il jazz e il whisky di contrabbando avevano conquistato gli Stati Uniti; erano scomparse le rimozioni puritane che perturbavano la mente di Sherwood Anderson. Per altro verso, invece dei pochi grandi pirati dell’industria che Dreiser ammirava, erano già comparsi migliaia di “*business men*” (uomini d’affari), i “Babbit” dall’atteggiamento sufficiente, sorridenti, stupidi e padroni del mondo. Il *reporter* Sinclair Lewis ne ritrasse i volti, le case, le strade e le città, come un Balzac della piccola borghesia americana. Con questo *reporter* senza grandi ambizioni letterarie ha inizio, se non una nuova letteratura, per lo meno la letteratura di un nuovo continente. Sinclair Lewis compì il dovere del naturalista: scoprire nuovi ambienti. Scopri Gopher Prairie e Zenith²¹⁹. L’opinione degli europei sull’America si formò, per vent’anni, su questi romanzi, con i quali il “jeffersoniano dell’Ovest” e la “rivolta contro il villaggio” entrarono nella letteratura universale. Fino ad oggi, la maggior parte degli europei ha considerato la nazione americana come composta solo da “Babbit”. Non tutti gli americani lo hanno perdonato; non è difficile per loro provare che Lewis non ha fornito una panorama dell’America, quanto piuttosto una sua caricatura. Non è affatto un sociologo, bensì un *reporter* malizioso; non un naturalista, ma un caricaturista e, quel che è peggio, [2597] la sua deformazione della realtà americana non obbedisce a un criterio certo. La sua indignazione estetica e morale non va oltre l’orizzonte della “*jazz age*” (età del jazz) e della “*prosperity*” (prosperità). Dopo il 1929 non ebbe più nulla da dire; i suoi ultimi romanzi furono via via più deboli. Perché Sinclair Lewis non possiede un’ideologia. Neppure Dickens ne aveva una; e in Lewis vi è come un piccolo Dickens americano, col suo potere di imitare la parlata e i gesti della gente, che trasforma i personaggi in caricature indimenticabili e che crea un vero e proprio mondo, reale o irreale, di “*humours*”. Lewis non possiede, evidentemente, la sostanza umana immensamente ricca del grande romanziere inglese; ma ad un certo punto arriva a essergli superiore: tra gli innumerevoli personaggi di Dickens non c’è un Babbit, tipo rappresentativo di una classe, di una nazione e di un’epoca. Babbit sta accanto a Don Chisciotte, e per questo molto verrà perdonato all’autore di tanti romanzi mediocri. E’ chiaro che un tipo umano del genere non si crea soltanto con l’odio: è necessaria a tal fine una

²¹⁸ N. d. t.: I giornalisti scandalistici, cfr. cap. 9.2, p. 2443.

²¹⁹ N. d. t.: Cittadine fittizie in cui sono ambientati rispettivamente *Main Street* e *Babbit*.

dose di simpatia umana, se non d'amore. In effetti Lewis simpatizza, fino a un certo punto, con Babbit e con i Babbit: in fondo è egli stesso un americano tipico. E' altrettanto incapace di adottare un'ideologia certa quanto lo sono i grandi partiti politici americani. La sua critica della vita americana è un'autocritica: per questo non le manca un elemento retorico, e per questo i romanzi che Sinclair Lewis scrisse nel 1920 si leggono oggi come profezie della catastrofe economica e umana del 1929²²⁰. Ed è per questo che la maggior parte delle sue opere appare oggi ormai irrimediabilmente antiquata.

L'ambiguità degli atteggiamenti dei *wastelanders* guastò il talento di quasi tutti loro. Nessuno di quei talenti sembra essere stato superiore a quello di John O'Hara (1905-1970), narratore della categoria di un Maugham e critico sociale dall'acutezza di un Gor'kij. *Appointment in Samarra* (Appuntamento a Samarra, 1934) è il quadro magistrale e impietosamente satirico della struttura di classe e dei preconetti sociali di una piccola città dell'entroterra americano. Anche molti dei suoi racconti sono di notevole valore. Ma quando O'Hara pretese di applicare questa critica agli ambienti dell'alta società e della *bohème* di New York, scade nell'attività letteraria industrializzata.

[2598] Perfino quel capolavoro di O'Hara appare antiquato quasi come i romanzi di Sinclair Lewis. Forse i problemi non erano stati superati. Ma la tecnica narrativa è tradizionale, quella del XIX secolo. Non si intuisce neppure, in queste opere, l'esistenza contemporanea del Modernismo europeo. Questa conquista fu riservata ai poeti.

Il primo grande anti-*wastelander* tra i poeti fu Robinson Jeffers (1887-1962), considerato intorno al 1925 come la maggior forza poetica degli Stati Uniti. Vivendo isolato nella sua casa, anzi in una torre che si costruì con le proprie mani in un punto deserto della costa californiana, scrisse grandi poemi narrativi alla maniera di Shelley, ma dallo stile e dall'ideologia molto differenti: la protesta di Jeffers contro la sua epoca è di una violenza estrema, nutrita dalle letture di Nietzsche e diretta contro la democrazia e l'umanitarismo, cui attribuiva la responsabilità della decadenza morale. Jeffers è un uomo tragico; a lui si devono versioni, anch'esse violente, dei tragici greci.

La seconda fase è rappresentata da Wallace Stevens (1879-1955), che non si isolò in una torre, ma scrisse poesie nel tempo libero della sua vita di grande avvocato e direttore di una compagnia di assicurazioni. Poeta romantico, si immergeva in sogni di bellezza che manifestava in un linguaggio altamente ermetico e, in molti casi, sottilmente umoristico. E' un a sorta di Laforgue americano, ma dalla salute perfetta, e perciò di un ottimismo radioso. Un americano che si prende gioco dei piccoli fenomeni della vita americana perché aveva visto in sogno l'intero universo illuminato da una luce mistica, quella dell'arte.

²²⁰ N. d. t.: Anno del crollo della borsa di New York, che segna l'inizio di una grave crisi economica mondiale (la Grande Depressione),

L'ermetismo di Wallace Stevens è, almeno in parte, involontario. La sua straordinaria ricchezza di immagini e di metafore, che ricorda i [2599] *metaphysical poets*, non si inquadra nel suo pensiero poetico che è, probabilmente, molto più semplice. La protesta politica contro la “Waste Land” si scontra con il problema del linguaggio, che non fu possibile risolvere in America.

Lo risolveranno, in Europa, gli espatriati americani, preceduti da Pound e patrocinati da Gertrude Stein.

Gli esiliati o “espatriati”, come li chiamavano i conservatori indignati, erano per la maggior parte ex-combattenti e ex-corrispondenti di guerra, abituati alla maggiori libertà della vita in Europa. A costoro si unirono studenti e coloro che fuggivano il proibizionismo; Parigi fu naturalmente il loro centro, da cui facevano escursioni in Spagna, in Belgio e in Italia, conducendo una vita di orge ininterrotte, senza uno scopo e senza altro esito che la disperazione dell’*“animal post coitum triste”*²²¹. Alcuni si suicidarono, altri morirono di tubercolosi, il resto oscillava tra una sofisticatissima raffinatezza e la ricerca di una vita primitiva degli istinti, proprio in quella capitale della civiltà europea nella quale gli americani occupavano quasi un intero quartiere. Non esiste migliore descrizione dell’esistenza di questi esiliati del romanzo di uno di loro, *The Sun Also Rises* (E il sole sorge ancora, anche noto come “Fiesta”, 1926) di Hemingway. E un altro di loro, il critico e poeta Malcom Cowley, li definì col nome che attribuì, successivamente, a quell’emigrazione: *the lost generation* (la generazione perduta)²²².

Esponenti tipici della *lost generation* furono Walsh e Carnevali. Ernest Walsh (1895-1926), ex soldato dell’esercito americano, morì in Francia di tubercolosi. I versi di questo poeta, che Pound elogiò e che oggi è dimenticato, si distinguono per l’originalità dei ritmi e per la franchezza dell’espressione. Emanuele Carnevali (1897-1942) era nato a Firenze, ed era arrivato a New York come emigrante poverissimo, passando attraverso le peggiori miserie e scrivendo poi in un inglese impeccabile le poesie di *A Hurried Man* (L’uomo che ha fretta, 1925) salutate da Sandburg e Sherwood Anderson come “la prima poesia interamente personale scritta in America”. Carnevali fece ritorno in Europa con una malattia mortale; passò per i circoli americani di Parigi per poi tornare in Italia.

[2600] L’ambiente letterario che gli esiliati trovarono a Parigi si rivela attraverso le riviste che essi pubblicarono: “*The Little Review*” (“La Piccola Rivista”) di Margaret Anderson (fino al 1929), che pubblicò l’*Ulysses*, e “*Transition*” (“Transizione”), edita da Eugene Jolas e Paul Elliott tra il 1927 e il 1930. Joyce e Proust erano gli idoli del momento: Proust rappresentava la decadenza di tutti i valori tradizionali, mentre Joyce rappresentava l’inversione diabolica di quei valori. Ma l’influenza

²²¹ N. d. t.: “[Ogni] animale è triste dopo il coito”.

²²² M. COWLEY, *Exiles Return. A Narrative of ideas*, New York, 1934; H. E. STEARNS, *The Street I Know*, New York, 1935.

più vicina, più immediata, era quella di Gide, che futura storiografia letteraria avrà difficoltà a inquadrare. Gide²²³ appartiene, per il pensiero e per la maggior parte della sua opera, al mondo precedente il 1914; ma a quell'epoca i suoi libri si vendevano in poche centinaia di esemplari, e la "*Nouvelle Revue Française*" ("Nuova Rivista Francese"), che egli aveva fondato nel 1919, circolava tra i gruppi poco numerosi dell'avanguardia; i suoi discepoli, diretti o indiretti, come Rivière e Alain-Fournier, erano rari. Nel 1919 e 1920 Gide fece la famosa "*rentrée brillante*"²²⁴: la gioventù intellettuale della "Waste Land" lo riconobbe come maestro. I dadaisti chiesero il suo *placet*. I surrealisti erano tutti, all'inizio, più o meno gidiani, soprattutto Soupault. L'autore delle *Nourritures terrestres*²²⁵ svolgeva la funzione di un nuovo Rousseau, che predicava il ritorno alla natura e agli istinti e ammetteva un solo valore, l'ultimo valore possibile nel mondo dell'anarchia: la sincerità. I giovani, gli adolescenti ai quali si dirigeva in particolare l'autore del trattato *Le retour de l'enfant prodigue* (Il ritorno del figliol prodigo, 1907), si votarono alla "*disponibilité*" senza uno scopo definito. In generale i gidiani francesi conservarono la misura e il buon senso dell'eredità classica. Anche l'atteggiamento eclettico della "*Nouvelle Revue Française*" lo rivela; ad essa collaborarono, a fianco degli avanguardisti, Valéry e Claudel. I gidiani americani tuttavia, la *lost generation*, assunsero un atteggiamento da figlioli prodighi.

Sul piano letterario, incontrarono un ostacolo tremendo nella lingua. Erano allievi di Harvard, Yale e di altre università e *college* conservatori che nei loro dipartimenti di lingua inglese coltivavano la più ortodossa tradizione della lingua vittoriana. La liberatrice fu Gertrude Stein²²⁶, che risiedendo sempre a Parigi divenne in quegli anni la madre letteraria dei giovani esiliati, il centro di un intero gruppo. Il poeta di questo gruppo fu Edward Estlin Cummings (1894-1962). [2601] Aveva preso parte alla guerra come addetto a un'ambulanza americana, e per un equivoco i francesi lo presero per una spia. L'esperienza dei molti mesi trascorsi nelle baracche di un campo di prigionia venne da lui trasfigurata in un incubo fantastico: *The Enormous Room* (La stanza enorme, 1922) è una narrazione magistrale, di una qualità quasi dostoevskiana. Si tratta di un poeta romantico, forse un sentimentale, che deve rispondere come si deve a un mondo ostile e assurdo. E rispose nelle poesie di *Tulips and Chimneys* (Tulipani e camini, 1923) e *Is 5* (Fa cinque, 1926) come il poeta del tempo in cui «*the smallening world became absurd*»²²⁷ e tutti i valori periscono, tranne l'amore fisico, che Cummings celebrò

²²³ N. d. t.: Su Gide si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2461 ss.

²²⁴ N. d. t.: "Ritorno brillante".

²²⁵ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2463.

²²⁶ N. d. t.: Sulla Stein si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2567 ss.

²²⁷ N. d. t.: E. E. CUMMINGS, *a clown's smirk in the skull of a baboon*, v. 14: «Il mondo che si rimpicciolisce è diventato assurdo».

dreaming

et

cetera, of

Your smile

*eys knees and of your Etcetera*²²⁸.

Come l'Apollinaire dei *Caligrammes*, Cummings scompone i versi, le frasi e le parole mediante la loro disposizione tipografica, superando i futuristi. Distrugge completamente la lingua, adottando le ecolalie di Gertrude Stein. Poetizza le prostitute di due emisferi nel linguaggio dei bambini. E' un dadaista perfetto, e molto spiritoso. In fondo è un satirico romantico, un individualista estremo; se per tutto il resto del mondo due più due fa quattro, per il poeta *Is 5* (fa cinque), e in poesia ha ragione. Ma nella vita egli appartiene alla *lost generation*.

Cummings è come un personaggio di *The Sun Also Rises* (Il sole sorgerà ancora / Fiesta, 1926) di Ernest Hemingway (1899-1961), al quale Gertrude Stein aveva detto solamente: «*You are all a lost generation*»²²⁹. Ma Hemingway fece di tutto per sfuggire a questo destino della gioventù americana. Veniva dalla regione selvaggia dei laghi e delle foreste del Michigan, [2602] e al volume nel quale descrisse quella vita primitiva fuori dal tempo diede il titolo ironico di *In Our Time* (Ai nostri giorni, 1924, 1925). In effetti gli uomini del civilissimo XX secolo avevano nuovamente cominciato a comportarsi come selvaggi. E' questa l'esperienza della *lost generation*: ironia, cinismo, disillusione, sentimento di perdizione universale, e infine il nichilismo assoluto. Tutti gli atti umani sono di una violenza assurda. Hemingway, artista nato, di una sincerità gidiana, non vuole mentire: «*I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice*»²³⁰. Intende parlare la lingua diretta, sincera degli americani, la lingua che egli stesso doveva utilizzare quotidianamente nella sua professione di *reporter*, che telegrafava ai giornali gli avvenimenti più straordinari con parole rapide, abbreviate, senza artifici sintattici superflui e perfino senza sintassi; è il contrario dello stile "accumulativo" e "iterativo" della sua amica Gertrude Stein. Per questo Hemingway ne rinnegò più tardi l'influenza. Scelse la forma concisa, per così dire classica, per disciplinare il suo romanticismo e il suo sentimentalismo nascosti e indomabili. La strana "arte per l'arte" del Dadaismo non lo affascinava, perché aveva sempre, forse nel suo subconscio, uno scopo che andava al di là dell'arte: l'azione. Ma com'è possibile l'azione se non esistono valori che la ispirino e se la vita è assurda? La prima risposta fu il primitivismo di *In Our Time*. Nel *reporter* e

²²⁸ N. d. t.: E. E. CUMMINGS, *my sweet old etcetera*, ultimi cinque versi: «sognando / et / cetera, il / Tuo sorriso / occhi, ginocchia e il tuo Etcetera».

²²⁹ N. d. t.: «Tu sei tutto una generazione perduta».

²³⁰ N. d. t.: «Mi sono sempre sentito a disagio di fronte alle parole sacro, glorioso e sacrificio».

soldato Hemingway sopravvivono, come residui, i valori primitivi della cavalleria: amore, coraggio, “*countenance*” (contegno) di fronte al pericolo e alla morte, un vero e proprio codice d’onore; Hemingway è il Conrad della *lost generation*. Basandosi su questa [2603] presenza di valori aristocratici nell’americano Hemingway, un critico ha paragonato questo *reporter* al nobile lord Byron: entrambi erano artisti e sportivi, entrambi vivevano in tempi perturbati da convulsioni belliche, Byron dopo Napoleone e Hemingway nell’“*après-guerre*”; entrambi si pongono al di fuori di tutte le convenzioni ed entrambi finiscono per lottare per la libertà di altri popoli, Byron in Grecia e Hemingway in Spagna. Entrambi erano artisti che aspiravano all’azione. E ad entrambi servì quale criterio e pietra di paragone dei valori liberamente scelti l’avvenimento più ineluttabile e più fatale della vita umana: la morte. Già dietro alle orge assurde degli americani esiliati a Parigi, in *The Sun Also Rises*, appare l’ombra spaventosa; *A Farewell to Arms* (Addio alle armi, 1929)²³¹ è l’epopea della morte senza gloria; *Death in the Afternoon* (Morte nel pomeriggio, 1932) è il cantico della morte assurda nella “*plaza de toros*”²³²; e in fine in *For Whom the Bell Tolls* (Per chi suona la campana, 1940) la morte ha un senso: «*It tolls for thee*»²³³.

Hemingway, che si atteggiava soltanto a *reporter* e sportivo incolto, ma che era in realtà un buon conoscitore della letteratura classica, amò sempre scegliere citazioni rare per dare il titolo alle proprie opere. *The Sun Also Rises* è una frase biblica dell’*Ecclesiaste*, *A Farewell to Arms* è il titolo di un romanzo di Barnaby Rich, fonte della *Twelfth Night* di Shakespeare. I titoli furono sempre ironici; solo in *For Whom the Bell Tolls* la frase impressionante di Donne è presa sul serio: «*No man is an Island, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine*»²³⁴. Il primitivismo dell’azione individualista è sostituito da un’ideologia collettivista. Molti critici, e giustamente quelli di sinistra, hanno peraltro dubitato di questa ideologia di Hemingway, considerando *For Whom the Bell Tolls* come l’opera romantica di uno spirito inquieto ma apolitico, incapace di trovare la soluzione dei suoi dubbi di nichilista. E forse avevano ragione. Hemingway è un artista che sogna l’azione, senza la capacità di trovare un senso al di fuori dell’arte. Ma all’interno della propria arte realizzò, se non delle opere perfette (ciò non appartiene ai romantici) per lo meno alcune pagine nelle quali un’esperienza profondamente umana è trasfigurata in parole di una concisione classica: le ultime pagine di *A Farewell to Arms* sono tra le più perfette che siano state scritte in questo secolo.

Nel 1929 *A Farewell to Arms* appariva un romanzo di guerra come quello di Remarque, uscito in quello stesso anno. Ma non è un romanzo contro la guerra, e neppure di guerra, bensì fuori dalla

²³¹ N. d. t.: Su questo romanzo cfr. anche cap. 10.2, p. 2649.

²³² N. d. t.: L’arena della corrida spagnola.

²³³ N. d. t.: «Suona per te».

²³⁴ John DONNE, *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624), *17th Meditation*: «Nessun uomo è un’isola, completo in se stesso; ciascun uomo è un pezzo del continente, una parte della terraferma»; cfr. cap. 5.4, pp. 787.

guerra: è la magnifica storia di un [2604] semplice amore che finisce, come tutte le cose nel mondo di Hemingway, nella morte e nel nulla. In fondo, il suo unico tema è la sconfitta; il suo sforzo è quello di trovare un atteggiamento etico per affrontarla. Hemingway si ripeté molte volte; scrisse alcuni romanzi francamente mediocri. Quando la Seconda Guerra Mondiale gli offrì l'opportunità di riprendere il vecchio tema, in *Across the River and into the Trees* (Di là dal fiume e tra gli alberi, 1950), la critica demolì la sua opera, trovando assurdi e monotoni quei medesimi atteggiamenti che, vent'anni prima, aveva elogiato. Fu una grave ingiustizia, che presto la critica ritrattò, esaltando a tal punto *The Old Man and the Sea* (Il vecchio e il mare, 1952) che Hemingway ricevette il premio Nobel. Per un'ironia della sorte, questa vittoria venne ottenuta grazie a un libro il cui tema è nuovamente quello di una sconfitta; ma questa volta la critica riconobbe il senso idealista dietro all'apparente nichilismo di questo autore arcioromantico, che si immaginava *reporter* e che è un grande scrittore del nostro tempo.

Per quelli della sua generazione, Hemingway rimase sempre l'autore di *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms*, libri pubblicati nel 1926 e nel 1929, i testamenti della *lost generation*. Cummings era tornato in America già nel 1925, e un altro "esiliato", Archibald Mac Leish, nel 1928. Si considera come data sintomatica quella del suicidio dell'"esiliato" Harry Crosby, avvenuto a Parigi nel 1929, anno in cui cessò le pubblicazioni la "*Little Review*". Nel 1930 scomparve anche "*Transition*". La crisi economica in America ebbe un certo peso nella cosa: vennero soppressi i sussidi per gli studenti americani in Europa; alcuni *bohémien*, che si consideravano del tutto indipendenti, scoprirono la necessità di avere relazioni con la patria lontana. Mutò l'atteggiamento critico. La fine della prosperità, invece di rafforzare la rivolta, eliminò diversi motivi di critica sociale, arrivando a ispirare un nuovo patriottismo. In America si cominciò ad avere fiducia in riforme radicali e in una nuova vita, mentre l'Europa era considerata perduta. E' il momento in cui altri "esiliati" americani sentono la nostalgia dell'antica civiltà europea: il momento di T. S. Eliot²³⁵.

Eliot si servì degli strumenti metrici e sintattici della poesia moderna, al punto di rappresentare egli stesso nel modo più completo il Modernismo anglo-americano, accanto agli altri Modernismi. A coloro che eventualmente non comprendessero il senso delle poesie ermetiche di Eliot, gli scritti critici del poeta riveleranno il significato della sua satira e della sua disperazione: Eliot è un nostalgico dei tempi classici. Ci voleva [2605] un americano del Missouri per spiegare agli europei i motivi per cui la civiltà europea era caduta e si avviava alla fine: perché gli europei rifiutavano di essere ciò che Eliot proclamava di essere, ovvero classicista, monarchico e anglo-cattolico. Eliot distrugge la metrica e la sintassi come farebbe un esponente dell'avanguardia parigina, e ha visioni

²³⁵ N. d. t.: Su T. S. Eliot, autore frequentemente menzionato nelle pagine precedenti, si veda in particolare il presente capitolo, pp. 2609 ss.

apocalittiche come quelle di un espressionista tedesco; ma ciò che gli importa è la fine della letteratura romantica e della democrazia del XIX secolo, responsabili della catastrofe. Se Eliot fosse stato francese, forse sarebbe stato un seguace di Maurras. Come americano, straniero nella civiltà europea, non conosce frontiere nazionali, e mobilita Eschilo e Virgilio, Dante e Baudelaire, tutte le letterature di ogni tempo e paese contro la “Waste Land” che a lui deve il nome, creando un Modernismo *sui generis*, un Modernismo reazionario.

L’immensa cultura letteraria di Eliot, esibita nei suoi scritti critici e perfino nelle note delle sue poesie, non è tuttavia snobismo. E’ l’arma di questo modernista che è un passatista. Sono molteplici le influenze che hanno agito su Eliot, ed è possibile ricostruirle secondo un certo ordine, considerandole nella relazione tra estetismo e pessimismo e inoltre nella relazione tra pessimismo e determinati atteggiamenti religiosi e politici. Si spiegano allora le influenze dei simbolisti francesi e di Laforgue, quelle di Hulme e Pound, le analogie dei suoi atteggiamenti con quelli dei neo-umanisti americani, la scoperta di Donne, quella di G. M. Hopkins e da lì il cammino verso il Modernismo.

La critica ha segnalato, nella formazione di Eliot, il ruolo di Hulme²³⁶. Da questo adepto inglese della “Action Française” Eliot ricevette il concetto di pessimismo antropologico; da Hulme l’americano, per nulla puritano, imparò a comprendere l’importanza del dogma del peccato originale per interpretare la natura umana, con tutte le conclusioni religiose, politiche e sociali. Da quel momento Eliot fu cattolizzante e conservatore, e pertanto, nel campo della letteratura, classicista. Ma Hulme, spirito un po’ confuso, era anche un bergsoniano; la sue idee filosofiche erano avvolte in concetti estetici, e l’esteta, quando si scontra con la realtà, diventa sempre pessimista e non di rado reazionario. In ciò risiede la principale affinità tra Hulme e il suo amico Pound²³⁷, il poeta imagista che finirà per abbracciare il fascismo italiano. Pound rivela, peraltro, grandi affinità [2606] con Eliot: anche lui proveniva dalle regioni interne e in parte arretrate degli Stati Uniti, per poi trasformarsi in un europeo super-europeizzato. Anche Pound aveva acquisito una grande erudizione e un dominio stupefacente di tutte le lingue e le letterature; lo stesso Eliot dichiara le influenze importantissime ricevute attraverso il suo compatriota. Per mezzo di Pound, Eliot si collega alle correnti simboliste, decadentiste e imagiste della poesia in lingua inglese. Entrambi, Pound e Eliot, sono americani che dominano tutto il passato della civiltà europea; e di conseguenza spiegano le catastrofi politiche, spirituali e morali dell’Europa con l’abbandono di quelle grandi tradizioni da parte degli europei. Sono neofiti, cristiani nuovi che vengono a insegnare ai vecchi cristiani, da loro considerati apostati ormai condannati.

²³⁶ N. d. t.: Su Hulme cfr. cap. 9.2, pp. 2376-2377.

²³⁷ N. d. t.: Su Pound si veda sopra nel presente capitolo, p. 2505 ss.

Questo pessimismo era nell'aria quando Eliot scrisse *The Waste Land*. La guerra aveva lasciato l'impressione di una catastrofe irrimediabile; il progressismo euforico del periodo precedente il 1914 era profondamente demoralizzato, e molta gente preferiva, come più veritiera, la visione di una corsa verso la fine. Si rilesse Schopenhauer, e le poesie di A. E. Housman ottennero una tiratura superiore a quella di qualunque altro libro inglese di poesia. In rapporto alle dottrine di Hulme e di Eliot si potrebbe parlare di fede nel peccato originale senza fede nella redenzione; non è diverso, del resto, il punto di vista del cattolico apostata Joyce in *Ulysses*. Con tutto ciò, la prospettiva era meno metafisica che non storica. Si era alla fine di un ciclo di civiltà. Vico, il teorico dei "ricorsi", riapparve all'orizzonte. Oswald Spengler (1880-1936), sotto l'impressione della decadenza del potere tedesco, concepì la sua grandiosa visione della nascita, del culmine e della fine fatale delle civiltà, dove la storia si ripeteva in maniera sinistra; terminò il suo *Der Untergang des Abendlandes* (Il tramonto dell'Occidente, 1918, 1922) dopo la sconfitta del Reich. L'opera, pur così vulnerabile dal punto di vista scientifico, è una delle maggiori realizzazioni letterarie del nostro tempo. Un'opera profondamente tedesca, per lo spirito e per lo stile nicciani, ma che trovò [2607] risonanza ovunque. Successivamente Spengler confiderà nella dittatura e nella guerra tra razze, anticipando quel nazionalsocialismo che pure disprezzerà. Nel 1920 tuttavia, il tedesco sconfitto che conosceva l'intero passato, ma del presente soltanto la civiltà tedesca, non poteva conservare alcuna fede. Vi furono allora spengleriani tedeschi, italiani, francesi, e perfino russi. La visione di Spengler appariva meno accettabile agli americani, che non sentivano sintomi di vecchiaia. Ammettevano la catastrofe, ma ne attribuivano la responsabilità all'evoluzione europea, più o meno allo stesso modo in cui Maurras, il maestro di Hulme, l'aveva rappresentata come conseguenza della Rivoluzione Francese. Nelle università americane esistevano dei maurrasiani tra i discepoli di Irving Babbitt, un classicista nemico di Rousseau e del Romanticismo, capo di una scuola filosofica che si definiva "neo-umanista" perché pretendeva di ristabilire le discipline dello spirito classico.

Il Neo-Umanesimo²³⁸, come corrente universitaria, era cominciato già molto prima della guerra. Ma i letterati e il pubblico ne presero conoscenza solo intorno al 1920, quando quegli universitari bellicosi si misero a combattere il romanzo naturalista di Dreiser, la critica iconoclasta di Mencken, gli insegnamenti psicanalitici di Lewisohn, il radicalismo politico di Bourne. Sentendosi americani al cento per cento, consideravano la rivoluzione letteraria come una mercanzia d'importazione europea, un germe di putrefazione che contaminava il futuro dell'America. Irving Babbitt (1865-1933) (il destino ironico gli diede il nome dell'eroe di Sinclair Lewis) fu il capo della scuola, ma non della campagna. Esercitò una grande influenza su allievi e discepoli, ma non era molto abile nella polemica. Oltre a ciò era agnostico, incapace di credere nel futuro del cristianesimo che era,

²³⁸ N. FOERSTER (ed.), *Humanism and America. Essays on the Outlook of Modern Civilisation*, New York, 1930.; Chr. RICHARD, *Le mouvement humaniste en Amérique*, Paris, 1934.

tuttavia, il fondamento della sua “civiltà classico-inglese”; e le sue incursioni nelle filosofie e nelle religioni [2608] dell’India e della Cina non furono molto felici. Il polemista del Neo-Umanesimo fu Stuart Pratt Sherman (1881-1926), che tra il 1917 e il 1923 diresse la grande campagna contro Mencken e Lewisohn, attaccando con una particolare veemenza i romanzi di Dreiser, la poesia di Masters e i costumi degli “espatriati”. Intorno al 1924 tuttavia, rivelò sintomi sorprendenti di conversione, e finì col salutare la nuova letteratura americana. Sherman fu sempre più un giornalista che uno *scholar*; non possedeva una solida base ideologica. Il grande ideologo del Neo-Umanesimo fu Paul Elmer More (1864-1937), i cui undici volumi dei suoi *Shelburne Essays* (Saggi di Shelburne, 1904-1921) costituiscono il maggior contributo di un americano alla critica letteraria prima di Eliot. Per dieci anni visse nella solitudine bucolica di Shelburne, leggendo migliaia e migliaia di libri, la letteratura e la filosofia di ogni epoca, alla ricerca di un criterio morale e religioso per classificare, giudicare e disciplinare le esperienze umane; e attraverso il dualismo platonico trovò la strada per il cristianesimo. More era uno spirito elevato, capace forse di autentiche esperienze mistiche e di una visione notevolmente ampia nei suoi saggi letterari; la “democrazia” della “*prosperity*” che lo circondava poteva solo ispirargli disprezzo; confondendola con il radicalismo, arrivò ad abbracciare un credo politico eccessivamente reazionario.

Le idee di Babbitt e More, ostili al cosiddetto “romanticismo politico” della democrazia, significavano una revisione radicale della storia americana, fino ad allora basata sugli ideali “romantici”, vale a dire liberali, del 1776 e del 1789. In Inghilterra il cattolico Hilaire Belloc tentò nello stesso periodo un’analoga revisione dei valori della storia inglese, condannando la Riforma e la “Gloriosa Rivoluzione” del 1688 e riabilitando il Medioevo e gli Stuart. T. S. Eliot, che prima della guerra era stato allievo di Irving Babbitt a Harvard, realizzò una revisione simile dei valori della storia letteraria inglese. Uno Shelley non avrebbe retto, a suo modo di vedere, il confronto con un Dryden. E il maggiore tra i *metaphysical poets*, Donne, risorse per occupare il trono [2609] dell’“eretico” e “falso classicista” Milton. Assieme a Gosse, H. J. G. Grierson e qualche altro *scholar*, Eliot è il principale responsabile della nuova gloria di Donne²³⁹, che divenne il poeta inglese più ammirato e studiato dell’epoca; in lui l’avanguardia trovò sorprendenti licenze sintattiche e metriche, la mistura caratteristica di “*wit*” satirico e di emozione dolorosa nelle metafore auraci che rivelano l’ambiguità del suo spirito, che oscillava tra ascetismo e sessualismo, mistica visionaria e nichilismo scettico. Coloro che cercavano la continuazione della “*Donne tradition*” (la tradizione di Donne) nella poesia inglese la trovarono nello strano gesuita Gerard Manley Hopkins²⁴⁰, le cui poesie inedite furono pubblicate, nel 1918, dal vecchio vittoriano Robert Bridges. Trovarono in Hopkins un’analoga ambiguità, espressioni arcaiche e modernissime, una

²³⁹ G. WILLIAMSON, *The Donne Tradition*, Cambridge, Mass., 1930.

²⁴⁰ N. d. t.: Su Hopkins cfr. cap. 9.1, pp. 2166 ss.

tecnica del verso rivoluzionaria; riconobbero in lui l'unico rappresentante di un Simbolismo genuinamente inglese, accanto al Simbolismo francese del quale ora non si notava più solo l'aspetto estetizzante, ma anche il pessimismo cristiano di Baudelaire e il pessimismo ironico di Laforgue. In Hopkins si leggevano versi apocalittici come

*The times are nightfall, look, their light grows less;
The times are winter, watch, a world undone...*²⁴¹

Nel 1918 questi versi vennero compresi. Era lo spirito di *The Waste Land*, che T. S. Eliot pubblicò nel 1922.

Thomas Stearns Eliot (1888-1965) è uno dei poeti più discussi della nostra epoca. Alle discussioni si presta la sua poesia ermetica, oggetto delle più ingegnose arti interpretative; e la sua critica, così radicale in senso letterario e [2610] così reazionaria il senso politico, non lascia dormire tranquille né la destra né la sinistra. Nella sua poesia si entra con relativa facilità attraverso la lettura di *The Hollow Men* (Gli uomini vuoti, 1925):

*We are the Hollow men
We are the stuffed men...*²⁴²

Sono gli abitanti della "Waste Land", "*of the dead land*" (della terra morta), il deserto spirituale del nostro tempo. Questa regione arida si presenta in versi ermetici, ora satireggiando in stile colloquiale la futilità della vita borghese

*Oh, do not ask: "What is it?"
Let us go and make our visit...*²⁴³

ora profetizzando la fine apocalittica

*Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London*

²⁴¹ Gerard Manley HOPKINS, *The times are Nightfall*, vv. 1-2: «I tempi sono crepuscolo, guarda, la luce diminuisce; / I tempi sono inverno, osserva, un mondo disfatto».

²⁴² N. d. t.: T. S. ELIOT, *The Hollow Men*, vv. 1-2: «Siamo gli uomini vuoti / Siamo gli uomini impagliati».

²⁴³ N. d. t.: T. S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 11-12: «Oh, non domandare: "Che cos'è?" / Andiamo, e facciamo la nostra visita».

*Unreal...*²⁴⁴,

ora alludendo a religioni dimenticate, riti primitivi, vaghe speranze di redenzione. Satira, apocalisse, ballata metafisica: è il poema più stupefacente della letteratura moderna. Le origini dell'ermetismo di Eliot si trovano nei simbolisti francesi, e principalmente in Laforgue. Da lì proviene l'irresistibile musica verbale di Eliot, che tuttavia non è soltanto musica verbale. L'influenza di Donne lo aiutò a realizzare ciò che un critico ha definito "musica di idee". Solo che non si tratta di idee inequivocabili. La dialettica di questa poesia, tra satira mordace e misticismo religioso, è fonte di ambiguità; ma la poesia non deve né può fornire affermazioni analitiche e analizzabili se non smettendo di essere poesia e trasformandosi in prosa. Eliot sa distinguere e [2611] separare: è un prosatore che possiede la massima lucidità, un poeta ermetico che possiede la massima maestria tecnica del verso .

Alcuni critici lo trovano anche troppo magistrale. Conosce troppa letteratura. Quasi ogni sua riga allude a versi famosi o a versi poco conosciuti di poeti di ogni epoca; in certi casi Eliot ricorre al mezzo, poco poetico, di spiegare tramite note le citazioni nascoste; altre volte compone mosaici di versi in lingue diverse, come l'italiano, il francese, il tedesco e perfino il sanscrito. Pare una poesia libresca, di seconda mano, come quella di Orazio o quella dell'ammirato Dryden, e come quella di Pope. Yeats apprezzava in Eliot soltanto un "altro Pope", un satirico dai ritmi ingegnosi; e altri critici ammirano in Eliot più l'intelligenza che l'emozione poetica. In realtà Eliot è un "wit", un poeta dell'intelligenza, l'ultimo di quei *metaphysical poets* che riabilitò; e in ciò risiede una parte della sua grandezza come poeta. Detestando la concezione romantica della poesia come effusione emozionale, Eliot ha restaurato la poesia nel nostro tempo, salvandola dalla fama di arte per *bohémien* lunatici e adolescenti semilunatici. Con Eliot la poesia è tornata a essere degna di essere fatta da uomini e letta da uomini. A partire da lui la poesia è tornata a essere un potere nella vita spirituale della sua epoca; ed essendo quell'epoca arida e sterile come la "Waste Land", la poesia doveva essere, innanzitutto, satirica. Il grande pericolo di questa poesia satirica sarebbe stato lo scetticismo, che avrebbe portato a una letteratura irresponsabile com'era stato il falso Classicismo del XVIII secolo. Qui si rivela, in Eliot, la coscienza di un figlio di generazioni di puritani anglosassoni: la sua satira presuppone un codice di valori. Da ciò la sua opposizione all'agnosticismo dei vittoriani e di tutti i liberali, al pelagianesimo di D. H. Lawrence; egli preferisce la perversione dei valori morali (che ne implica l'esistenza) di Joyce. Il pelagianesimo è la grande eresia moderna alla quale Eliot contrappone il dogma del peccato originale. Senza peccato originale non vi è redenzione. Perfino la "Waste Land" non può essere salvata senza il rito che rappresenta il dogma.

²⁴⁴ N. d. t.: T. S. ELIOT, *The Waste Land*, vv. 373-376: «Torri che cadono / Gerusalemme Atene Alessandria / Vienna Londra / Irreale».

The Waste Land è un poema satirico e, allo stesso tempo, un poema liturgico. In esso è già implicita la dottrina dell'«*Anglo-Catholic in religion, classicist in literature, and royalist in politics*»²⁴⁵. Il resto è, se non silenzio, l'umiltà di chi prega:

Pray for us sinners now and at the hour of our death

*Pray for us now and at the hour of our death*²⁴⁶.

[2612] In seguito si è osservato un certo riflusso: sono sorte voci critiche contro il predominio della poesia eliotiana. Questa opposizione prende in esame, inizialmente, il concetto di “ortodossia”; perché ciò che è ortodosso per l'anglo-cattolico Eliot può essere eterodosso per un cattolico romano, e via dicendo. E' una critica che tocca soprattutto le opere drammatiche di Eliot, basate su concetti religiosi senza i quali perderebbero significato e, forse, interesse. Il teatro di Eliot è quantomai vulnerabile: è un “*pastiche*” composto di vari strati, così come la critica avversa trova “*pastiche*” in tutta la poesia di Eliot, nella sua mistura libresca di citazioni e allusioni erudite. Sarebbe il poeta dell'alessandrismo odierno, e la sua gloria contemporanea sarebbe un mito costruito artificialmente. Si è parlato di un “*T. S. Eliot myth*”²⁴⁷. I tempi dell'ammirazione indiscussa sono passati; ma l'ultima opera del poeta, *Four Quartets* (Quattro quartetti, 1945), non può essere messa in dubbio. Si tratta di quattro grandi poemi filosofico-religiosi, fondazione storica della sua fede nell'Assoluto ed elegia dolorosa su caos del mondo e del cuore umano. La letteratura inglese, così ricca di valori poetici, non possiede nulla di simile a questo accordo perfetto tra pensiero e musica verbale: «*white light still and moving*»²⁴⁸.

Proprio perché la sua poesia è “*full of meaning*” (piena di significato), Eliot è il poeta ambiguo di un'epoca ambigua; e a ciò corrisponde la ripercussione ambigua e molteplice della sua opera, una ripercussione che quasi equivale alla storia della poesia contemporanea. Un critico americano ha definito Eliot “*the international hero*” (l'eroe internazionale); quanto meno, è “l'eroe di tre regni: l'America, l'Inghilterra e il continente europeo”.

Agli americani Eliot parve, all'inizio, un altro Pound: un grande esteta. Come esteta egli ha grandi affinità con l'arte di una grande poetessa americana, Marianne Moore (1887-1972), che è una sua esatta contemporanea e alla quale [2613] egli dedicò una frase significativa: «*Miss Moore's poems,*

²⁴⁵ N. d. t.: «Anglo-cattolico in materia di religione, classicista in letteratura e monarchico in politica» (da T. S. ELIOT, *For Lancelot Andrewes*, 1928, Prefazione).

²⁴⁶ N. d. t.: T. S. ELIOT, *Ash Wednesday*, I, vv. 39-40: «Prega per noi peccatori ora e nell'ora della nostra morte / Prega per noi ora e nell'ora della nostra morte».

²⁴⁷ N. d. t.: “Mito di T. s. Eliot”.

²⁴⁸ N. d. t.: T. S. ELIOT, *Four Quartets*, *Burnt Norton*, II, v. 75: «bianca luce ferma e in movimento» (trad. it. di Elio Grasso).

part of the small body of durable poetry written in our times»²⁴⁹. Un elogio così grande da parte di un critico così severo deve spiegarsi con ciò che la Moore aveva in comune con Eliot e, per altro verso, con ciò che ella possedeva ed egli avrebbe voluto possedere. Come Eliot, Marianne Moore è un poeta libresco: passata attraverso una rigorosa formazione filologica, portava con sé tutta la tradizione della poesia inglese, alla quale amava alludere per mezzo di citazioni e note. Ma in lei è molto più vivo il desiderio di rompere con le tradizioni dell'epigonismo. Scrive in una metrica assolutamente libera, decomponendo la sintassi e utilizzando i capricci tipografici di Apollinaire e Cummings. Le sue poesie si riconoscono subito per la strana abitudine di terminare i versi con un articolo o con qualche particella monosillabica senza un significato emozionale né razionale. Questa poetessa intelligentissima e sensibilissima (fu anche un'eccellente critica letteraria) evita l'esibizione di pensiero ed emozioni. Dedica le sue poesie preferibilmente ad animali, piante, oggetti, "*underthings*"²⁵⁰. L'influenza dell'Imagismo è inconfondibile. La sua visione del mondo è deliberatamente limitata, per non vedere ciò che avrebbe potuto contrastare la realizzazione di una poesia minore sì, ma perfetta; e dietro a questo estetismo, che sa anche satireggiare in maniera mordace, c'è la convinzione che

*Beauty is everlasting
and dust is for a time*²⁵¹.

I discepoli di Eliot in America sono quasi tutti degli "estetisti", nel senso particolare di ammettere la poesia come forza autonoma, che agisce sulla vita. Accanto alla critica di Eliot emerge la critica semantica dell'inglese Ivor Armstrong Richards (1893-1979), che distingueva nettamente tra i valori razionali e i valori emozionali della lingua, tra gli *statements* (affermazioni) della prosa e il *meaning* (significato) della poesia, ricercando i valori poetici nell'ambiguità irrazionale delle radici della poesia; diede un potente sostegno alla rivalutazione di Donne, all'Ermetismo, nonché alla combinazione di intelligenza critica e musica verbale dello stesso Eliot. Critica e poesia si alleano in modo indissolubile, I poeti [2614] come Marianne Moore e Ransom sono anche critici letterari, e i critici come Tate, Malcolm Cowley e Empson scrivono poemi. Tra questi estetisti complicati si perpetuano gli atteggiamenti reazionari in materia politica, non più alla maniera del Neo-Umanesimo, ma alla maniera di Eliot. I compatrioti di Eliot comprendono l'essenza nostalgica, e

²⁴⁹ N. d. t.: «I poemi della signorina Moore, parte del piccolo corpo di poesia duratura scritta nella nostra epoca» (dall'Introduzione di T. S. Eliot ai *Selected Poems* della Moore, 1935).

²⁵⁰ N. d. t.: Il termine, che nell'inglese corrente indica la biancheria intima, qui sta ad indicare cose considerate inferiori o di poco valore (sotto-cose).

²⁵¹ N. d. t.: Marianne MOORE, *In Distrust of Merits*, ultimi due versi: «La bellezza dura per sempre / e la polvere dura per un breve tempo».

dunque romantica, della sua dottrina, e a coloro che erano nati nel Sud degli Stati Uniti si offre un oggetto attraente per questo nostalgismo: l'antica civiltà aristocratico-agraria del Sud schiavista. Un poeta e critico eliotiano, John Crowe Ransom,²⁵² fu la guida del movimento dell'“*Old South*” (Vecchio Sud), il cui maggiore esponente è il poeta e romanziere Robert Penn Warren²⁵³.

Tra i discepoli inglesi di Eliot prevalse un'altra interpretazione. Nella democrazia americana, che rifiuta tutte le espressioni letterarie incomprensibili alle grandi masse dei lettori, la combinazione di poesia d'avanguardia, modernissima, e ideologia antidemocratica, reazionaria rappresenta un fenomeno frequente. In Inghilterra si ha ancora fiducia nell'alleanza naturale tra progresso politico e sociale e “progresso” letterario. I giovani poeti inglesi del 1930, per quanto radicali fossero in materia politica, non rimasero impressionati dalla teologia mistica di Donne, dalla tonaca da gesuita di Hopkins e neppure dall'anglo-cattolicesimo di Eliot; adottarono le tecniche e i procedimenti letterari di quei modelli per esprimere la loro angustia e indignazione di rivoluzionari di fronte alla decomposizione del mondo borghese. Auden soprattutto, e poi Spender e Cecil Day Lewis furono, a quell'epoca, poeti socialisti, formati alla scuola di T. S. Eliot.

La ripercussione di Eliot sul continente europeo (e basta menzionare i nomi dell'italiano Montale e del greco Seferis) è un fenomeno più recente. All'epoca della “*Waste Land*” quelle regioni non ne furono ancora interessate. Ma la “*Waste Land*” si verificò dappertutto. L'unica opera ideologicamente paragonabile a *The Waste Land* di Eliot è il grande racconto *Il signore di San Francisco* (1916) del russo emigrato Bunin²⁵⁴. In Russia una posizione eliotiana fu quella del grande poeta Boris Leonidovič Pasternak (1890-1960). Il suo atteggiamento ideologico poco importa: [2615] all'inizio della rivoluzione riuscì ad aderire al comunismo senza sacrificare la propria libertà interiore o tradire la sua inquietudine spirituale; e in seguito, nel romanzo *Il dottor Zivago* (1956, trad. it. 1957), sacrifierà l'ideologia alla libertà spirituale senza diventare un reazionario; tradusse Rilke, e come Rilke anche Pasternak fu un poeta di carattere passivo, un “Blok femminile”. In un famoso studio, il critico Roman Jakobson analizzò la prosa dei suoi magnifici racconti, osservando la tendenza a «sostituire l'azione all'agente e l'azione con l'ambiente». La poesia di Pasternak è, in questo senso, “oggettiva”, occupandosi principalmente delle cose, inanimate o animate, e costruendo un universo di metafore e immagini così ricco, completo e organizzato in maniera complessa che a un critico occidentale ha ricordato la *metaphysical poetry*. I tentativi di suscitare in Occidente un maggiore interesse per queste poesie metaforiche non hanno dato grandi risultati; la barriera linguistica si è dimostrata, in questo caso, insuperabile. Solo alcuni decenni dopo, il romanzo “eretico” *Il dottor Zivago*, per quanto più apolitico che propriamente

²⁵² N. d. t.: Su Ransom cfr. cap. 10.2, pp. 2698-2699.

²⁵³ N. d. t.: Su Warren cfr. cap. 10.2, pp. 2699 ss.

²⁵⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 8.3, p. 2015.

antirivoluzionario, richiamerà l'attenzione del mondo occidentale. Nella Russia del 1925 la posizione di Pasternak fu quella di Eliot nell'“epoca del jazz”: la sua mera presenza ebbe il valore di un serio ammonimento, senza e prima che il poeta stesso levasse una voce di protesta. Anche così, il suo atteggiamento sarebbe stato impossibile nel 1918 o nel 1920: in quegli anni Pasternak avrebbe dovuto emigrare o soccombere al fascino dell'orrore, come i “Fratelli di Serapione”. Nel 1925 dovette la temporanea libertà della sua poesia all'indebolimento del “comunismo di guerra” all'epoca della N. E. P.²⁵⁵, con il ristabilimento parziale dell'economia di mercato. La conseguenza di questa misura fu un'euforia generale, con tendenze al libertinismo sessuale e allo scherno satirico contro le tradizioni obsolete: una “Waste Land” russa.

I *wastelanders* russi dell'epoca della N. E. P. sono oggi quasi tutti dimenticati. A quel tempo le loro opere suscitarono discussioni dentro [2616] e fuori dalla Russia. Così accadde col romanzo *Šokolad* (Cioccolato, 1922) di Aleksandr Ignatevič Tarasov-Rodionov (1885-1938), discusso in Russia perché nel suo racconto un innocente viene fucilato per placare una folla inferocita, e fuori dalla Russia perché fece conoscere il valore del cioccolato e delle calze di seta come mezzi di corruzione nella Russia sovietica. I lettori rimasero anche impressionati dalle esplosioni di sessualismo, alla maniera di D. H. Lawrence, in certi romanzi e racconti di Lidija Nikolaevna Sejfullina (1889-1954). Si trattò di glorie molto effimere. Ancora oggi si continua a leggere il romanzo *Cemento* (1925) di Fëdor Vasil'evič Gladkov (1883-1958), perché si tratta di un documento storico, narrato con vivacità, del terrorismo implacabile degli inizi del regime comunista. Ma venne scritto per glorificare l'“uomo nuovo”, la nuova specie umana che doveva trasformare le energie della guerra civile in energie del lavoro industriale. L'opera ebbe, dentro e fuori dalla Russia, un grande successo, malgrado l'aspra critica mossa da Gor'kij ai difetti letterari del romanzo e al romanticismo euforico dell'autore. Tali difetti si accentuano ne *Il sole ebbro* (1930), che documenta il rilassamento dei costumi all'epoca della N. E. P. In *Energia* (1932-38) Gladkov già si mostra incapace di adattarsi alla mentalità dei piani quinquennali: aveva ormai fatto il suo tempo. L'autore satirico della “Waste Land” russa fu Veniamin Aleksandrovič Kaverin (pseudonimo di V. A. Zil'ber, 1902-1989) che approfittò anche lui dell'indebolimento della censura per difendere, in *L'artista è ignoto* (1931) la libertà della creazione artistica. Il più conosciuto di tutti i *wastelanders* russi è Il'ja Grigor'evič Erenburg (1891-1967), uomo di formazione europea, che passò gran parte della vita a Berlino e a Parigi; abile romanziere, denunciò con una satira mordace i mali della civiltà capitalista costruendo allo stesso tempo [2617] romanzi di avventure in un ambiente cosmopolita e vendendoli agli americani per la produzione cinematografica; come giornalista fu uno dei propagandisti più efficaci del regime russo. La sua satira anticapitalista assomiglia al “*debunking*”

²⁵⁵ N. d. t.: La Nuova Politica Economica sovietica (1921-28).

degli stessi paesi capitalisti intorno al 1920; caratteristico è il suo opportunismo, grazie al quale riuscì a sopravvivere a tutti i cambiamenti di regime e di gusto letterario. La sua opera più duratura è probabilmente la sua voluminosa autobiografia.

L'epoca produsse, tuttavia, due romanzieri notevoli: Pil'njak e Leonov. L'arte di entrambi ha radici nell'epoca prerivoluzionaria, soprattutto in Dostoevskij; né l'uno né l'altro riuscirono a sopravvivere, come artisti, al rigore e alle esigenze ideologiche posteriori al 1930.

L'anno nudo (1922) di Boris Andreevič Pil'njak (pseudonimo di B. A. Vogau, 1894-1938) è il più completo romanzo della rivoluzione e della guerra civile in Russia, una raccolta immensa, praticamente inesauribile, di dettagli di orrore e di eroismo, fame e violenza, ideologia e miseria. Si tratta, in realtà, soltanto di questi particolari, riuniti come in un mosaico senza il minimo tentativo di composizione narrativa. Il procedimento corrisponde meravigliosamente all'incoerenza intrinseca del tema, quello di una guerra civile nella quale le città cambiavano padrone più volte nel corso di una settimana, e in certi momenti nessuno sapeva chi fosse al comando. E' il romanzo caotico del caos. Questo procedimento narrativo fu tuttavia abituale per Pil'njak, e i critici lo spiegarono come conseguenza del suo credo politico, apertamente anarchico. Pil'njak non riuscì mai a sottomettersi alla disciplina del marxismo, oscillando tra un vitalismo primitivista e uno slavofilismo dalla forte tinta asiatica. Infine combinò la sua profonda conoscenza, che comprendeva anche il folclore, della regione del Volga con le esigenze dell'ideologia ufficiale per scrivere il suo romanzo dell'industrializzazione, *Il Volga si getta nel Caspio* (1930), opera interessante per la complessità ideologica e della tecnica narrativa, il che equivale a dire che [2618] più interessante del romanzo è l'autore. Ma quest'ultimo, a quel tempo, aveva già dato ciò che doveva dare.

Leonid Maksimovič Leonov (1899-1994) proveniva dall'ambiente dei "Fratelli di Serapione" e degli ultimi simbolisti. I suoi modelli letterari furono, inizialmente, Dostoevskij e Leskov. *La fine di un uomo meschino* (1924) è uno degli ultimi germogli della grande letteratura russa del passato, come pure il romanzo *Il ladro* (1927); ma in quest'ultimo l'ambiente è già quello della N. E. P.: è un romanzo più psicologico che sociologico. Ne *I tassi*²⁵⁶ (1924) il romanziere descrisse la resistenza dei contadini contro i comunisti delle città. Inconfondibili sono le velleità opposizioniste dell'intellettuale Leonov; anche quando dovette cedere alle esigenze del regime, riuscì a collocare al centro dei "romanzi di ricostruzione" il conflitto tra gli intellettuali al servizio dell'industrializzazione e gli uomini di partito, come nei romanzi *Il fiume Sot* (1931) e *Skutarevskij* (1932). In fine, *La strada verso l'oceano* (1935) parve già un capitolazione. Tuttavia anche allora Leonov seppe approfittare delle proprie arti stilistiche per illuminare la lealtà ideologica con una luce ironica. Ma i drammi patriottici, scritti durante la guerra, parvero significare la fine del suo

²⁵⁶ N. d. t.: Carpeaux traduce il tit. russo, *Barsuki*, con *Toupeiras*, le talpe.

progresso letterario, per quanto *La presa di Velikošumsk* (1944) presenti ancora interessanti innovazioni della tecnica narrativa.

La “Waste Land” russa fu un episodio di pochi anni. Quella francese si estende per tutto il periodo che va dal 1918 al 1939. Non manca nessuno dei fenomeni caratteristici. Un letterato come Paul Morand rappresenta l’esotismo e l’erotismo; il “turismo poetico” è rappresentato da Cendrars; quanto all’erotismo senza giri di parole e senza prestare attenzione a coloro che hanno sfruttato bassamente il genere, occorre ricordare la grande ripercussione che ebbero, in quegli anni, i romanzi di Colette (pseudonimo di Sidonie-Gabrielle Colette, 1873-1954), quadri della vita del “monde” e del [2619] “demi-monde” parigini e della *bohème*, molto ben scritti e ben fatti; ma il futuro ridimensionerà in parte le esagerazioni della critica riguardo a quest’opera più sincera e sentimentale che profonda.

L’espressione più perfetta delle preoccupazioni e delle allegrie francesi di quest’epoca si trova nelle opere di Jean Giraudoux (1882-1944), sempre molto spiritose, a volte poetiche, a volte ispirate da un’idea profonda. Nel romanzo e nella produzione per il teatro Giraudoux ottenne successi ben meritati, per quanto effimeri. Le sue opere teatrali sopravviveranno al resto. Il lettore e lo spettatore hanno l’impressione che Giraudoux nascondesse dietro un umorismo sottile una visione assai triste del mondo: “Waste Land”.

Una posizione eliotiana fu quella di Saint-John-Perse (pseudonimo di Alexis Léger, 1887-1975): uno stile ellittico, se non ermetico, una trasfigurazione filosofica delle gravi preoccupazioni dell’epoca, un atteggiamento aristocratico. La critica francese ha oscillato tra coloro che lo hanno esaltato e coloro che lo hanno ignorato. All’estero la diffusione della sua poesia nobile, rara e poco accessibile si deve a un poeta e critico di lingua inglese, che altri non è che T. S. Eliot.

Il genio universale della “Waste Land” francese, uomo dalle innumerevoli capacità, è Jean Cocteau (1889-1963), figlio della grande borghesia parigina, [2620] membro di spicco della “gioventù dorata” e beniamino dalle avanguardie fin da quando era un collegiale precoce. Cocteau percorse tutte le mode letterarie e artistiche della sua epoca: fu poeta classicista, propagandista dei balletti russi, adepto del Cubismo con Picasso e poeta modernista con Apollinaire e Max Jacob, scrisse balletti per Satie e il “Gruppo dei Sei”, fu discepolo di Gide e maestro di Radiguet, psicanalista e psicanalizzato, cattolico con Maritain e, subito dopo, blasfemo con Maurice Sachs, dedito all’oppio e alla pederastia e “angelo custode” delle ballerine più moderne; e infine entrò trionfalmente “*sous la coupole*”²⁵⁷, vale a dire all’Accademia di Francia. E’ motivo di turbamento e di sconcerto lo spettacolo permanente organizzato da questo poeta, romanziere, drammaturgo, direttore teatrale, direttore di balletti, regista e autore di copioni cinematografici. E’ perturbante la volubilità della sua

²⁵⁷ N. d. t.: Sotto la cupola.

ispirazione caleidoscopica, ed è sconcertante il suo opportunismo artistico. Ma è possibile difendere Cocteau, per quanto solo all'interno del suo terreno.

Cocteau è fondamentalmente un poeta, per quanto non si sia mai pienamente realizzato nella poesia. Ma tutto ciò che scrisse e fece è poetico. E' un gioco poetico. E' il genio del "jeu" (gioco), che ha paura soltanto di ciò che pone fine a tutti i "giochi" e che è, in fondo, sempre presente in tutte le sue opere: la morte. La sua opera più sincera è il romanzo poetico *Les enfants terribles* (I ragazzi terribili, 1929), documento della disperazione della "Waste Land". Egli darebbe la vita, se la morte fosse una menzogna («une fausse rue en rêve...»²⁵⁸ recita un suo poema); nell'impossibilità di negarla, preferisce contrapporre altre menzogne, le sue, forse più veritiere perché Cocteau crede nell'Arte, con l'iniziale maiuscola, e nelle proprie finzioni. L'artista deve fingere, mentire. Spensieratamente, Cocteau crea e smentisce mitologie che hanno affascinato il mondo intero, il nuovo Orfeo e gli angeli che arrivano in bicicletta. Erano le formule e le "parole d'ordine" delle stagioni parigine²⁵⁹ dell'epoca. Tutta la vita di Cocteau è una stagione parigina permanente. L'organizzazione degli spettacoli gli appare come [2621] l'Ordine cui si arriva passando per l'anarchia degli stili, degli istinti e delle mode. E' l'ordine della "Waste Land", del quale Cocteau fu proclamato il genio; ma aveva talento, e troppi talenti per essere un genio.

L'arte multiforme di Cocteau ha esercitato un'influenza internazionale; e grazie alla sua multiformità ha creato molti equivoci. Cocteau ha accompagnato tutte le mode letterarie e artistiche del suo tempo tranne il Surrealismo, dal quale prese solo in prestito alcune formule, per impiegarle nel teatro e nel cinema. Ma proprio con i surrealisti, suoi nemici feroci, venne spesso confuso il creatore degli "angeli in bicicletta".

Il Surrealismo²⁶⁰ è l'ultimo dei movimenti modernisti d'avanguardia. I surrealisti posero sul trono nuovi dei: al posto di Jarry²⁶¹, Vaché; al posto di Apollinaire, l'enigmatico Raymond Roussel (1877-1933), scrittore eccentrico, prevalentemente paranoico, che creò una "*littérature des aventures imaginaires*"²⁶². In realtà non vi fu una soluzione di continuità tra Modernismo, Dadaismo e Surrealismo. Le personalità erano le stesse. Aragon, Breton e Soupault, i futuri capi del Surrealismo, avevano collaborato nel 1917 con Apollinaire, Reverdy e Jacob alla rivista "*Nord-Sud*"; e nel 1919 gli stessi Aragon, Breton e Soupault, con Eluard, si unirono a Tzara e Ribemont-Dessaignes per fondare il centro francese del "Dada". Quando Apollinaire, nel 1917, scrisse *Les*

²⁵⁸ N. d. t.: Jean COCTEAU, *Dos D'Ange*, v. 1: «Una strada falsa in sogno».

²⁵⁹ N. d. t.: Nel senso di stagioni artistiche, teatrali.

²⁶⁰ W. BENJAMIN, *Der Surrealismus*, in "*Die literarische Welt*", 1927, V/VII); G. MANGEOT, *Histoire du Surréalisme*, Bruxelles, 1935; H. E. READ, *Surrealism*, London, 1936; M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, 2.a ed., Paris, 1940; G. LEMAÎTRE, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Mass., 1941; M. NADEAU, *Histoire du Surréalisme*, Paris, 1945; P. WALDBERG, *Le Surréalisme*, Genève, 1962; G. PICON, *Journal du Surréalisme*, Paris, 1976.

²⁶¹ N. d. t.: Su Jarry si veda sopra nel presente capitolo, p. 2474.

²⁶² N. d. t.: Letteratura delle avventure immaginarie.

Mamelles de Tirésias: drame surréaliste (Le mammelle di Tiresia: dramma surrealista), nascondendo deliberatamente dietro a espressioni burlesche la fede in una verità trascendente, superiore alle verità false ed effimere di questo mondo, rimase fedele al programma [2622] del Cubismo, che cercava la verità nelle cose al di là delle apparenze fisiche. Questa fede i surrealisti la ereditarono, e per questo non poterono rimanere alleati del Dadaismo, che era “*le nihilisme pour le nihilisme*”²⁶³, il fanatismo della distruzione assoluta. Il Surrealismo è antiletterario come il Dadaismo, ma non è, come quello, nichilista. Pretende di distruggere la letteratura, ma non pretende di distruggere il mondo, quanto piuttosto di ricostruirlo, un mondo comunque differente. Questo atteggiamento antiletterario richiama immediatamente l'esempio di Rimbaud. Intorno al 1900 i simbolisti avevano apprezzato i primi sonetti, ancora parnassiani, di Rimbaud; adesso, nel 1920, la poesia di Rimbaud appariva meno importante che non la sua fuga, dalla poesia verso il mondo. Le sue strane metafore non si interpretavano più come espressioni poetiche, bensì come condensazioni violente di esperienze umane alla maniera delle metafore sconcertanti dei *metaphysical poets* inglesi. Affiora, a questo punto, il nome di T. S. Eliot. La differenza appare immensa, e qualunque accostamento estremamente forzato. Ma Eliot e il Surrealismo non furono reciprocamente ostili; piuttosto, non presero conoscenza l'uno dell'altro. Sono rette parallele che non si incontrano. Ma sono parallele. Sia Eliot che i surrealisti scrivono satire violente contro la “Waste Land”, perché credono in una realtà superiore, spirituale, che rappresentano entrambi in un linguaggio ermetico, come di un altro mondo: in Eliot è il mondo del Classicismo, nei surrealisti è quello del Romanticismo. Questa differenza essenziale si basa sui precedenti della tradizione letteraria ai quali nessuno può sfuggire: nell'Inghilterra protestante e liberale il Classicismo anglo-cattolico è eresia; nella Francia classicista la rivoluzione è sempre proclamata in nome del Romanticismo.

Evidentemente non poteva trattarsi del Romanticismo già ufficializzato di Lamartine, Hugo e Musset, bensì dell’“autentico” Romanticismo, quello di Nerval, che solo allora fu riscoperto e debitamente apprezzato (ed è significativo che Eliot abbia menzionato Nerval, «*le prince d'Aquitaine à la tour abolie*»²⁶⁴, in uno degli ultimi versi del suo *The Waste Land*). I surrealisti ricercarono l'albero genealogico di questo “autentico romanticismo” di Nerval, e lo trovarono nel Romanticismo tedesco²⁶⁵, nel Romanticismo dei sogni di Jean Paul, Novalis, [2623] Armin, E. T. A. Hoffmann, ora celebrati come precursori di Aragon, Breton ed Eluard; e a questi romantici tedeschi Aragon associa *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, il capolavoro del “nonsense” antivittoriano, che è anche un'opera studiata con una certa preferenza dai critici angloamericani

²⁶³ N. d. t.: Il nichilismo per il nichilismo, il nichilismo fine a se stesso.

²⁶⁴ N. d. t.: «Il principe di Aquitania dalla torre abolita», da G. de NERVAL, *El Desdichado*, v. 2 (in: *Les Chimères*, 1854).

²⁶⁵ A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 voll., Marseille, 1937.

discepoli di Eliot. La chiave per l'interpretazione dei sogni romantici è la psicanalisi. Gli esponenti dell'avanguardia del 1910 avevano cercato febbrilmente l'arte primitiva, nella casa di periferia di Henri Rousseau e tra i negri dell'Africa. I surrealisti scoprono un altro Primitivismo, più vicino a noi, dentro tutti noi, nel sogno, nei residui dell'infanzia. Ma non è l'infanzia angelica dei falsi romantici, bensì quella che in *Alice in Wonderland* aveva sognato un'opposizione burlesca alla sapienza degli adulti; quell'infanzia nella quale Freud aveva scoperto le fonti di tutte le perversioni e le aberrazioni, e magari di un nichilismo sadico. Si riscopre il Marchese De Sade. La letteratura surrealista produce i suoi "orrori" mediante una tecnica particolare, l'«*automatisme psychique*» (automatismo psichico), il «*dictée de la pensée, en dehors de tout contrôle exercé par la raison et en dehors de toute préoccupation esthétique et morale*»²⁶⁶. Così aveva scritto il demoniaco Lautréamont²⁶⁷, quasi totalmente dimenticato e ora riscoperto dai surrealisti, del quale Soupault editò nel 1917 i *Chants de Maldoror*. Con tutti i loro sforzi, difficilmente i surrealisti avrebbero potuto superare le blasfemie, le maledizioni, le parolacce e le grida diaboliche di Lautréamont, posseduto dagli spiriti notturni; ma potevano superarlo nella furia rivoluzionaria. Lautréamont fu un rivoluzionario militante, che tenne discorsi nei comizi popolari che precedettero la Comune; i surrealisti si dichiaravano comunisti, pretendendo di distruggere la società borghese, che aveva ormai perso tutti i valori, per contribuire alla fondazione di un nuovo ordine egualitario, nel quale i subcoscienti individuali si sarebbero confusi col subcosciente collettivo: «*l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal*»²⁶⁸. In questo modo il Surrealismo si considera, già al di là del "nichilismo intellettuale" del "Dada", un movimento costruttivo, basato da un lato sulla psicanalisi di Freud e dall'altro sulla sociologia di Marx.

In questa sintesi psicanalitico-marxista del Surrealismo culmina il conflitto tra rivoluzione individualista e rivoluzione sociale che sta [2624] alla base dei Modernismi. Si spiega così la confusione estrema dei programmi e dei manifesti surrealisti, i dissensi e le apostasie continui, così che non è possibile definire il Surrealismo, né sarebbe possibile scriverne la storia. Sono le realizzazioni ciò che conta; ma queste sono poche.

Nel 1920 il "nichilismo intellettuale" di Tzara fece fallire il progetto di André Breton di convocare a Parigi un "Congrès de l'Esprit moderne" (congresso dello spirito moderno): fu la fine del "Dada". Poco dopo, Breton e Soupault iniziarono gli esperimenti di automatismo psichico, e nel 1921²⁶⁹ pubblicarono insieme un'opera, risultato di quegli esperimenti: *Les Champs magnétiques* (I campi

²⁶⁶ N. d. t.: «Il dettato del pensiero, al di fuori di qualunque controllo esercitato dalla ragione e al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale»; citazione di Breton, da un'intervista del 1961.

²⁶⁷ N. d. t.: Su Lautréamont cfr. cap. 8.2, pp. 1949 ss.

²⁶⁸ N. d. t.: «L'uguaglianza totale di tutti gli esseri umani normali di fronte al messaggio subliminale»; citazione da BRETON, *Le message automatique*, 1933.

²⁶⁹ N. d. t.: In realtà nel maggio del 1920.

magnetici). Nel 1924 Breton lanciò il *Manifeste du Surréalisme* (Manifesto del surrealismo), e il primo dicembre dello stesso anno cominciò a circolare la rivista “*La Révolution surréaliste*” (“La Rivoluzione Surrealista”). Il clamore fu enorme, ma i risultati magri.

Il Surrealismo poté contare due poeti autentici, Soupault ed Eluard; ma la poesia di entrambi non può essere considerata come la realizzazione del programma. Eluard²⁷⁰ apparterrà a un altro ciclo, quello di una nuova “poesia pura”; Philippe Soupault (1897-1990) proveniva dal Dadaismo, e conservò sempre il senso dell’equivoco intenzionale, come se la sua poesia fosse concepita in una notte oscura nella quale i concetti si confondono, producendo risultati assurdi. In effetti una gran parte, se non la maggior parte, della poesia di Soupault è una poesia notturna, che vive in uno stato di tensione permanente aspettando la luce, il giorno. Questa modalità notturna della poesia è pre-surrealista, pre-dadaista, addirittura simbolista.

La poesia di Soupault fa pensare alla poesia di Reverdy messa in movimento, e questo movimento è estremamente musicale, composto da contrappunti metaforici che non si erano mai incontrati prima, segnali sensibili dell’ineffabile. Soupault si separò presto dal Surrealismo ortodosso, continuando a professare un Surrealismo dissidente, individualista. Nessuno tra i surrealisti della prima ora somiglia più a Rimbaud di Soupault, al “vero” Simbolismo di Rimbaud e non al “falso” Simbolismo, che egli detestava; e rimbaudiani sono, con una purezza poetica [2625] minore, i pochi poeti non conformisti che si riunirono intorno a Soupault, come Francis Gérard e Mathias Luebeck, che finirono per abbandonare la poesia. Ma il più radicale dei rimbaudiani fu Antonin Artaud (1896-1948). Nessuno gli nega il talento poetico, né l’elevata ambizione di penetrare in profondità per sorprendervi l’essenza delle cose. Sia che l’ambizione sia stata superiore alla capacità, sia che allo spirito umano sia preclusa quest’ultima vittoria, Artaud non riuscì a dire ciò che le sue visioni gli avevano rivelato. Fu un autentico “poeta maledetto” che soffriva di afasia. La sua fuga rimbaudiana lo portò in Messico, dove dissotterrò miti, magie e rituali. Lanciò poi le più violente e per nulla ingiustificate maledizioni contro la società contemporanea, e terminò la sua vita in manicomio. Gli amici e i discepoli lo considerarono un genio. Ci voleva del genio per arrivare fino al confine oltre il quale non c’è letteratura, alla cui storia Artaud non volle appartenere.

L’altra modalità del Surrealismo, alla maniera di Lautréamont, fu la porta d’ingresso di Louis Aragon (1897-1982). Nelle sue prime opere poetiche il subconscio espelle il contenuto della sua cloaca contro la società, che è per definizione antipoetica; una poesia grottesca e cinica, una poesia “*de griffonage d’urinoir*”²⁷¹. La stessa mentalità gli dettò *Le Paysan de Paris* (Il paesano di Parigi, 1926), che tuttavia è l’opera principale del primo Surrealismo, l’unica nella quale il programma della fusione della realtà più triviale e più brutta con la realtà meravigliosa del sogno venne

²⁷⁰ N. d. t.: Su Eluard cfr. cap. 10.2, p. 2716.

²⁷¹ N. d. t.: Da graffito di orinatoio.

pienamente realizzato. La seconda fase di Aragon è quella della poesia propagandistica (*Hourra l'Oural*, Urrà per gli Urali, 1924) alla maniera di Majakovskij e [2626] dei cupi romanzi parigini che sono i capolavori dell'autore, soprattutto *Les beaux quartiers* (Quartieri alti, 1936); in essi Aragon realizzò la fusione tra Surrealismo e comunismo. La terza fase è quella della poesia della Resistenza in metrica tradizionale, di grande effetto all'epoca, ma senza un valore durevole, e dei voluminosi romanzi nei quali Aragon volle descrivere, alla maniera di Balzac e Tolstoj, la decomposizione della società borghese. E infine il romanzo storico *La Semaine Sainte* (La settimana santa, 1958), che fu un sorprendente successo letterario. Aragon si è guadagnato il soprannome di "Cocteau della sinistra".

Finchè esisteranno ancora dei surrealisti, non si potranno dimenticare le vittime del movimento: Robert Desnos (1900-1945), virtuoso verbale di parole in libertà assoluta, artista della "psychopathia sexualis" (psicopatia sessuale), vittima dei nazisti in quanto membro della Resistenza; e René Crevel (1900-1935), che avrebbe potuto essere il Radiguet²⁷² del Surrealismo e finì suicida.

Rimane il capo, André Breton (1896-1966). Un capo per natura, per l'energia, la serietà e l'onestà intellettuale che non gli consentivano deviazioni né compromessi. Il Surrealismo deve a lui la sua relativa coesione come movimento e tutti gli stimoli principali: l'automatismo, la magia, il "merveilleux" (meraviglioso), l'"humour noir" (humor nero). Ciò che sembra mancargli è la forza creatrice. Quanto alle sue opere in collaborazione con altri poeti, si attribuisce a Soupault il romanticismo affascinante dei *Champs magnétiques* e a Eluard lo strano incanto della *L'Immaculée Conception* (L'Immacolata Concezione, 1930). La maggior parte delle opere proprie di Breton, come *Poisson soluble* (Pesce solubile, 1924), [2627] che accompagnava il primo *Manifeste du Surréalisme*, non sono altro che "pezzi d'epoca"²⁷³. Ma Breton, il teorico del sogno poetico, è un autentico poeta minore nei suoi momenti di romanticismo fantastico e fantasmagorico, come nel racconto *Nadja* (1928; 1963) che sopravvive e sopravviverà come documento della mentalità di Montparnasse del 1920.

L'ultimo discendente del Surrealismo è stato Raymond Quenau (1903-1976), erudito fantasioso e fantasioso mistificatore e sognatore nelle sue poesie e nei suoi romanzi.

Il risultato è magro. Il Surrealismo non riuscì a creare una letteratura nuova. A questa critica negativa si può rispondere, tuttavia, che il ciclo del Surrealismo non è ancora terminato. La storia dei manifesti, delle adesioni, delle apostasie e delle ricostituzioni dei gruppi non è ancora completa. E in poco più di cinquant'anni di esistenza il Surrealismo ha già creato un nuovo clima della poesia europea e americana. Molto di ciò che prima appariva esperimento isolato o audacia individuale è

²⁷² N. d. t.: Su Radiguet si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2464-2465.

²⁷³ N. d. t.: Nell'originale di Carpeaux: "period pieces".

oggi tecnica generalmente riconosciuta e mezzo di espressione indispensabile. L'effetto del Surrealismo sui non-surrealisti è, pertanto, più importante dello stesso Surrealismo.

Questa ripercussione indiretta è degna di nota soprattutto nei paesi anglosassoni. Al clima, più che all'influenza del Surrealismo, si deve la purificazione della poesia dell'americano Conrad Aiken (1889-1973), vecchio decadentista che riuscì a scacciare le visioni funebri e l'erotismo malsano, cullandosi in una dolce musica di sogno. Una versione più tipicamente anglosassone dei nuovi "brividi" surrealisti è *Nightwood* (Bosco di notte, 1936) dell'americana Djuna Barnes (1892-1982), che T. S. Eliot arrivò a paragonare alla poesia elisabettiana. Al Surrealismo [2628] si convertì formalmente l'inglese Herbert Edward Read (1893-1968), vecchio poeta "georgiano" ed eminente critico delle arti plastiche, che si battè sempre su posizioni di avanguardia. Si sono scoperte anticipazioni del Surrealismo nella poesia del catalano Joaquim Folguera (1893-1919), elegiaco e grande artista della forma classica, nella quale cristallizzò esperienze specificamente "*supra-reais*" (surreali) di "*exultación sonora*" (esultanza sonora), "*presencia de la Mort*" (presenza della Morte) e "*silenci vegetal*" (silenzio vegetale). Un movimento parallelo al Surrealismo è quello dei cechi riuniti attorno a Vítězslav Nezval (1900-1958). Nezval fu un poeta multiforme quanto Aragon, che esplorò a fondo i vaghi ricordi dell'infanzia. Con grande eleganza verbale e sorprendente ricchezza metaforica costruì un panorama poetico della sua città di Praga. Nezval sapeva fare di tutto: "*calligrammes*" alla maniera di Apollinaire, "*féeries*" alla maniera di Breton, poesie deliberatamente assurde, inni alla tecnica moderna, profonde elegie funebri e grandi odi al comunismo.

In futuro, quando la prospettiva storica avrà ridotto varie distanze cronologiche e geografiche che oggi ci sembrano importanti, la poesia ermetica italiana dell'epoca fascista apparirà contemporanea al Surrealismo. E anche la poesia dell'esplorazione psicologica dei poeti portoghesi riuniti intorno alla rivista "*Presença*", da Fernando Pessoa fino a José Régio, apparirà come un caso particolare di poesia surrealista.

Innanzitutto, il Surrealismo verrà considerato come una fase di transizione nell'evoluzione della poesia spagnola. Dopo essere stata rinnovata da Darío e Unamuno, e dopo aver già dato poeti di prim'ordine come Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, la poesia spagnola [2629] del XX secolo entra in un'epoca di fioritura multiforme, della quale le antologie di De Onis e Domenchina offrono una magnifica testimonianza²⁷⁴, di modo che si può affermare senza esagerazione che la poesia in lingua spagnola abbia occupato, tra il 1920 e il 1930, al primo posto al mondo per la sua evoluzione autonoma e per essersi aperta a benefiche influenze straniere. Prima del 1920 il *Creacionismo* e l'Ultraismo rappresentavano le forme spagnole del Futurismo e del Dadaismo; ma

²⁷⁴ Fr. DE ONIS, *Antología de la poesía española y hispano-americana*, 1882-1932, Madrid, 1932; J. J. DOMENCHINA, *Antología de la poesía española contemporánea*, México, 1941.

non vinsero, perché il poeta più influente dell'epoca, Juan Ramón Jiménez²⁷⁵, aveva già trovato la strada della "poesia pura", lungo il quale sarà seguito da una generazione intera di giovani poeti, i "juanramonistas"²⁷⁶; da costoro si separarono due poeti maggiori, Jorge Guillén e Salinas, apparentati, per via del loro concetto di poesia, col Neogongorismo; influenze gongoriste si notano in tutti i poeti dell'epoca, tanto in Jorge Guillén quanto in García Lorca e Rafael Alberti. In alcuni casi un Gongorismo temporaneo servì solo come fenomeno di evoluzione, come in José Moreno Villa (1887-1955), la cui carriera poetica è un riassunto dell'evoluzione della poesia spagnola moderna. Per natura, questo robusto andaluso appartiene alla stirpe di Antonio Machado; ma esordì come *juanramonista*, poeta sottile, sempre più ermetico e astratto, che elaborava formule gongoriste avvicinandosi all'esplorazione surrealista degli abissi dell'anima, fino a trovare la strada della poesia popolarista, arrivando a scrivere "coplas"²⁷⁷ dalla saggezza proverbiale e dalla musicalità suggestiva. Nulla è più significativo di alcuni titoli di questo poeta, come ad esempio *Evoluciones* (Evoluzioni, 1918) e *Puentes que no acaban* (Ponti senza fine, 1933).

Il Popolarismo è il contrappeso del Neogongorismo. Alle sottigliezze estreme della poesia neobarocca si contrappongono le espressioni semplici, e addirittura semplicistiche e infantili, della poesia popolare. Tra questi due poli si colloca l'episodio del Surrealismo spagnolo.

[2630] Il rappresentante più autentico del Popolarismo in poesia è Fernando Villalón-Doaíz y Halcón (1881-1930), poeta "costumbrista" dell'Andalusia e cantore di tauromachie; era un membro dell'alta aristocrazia, dalla sensibilità letteraria raffinata. Villalón è un folclorista, ma mai un uomo del popolo. Si nota come tutti i poeti popolaristi siano andalusi, ed emerge la possibilità di un'origine puramente letteraria di quel Popolarismo, sia attraverso la poesia "proverbiale" dell'andaluso Antonio Machado, sia attraverso la poesia regionalista dell'andaluso Manuel Machado. Lo stesso Rafael Alberti, poeta popolarista e poi socialista, affermò: «*El Romancero General, el cancionero de Barbieri y sobre todo Gil Vicente fueron mis primeros guías [...] Nada o muy poco tiene que ver mi poesía primera con el pueblo*»²⁷⁸. La radice del Primitivismo letterario non è affatto l'imitazione della poesia o dell'arte primitiva, che sarebbe Naturalismo; il Primitivismo è invece, dappertutto, deliberatamente antinaturalista, nella pittura di Henri Rousseau come nello stile neogotico dell'Espressionismo tedesco. Occorre ricordare la tesi di Worringer sulla relazione tra Primitivismo e angoscia nell'arte medievale e in quella dei negri²⁷⁹. L'angoscia è il tratto caratteristico della poesia popolarista di García Lorca *Poeta en Nueva York* (Poeta a New

²⁷⁵ N. d. t.: Su Jiménez cfr. cap. 9.2, pp. 2271 ss.

²⁷⁶ N. d. t.: I seguaci di Juan Ramón (Jiménez).

²⁷⁷ N. d. t.: La *copla* è una forma poetica tradizionale spagnola.

²⁷⁸ N. d. t.: «Il *Romancero General*, il canzoniere di Barbieri e soprattutto Gil Vicente furono le mie prime guide [...] La mia poesia non ha nulla a che vedere, o comunque molto poco, con il popolo».

²⁷⁹ W. WORRINGER, *Formprobleme der Gotik*, München, 1911.

York, 1929-30, pubbl. 1940), in cui appaiono i temi sociali della sua poesia. La poesia politica, anarchica o socialista, di molti poeti spagnoli dell'epoca non è, come si potrebbe supporre, la conclusione diretta della poesia popolarista di quegli stessi poeti; tra le due si interpone una fase surrealista. Ma a questa i poeti spagnoli non arrivarono direttamente attraverso l'imitazione dei modelli francesi, bensì attraverso una fase gongorista.

Il Neogongorismo spagnolo²⁸⁰ fu, all'inizio, un movimento di filologi e critici: la riabilitazione e la reinterpretazione di un grande poeta²⁸¹ che era stato disprezzato e calunniato per consuetudine da accademici e critici privi di comprensione. Il messicano Alfonso Reyes fu uno dei suoi primi esponenti, seguito da Miguel Artigas e José María de Cossío; e infine Dámaso Alonso (1898-1990) pubblicò [2631] la sua magnifica edizione delle *Soledades*. Alonso, all'inizio *juanramonista*, fu anche uno dei primi a imitare Góngora, componendo alcune poesie notevoli per purezza e densità. Da allora quasi nessun poeta spagnolo sfuggì al Neogongorismo; lo stesso Rafael Alberti ebbe l'audacia di comporre una *Soledad tercera* (Solitudine terza, 1927). Il maggiore neogongorista è Gerardo Diego (1896-1987), che nel 1927 riuscì a realizzare una *Antología poética en honor de Góngora* (Antologia poetica in onore di Góngora), accanto a un'antologia della poesia spagnola contemporanea. Diego è un poeta dalla grande versatilità, che arrivò a trasformare l'avanguardia radicale in neoclassicismo. Era stato un *juanramonista*, aveva imitato la poesia castigliana di Antonio Machado e aveva saputo cogliere con grande sicurezza il tono della poesia popolare. Aveva esordito come ultraista, per poi finire come compositore di sonetti tradizionali. Nel mezzo di questa carriera vertiginosa c'è una fase gongorista, culminata nella *Fábula de Equis y Zeda* (Favola di Equis e Zeda, 1926-29), e seguita da una fase surrealista delle più audaci. Anche Alberti aderì al Neogongorismo, per poi abbandonarlo, così che il movimento sembra non essere stato più che una moda effimera. Ma non è proprio così. Il Neogongorismo spagnolo coincide esattamente con la riscoperta di Donne e con il "Donnismo" in Inghilterra, e inoltre con la riabilitazione della poesia barocca tedesca (Gryphius, Hofmannswaldau) ad opera di Benjamin e Cysarz, e con la riabilitazione dei poeti *précieus* francesi del XVII secolo ad opera di Bremond. In quest'epoca Bahr, Sacheverell Sitwell e D'Ors inaugurarono una vera e propria moda internazionale del Barocco, e sebbene in questo movimento vi fosse molto giornalismo superficiale, il successo dei suoi propagandisti non fu dovuto alla cospirazione di una cricca. La poesia moderna, anche quando è lontana dall'imitazione di stili storici, rivela analogie sorprendenti con la poesia barocca. In Góngora, nella *metaphysical poetry* di Donne, nei poeti della "scuola slesiana"²⁸², nel preziosismo dei marinisti italiani e francesi si nota l'urto violento [2632] delle metafore che sostituiscono i

²⁸⁰ Fr. ICHASO, *Góngora y la nueva poesía*, Habana, 1927.

²⁸¹ Luis de Góngora y Argote, cfr. cap. 5.2, pp. 599 ss.

²⁸² N. d. t.. Cfr. cap. 5.4.

termini propri, ottenendo così una completa trasfigurazione lirica della realtà; e la poesia moderna non fa altro che deformare la realtà oggettiva e sintattica per arrivare allo stesso fine. Poche antologie della poesia spagnola moderna tralasciano di includere la seguente poesia, altamente significativa, di Dámaso Alonso:

Esta es la nueva escultura:

Pedestal, la tierra dura.

Ámbito, los cielos frágiles.

El viento, la forma pura,

*Y el sueño, los paños ágiles*²⁸³.

In questa poesia una serie di metafore gongoriste esprime nella maniera più esatta lo spirito dell'arte "moderna": la funzione demiurgica della poesia, l'onnipotenza delle immagini, che soddisfano desideri infantili e primitivi, la logica del sogno. E' pieno Surrealismo. In conclusione, si può affermare che il Neogongorismo fu un percorso specificamente spagnolo per arrivare al Surrealismo. Questo era già presente, in germe, nella poesia popolarista, come testimoniano le angosce tremende e il grande ruolo del sogno nel *Romancero gitano* (Romancero gitano, 1928) e nel *Poema del Cante Jondo* (Poema del canto profondo, 1921-22, pubbl. 1931) di García Lorca. Esistono evidenti analogie tra la mentalità barocca e quella del XX secolo. Il Surrealismo, che è la poesia barocca di quest'epoca neobarocca, può evolversi nella direzione della "poesia pura", come la poesia mistica del XVII secolo, oppure può arrivare alle affermazioni dirette di una poesia rivoluzionaria. Come Eluard e Aragon, come Spender e i suoi compagni, i giovani poeti spagnoli percorsero questo cammino fino alla fine, amara o vittoriosa.

Federico García Lorca (1898-1936) è il più famoso dei poeti spagnoli contemporanei. Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez appartengono alla generazione [2633] precedente. Tuttavia García Lorca è, senza dubbio, il più ispirato e il più completo di tutti. Ma non a questo fatto deve la sua gloria. Per due volte il suo nome ha conquistato il mondo: la prima con la poesia pittoresca e colorita del *Romancero gitano*, del quale uscirono tra il 1928 e il 1936, ancora vivente il poeta, ben sette edizioni; fu, al di là di ciò, il primo libro di poesia spagnola dall'epoca del Rinascimento ad essere tradotto in altre lingue e a fare sensazione a Parigi; la seconda fu quando, nei primi giorni della controrivoluzione in Spagna, il poeta venne assassinato. Da allora il nome di García Lorca è divenuto simbolo di rivoluzione poetica e di poesia rivoluzionaria. Ma García Lorca è molto più che un poeta folclorico-pittoresco; e sebbene fosse un sostenitore della Repubblica spagnola, sono rari

²⁸³ N. d. t.: Dámaso ALONSO, *La victoria nueva* (da *El viento y el verso*, 1925): «Questa è la nuova scultura: / Piedistallo, la terra dura. / Ambiente, i cieli fragili. / Il vento, la forma pura, / E il sogno, i panni agili».

nella sua opera i versi dal significato politico. L'uccisione del poeta sembra essere stata meno un atto deliberatamente controrivoluzionario che non di stupida brutalità; non caratterizza il destino del poeta, ma la fatalità dei suoi assassini. La vera "causa di morte" fu l'anticonformismo del poeta, un anticonformismo proverbialmente spagnolo. In questo senso García Lorca, pur essendo uomo di elevata cultura letteraria, fu un tipico figlio del popolo spagnolo: il poeta del *Romancero gitano*, il poeta popolare di Siviglia:

Oh ciudad de los gitanos!

Quién te vió y no recuerda?

Que te busquen en mi frente

*Juego de luna y arena*²⁸⁴.

Per quanto buoni siano questi versi, certi critici non accettano il successo di questa poesia che appare loro pittoresca, aneddotica: un "colore" facile. [2634] Nella misura in cui gli ammiratori di García Lorca si ostinano a considerare il *Romancero gitano* un "ritratto" poetico dell'Andalusia, è difficile replicare a tale giudizio restrittivo. La vera misura dell'opera risulta, tuttavia, dal confronto con i drammi rustici di García Lorca, e soprattutto con la tragedia *Bodas de sangre* (Nozze di sangue, 1933). Pedro Salinas ha evidenziato con ragione la stilizzazione della vita contadina in questi drammi: la poesia "popolare" e "primitiva" di García Lorca non è precisamente "popolare" o "primitiva"; è il prodotto di una certa "filosofia", quella dell'"uomo naturale", il cui rappresentante più perfetto è il *gitano*²⁸⁵; per questo García Lorca dedicò ai *gitanos* il suo libro di versi, che non è un "ritratto" dell'Andalusia, ma la trasfigurazione musicale di quella "filosofia"; a tal fine il poeta adottò consapevolmente i processi di adattamento del folklore musicale del suo ammirato amico Manuel De Falla. Gli uomini primitivi, nei versi e nei drammi di García Lorca, non sono solo i contadini e gli zingari dell'Andalusia. E' stata ricordata, a proposito di *Bodas de sangre*, un'altra tragedia rustica, *Riders to the Sea* di Synge²⁸⁶: l'ambiente poetico è il medesimo, e gli stili sono simili. Synge parlò della combinazione tra elementi naturalisti ed elementi simbolisti nell'arte moderna. Naturalista, sia nel dramma di Synge che in quello di García Lorca, è il cupo fatalismo; ma è proprio questo che, nello spagnolo, si riveste di espressioni non naturaliste e niente affatto regionaliste, espressioni simboliche e a volte già ermetiche. Il critico inglese Hendry volle riconoscere nell'angoscia tragica di García Lorca una eco lontana della catastrofe del 1898; con la

²⁸⁴ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, *Romance de la Guardia Civil española*, ultimi quattro versi: «O città dei gitani! / Chi ti vide e non ti ricorda? / Ti cerchino sulla mia fronte / Gioco di luna e arena»

²⁸⁵ N. d. t.: Lo zingaro spagnolo.

²⁸⁶ N. d. t.: Su Synge cfr. cap. 9.2, p. 2337.

stessa o con maggior ragione le sue tragedie possono essere interpretate come profezie della tragedia spagnola del 1936, della grande Tragedia Spagnola di odio e di sangue. Il poeta-profeta non può parlare con affermazioni dirette; può soltanto alludere. Il mezzo per tale scopo è lo stile di “allusione” ed “elusione” del poeta che García Lorca aveva tanto studiato: lo stile di Góngora. E anche García Lorca si esprime con allusioni gongoriste:

Córdoba

*Lejana y sola*²⁸⁷.

Il Neogongorismo di García Lorca raggiunge il suo culmine nel suo ultimo volume, *Poeta en Nueva York* (Poeta a New York, 1940, postumo); in odi complicate e oscure il poeta esprime il suo orrore per gli artifici detestabili e addirittura ripugnanti della civiltà tecnica della grande città, la *Ciudad sin sueño* (Città insonne); soprattutto gli enormi mattatoi gli suggeriscono visioni apocalittiche di sangue e putrefazione.

[2635] All’artificio della civiltà che rende schiavo l’uomo García Lorca contrappose l’uomo libero, l’“*hombre natural*” (uomo naturale), fuori dalle convenzioni della società: il *gitano*. Agli zingari andalusi, e non agli andalusi in generale, dedicò il *Romancero gitano*, e si può ricordare che anche Góngora, dopo aver celebrato nelle sue *Soledades* (Solitudini) lo stato di natura dell’umanità, amava comporre canzoni zingare. E’ come un derivato dell’uomo che vive nell’angoscia; in definitiva, la poesia più famosa del *Romancero gitano* è quella che descrive la persecuzione implacabile degli zingari da parte delle forze dell’autorità costituita: il *Romance de la Guardia Civil Española* (La ballata della guardia civile spagnola). Il *Romancero gitano* è un libro pittoresco, ma rivela poco della proverbiale allegria mediterranea; è un libro cupo e patetico, che parla di violenza, omicidi, stupri, tragedie di sesso e di sangue. E’ stato opportunamente osservato che García Lorca è un poeta notturno, e che il sangue è per lui una specie di ossessione. Da queste visioni il poeta ama fuggire per rifugiarsi nei ricordi dell’infanzia, imitando con virtuosismo il tono delle canzoni infantili, come nel famoso *Romance de la Luna Luna* (Ballata della Luna Luna). Ma anche i suoi ricordi d’infanzia sono cupi, perfino sinistri, sempre interrotti dal doloroso «Ay! Ay!» del bambino indifeso; e questo «Ay! Ay!», ripetuto come una fissazione, è il motivo conduttore del *Poema de Cante Jondo* (Poema del canto profondo): ancora poesia popolarista, ma tutta notturna, ermetica, come è ermetico l’infantilismo intenzionale dei surrealisti. García Lorca arriva, attraverso il Gongorismo, al Surrealismo. Surrealista è il dramma enigmatico *Así que pasen cinco años* (Così che passino cinque anni, 1931; 1936); surrealista è l’espressione definitiva della sua angoscia

²⁸⁷ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Canción de jinete*, vv. 1-2: «Cordova / Lontana e sola».

sociale, nel *Poeta en Nueva York*, in poesie come *Ciudad sin sueño* (Città insonne), *Nocturno del Hueco* (Notturmo del vuoto), *Nueva York: Oficina e Denuncia* (New York: Ufficio e Denuncia). E tutte le visioni americane sono offuscate dall'eco del «*llanto inmenso [...] no se oye otra cosa que el llanto*»²⁸⁸.

*¡Oh, pueblo perdido
en la Andalucía del llanto!*²⁸⁹.

García Lorca scrisse, alla fine della sua vita “un altro pianto immenso”: il *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Compianto per la morte di Ignacio Sánchez Mejías, 1935). In questo, che è il maggiore tra i suoi poemi, ritorna l'ossessione per il sangue sparso:

No.
*Yo no quiero verla!*²⁹⁰

[2636] Ma la tragedia del torero ucciso era già trasfigurata nella musica del ritornello: «*A las cinco de la tarde*» (Alle cinque della sera); e l'elegia termina nella musica di un «*recuerdo [una brisa] triste por los olivos*»²⁹¹. A partire da questo momento la poesia di García Lorca si schiarisce in una maniera “mediterranea”. Nella *Oda a Salvador Dalí* (Ode a Salvador Dalí, 1926), gli appare l'immagine serena de

*la mar poblada de barcos y marinos*²⁹²;

è come se l'agonizzante arrivasse a vedere il cielo aperto. L'ultima parola della poesia di García Lorca è la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (Ode al Santissimo Sacramento dell'altare, 1930) con il finale che in versi dalla metrica disciplinata pone fine all'angoscia:

*Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
Oh, Cordero cautivo de tres voces iguales!*

²⁸⁸ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, da *Casida del llanto*: «pianto immenso [...] non si ode altro che il pianto».

²⁸⁹ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Poema del cante jondo, Pueblo*, ultimi due versi: «O villaggio perduto / nell'Andalusia del pianto!».

²⁹⁰ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, 2 - La sangre derramada* (Il sangue sparso), ultimi due versi: «No. / Io non voglio vederlo!».

²⁹¹ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Alma ausente*, ultimo verso: «E ricordo [una brezza] triste tra gli olivi».

²⁹² N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Oda a Salvador Dalí*, ultimo verso: «il mare popolato di barche e marinai».

*Sacramento inmutable de amor y disciplina!*²⁹³

Rafael Alberti (1902-1999), per quanto non abbia mai ottenuto la risonanza internazionale di García Lorca, non ha un'importanza storica minore. Il suo percorso è stato più tortuoso, e non è ancora terminato²⁹⁴. La sua opera, grazie alla sua ingegnosa virtuosità verbale, costituisce un riassunto della storia della poesia spagnola moderna. Nella poesia folclorica Alberti, precocemente, trovò la prima opportunità di esercitare le sue facoltà imitative, imitando non solo i poeti antichi, che egli stesso citò, ma anche García Lorca, e con particolare felicità nel tono infantile del compagno:

[2637] *pirata de mar y cielo,*
*si no fui ya, lo seré...*²⁹⁵

Alberti pareva destinato a essere un nuovo Garcilaso, sebbene non aristocratico, un “Garcilaso per il popolo”. Il gongorismo della *Soledad tercera* [di García Lorca] sembrava un mero episodio; ma fu la fase indispensabile del passaggio al Surrealismo dell'opera di Alberti *Sobre los ángeles* (Degli angeli, 1929). Il libro non è affatto “angelico” nel senso tradizionale della parola: rappresenta un mondo deserto, freddo, pieno di oggetti in rovina e assurdi, «*espanto de tinieblas sin voces*»²⁹⁶, come nei quadri surrealisti di Salvador Dalí, amico del poeta. In questo deserto freddo appare un

Ángel de luz, ardiendo,
oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
*mi subterráneo ángel de las nieblas*²⁹⁷;

e appaiono l'“*Ángel Bueno*” (angelo buono), l'“*Ángel del Misterio*” (angelo del mistero), l'“*Ángel de los Números*” (angelo dei numeri), tutto un esercito di «*espíritus de seis alas*»²⁹⁸, felice risurrezione di un mondo poetico che Rilke e Cocteau non avevano esaurito, e che affascinerà i giovani poeti dei due continenti. Gli angeli di Alberti, sebbene derivino da Cocteau, sono stati paragonati a quelli di Blake; e si può aggiungere che anche il visionario Blake fu rivoluzionario.

²⁹³ N. d. t.: Federico GARCÍA LORCA, *Oda al Santísimo Sacramento del Altar, II, Mundo*, ultimi quattro versi: «Mondo, ormai hai una meta per il tuo abbandono. / Per il tuo orrore perenne di buco senza fondo. / O Agnello prigioniero di tre voci uguali! / Sacramento immutabile d'amore e disciplina!»

²⁹⁴ N. d. t.: Quando Carpeaux scriveva Alberti era ancora in vita.

²⁹⁵ N. d. t.: Rafael ALBERTI, *Pirata*, vv. 1-2: «Pirata di mare e cielo, / Se già non lo fui, lo sarò».

²⁹⁶ N. d. t.: Rafael ALBERTI, *Paraíso perdido*, vv. 37-38: «spavento di tenebre senza voci».

²⁹⁷ N. d. t.: Rafael ALBERTI, *Ángel de luz, ardiendo*, vv. 1-4: «Angelo di luce, ardente / oh, vieni! E con la tua spada / Incendia gli abissi in cui giace / Il mio sotterraneo angelo delle nebbie».

²⁹⁸ N. d. t.: Rafael ALBERTI, *Los ángeles de la prisa*, v. 1.: «Spiriti dalle sei ali».

Alberti, ponendosi «*al servicio de la revolución española y del proletariado universal*»²⁹⁹, uscì dall'ermetismo surrealista, per passare al whitmanismo del volume antimperialista dal titolo *13 bandas e 48 estrellas. Poema del mar Caribe* (Tredici strisce e quarantotto stelle. Poema del Mar dei Caraibi, 1936) e alla poesia propagandistica di *De un momento a otro* (Da un momento all'altro, 1937). Nell'esilio, dopo la disgrazia, Alberti passò attraverso una fase di poesia caricaturale, goyesca, e un'altra di violenza tragica. I suoi ultimi volumi rivelano, senza che il poeta abbia rinunciato alla sua ideologia, la ricerca della disciplina classica. Anche per lui in ciclo della rivolta modernista era concluso.

²⁹⁹ N. d. t.: «Al servizio della rivoluzione spagnola e del proletariato universale».