

[2639] Cap. II: Tendenze contemporanee: un abbozzo.

L'epoca presente non appartiene, per definizione alla storia; le sue espressioni letterarie non possono ancora essere oggetto della storiografia letteraria. Ma un'esposizione nella quale sono stati inclusi i movimenti modernisti non può tralasciare di discutere le tendenze contemporanee. Perché i Modernismi continuano ad agire; i loro capi, ancora in vita o solo recentemente scomparsi, continuano a determinare o a modificare le correnti di oggi; il penultimo capitolo di questo libro, che tratta della rivolta dei Modernismi, rimarrebbe incompleto se venisse fissata una data arbitraria (1914, 1930 o 1945) per "chiudere l'argomento".

Tuttavia questa continuazione non può utilizzare gli stessi concetti storiografici dei capitoli precedenti. Criteri ideologici e stilistici orienteranno il cammino, ma non arriveranno a fornire il filo conduttore di un'esposizione storiografica, poichè l'argomento del presente capitolo non è ancora "storia". S'impone il metodo dell'esposizione panoramica.

La prima tendenza dominante dell'epoca è l'irrazionalismo. E' irrazionalista la base di tutti i Modernismi, di tutti i Primitivismi e del Surrealismo, del "Realismo Magico", dell'Esistenzialismo; irrazionalista è perfino il Neorealismo, che si dedica interamente alla realtà, e cioè a un fenomeno che [2640] non può essere completamente analizzato con gli strumenti della "*ratio*". Ma la forza dell'irrazionalismo si rivela soprattutto nei mutamenti che è riuscito a imprimere a movimenti abbastanza razionalisti. L'immoralismo di Gide¹, così impregnato di lucido "moralismo" francese, deve la sua ripercussione universale soprattutto alle oscillazioni meno razionaliste dell'autore delle *Nouritures terrestres*: alla rivolta contro la famiglia, alla glorificazione degli istinti, all'interpretazione anarchica di Dostoevskij. Per un momento parve anche che il gidismo avesse creato un neoromanticismo: quando cioè Marcel Arland (1899-1986), come portavoce della gioventù del primo dopoguerra, parlò di un nuovo "*mal du siècle*" (male del secolo). Ma intervennero altri "mali", più urgenti e più dolorosi, compresi quelli per i quali la psicanalisi² si era offerta come rimedio, degenerando presto in sintomo. Fu un altro movimento dalla base razionalista (il vecchio Freud era un razionalista intransigente) che doveva servire come arma agli irrazionalismi più diversi.

Ma vi furono delle resistenze. Inaccessibile all'irrazionalismo rimase per molto tempo l'Inghilterra, con la sua forte tradizione liberale. Un centro di questa resistenza fu il gruppo di Bloomsbury, nonostante la presenza di una modernista come Virginia Woolf; ma E. M. Forster, Lytton Strachey e il grande economista Keynes erano spiriti del tipo di quelli del XVIII secolo, scettici, ironici, liberali al punto di fare le maggiori concessioni all'antiliberalismo. Uomo del Settecento, che

¹ N. d. t.: Su Gide cfr. cap. 10.1, pp. 2461 ss.

² N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, pp. 2574 ss.

viveva nel nostro secolo per un semplice equivoco, fu anche Norman Douglas (1868-1952), forse l'ultimo della grande razza di quegli inglesi che preferirono passare la loro vita in Italia; nei suoi romanzi, composti da argute conversazioni, e nei suoi libri di viaggio sopravvive una fase "alcionia", oggi già leggendaria, della vita europea, di vacanze permanenti nell'isola di Capri e nella regione costiera di Positano, Amalfi e Ravello, dove i pescatori credono ancora di trovare delle sirene nelle loro reti; una *Siren Land* (La terra delle sirene)³, che divenne una favola incantatrice.

[2641] Gran parte della gioventù francese rimase fedele alle lezioni di Alain (pseudonimo di Émile-Auguste Chartier, 1868-1951), dopo essere passata nelle sue classi al liceo "Henry IV" e continuando in seguito a leggere i *Propos* (*Les Cent un Propos d'Alain*, 1906-1936, trad. it. Cento e un ragionamenti), le cronache nelle quali il maestro aveva esposto le sue teorie di un radicalismo politico, religioso e letterario alla maniera tipicamente francese. Alain fu il Socrate di Parigi tra le due guerre. Accanto a lui fece la figura del profeta che grida nel deserto l'intrattabile Julien Benda (1867-1956), che difese contro l'influenza corrosiva dell'irrazionalismo bergsoniano il più rigido classicismo-razionalismo della tradizione francese, e denunciò come "*trahison des clercs*"⁴ lo sfruttamento indebito di quella tradizione da parte dei reazionari dell'"Action française".

Alain e Benda poterono collaborare alla "*Nouvelle Revue Française*", rivista che ospitò, con eclettismo molto liberale, le collaborazioni di Gide e Claudel, Valéry e Mauriac, Schlumberger e Thibaudet, Benjamin Crémieux e Ramón Fernández. A questo eclettismo la rivista dovette la sua influenza internazionale; fu letta a Roma e ad Amsterdam, a Madrid e a Buenos Aires. Dappertutto si volle creare una rivista del genere, come fulcro della vita intellettuale della nazione e come organo di un Modernismo tenuto a freno dall'*intelligenza* razionalista; ma questo desiderio non si realizzò dappertutto. Era l'epoca in cui l'influenza morale di Croce⁵ era cresciuta immensamente in Italia (la sua rivista "La Critica" fu l'ultima ridotta dell'antifascismo), nella misura in cui diminuiva la sua influenza letteraria: vincevano il frammento nella prosa e l'Ermetismo in poesia, movimenti di fuga dal regime fascista al quale aderirono, tuttavia, gli intellettuali che avevano orientato "La Voce" e "La Ronda", le grandi riviste del rinnovamento letterario italiano. A motivo di questa generale *trahison des clercs* non ci sarà, in Italia, una "*Nouvelle Revue Française*".

Ve ne fu una, in proporzioni ridotte, in Olanda. "*Forum*" fece propaganda all'"europeizzazione" del paese dell'ortodossia calvinista, nel quale [2642] fino ad allora c'erano state soltanto due forze di opposizione ugualmente ortodosse, quella dei cattolici e quella degli esteti. Menno ter Braak (1902-1940) fu uno spirito libero nel senso della "*disponibilité*" gidiana, un individualista estremo, che

³ N. d. t.. Titolo di una raccolta di racconti di Douglas pubblicata nel 1911.

⁴ N. d. t.: Tradimento dei chierici (ossia degli intellettuali), espressione che dà il titolo a un'opera di Benda del 1927.

⁵ N. d. t.. Su Croce cfr. cap. 9.2, pp. 2381 ss.

lottava contro ogni forma di oscurantismo con le armi del niccianesimo: contro il cristianesimo di qualunque confessione, soprattutto, e contro la mediocrità intellettuale che si dava arie di elevazione poetica. A un certo punto il paganesimo di questo “politico senza partito” parve incontrarsi con le tendenze antidemocratiche dell’epoca. Ma fu proprio in quel momento che questo spirito, molto vicino a quello del XVIII secolo, abbandonò la *disponibilité* per attaccare il nazionalsocialismo tedesco; e nel giorno in cui gli invasori occuparono il suo paese, questo grande saggista olandese scelse la libertà tramite il suicidio.

Un solo paese ebbe realmente la propria “*Nouvelle Revue Française*”: la Spagna. La “*Revista de Occidente*” (“Rivista d’Occidente”) fu l’organo attraverso il quale José Ortega y Gasset (1883-1955) “europeizzò” la Spagna, aprendola a tutte le influenze che lui stesso aveva sperimentato, soprattutto quella delle “*Geisteswissenschaften*” (scienze dello spirito) tedesche. L’originalità della sua filosofia, per metà kantiana e per metà vitalista, è dubbia. Al disopra dei dubbi sta però il talento letterario di Ortega y Gasset, forse il più arguto “espositore” di idee del XX secolo. I suoi meriti come divulgatore del pensiero di Dilthey, Max Weber, Werner Jaeger, Croce e tanti altri, nei due continenti del mondo iberico, sono incommensurabili. Ma tutta la chiarezza di questo grande stilista non impedì il sorgere di equivoci: il suo libro dal titolo *La rebelión de las masas* (La ribellione delle masse, 1929), che denunciava l’ascesa del “*señorito*” (signorino), dell’uomo-massa di tutte le classi, e in particolare della classe media, che utilizza gli strumenti della tecnica senza dare importanza alla teoria scientifica, [2643] base della nostra civiltà, venne interpretata come denuncia dell’ascesa delle masse popolari, del proletariato. Come il nicciano Menno ter Braak, anche Ortega y Gasset parve antidemocratico. E forse lo era. Aveva a cuore soltanto il liberalismo, che però dovette soccombere insieme alla democrazia spagnola. Ortega y Gasset non si suicidò, ma la “*Revista de Occidente*” morì.

Nel suo saggio dal titolo *Cosmopolitismo*, comparso sulla “*Revista de Occidente*” nel dicembre del 1924, Ortega y Gasset aveva già denunciato “il fallimento degli intellettuali”, la loro incapacità di comandare, di dirigere la storia. Pare una profezia del destino di Jules Romains.

Jules Romains (pseudonimo di Louis Henri Jean Farigoule, 1885-1972)⁶, ispirato da una smisurata ambizione, volle sempre esprimere la propria opinione su tutto; prima del 1939 fece perfino un tentativo di intervenire [2644] personalmente nella politica internazionale. Si giunse a dubitare della sua intelligenza. Tuttavia Romanis fu un grande intellettuale. Fu un allievo tra i più brillanti della École Normale Supérieure, della Rue d’Ulm, l’alta scuola della democrazia radicale francese; possedeva un’immensa cultura scientifica, storica e sociologica, e innanzitutto fu un poeta. Un certo giorno, durante un tumulto nella Rue d’Amsterdam, fu colto dall’ispirazione di creare la poesia

⁶ N. d. t.: Su Romain cfr. anche cap. 9.2, pp. 2343-2344.

della massa anonima e della sua *Vie unanime* (Vita unanime, 1908), la poesia dell'Unanimismo⁷. Questa poesia, fenomeno tipico dell'ottimismo europeo anteriore al 1914, è oggi quasi dimenticata, cosa che non diminuisce il valore di molti versi di Romaines né l'importanza storica di quella grande ispirazione. A quell'epoca Parigi era ancora, incontestabilmente, la capitale dell'Europa e del mondo. La città della rivoluzione, di Napoleone, della "*republique universelle et fraternelle*" (repubblica universale e fraterna) di Hugo, la città nella quale anche un piccolo "*hôtel garni*" poteva chiamarsi "*Au Bonheur du Genre Humain*" (Alla fortuna del Genere Umano), non poteva non ispirare idee universaliste, dall'Unanimismo parigino fino all'Unanimismo dell'Europa:

*Il faut bien qu'un jour soit humanité*⁸.

Romaines, utopista di pura razza, non aderì mai al socialismo scientifico di Marx. Il suo socialismo è utopico, tipicamente francese, come quello di Saint-Simon, Fourier e Proudhon. E' socialismo nel senso in cui si chiamava "radical-socialista" il principale partito borghese, repubblicano e laicista della Terza Repubblica. L'immensa opera di Romaines, che culmina proprio nel momento in cui la Terza Repubblica venne sconfitta e distrutta, è una sorta di *À la recherche du temps perdu*⁹ della democrazia francese, estesa fino a formare un "*À la recherche de l'humanité*"¹⁰. L'ambizione di Romaines non aveva limiti: volle essere il Napoleone letterario d'Europa, di un'Europa nuovamente letterata grazie alla Francia. Utilizzando procedimenti narrativi più o meno tradizionali, non molto distanti dalla tecnica di Zola, Romaines scrisse la storia di Parigi e della Francia dal 1908 al 1933. E' il "romanzo a chiave" della nostra epoca, un deposito grandioso di fatti sociali collegati tra loro da evocazioni poetiche; è la prosa dell'Unanimismo. Solo un uomo dall'ottimismo enorme, quasi mostruoso, era capace di sedersi al tavolo di lavoro, nel 1932, con l'intento di scrivere un ciclo di ventisette romanzi per giustificare quell'ottimismo.

[2645] Ma accadde che la "buona volontà" non riuscì a impedire la catastrofe. Forse Romaines, nel 1934 e nel 1939, intraprese quei tentativi singolari di intervenire personalmente nella politica internazionale per salvare la pace perché voleva salvare il senso della propria opera. Ma quando, nel 1938, scrisse *Prélude à Verdun* (Preludio a Verdun) e *Verdun*, già si preparava una nuova Verdun, questa volta difesa da un Petain differente, che non oppose resistenza; e quando, nel 1939, terminò il XVIII volume, *La douceur de la vie* (La dolcezza della vita), quella "dolcezza" era già finita.

⁷ N. d. t.: Cfr. cap. 9.2, pp. 2343.

⁸ N. d. t.: Jules ROMAINES, *La vie unanime, Deuxième Partie, Pendant une guerre*, ultimo verso: «Bisognerà pur che un giorno si diventi umanità» (cfr. cap. 9.2, p. 2344).

⁹ N. d. t.: *Alla ricerca del tempo perduto*, opera di Proust (su Proust cfr. cap. 9.2, pp. 2413 ss.).

¹⁰ N. d. t.: Alla ricerca dell'umanità.

Cosa rimane? Rimane, soprattutto, l'immagine di Parigi, della grande città, in tutte le ore del giorno, in tutti i quartieri; della vita di tutte le classi, nei momenti decisivi della loro storia agitata. Quanto all'opera nel suo insieme, appare già certa la sua importanza storica; ma soltanto storica.

Furono soprattutto tre avvenimenti storici a causare il fallimento dell'intellettualismo: le due guerre mondiali e, tra le due, la Guerra Civile Spagnola. Quanto alla Seconda Guerra Mondiale e alla Guerra Civile Spagnola i fatti sono evidenti. Ma per quanto concerne la Prima Guerra Mondiale, si nota una differenza, perché le ripercussioni immediate di quel conflitto sul terreno letterario non furono di grande importanza. Le poesie scritte tra il 1914 e il 1918 trovarono qualche eco presso il pubblico, ma molto meno presso i letterati; perché i poeti patriottici, come pure quelli pacifisti e che si ribellarono alla carneficina, composero quasi sempre in versi "classici", senza contatto con il Modernismo. Per altro verso, i romanzi di guerra scritti durante il conflitto e quasi sempre pubblicati soltanto dopo l'armistizio, per ragioni di censura, furono rapidamente dimenticati. La guerra stessa fu dimenticata dopo il 1918, per venire ricordata soltanto dieci anni dopo, quasi fosse un preludio al nuovo conflitto. E' uno dei fenomeni più strani di tutta la storia letteraria¹¹.

La poesia delle trincee fu ribelle, disperata o rivoluzionaria, ma sempre in versi armoniosi, tradizionali, molto distanti da quella tempesta che, nel campo letterario, corrispondeva a quella politico-militare. Né Jean-Marc Bernard, né Sassoon, né Isaac Rosenberg furono [2646] modernisti. La maggiore forza e intelligenza poetica tra le vittime di quella prima guerra, Wilfred Owen¹², riteneva che «*the poetry is in the pity*»¹³, una tesi che fu espressamente condannata da Yeats. Questa poesia parve aver perso, con la fine della guerra, la propria ragion d'essere. E fu ingiustamente dimenticata.

Dei romanzi che quella guerra produsse, solo pochi sfuggirono alla censura, così da poter essere pubblicati quando ancora il conflitto era in corso; tra questi, soprattutto e in primo luogo il più grande, *Le feu* (Il fuoco, 1916) di Barbusse, e poi i racconti antimilitaristi del tedesco Leonhard Frank, pubblicati in Svizzera, e *Kobilek: giornale di battaglia* (1918), il diario di guerra dell'italiano Soffici. Subito dopo l'armistizio uscì un'altra opera degna di quella di Barbusse, *Les croix de bois* (Le croci di legno, 1919) di Roland Dorgelès (pseudonimo di Roland Lécavelé, 1885-1974), un *bohémien* di Montmartre. Fu ancora un grande successo; ma subito dopo calò il sipario dell'oblio.

La necessità profonda di "fare i conti con la guerra" era presente, tuttavia, solo nei paesi che dovevano alla vittoria degli alleati la liberazione nazionale o il ristabilimento della loro libertà. Il

¹¹ C. FALLS, *War Books. Critical Guide*, London, 1930; H. CYSARZ, *Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbildes*, Halle, 1931.

¹² N. d. t.: Su Owen cfr. cap. 10.2, p. 2533.

¹³ N. d. t.: «La poesia sta nella pietà».

grande umorista ceco Hašek riassume la resistenza ostinata della sua nazione alla dominazione austriaca. In romeno Rebreanu descrisse gli orrori della guerra nei Balcani e della barbara repressione contro i traditori veri o presunti nell'esercito austroungarico. Cose analoghe avrebbero potuto raccontare i russi; ma non esiste alcun romanzo russo della Prima Guerra Mondiale: la Rivoluzione e la guerra civile assorbirono tutta l'attenzione.

Un capitolo a parte è quello della reazione dei vinti. I tedeschi e gli austriaci rimasero in un completo silenzio. Solo in seguito i primi ritroveranno la voce della protesta. Ma nessuno avrebbe scritto l'epitaffio della vecchia monarchia austriaca: né gli ungheresi, i cechi e i polacchi, che con la conclusione della guerra conquistarono l'indipendenza nazionale, né gli italiani e i romeni che si riunirono alle rispettive patrie, ingrandite grazie alla vittoria. La vecchia Austria fu considerata una patria perduta soltanto da coloro che non avevano un'altra patria cui aderire: gli ebrei austriaci. Uno di loro, Joseph Roth (1893-1939), scrittore dalla rara forza evocativa e dallo stile in parte ironico e [2647] in parte sentimentale, profondamente serio, lasciò in una trilogia di romanzi il monumento della monarchia asburgica, alla quale rimase fedele fino alla fine. Lo "*heiliger Trinker*" (il "santo bevitore")¹⁴ morì nell'esilio parigino, a quanto si disse di *delirium tremens*; ma fu in realtà l'assorbimento violento dell'Austria da parte della Germania ciò che, distruggendo le ultime speranze di una restaurazione, infranse il coraggio dei più fedeli figli dell'impero scomparso.

Sconfitta era anche, in un certo senso, l'Italia, che non trasse dalla guerra i vantaggi sperati, sperimentando perciò una tremenda crisi sociale e politica. Il romanzo di quella crisi è *Rubé* di Borgese¹⁵, storia dell'intellettuale medio che, dopo due anni trascorsi in trincea in condizioni di libertà semiselvaggia, non riesce più a inquadrarsi nuovamente nella vita civile e si fa coinvolgere in avventure e scaramucce politiche: la previsione esatta del fascismo. Un particolare sconfitto fu il poeta americano Cummings¹⁶, modernista dei più radicali, discepolo di Pound e Gertrude Stein, che non riuscì mai a guarire dal trauma psichico della sua lunga prigionia in Francia, causata da un infondato sospetto di spionaggio. *The Enormous Room* (La stanza enorme), pubblicato nel 1922, fu il vero epitaffio della Prima Guerra Mondiale: una guerra fallita e una vita fallita.

Quasi contemporaneamente un altro americano, John Dos Passos¹⁷, pubblicò *Three Soldiers* (I tre soldati, 1921, trad. anche come: *Il mondo fuori casa*), il romanzo della guerra sul fronte francese vista con gli occhi di un soldato non direttamente interessato al conflitto. Ciò che oggi ha importanza è la ripercussione inattesa che questo libro ebbe: grande successo, trasposizione cinematografica, ecc., senza tuttavia che si prestasse attenzione alla sua tendenza. Il pubblico e la

¹⁴ N. d. t.: Dal titolo di un romanzo di Roth, *Die Legende vom heiligen Trinker* (La leggenda del santo bevitore, 1939),

¹⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, p. 2531.

¹⁶ N. d. t.: Su Cummings cfr. cap. 10.1, pp. 2600-2501.

¹⁷ N. d. t.: Su Dos Passos si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2779.

critica colsero soltanto il lato romantico o pseudoromantico della guerra in trincea e della vita dei soldati in Francia, come se si fosse trattato di una grande avventura. Così venne interpretato anche il romanzo della guerra sul fronte francese *The Spanish Farm* (La fattoria spagnola, 1924) dell'inglese Ralph Hale Mottram (1883-1971); il film tratto da questo libro fu intitolato *Roses in Picardy* (Rose in Piccardia, 1927). Si voleva dimenticare l'orrore.

[2648] Soltanto esattamente dieci anni dopo, quell'orrore fu rievocato dal tedesco Eric Maria Remarque (pseudonimo di Erich Paul Remark, 1898-1970). La sua tendenza antimilitarista suscitò grande consenso e, per lo meno in Germania, reazioni ostili. I successivi libri di questo autore, *best-sellers* grazie all'attualità politica degli argomenti, ne fecero dimenticare i meriti letterari. *Im Westen nichts Neues* (Niente di nuovo sul fronte occidentale, 1929) è un'opera notevole per la franchezza del realismo e per la composizione narrativa; un libro che ha fatto storia nella storiografia letteraria.

Dopo Remarque, i romanzi tedeschi sulla guerra divennero numerosi: quasi tutti di tendenza antimilitarista, denunciavano l'impossibilità dell'eroismo patriottico in una guerra in cui la tecnica e i mezzi industriali occupavano una posizione preminente; tutte opere di un sobrio realismo. Così il romanzo di Ludwig Renn (pseudonimo di Arnold Friedrich Vieth von Golßenau, 1889-1979), *Krieg* (Guerra, 1928). La superiore coscienza storica è ciò che distingue *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (La questione del sergente Grischa, 1927) di Arnold Zweig (1887-1968), un episodio della vita dietro la linea del fronte, la lotta tra l'amministrazione militare e l'amministrazione civile sul caso di un infelice sergente che diventa il simbolo della decomposizione dello stato prussiano. Arnold Zweig, che fu un delicato esteta nei giorni precedenti la guerra, e in seguito un espressionista radicale, è uno dei più acuti spiriti critici della letteratura tedesca; dopo il 1945 aderì al Realismo Socialista.

Il successo internazionale di Remarque risvegliò la memoria della guerra in molti ex-combattenti inglesi come Robert Cedric Sheriff (1896-1975) (*Journey's End*, 1928, tr. it. Il grande viaggio), Richard Aldington (1892-1962) (*Death of a Hero*, 1929, tr. it. La morte di un eroe), Robert Graves (1895-1985) (*Goodbye to All That*, 1929, tr. it. Addio a tutto questo), che in seguito si dedicherà al romanzo storico, e Henry Major Tomlinson (1873-1958) (*All Our Yesterdays*, Tutti i nostri ieri, 1930). Tutti questi autori inglesi sono antimilitaristi e critici radicali delle ragioni che portarono alla guerra.

Questa critica è completamente assente dal più grande libro che sia stato ispirato dalla Prima Guerra Mondiale, ma che non è propriamente un romanzo [2649] di guerra: *A Farewell to Arms* (Addio alle armi, 1929) di Hemingway¹⁸; in quest'opera il fragore delle armi e degli ordigni bellici è un rumore

¹⁸ N. d. t.: Su Hemingway cfr. cap. 10.1, pp. 2601 ss.

lontano; ciò che importa sono i destini personali di un uomo e di una donna, o forse soltanto il destino dell'uomo. Non c'è, nel romanzo di Hemingway, nessuna eco del grido "Mai più la guerra!". Non è necessario. E' evidente che quell'uomo, che aveva fatto la sua "pace separata" non parteciperà mai più a una guerra. Vi era entrato volontariamente e ne era uscito per una sua decisione. Ci potranno essere altre guerre, ma per lui la guerra era finita.

A quel tempo Ernst Jünger¹⁹ aveva già composto le opere nelle quali aveva descritto con un impressionante sangue freddo e con l'"entusiasmo nelle reticenze" le terribili battaglie in cui non conta l'uomo, ma soltanto la superiorità delle macchine: le "*Materialschlachten*", le battaglie dei mezzi tecnici. Queste opere, *In Stahlgewittern* (Nelle tempeste d'acciaio, 1920) e *Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen* (1925, tr. it.: Boschetto 125. Una cronaca delle battaglie in trincea nel 1918) contribuirono molto a ispirare un nuovo spirito bellico alla gioventù che doveva andare a formare, poco tempo dopo, l'esercito nazista. Ma all'epoca, quando ancora non si poteva prevedere la possibilità di una nuova guerra con la partecipazione della Germania, disarmata dal Trattato di Versailles, i libri di Jünger erano una specie di surrogato, di "*Ersatz*" (sostituto) dell'azione, impedita dalla "disgrazia di essere in pace".

Ma c'era veramente la pace? L'epoca compresa tra il 1918 e il 1939 fu, in molti sensi, una semplice tregua: una continuazione della guerra con l'impiego di altri mezzi, in una pace dubbia e costantemente minacciata. Gli uomini nati per l'azione o che si ritenevano tali potevano solo cercarla in altri continenti, in guerre coloniali e rivoluzioni esotiche; oppure dedicarsi al culto della bellicosità, della mascolinità, se non alle cospirazioni, all'"azione diretta". Questa "letteratura dell'azione" è un genere particolare tra le due guerre.

Ernst Jünger appartiene già alla letteratura dell'azione. All'epoca della Repubblica di Weimar, quando la sua opposizione oscura era ancora rivolta in maniera unilaterale contro la democrazia e il razionalismo democratico, Jünger fu considerato dai semplicisti soltanto un nazionalista e un propagandista delle velleità militariste della classe media tedesca sconfitta. Forse [2650] non era molto letto, essendo Jünger un prosatore ermetico. Ma costituì l'ideale di una certa gioventù, formata allo spirito nazionalista dalla scuola secondaria tedesca e dalle organizzazioni giovanili come il "Wandervogel". Esercitarono un'influenza anche le idee nicciane, maldigerite, e quelle del "circolo" di Stefan George. Durante gli ultimi anni della guerra la Germania ebbe bisogno di arruolare adolescenti per il servizio militare; studenti di sedici e diciassette anni combatterono nelle trincee, e in seguito non riuscirono a riadattarsi alla vita civile. Continuarono la vita dei soldati nelle formazioni di volontari, che si occupavano di reprimere le rivolte comuniste. Poi questi gruppi cominciarono a cospirare contro la repubblica, commettendo una serie di attentati di cui rimasero

¹⁹ N. d. t.: Su Jünger si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2661 e 2663.

vittime uomini di stato come il politico cattolico Erzberger e il democratico ebreo Rathenau. Agli assassini di Rathenau era strettamente legato il giovane Ernst von Salomon (1902-1972), che nel suo romanzo *Die Geächteten* (I proscritti, 1930) descrisse quell'ambiente prenazista con sovrano disprezzo per la borghesia e per il popolo, e con un cinico disprezzo per gli stessi ideali nazionalisti nei quali non credeva più; von Salomon è di una parzialità assoluta, in quanto nichilista in tutti i sensi; quel suo primo libro ispirò la più grande ammirazione perfino in critici dalle convinzioni democratiche, capaci di vedere più a fondo dell'antipatica tendenza politica di superficie.

Lo stesso ruolo che in Germania ebbero le idee nicciane, spettò in Francia all'influenza di Maurras²⁰. Ma non fu dalle file dell'“Action Française”, quanto piuttosto da un ambiente cattolico, appena simpatizzante con quella, che sorse la figura “eroica” della letteratura francese dell'epoca tra le due guerre: Henry de Montherlant (1895-1972). La prima impressione è quella di un [2651] nicciano mal compreso, così come lo stesso Nietzsche fu sempre mal compreso da certi ambienti francesi. L'aristocratico e misogino Montherlant accettò l'aristocratismo e la misoginia di Nietzsche, detestando il popolo triviale e provando pietà, mista a disprezzo, per le donne, che tuttavia ebbero un grande ruolo nella letteratura e nella sua vita. Venerava anche, come Nietzsche, gli eroi privi di scrupoli del Rinascimento. Difendendo gli istinti vitali, Montherlant è anti-intellettuale; professa il culto dell'energia e canta gli sport, non come un moderno *reporter*, ma come Pindaro aveva cantato i giochi olimpici. Si sentiva a casa propria in Spagna, dove ancora sopravviveva il più mascolino degli sport, la corrida, ultimo resto di un culto che già era stato, in epoche “migliori”, quello delle grandi razze mediterranee. Montherlant rimase esteriormente fedele al cattolicesimo romano soltanto perché esso era diventato la religione di quelle razze mediterranee, la religione degli antenati. Ma fu o volle essere un nichilista sadico: «*Je me moque de l'humanité*»²¹, e più degli ideali umanitari che del genere umano in quanto tale. E' questo il Montherlant delle poesie sportive del 1924 e dei romanzi degli anni 1930. Poi divenne il drammaturgo di un nuovo “teatro cristiano”, preferendo ancora temi spagnoli, ma non più quelli del rinascimento, bensì quelli medievali. Il suo dramma più importante è tuttavia *Port-Royal* (1940-42, rappresentato nel 1954), la tragedia del giansenismo francese. Nel Montherlant maturo viveva qualcosa del grande Classicismo francese del XVII secolo, del *Cid* e del *Polyeucte* di Corneille.

Malgrado le sue simpatie reazionarie e certi suoi atteggiamenti dubbi durante l'ultima guerra, Montherlant non fu propriamente un collaborazionista; come aristocratico non poteva abbassarsi a tal punto. Collaborazionista fu invece il saggista Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945), figlio della grande borghesia, che ebbe la visione della catastrofe della propria classe, volle difendere i privilegi la cui fine avrebbe significato per lui la fine del suo mondo, e assunse il ruolo dell'“eroe disumano”

²⁰ N. d. t.: Su Maurras cfr. cap. 9.2, pp. 2373 ss.

²¹ N. d. t.: «Mi faccio beffe dell'umanità».

che compiva [2652] il suo dovere di lottare contro le forze sinistre delle sue visioni apocalittiche del disastro francese; e dopo quel disastro finì per collaborare con altre forze, più sinistre. Entrò in un vicolo cieco, la cui unica via d'uscita possibile era il suicidio. Con Drieu La Rochelle andò perso un notevole scrittore che, per un equivoco, si riteneva un uomo d'azione. Si persero, insieme a lui, altri talenti, come Robert Brasillach (1909-1945), brillante cronista, romanziere e critico, che venne fucilato nel 1945 per essere stato un combattente di tutti i fascismi, e infine anche contro la stessa Francia. Molti, forse affascinati dal talento di Brasillach, continuarono a credere nella sua buona fede di giovane eroe, illuso dalle forze caotiche dell'epoca; altri non trovarono in lui nulla di eroico, ma solo una specie di Rubé²² francese, un uomo che aveva agito soltanto per agire, senza un'ideologia certa: sarebbe stato un avventuriero, nel senso deteriore della parola.

Gli "avventurieri", uomini della specie di Brasillach o Ernst von Salomon, sono per definizione delle figure isolate: ciascuno di loro agisce per conto suo. Ma tra alcuni di loro esiste una certa aria di famiglia. Montherlant è inconfondibilmente un germoglio dell'aristocrazia francese del XVII secolo, di coloro che combatterono nelle guerre contro la Spagna e che furono gli spettatori delle tragedie di Corneille; Brasillach, che scrisse un buon libro su Corneille, combattè nella Guerra Civile Spagnola dalla parte dei franchisti. La tendenza classicista, ispirata dall'"Action Française", vale come tentativo di imporsi una disciplina. Ciò si percepisce nel poeta sudafricano Roy Campbell (1901-1957), che fu anch'egli, come Montherlant, un entusiasta della tauromachia, e che combattè anche in Spagna al fianco dei franchisti. Nella nuova generazione di poeti inglesi è l'unico che visse, praticamente ed eccessivamente, le teorie moderatamente di destra di T. S. Eliot; ma non fu o non volle essere suo discepolo quanto allo stile poetico. Per natura Campbell era un vitalista come Rimbaud, [2653] il suo profeta preferito. Attraverso la poesia satirica di Eliot, Campbell scoprì la poesia satirica, più classica, di Pope. Fu un neoclassicista. Alla "*poetry of meaning*" (poesia del significato) dei moderni egli contrappose l'antica "*poetry of statement*" (poesia dell'affermazione). Fu, anche in poesia, un reazionario.

Questi furono i Salomon, i Brasillach e i Campbell: gli "avventurieri". La parola non ha un senso peggiorativo: intende solo definire un'azione isolata, un'"azione diretta", il più delle volte, ma non sempre, al servizio di movimenti reazionari, nazionalisti, fascisti. Nature del genere possono mettere la loro energia a disposizione dei progetti di un imperialismo che desidera conquistare nuovi continenti, oppure a disposizione di popoli che lottano per la loro indipendenza politica. In tempi di pace costoro non trovano occasioni per agire; in tempi di guerra e di rivoluzione sono capaci di realizzare il loro "sogno di avventura".

²² N. d. t. Personaggio di Borgese, cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2647.

La più strana figura della “letteratura dell’azione” è il colonnello Thomas Edward Lawrence (1888-1935); non è possibile definirlo tramite i procedimenti e gli strumenti della critica letteraria, perché trascende la letteratura. In tempi normali sarebbe rimasto fino al termine della sua vita un erudito archeologo inglese, portato dallo spirito d’avventura fino in Siria per scavare e studiare le rovine dei castelli dei crociati. La guerra del 1914-18 gli offrì opportunità paragonabili a quelle di Clive nell’India del XVIII secolo. Svolse un ruolo storico maggiore di quello che avrebbe potuto prevedere: come capo improvvisato della rivoluzione degli arabi contro i turchi preparò il risveglio del Medio Oriente da un sonno millenario, con conseguenze ancor oggi imprevedibili. Tradito, dopo la vittoria, dai politici, e ritrovatosi nuovamente isolato nel mondo, Lawrence si ritirò nell’anonimato del servizio militare come soldato semplice, sotto falso nome; ed ebbe una morte anonima in un incidente stradale. Anche la sua opera, *The Seven Pillars of Wisdom* (I sette pilastri della saggezza, 1926), [2654] è scritta in uno stile ornato come un’epopea orientale narrata da un “costruttore dell’impero” nutrito di cultura classica; ma non omette i particolari più crudi, e addirittura selvaggi o nauseabondi, della guerra dei beduini nel deserto. Intorno a Lawrence non poteva non formarsi una leggenda, che trovò cantori e ascoltatori nei caffè di Damasco e di Bagdad e nei salotti di Bloomsbury; nè si potè evitare che sorgessero tentativi di “smascheramento” dell’eroe, che sarebbe stato un mistificatore, autore della sua stessa leggenda, un mentitore (e cioè, secondo Platone, un poeta). Lawrence fu, anche per il suo immoralismo, un Rimbaud che trovò un’opportunità di azione; ma un’azione che alla fine fallì.

Se invece di fallire avesse vinto, Lawrence avrebbe realizzato ciò che nemmeno un “avventuriero” più grande, Napoleone in Egitto, era riuscito a realizzare più di un secolo prima. Lawrence è un personaggio paragonabile a quelli che accompagnarono l’imperatore nella conquista di regni e ducati che poi si dissolsero in fumo. Viene alla mente il nome di quel bonapartista fallito e sognatore permanente dell’azione che fu Stendhal.

Il XX secolo aveva già prodotto delle figure stendhaliane, intellettuali che si erano dati all’azione politica o militare, come Barrés e D’Annunzio. Il Barrés o il D’Annunzio della sinistra fu Malraux, che come loro fallì, ma rinnovò il romanzo stendhaliano dell’azione.

André Malraux (1901-1976) fu, come Lawrence, un archeologo; invece che dai castelli crociati della Siria fu sedotto dalle figure demoniache dei tempi sepolti nelle foreste della Cambogia. La sua visione della vita è più cupa; non ha nulla dell’idealismo giovanile con cui Lawrence aveva cominciato la guerra nel deserto. Il suo punto di partenza è il desiderio di «*échapper à la solitude*»²³, che [2655] è la «*condition humaine*»²⁴. Perciò si diede «*à la foule e aux femmes*»²⁵,

²³ N. d. t.: «Sfuggire alla solitudine».

²⁴ N. d. t.: «Condizione umana».

²⁵ N. d. t.: «Alla folla e alle donne».

all'amore fisico e alla rivoluzione. I suoi romanzi e la sua azione si confondono: realizza l'azione del “*roman d'action*” (romanzo d'azione) di Stendhal; l'autore di *La condition humaine* (La condizione umana, 1933) partecipò alla prima rivoluzione comunista in Cina; l'autore di *Le temps du mépris* (Il tempo del disprezzo, 1935) cospirò contro il nazismo; l'autore di *L'espoir* (La speranza, 1937) combattè contro Franco in Spagna. Furono, ed è cosa caratteristica, tre sconfitte. Ma Malraux era già pessimista prima di venire sconfitto; e il suo pessimismo trasforma in un rivoluzionario disperato l'eroe stendhaliano. Impresse un “nuovo brivido” al romanzo francese. La critica francese approvò questo nuovo esotismo: l'Oriente di Malraux non è quello del povero Loti, e la sua Spagna non è quella romantica di Musset e di Gautier. La critica si è riconciliata anche con l'eloquenza cupa dello stile di Malraux, una retorica che si giustifica con la serietà del momento che in Cina, in Germania e in Spagna fu quello delle decisioni storiche. Ma la critica non ha perdonato al romanziere la composizione dei suoi romanzi. Che in fondo non sono romanzi. I personaggi, sebbene indimenticabili, sono marionette mosse dal destino; la trama non conta, proprio perché gli avvenimenti sono veri. Si tratta forse di un grande *reportage*? In un certo senso sì. Solo che questo *reporter* usa la cinepresa. I romanzi si compongono di scene scollegate tra loro; non tutte hanno lo stesso rilievo. Quelle che sono in primo piano (l'attentato del terrorista Chen, all'inizio di *La condition humaine*, la fucilazione del colonnello Hernández, in *L'espoir*) sono come un indice di ciò che Malraux prende maggiormente sul serio. “*Les foules*” e “*la femme*”, cui si era dato, scompaiono sullo sfondo. Il primo piano è occupato dalla morte. La vita è fatalmente tragica perché nessuno riesce a “sfuggire alla solitudine” finale. Malraux termina dove aveva cominciato: la consapevolezza della “condizione umana”. Ma questo fatalismo e questo pessimismo sono incompatibili con l'azione rivoluzionaria. L'ultimo tentativo fu la partecipazione alla resistenza francese. Il nemico esterno fu sconfitto; ma gli ideali della resistenza vennero poi sconfitti a loro volta dalla macchina politica della Quarta Repubblica. Fino ad allora, il pubblico aveva considerato Malraux come uno scrittore di sinistra, probabilmente comunista, aveva prestato una maggiore attenzione ai contenuti dei suoi romanzi che allo spirito che li informava. Ma l'adesione di Malraux al movimento di destra di De Gaulle fu rigorosamente logica: sarebbe stata l'ultima possibilità di agire per agire. Quando non poté più agire, non scrisse più alcun romanzo.

[2656] Tra i rappresentanti della “letteratura dell'azione” alcuni parteciparono personalmente alla Guerra Civile Spagnola, che fu il secondo grande avvenimento politico dell'epoca e, dal punto di vista morale, il più grande di tutti. Così come offrì alla Germania e all'Italia l'opportunità di sperimentare le loro armi prima di entrare nella Seconda Guerra Mondiale, essa offrì ai Malraux e ai Brasillach l'opportunità di trasformare la “letteratura dell'azione” in azione. L'avvenimento divise l'intera Europa in due campi. Ancora oggi, tanti anni dopo, non è possibile leggere la più sobria

esposizione del movimento letterario all'epoca della Guerra Civile Spagnola senza sentire, come una tempesta lontana, l'agitazione di quei giorni.

Nel 1940, subito dopo la catastrofe, la letteratura della Guerra Civile Spagnola si presentava perfettamente unilaterale. Nella Germania nazista non era possibile parlare con franchezza dell'argomento. L'Italia contribuì soltanto con i resoconti crudeli di Malaparte. Nella stessa Spagna ci fu solo, da entrambe le parti, poesia di propaganda, sia pure con la partecipazione di poeti notevoli come Miguel Hernández, in campo repubblicano, e Dionisio Ridruejo in campo falangista. Nel 1940 la critica doveva soltanto registrare le manifestazioni del mondo intero contro la rivoluzione di Franco e l'intervento straniero²⁶. Pochi anni dopo, la situazione era già cambiata. Si delinearono due campi: quello che nella guerra civile riconosceva il preludio sanguinoso della grande lotta per la libertà democratica, e quello che la considerava come una guerra di religione, tra due ideologie eterne e inconciliabili. Si potrebbe abbozzare una panoramica delle due letterature sul conflitto, un quadro che sarà fatalmente in bianco e nero.

La prima notizia sulle condizioni della Spagna rivoluzionaria venne fornita da Arthur Koestler in *Ein spanisches Testament* (Testamento spagnolo, 1937), testimonianza della ferocia specificamente iberica della lotta e dell'atmosfera angosciata di morte imminente che gravava su tutti. L'idealismo e le difficoltà del fronte repubblicano furono debitamente considerati da George Orwell in *Homage to Catalonia* (Omaggio alla Catalogna, 1938). Breve fu anche la visita del norvegese Nordhal Grieg (1902-1943), autore di *Spansk Sommer* (Estate spagnola, 1937), [2657] che giunse in Spagna direttamente dalla Russia, dove avevano avuto luogo i processi e le purghe di Mosca. Il suo romanzo *Ung må verden ennu være* (Eppure il mondo deve essere ancora giovane, 1938) è un vivace panorama di quei giorni dell'antitrotzkismo in Russia, della guerra civile in Spagna e della vergognosa indifferenza dei "neutrali". Grieg, che era un marinaio, trovò poi una morte eroica come aviatore al servizio della resistenza norvegese. Anche quella generazione non era destinata a sopravvivere al suo conflitto.

Molto più teorico fu il contributo dei giovani poeti inglesi della scuola di Eliot, allora simpatizzanti per il comunismo. Levarono la loro voce a favore della Spagna repubblicana: Wystan Hugh Auden scrisse il poema *Spain* (1937), George Barker la *Elegy on Spain* (Elegia per la Spagna, 1939); Spender fu in Spagna, dove giovani volontari come Julian Bell, Cornford e altri persero la vita. Al loro fianco combattè il poeta-marinaio olandese Jef Last. Anche dall'altra sponda dell'Atlantico giunsero degli alleati: il cubano Nicolás Guillén scrisse il poema *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* (Spagna: poema in quattro angustie e una speranza, 1937); il cileno Pablo Neruda dedicò al paese incendiato il volume *España en el corazón* (Spagna nel cuore, 1937);

²⁶ J. LEHMANN, *New Writing in Europe*, London, 1940.

il peruviano Vallejo pregò *España, aparta de mi este cáliz* (Spagna, allontana da me questo calice, 1937), ma dovette bere il calice della morte. Dalla Spagna rispose loro Ramón Sender (1901-1982), scrittore naturalista dal vigore e dalla passione tropicali, che descrisse poi in *Contraataque* (Contrattacco, 1938) la difesa di Madrid contro l'esercito franchista. Un giovane scrittore francese, allora quasi sconosciuto, descrisse nel racconto *Le Mur* (Il muro, 1939) un episodio di fucilazione di prigionieri repubblicani; si chiamava Jean-Paul Sartre²⁷. Malraux combattè nei cieli spagnoli come aviatore, pubblicando allo stesso tempo il romanzo *L'Espoir* (La speranza, 1937); ma ormai non c'era più molta speranza.

Vennero poi tre opere nelle quali dei testimoni oculari della guerra perduta la consacrarono come lotta per la libertà e per la dignità umane: Hemingway, con *For Whom the Bell Tolls* (Per chi suona la campana, 1940), lo spagnolo Arturo Barea, col romanzo autobiografico *La Llama* (La fiamma, 1941-44); e Georges Bernanos, con l'eloquenza irresistibile di *Les grands cimetières sous la lune* (I grandi cimiteri sotto la luna, 1938).

Fino a quel momento, il fronte opposto era rimasto muto. Non poteva essere considerata una risposta lo spirito un po' fascista e un po' sportivo del volume dal titolo *Flowering Rifle* (Fucile in fiore, 1939) [2658] di Roy Campbell. Né apparve convincente l'eloquenza torrenziale e violenta di José María Pemán. Ma è già differente, malgrado il titolo, la mentalità del volume *Poesía en armas* (Poesia in armi, 1940) di Dionisio Ridruejo²⁸: questo poeta falangista fu uno spirito gravemente religioso, che per la prima volta seppe affermare le ragioni dell'altra parte, che sono al di sopra della ragione. E si stabilì l'equilibrio. Il tedesco Stefan Andres²⁹, antifascista e cattolico non ortodosso, riconobbe nel suo ammirevole racconto *Wir sind Utopia* (Noi siamo utopia, 1942) il senso religioso di quella guerra e il perdono di Dio per tutti coloro che sbagliano e muoiono.

L'epilogo terribile è *La Colmena* (L'alveare, 1951) di Camilo José Cela³⁰, opera di un falangista per la cui traduzione inglese l'esiliato Barea scrisse la prefazione. Il ponte sull'abisso che separa le due fazioni opposte è lo spirito della verità; e il romanzo di Cela è un libro veritiero, che espone la verità sulla Madrid del dopoguerra in un inverno freddo e di miseria, mentre là fuori già cominciava la "grande" guerra. Il nichilismo irriducibile di questo libro ci ricorda l'amaro frutto della Guerra Civile Spagnola: la lotta tra ideologie politiche mascherate e le menzogne ufficiali sull'intervento e il non-intervento indebolirono la coscienza dei valori. Con uno scetticismo senza speranze si entrò nella Seconda Guerra Mondiale; e soltanto dopo quella guerra la Spagna mutilata e ammutolita ritroverà la voce per esprimere, nello stile nuovo del Neorealismo, la propria sofferenza.

²⁷ N. d. t.: Su Sartre si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2818 ss.

²⁸ N. d. t.: Su Ridruejo si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2689.

²⁹ N. d. t.: Su Andres si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2746.

³⁰ N. d. t.: Su Cela si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2792.

La letteratura della Seconda Guerra Mondiale non ha ancora trovato il suo cronista; non appartiene ancora al passato, è un “*work in progress*” e, per dirla francamente, il progresso non è molto grande. Nel vestibolo di tale letteratura si incontra la nobile figura di Antoine de Saint Exupéry (1900-1944), l’aviatore che nel 1944, quando la Francia era già sul punto di essere liberata, morì nei cieli francesi vittima del suo dovere di patriota. La sua letteratura, tuttavia, è anteriore alle esperienze di guerra. E’ il manuale delle austere virtù eroiche che quella [2659] guerra avrebbe richiesto se non fosse stata così differente dalle previsioni. Saint Exupéry esercitò e continua a esercitare una notevole influenza morale; ma non si può affermare che, per esprimere le sue inedite esperienze di aviatore, abbia trovato un nuovo stile.

In generale, non si può parlare di un nuovo stile per la letteratura del secondo conflitto. Gli orrori fisici della guerra tecnica e la sua influenza distruttrice sugli animi umani sono rappresentati con i medesimi strumenti letterari usati da Barbusse e da Remarque. Tutto è più violento in *The Naked and the Dead* (Il nudo e il morto, 1948) dell’americano Norman Mailer (pseudonimo di Nachem Malech Mailer, 1923-2007); l’accumulazione di dettagli terribili giunge al limite dell’insopportabile e dà tuttavia un’impressione di assoluta veridicità. Ma nessun ideale, nessuna coscienza dei valori giustifica le sofferenze o redime la deplorabile insufficienza e perversione degli uomini. Questa “enciclopedia dell’orrore” della guerra nel Pacifico suggerisce, in base alla disposizione del lettore, la nausea o un’infinita tristezza; ma mai l’effetto tragico.

Il contributo dei russi alla letteratura della Prima Guerra Mondiale era stato quasi nullo; la Rivoluzione e la guerra civile avevano assorbito l’attenzione. Ma a partire dal 1941 sorge una voluminosa letteratura patriottica, con il doppio obiettivo di fissare le disgrazie provocate dall’invasore tedesco e di rafforzare la resistenza dei combattenti. Non appartiene propriamente a questo gruppo *La giovane guardia* (1948) di Aleksandr Aleksandrovič Fadeev (1901-1956), perché fu pubblicato soltanto dopo la guerra e perché l’autore fece il tentativo di superare la fase della mera documentazione dando al libro una composizione narrativa. Michail Šolochov³¹ cominciò durante la guerra, nel 1944, il suo “*work in progress*” dal titolo *Hanno combattuto per la patria*, opera che a quanto pare non è stata ancora conclusa³². Uno scrittore proveniente dalla prima fase della letteratura sovietica, Leonov³³, pubblicò nel 1944 un racconto ben elaborato *La presa di Velikošumsk*, forse la prima opera letteraria nella quale venga descritta la tattica dei carri armati. Il poeta Konstantin Simonov³⁴ produsse, in quello stesso 1944, una relazione di prima mano sulla difesa di Stalingrado, *I giorni e le notti*. Resta da confrontare quest’opera con l’immenso panorama

³¹ N. d. t.: Su Šolochov si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2767 ss.

³² N. d. t.: Il romanzo fu pubblicato dalla *Pravda* tra il 1943 e il 1969.

³³ N. d. t.: Su Leonov cfr. cap. 10.1, p. 2618.

³⁴ N. d. t.: Su Simonov si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2771.

della grande battaglia, [2660] *Stalingrad* (Stalingrado, 1945), che il tedesco Theodor Plievier (1892-1955), percorrendo le rovine della città e intervistando migliaia di soldati e di altri testimoni, compose come un mosaico. L'impressione è grandiosa. Malgrado la sconcertante abbondanza di dettagli, lo scrittore seppe focalizzare nitidamente il nucleo dell'azione: la resistenza ostinata e la fine nel sangue e nel fango degli eserciti del feldmaresciallo von Paulus, un'autentica tragedia. Anche negli altri due suoi romanzi di guerra, quello sulla difesa di Mosca e quello sulla distruzione di Berlino, Plievier accumulò una documentazione dal valore incalcolabile sulla "battaglia tecnica", senza però raggiungere il livello letterario della prima opera.

Opere come quelle di Mailer e Plievier costituiscono un "*non plus ultra*", sono insuperabili. Qualunque tentativo di oltrepassarle fallirebbe, così come l'udito umano sarebbe incapace di percepire suoni al di sopra di una certa altezza. Una maggiore intensità si potrebbe ottenere soltanto mediante gli strumenti meno crudi e più sottili della poesia. Ma la poesia della Seconda Guerra Mondiale fu deplorabilmente povera. Morirono in battaglia alcuni giovani poeti inglesi molto promettenti; tra loro Sydney Keyes (1922-1943), pieno di "*pity*" (pietà) come Owen, ma forse superiore a lui per l'intensità con cui fa percepire il dolore fisico e l'agonia. Il miglior poeta che quella guerra ha rivelato, Lawrence Durrell (1912-1990)³⁵, quasi non vi allude. Inglese di formazione classica, trascorse anni tra i difficili combattimenti nelle isole del Mare Egeo. I suoi versi, dalla ferrea disciplina metrica e dalla grande ricchezza metaforica, descrivono esperienze in quel "mare di Ulisse e dell'apostolo San Paolo" come se si trattasse di un paese di sogni fantastici. Solo occasionalmente, quando la campagna nei Balcani lo portò a Sarajevo, il poeta sollevò il velo: la città gli parve «un agglomerato di bianche case silenziose costruite intorno all'eco di un colpo di pistola»; questa [2661] sottile allusione all'attentato di Sarajevo del 28 giugno 1914, con il quale ebbe inizio l'epoca delle guerre, dice di più di una voluminosa documentazione storica; e la bianchezza delle case silenziose, come in un cimitero, intensifica l'orrore. E' già più dubbia la ricchezza barocca dei quattro "romanzi di Alessandria", opere nelle quali uno snobismo proustiano si sposa con il pansessualismo di Henry Miller.

Una simile distanza si incontra in certe opere tedesche. Ernst Jünger, nel suo diario di guerra dal titolo *Strahlungen* (Irradiazioni, 1949), rappresenta con un certo orgoglio aristocratico la sua esistenza di resistente antinazista sempre in pericolo nella Parigi occupata; quell'atteggiamento di distanza allusiva restituisce un'immagine della città perfettamente fantastica; si percepisce tutta la stranezza della situazione. Il giovane Felix Hartlaub (1913-1945) fu un intellettuale antinazista che, per un equivoco, dovette prestare servizio presso il quartier generale di Hitler; scomparve senza lasciare tracce nei giorni della distruzione di Berlino. I suoi racconti sono soltanto delle promesse; il

³⁵ N. d. t.. Su Durrell si veda anche più avanti nel presente capitolo, p. 2799.

suo diario di guerra, *Von unten gesehen* (Visto dal basso, 1950) è un impressionante documento dell'assoluta indifferenza, autoimposta mediante una severa disciplina, per poter sopportare una situazione insopportabile.

Il contributo degli italiani, come nel caso del primo conflitto, fu scarso; Degni di nota sono soltanto due romanzi di Giuseppe Berto (1914-1978), *Il cielo è rosso* (1947) e *Guerra in camicia nera* (1955), scritti sotto l'evidente influenza della narrativa nordamericana di Faulkner e soprattutto di Hemingway. Per il resto, il "romanzo di guerra" italiano sarà dedicato alla resistenza.

Hemingway aveva scritto il maggiore romanzo della Prima Guerra Mondiale, *A Farewell to Arms*, dove aveva dato un esempio di indifferenza ai valori e agli pseudo-valori in causa, l'esempio dell'uomo che riconosce l'importanza superiore del proprio destino personale e che si ritira dalla guerra come se questa non avesse nulla a che vedere con quello; fu anche il primo nordamericano che, dopo aver subito il fascino di Parigi, scoprì il popolo italiano. Questa scoperta contrassegna i migliori romanzi di guerra nordamericani [2662] della Seconda Guerra Mondiale. Alfred Hayes (1911-1985) descrisse la vita e gli amori dei soldati statunitensi nella Roma occupata, con un profondo sentimento per le sofferenze del popolo italiano, così duramente provato. John Horne Burns (1916-1953), morto anzitempo, diede in *The Gallery* (La Galleria, 1947) un quadro commovente della Napoli occupata, fisicamente e moralmente distrutta. I valori morali, in queste opere, sono impersonati dai vincitori e da coloro, tra gli ufficiali e i soldati americani, che si erano liberati interiormente da tutta la retorica bellica. Erano già, virtualmente, dei disertori.

L'eroe della Prima Guerra Mondiale era stato il soldato sofferente. Il "personaggio interessante" della Seconda Guerra è il soldato o l'ufficiale, il più delle volte un intellettuale, che si rifiuta di combattere, non perché la guerra gli appaia troppo terribile, ma perché non comprende le ragioni di quella lotta. Sono i disertori, quelli che, ai margini della guerra, conducono una vita picaresca nelle città occupate. Non vogliono più prendere parte alla guerra degli altri; al massimo combattono la loro guerra privata, come guerriglieri e resistenti. Il tedesco Hugo Hartung (1902-1972), che nel 1951 descrisse in *Der Himmel war unten* (Il cielo era sotto) la distruzione della città di Breslavia sotto i bombardamenti aerei, fu autore della prima storia di una diserzione del genere, *Die grosse belmontische Musik* (La grande musica di Belmonte) nel 1948. Una di queste fughe avviene anche nel secondo racconto del volume dal titolo *Leviathan oder die beste der Welten* (Il Leviatano o il migliore dei mondi, 1949) di Arno Schmidt³⁶, opera dal pungente cinismo. L'undici maggio 1914 André Gide aveva annotato nel suo diario: «*Je ne compte plus sur les déserteurs*»³⁷; tale frase fa da epigrafe al libro autobiografico intitolato *Die Kirschen der Freiheit* (Le ciliegie della libertà, 1952) del tedesco Alfred Andersch (1914-1980), storia della sua diserzione a lungo pianificata quando era

³⁶ N. d. t.: Su Schmidt si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2675.

³⁷ N. d. t.: «Non conto più sui disertori».

soldato in Italia, della sua solitudine immensa sotto i cieli italiani, tra boschi e villaggi abbandonati, e della fuga in un convento dove si salvò. Il libro, nella Germania ricostruita, fece grande scandalo, apparendo una bestemmia nei confronti [2663] del giuramento di fedeltà dei soldati. La pagina sulla solitudine del disertore, dopo la fuga, è la più grande che fino ad ora sia stata scritta sull'esperienza dell'ultima guerra.

Questo personaggio tipico della Seconda Guerra Mondiale, il disertore che “farà la guerra per conto suo” ricorda immediatamente un tipo letterario di un passato remoto, il *pícaro*³⁸, che (in tempo di pace) diserta dalla società così come un soldato diserta dall'esercito. I *pícaro* del XX secolo saranno i disertori degli anni 1940. In seguito i *pícaro* cominciano a riempire il mondo della finzione letteraria. Gully Jimson, in *The Horse's Mouth* (La bocca del cavallo, 1944) di Joyce Cary, è un *pícaro*, come pure lo è Augie March [*The Adventures of Augie March*, 1953] di Bellow. Il più delle volte il *pícaro* sa illuminare i suoi sentieri oscuri con raggi di umorismo; è, in definitiva, un personaggio di origine mediterranea.

Ma esiste anche un *pícaro* nordico, imparentato con i grandi avventurieri del primo dopoguerra, come, Salomon, Lawrence e Malraux. Nella Scandinavia medievale l'uomo condannato a morte veniva risparmiato se accettava di uscire per sempre dalla comunità degli uomini per andare a vivere nella foresta come un eremita selvaggio. E' il *Waldgänger* (colui che cammina nelle foreste). Il suo esempio fu richiamato, dopo il 1945, come modello della resistenza dell'individualista alla guerra, ai totalitarismi politici e alla tirannia della società industriale. *Der Waldgang* (1952, trad. it. Trattato del ribelle) è il titolo di una delle opere più caratteristiche di Ernst Jünger (1895-1998)³⁹.

I romanzi politici di Jünger sono delle parabole. *Auf den Marmorklippen* (Sulle scogliere di marmo, 1939), scritto, pubblicato e proibito dalla censura nazista alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, è la storia della lotta tra due potenze totalitarie e diaboliche, presumibilmente [2664] la Germania di Hitler e la Russia di Stalin; una società idillica di un paese mediterraneo, simbolo dell'antica civiltà europea, soccombe alla guerra. Jünger non è propriamente un romanziere; non sa creare personaggi vivi, umani. Ma sa creare un'atmosfera grazie alle qualità “magiche” del suo stile conciso, sentenzioso, elaborato, a volte affettato. E' un romantico che, attraverso le sue esperienze, è riuscito a disciplinarsi. Ancora ragazzo, fuggì dalla casa paterna perché non sopportava la vita ordinaria nella Germania prospera e ben regolata del periodo precedente il 1914, andando in cerca di avventure nelle colonie africane. La guerra lo richiamò in patria. Combatté eroicamente: fu il più giovane decorato con la più alta onorificenza militare, l'Ordine *Pour le Mérite*. Aveva scoperto nella vita del soldato in guerra il suo unico stile d'esistenza possibile. In *In Stahlgewittern* e in *Das*

³⁸ N. d. t.: Sul *pícaro* e sul romanzo picaresco cfr. cap. 4.3, pp. 473 ss.

³⁹ N. d. t.: Si veda anche sopra nel presente capitolo, pp. 2649-50

Wäldchen 125⁴⁰ descrisse gli orrori della guerra tecnica come l'ultimo ambiente in cui l'uomo moderno può apprendere ed esercitare le virtù del cavaliere medievale, dell'aristocratico del Rinascimento, dell'ufficiale prussiano, proprio perché sa che gli ordigni tecnici, spietati, lo condannano a morte certa. Fu questo nichilismo eroico, questo fascino della morte assurda che avvicinò Jünger, nei tempi grigi della Repubblica di Weimar, alla filosofia di Heidegger e dei movimenti rivoluzionari nazionalisti, prenazisti. Grande fu la sua responsabilità nella formazione ideologica del nazismo. Ma egli non fu mai nazista. Aristocratico per istinto, disprezzava il movimento barbaro e il suo capo plebeo. Già prima di quel romanzo era divenuto sospetto. Il suo diario di guerra, *Strahlungen*, è il documento del suo completo "distacco", l'orgoglio dell'indifferenza, al di là delle simpatie attive per le cospirazioni anti-hitleriane. Non cambiò, e *Der Waldgang* celebra, come modello della resistenza che si impone ai nostri giorni, l'arcaico costume islandese dei proscritti di condurre nelle foreste inaccessibili una vita solitaria come quella dei cicli: è un anarchismo germanico, temperato dalla fede nella poesia e nelle virtù aristocratiche. Il romanzo utopico è un'eccezione nella nostra epoca. Il genere preferito è l'antiutopia, scenario immaginario di regimi orribili che, sull'esempio dei totalitarismi, soffocheranno in futuro gli ultimi resti di libertà, se non arriveranno addirittura a sterminare il genere umano. Queste antiutopie sono una specialità letteraria di ex-comunisti divenuti [2665] anticomunisti: sono i "disertori" del comunismo, i suoi "avventurieri" e i suoi *pícaro*.

Ignazio Silone (pseudonimo di Secondino Tranquilli, 1900-1978) ha detto: «la battaglia finale non sarà combattuta tra comunisti e anticomunisti, ma tra comunisti ed ex-comunisti». Oggi non si sa ancora se ci sarà una battaglia finale. In ogni caso, non è quella finale la battaglia alla quale lo stesso Silone dedicò e sacrificò la propria vita, lottando dapprima come antifascista e in seguito come anticomunista, vale a dire contro tutte le forze che gli apparivano come forze del male; ma una guerra del genere non arriverà alla fine del mondo. I romanzi antifascisti che scrisse in esilio ottennero un immenso successo internazionale, venendo tradotti in quasi tutte le lingue. Soltanto in italiano non poterono essere pubblicati prima del 1945, ma allora furono una delusione: la critica italiana si ostina a non riconoscere il giudizio degli stranieri, secondo il quale Silone sarebbe un grande scrittore. Il motivo di questa divergenza lascia tuttavia indifferenti gli stranieri: Silone, pur riconoscendo che i "cafoni", i contadini della sua regione dell'Abruzzo, parlano una lingua differente dall'italiano colto, scrive i suoi dialoghi in una lingua libresca, cosa che facilita il lavoro dei traduttori. Questa particolarità stilistica ha, però, un'importanza decisiva. In romanzi come *Fontamara* (1933) e *Pane e vino* (1936) Silone si oppose al fascismo, nemico del popolo; in *Una manciata di more* (1952) proseguì la lotta, questa volta anche contro il comunismo. Chi ha ragione

⁴⁰ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2649.

per Silone? Non i borghesi liberali o gli intellettuali sofisticati. Silone ha una fede rustica nei suoi uomini primitivi: sono i cafoni che hanno istintivamente ragione, ma lo dicono in una lingua libresca. Per questo Silone non è considerato un grande scrittore in patria. E non è neppure un grande romanziere: non sa creare dei personaggi, ma soltanto dei tipi. Ma forse non voleva creare dei personaggi. Il suo compito, come sostiene, è quello di «creare coscienza». E' seguace di un sociologismo religioso, e proprio per questo è la grande eccezione, l'unico ex-comunista che, uscendo dal comunismo, non abbia smesso di essere socialista. Ricorda Romain Rolland. Pur non essendo un grande scrittore, è una grande figura morale.

[2666] Silone non è tuttavia un ex-comunista nel senso per così dire tecnico della parola. Il precursore della letteratura ex- e anticomunista di oggi è il belga Charles Plisnier (1896-1952). Entrò nella letteratura come membro del gruppo "Clarté" di Barbusse. Conobbe da vicino lo spirito di sacrificio dei cospiratori comunisti, perseguitati e martirizzati nei paesi borghesi e sacrificati infine dal terrorismo interno del partito. Descrisse tutto ciò con simpatia, comprensione e indignazione morale nel volume dal titolo *Faux passeports ou les mémoires d'un agitateur* (Falsi passaporti, o le memorie di un agitatore, 1937), che la critica dell'epoca successiva, meno esposta alle agitazioni del momento, preferirà ai romanzi meno profondi di un Koestler. Ma resta il fatto che il libro, pur avendo ricevuto il premio Goncourt e pur essendo stato tradotto in varie lingue, non ha avuto un successo duraturo: il momento in cui vide la luce, nel 1937, non era ancora propizio. Le opere successive di Plisnier, due notevoli "romanzi fiume", passarono quasi inosservate. Da un ex-comunista ci si aspettava altro che non l'analisi della decadenza della vecchia borghesia francese e belga.

Perché un "ex-comunista", in senso tecnico, non è un uomo che è stato comunista e che poi ha abbandonato il partito: è un uomo che diviene noto perché proclama di essere stato comunista e di non esserlo più, e che continua la lotta politica, avendo solo cambiato fronte. L'ex-comunista tipico, in questo senso, è Arthur Koestler (1905-1983). Il suo successo internazionale fu così grande e continua ad essere così strettamente legato agli avvenimenti politici dell'attualità di allora, che è estremamente difficile arrivare a un'opinione imparziale sul valore delle sue opere. Certo è che la passione angosciata che aveva animato *Ein spanisches Testament*⁴¹, la relazione dell'esperienza della Guerra Civile Spagnola, si rivela in *Thieves in the Night* (Ladri nella notte, 1946), il romanzo dei terroristi ebrei in Palestina, come passione rancorosa, capace di dimenticare e smentire tutte le premesse [2667] ideologiche dell'autore. Difetti del genere si incontrano, accanto a qualità sorprendenti, nell'opera più conosciuta di Koestler, il romanzo sulla purga dei vecchi bolscevichi della prima ora ad opera del terrorismo staliniano, *Darkness at noon* (Buio a mezzogiorno, 1940).

⁴¹ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2656.

La tecnica narrativa, senza essere sperimentale, è inedita: tutto il complicato intreccio è, in fondo, un monologo del detenuto che, ricordando il passato e affrontando gli interrogatori, attende l'esecuzione; ma la confessione finale di Rubashov «per servire, per l'ultima volta, il partito», smentisce tutto il processo psicologico del romanzo, l'abbandono graduale della fede nel marxismo. I personaggi rimangono impressi nella memoria; ma non sono esseri in carne e ossa, sono marionette, deformate dalla generale antipatia dell'autore che non ha fede in nulla e in nessuno. Con sicuro istinto Koestler scelse un tema automaticamente tragico; ma per "mancanza d'amore" e per amore dei fatti spettacolari ne venne fuori un'opera melodrammatica. Un critico severo e poco sospettabile di anticomunismo professionale come l'inglese F. R. Leavis ha definito *Darkness at Noon* una «*very distinguished novel*»⁴², mentre un critico benevolo e poco sospettabile di simpatie comuniste come il francese Mayoux si è stupito di come si sia potuto «*prendre pour de la littérature*»⁴³ quella stessa opera. Koestler era nato in Ungheria, scrisse in tedesco, e le sue opere furono pubblicate in traduzione inglese.

Il dilemma della critica di fronte al "caso Koestler" non è soltanto di natura letteraria. Gli ex-comunisti affermano che soltanto loro conoscono e possono indicare la via sicura contro il pericolo comunista; e sono gli stessi uomini che, quando erano comunisti, hanno affermato per anni che soltanto loro potevano indicare la via sicura contro i pericoli del capitalismo e del fascismo. Hanno abbandonato una fede per abbracciare, con lo stesso fanatismo, la fede opposta. Non hanno corretto il loro odio, la loro intolleranza.

Nessuno potrà negare la buona fede di George Orwell (pseudonimo di Eric Arthur Blair, 1903-1950), i cui eccessi vengono piuttosto attribuiti a una mentalità isterica. Fu socialista, fu in Spagna, [2668], dove rese il suo *Homage to Catalonia*⁴⁴. La sua satira dal titolo *Animal Farm* (La fattoria degli animali, 1945) fece sì che anche la critica più severa potesse qualificarlo un grande scrittore. Il suo famoso romanzo intitolato *Nineteen Eighty-Four* (trad. it. "1984", del 1949) è la tipica antiutopia: l'incubo di un futuro totalitarismo che schiaccierà l'individuo con disumana raffinatezza. Isaac Deutscher riteneva di aver scoperto la fonte di Orwell⁴⁵ nell'antiutopia intitolata *Noi* (1920) dell'ex-comunista russo Evgenij Zamjatin⁴⁶. Si può anche pensare a Corrado Alvaro⁴⁷. Ma l'ispirazione immediata sembra essere stato il regime del partito laburista inglese, il cui sistema di regolamenti Orwell, influenzato da risentimenti profondi, ingrandì mostruosamente. Si può solo sperare che l'opera perda, col tempo, la sua attualità, e venga infine dimenticata.

⁴² N. d. t.: «Un romanzo molto distinto».

⁴³ N. d. t.: «Prendere per letteratura».

⁴⁴ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2656.

⁴⁵ I. DEUTSCHER, *Heretics and Renegades*, London, 1955.

⁴⁶ N. d. t.: Su Zamjatin cfr. cap. 8.3, p. 2008.

⁴⁷ N. d. t.: Su Alvaro si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2797-2798.

La grande esperienza iniziale che ispirò questa letteratura della “disperazione della sinistra” furono le violente purghe degli antistalinisti messe in atto dai processi di Mosca tra il 1936 e il 1938. L’esperienza finale fu la persecuzione indiscriminata di comunisti, socialisti e liberali negli Stati Uniti durante il maccartismo. Questo produsse un’altra letteratura di opposizione, dalla ripercussione assai inferiore e dal valore ridotto. Norman Mailer⁴⁸, l’autore del grande romanzo di guerra *The Naked and the Dead*, fece sentire la sua protesta nel romanzo *Barbary Shore* (La costa dei barbari, 1951): perseguitati e persecutori, ex-comunisti, trozkisti e spie della polizia, nell’ambiente corrotto di una pensione newyorkese a buon mercato. Il drammaturgo Arthur Miller rievocò, in *The Crucible* (Il crogiuolo, 1953) la persecuzione delle streghe parte dei puritani al tempo delle colonie.

Il teatro post-espressionista è la continuazione diretta del teatro espressionista, sebbene con alcune differenze: il movimento non è ormai più specificamente tedesco, ma internazionale, le tesi ideologiche, quando ci sono, sono meglio definite, e alcuni drammaturghi dotati di senso pratico si impadroniscono del nuovo stile, avvicinandolo di più al gusto del pubblico.

Il ceco Karel Čapek (1890-1938) scrisse opere teatrali apparentemente fantastiche: *Ze života hmyzu* (Dalla vita degli insetti, 1921) rappresenta una guerra tra due eserciti di formiche [2669] i cui generali utilizzano lo stesso linguaggio patriottico dei generali umani (o disumani). Čapek ottenne molto successo, come pure il tedesco Carl Zuckmayer (1896-1977), che all’inizio scrisse satire allegre contro la morale borghese e il militarismo prussiano; *Des Teufels General* (Il generale del diavolo, 1945) è una rappresentazione affascinante dei movimenti di resistenza e di sabotaggio di certi gruppi tedeschi antinazisti.

A questo realismo tendenzioso si contrappone il teatro poetico. Ma intorno a questa definizione esistono alcuni equivoci. Il teatro di García Lorca è poetico, perché è l’opera di un grande poeta, capace di trasfigurare la realtà; ma la sostanza delle sue opere è realissima, è la mentalità feroce delle popolazioni rurali spagnole, le passioni elementari che possono scatenare tempeste. Le tragedie personali di García Lorca annunciarono immediatamente la guerra civile. Qualcosa di simile c’era già stato, in precedenza, nella drammaturgia dell’irlandese Synge. Ma al di fuori di queste regioni dalla vita primitiva il teatro poetico diventa bucolico o artificiale. Le teorie di T. S. Eliot convinsero poco.

Il prezzo che in un paese civilizzato si deve pagare per competere con quella poesia elementare è la deformazione violenta della realtà. E’ questo il regno del belga Michel de Ghelderode (1898-1962): nelle Fiandre, un visionario esaltato ricorda i tempi in cui quel paesaggio ridente fu dilaniato dalle guerre di religione, quando i fanatici iconoclasti fiamminghi furono sconfitti ed eliminati dal

⁴⁸ N. d. t.: Su Mailer si veda sopra nel presente capitolo, p. 2659.

fanatismo spagnolo, ispirato da una mistica esaltata. Ghelderode ha qualcosa di El Greco e qualcosa di Goya; è conterraneo di Brueghel e di Ensor. Non è per caso che si ricordano i nomi dei pittori: ciò che importa innanzitutto è lo scenario, che arriva a prendere parte all'azione drammatica, come nei drammi espressionisti di Strindberg. Davanti a questo scenario l'azione si svolge come in rapide esplosioni, in grida inarticolate, estasi e maledizioni. Ghelderode sceglie temi già trattati molte volte, come quello di *Don Juan*; in [2670] *Barabbas* (Barabba, 1928) arrivò a rappresentare la tragedia del Calvario. Ma è tutto diverso. Vi sono dubbi sul fatto che il drammaturgo credesse in Dio; ma certamente credeva nel diavolo. E' un ribelle, sebbene la sua rivoluzione sia di ordine spirituale. Un ribelle contro la realtà.

Poetico è il teatro di Ugo Betti (1892-1953). Fu poeta lirico prima di dedicarsi al teatro, poeta decadentista, discendente dall'arte malinconica dei crepuscolari. Aveva letto molto Maeterlinck e Čechov. L'atmosfera delle sue opere è più triste che tragica: è l'atmosfera del fatalismo di chi considera Dio indifferente e la vita come un potere ostile (*La padrona*, 1926). Ma è necessario compiere il dovere di vivere. E la vita è incalcolabile. Betti espone i suoi personaggi alle situazioni più strane, strappando loro reazioni inedite, mai osservate. A volte pare un gioco gratuito dell'immaginazione. Ma Betti trascorse metà della sua vita nelle vesti di giudice; lo preoccupava il problema della responsabilità morale. *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (1944) è un'autentica tragedia. Aveva trovato la via del ritorno, da Čechov al teatro moralista di Ibsen.

Ciò che la critica ha censurato in Betti è l'inconsistenza della sua filosofia malinconica. Quasi si fosse perduta la consapevolezza (e ciò come conseguenza del realismo-naturalismo) che tutto il teatro, e specialmente tutto il teatro tragico, si basa su una filosofia di vita. L'importanza di questa tesi, che teoricamente tutti accettano, si rivela nella breve storia del teatro nordamericano che era stato, fino all'epoca introno agli anni 1920, un teatro puramente commerciale, senza rapporti con la letteratura né con la vita, e che improvvisamente arrivò ad essere uno dei teatri più importanti del mondo per poi entrare, malgrado alcuni grandi successi, in una fase di rapida decadenza. L'analisi filosofica della mentalità nordamericana può contribuire a fare chiarezza su questa storia⁴⁹.

[2671] Tre grandi tradizioni hanno determinato la mentalità nordamericana: l'empirismo (eredità inglese) il pragmatismo e la tradizione etico-religiosa del puritanesimo.

L'empirismo, che confida soltanto nei dati forniti dal mondo esterno, può arrivare a considerare la realtà, l'ambiente, come qualcosa che è sempre più forte dell'uomo. Quando a questa conclusione si unisce un'eredità del puritanesimo, un residuo della fede nella predestinazione, ne risulta il fatalismo: l'uomo è condannato a essere un giocattolo delle circostanze sociali. Gran parte del romanzo neonaturalista, negli Stati Uniti, da Dreiser a Farrell, si basa su quel fatalismo. Allora si

⁴⁹ Gust. E. MÜLLER, *Amerikanische Philosophie*, Stuttgart, 1936.

poteva credere soltanto nella condanna dell'uomo. E questo è il motivo della "perversione diabolica" del predestinazionismo nelle opere di Faulkner: l'uomo è un cencio disgraziato. L'uomo è una caricatura orribilmente grottesca nei romanzi di Caldwell⁵⁰: *Tobacco Road* (La via del tabacco, 1932), la sua opera principale, fu messo in scena nel 1933 da Jack Kirkland, e da allora fu rappresentato per anni col massimo successo; è la principale opera drammatica nordamericana di quello stile fatalista, pur essendo più grottesca che tragica. Il fatalismo assoluto esclude la tragedia. Un episodio di questo teatro fatalista è la drammaturgia americana di tendenza socialista: un tentativo di reagire in modo rivoluzionario alla pressione dei fattori sociali. L'opera drammatica più conosciuta di questo stile è *Waiting for Lefty* (In attesa di Lefty, 1935), di Clifford Odets (1906-1963).

L'altra tendenza principale del pensiero nordamericano è il pragmatismo, che considera il mondo come un'opera che dev'essere realizzata dall'uomo. E' una filosofia ottimista. Le sue conclusioni possono essere accettate con facilità anche da chi non ne riconosce le premesse. Nessuno affermerebbe che il pragmatismo di William James o lo strumentalismo di Dewey abbiano esercitato la minima influenza sugli autori che fabbricavano commedie leggere per i teatri di Broadway; ma l'ispirazione è la stessa: il mondo è un nostro compito e la vita ricompensa lo sforzo. In tempi di crisi economica, nel 1936, una commedia come *You Can't Take It With You* (Non te li puoi portare appresso, 1936) di Georges S. Kaufman (1889-1961) e Moss Hart (1904-1961), rappresenta una versione differente di questa "filosofia" teatrale: il successo materiale non è indispensabile, non importa; altre cose ci consolano. E' la filosofia della volpe e l'uva.

La terza grande tradizione è quella etico-religiosa, l'eredità del puritanesimo. E' una tradizione seria e cupa: il tetro commerciale non [2672] l'avrebbe mai lasciata entrare. Ma essa entrò nelle opere di O'Neill⁵¹, modificata dalla straordinaria ampiezza di spirito del drammaturgo. L'angustia religiosa può farsi sentire nello stesso *habitat* di quella tradizione, un villaggio del New England (*Desire under the Elms*)⁵², ma anche in una foresta tropicale (*Emperor Jones*) o su una nave transatlantica (*The Hairy Ape*)⁵³. Ma in tutti i casi questa angustia si scontra con il pragmatismo dell'altra tradizione, con la religione del successo materiale. Il conflitto tra queste filosofie della vita americane è la forza esplosiva che produce la tragicità delle opere di O'Neill. In un'altra versione, come conflitto tra gli istinti e la norma, essa produsse la più grande tragedia della letteratura americana, *Mourning Becomes Electra*⁵⁴ [di O'Neill].

⁵⁰ N. d. t.: Su Caldwell si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2759-2760.

⁵¹ N. d. t.: Su O'Neill cfr. cap. 10.1, pp. 2594 ss.

⁵² N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, p. 2549.

⁵³ N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, p. 2548.

⁵⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, p. 2595.

Questa fusione di elementi nell'opera di O'Neill fu un caso isolato, che non era destinato a ripetersi. Il teatro nordamericano si mantenne, dopo di lui, a un livello letterario rispettabile. Ma né Tennessee Williams né Arthur Miller arrivarono a scrivere vere tragedie. I loro drammi non sono tragici, ma soltanto tristi.

Arthur Miller (1915-2005) scelse, in *The Crucible* (Il crogiuolo, 1953)⁵⁵, un tema tragico, la persecuzione delle streghe da parte dei puritani in epoca coloniale, con allusione, comprensibile anche per i sordi, alle persecuzioni dell'epoca di McCarthy. Il drammaturgo è ostile al culto del successo materiale, il cui fallimento egli rappresenta in *Death of a Salesman* (Morte di un commesso viaggiatore, 1949). La sua visione eroica della vita triviale degli umili ha qualcosa del "teatro epico" di Brecht; la costruzione dei suoi drammi è deliberatamente non-drammatica, e utilizza tutti gli strumenti dell'Espressionismo per rendere "irreale", visionaria la realtà. Si tratta della stessa lezione che aveva dato, in tempi di crisi economica, la commedia *You Can't Take It With You*, e che ora veniva data in tempi di crisi morale. Lo spirito è lo stesso: la visione pragmatica della vita. L'effetto di *Death of a Salesman* è triste, ma non tragico.

[2673] La recidiva fatalista è rappresentata da Tennessee Williams (pseudonimo di Thomas Lanier Williams, 1911-1983). Il suoi temi, la rivolta e la sconfitta degli istinti nell'atmosfera languida e corrotta del "Vecchio Sud", ricordano O'Neil, ma anche Faulkner. Williams è più poetico, più lirico degli altri. Ed è questo lirismo che nasconde e allo stesso tempo rivela l'impossibilità di uscire dal vicolo della tristezza infinita, ma non tragica. I tentativi di superare il lirismo tramite eccessivi effetti di erotismo e perfino di animalismo dovevano terminare nella monotonia.

Ma è possibile la tragedia nel nostro tempo? C'è chi lo nega. Si tratta dei drammaturghi svizzeri Frisch e Dürrenmatt, che riprendendo la strada del primo Espressionismo tedesco hanno scelto quale veicolo delle loro idee la farsa tragica.

Entrambi svizzeri, dall'analoga ideologia anarchico-rivoluzionaria e con un successo internazionale quasi simultaneo, Frisch e Dürrenmatt vengono sempre menzionati insieme. Ma sono assai differenti. Max Frisch (1911-1991), di professione architetto, ha un notevole passato di romanziere: *Stiller* (1954) e *Homo Faber: Ein Bericht* (Homo Faber: resoconto, 1957) discutono i problemi dell'identità personale e della resistenza dell'individuo alla società industrializzata. Frisch sa costruire; è un architetto anche nelle sue opere teatrali, nelle quali tuttavia rappresenta idee esplosive: in *Biedermann und die Brandstifter* (1957, tr. it. Omobono e gli incendiari) la debolezza della società borghese di fronte ai tentativi totalitari, in *Andorra* (1961) il problema dell'antisemitismo. L'influenza di Brecht, malgrado le profonde differenze, è evidente; ma è più forte nella drammaturgia di Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), che proponendo idee simili, [2674]

⁵⁵ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2668.

disprezza l'arte architettonica per votarsi consapevolmente al caos formale del primo Espressionismo tedesco. E' un anarchico, ma non è un nichilista: la sua satira maliziosa e violenta è al servizio di ideali morali che sono meno definiti che non cinicamente evidenti. Si oppone alla pena di morte e all'assassinio legalizzato, agli imponenti tentativi di "salvare la civiltà" (*Romulus der Große*, Romolo il Grande, 1950), all' "etica" professionale dei capitalisti (*Frank der Fünfte*, Franco Quinto, 1960), alla follia dei fisici nucleari (*Die Physiker*, I fisici, 1963), suscitando una risata di disperazione. In *Der Besuch der alten Dame* (La visita della vecchia signora, 1956) mette in ridicolo temi seri come la forza antimorale del denaro, la venalità della democrazia e la colpa collettiva; il "caso" rappresentato è così profondamente umano che la farsa produce l'effetto di una grande tragedia. Viene così realizzata una delle ambizioni degli espressionisti: fare appello alla coscienza.

"*Expressionnisme pas mort*"⁵⁶, si direbbe. Frisch e Dürrenmatt non sono i suoi soli seguaci. Hermann Kasack (1896-1966) aveva già scritto in questo stile delle poesie commoventi. Durante il regime nazista, che lo perseguitò, mantenne uno sdegnoso silenzio. Dopo la guerra, nel romanzo *Die Stadt hinter dem Strom* (La città oltre il fiume, 1947) produsse uno specchio impressionante della Germania post-nazista: un archivista, chiamato a organizzare l'archivio di una città nella quale spera di ritrovare la sua amata misteriosamente scomparsa, la trova davvero, nella città semidistrutta i cui abitanti conducono un'esistenza come di ombre; si tratta dei morti, che trascorrono lì una fase intermedia prima di entrare definitivamente nel regno della morte. Una grande e terribile esperienza (quella della distruzione delle città tedesche a causa dei bombardamenti aerei) serve a riportare in vita il vecchio mito di Orfeo ed Euridice; l'atmosfera spettrale della città dei morti, creata sotto l'evidente influenza di Kafka, ha un fascino che si potrebbe dire orripilante. Ma questo "nuovo brivido" è pregiudicato dall'intento didattico del romanziere. Anche *Die Stadt hinter dem Strom* è un romanzo-saggio, che contrappone alla fede individualista la saggezza orientale della vita come fase transitoria di preparazione all'estinzione definitiva.

[2675] Si tratterebbe di un nichilismo religioso-filosofico. Anarchico è invece il nichilismo di Arno Schmidt (1914-1979), anche sul piano linguistico. Duramente provato dalle esperienze del nazismo e della Seconda Guerra Mondiale, Schmidt non crede in nulla e in nessuno; influenzato letterariamente da Joyce, la sua furia distruttrice si dirige anche contro la stessa lingua tedesca, che corrode mediante l'imitazione foneticamente fedele del gergo dei tedeschi del 1950. Nella sua prima e forse più importante opera, i tre racconti del volume *Leviathan oder Die beste der Welten* (Leviatano, o il migliore dei mondi, 1949) colloca una descrizione crudelmente realistica della fuga dalla Berlino distrutta nel 1945 tra due narrazioni fantastiche, che ricordano da lontano l'arte di

⁵⁶ N. d. t.: "L'Espressionismo non è morto", con riferimento alla frase di Paul Alexis a proposito del Naturalismo (cfr. cap. 9.1, p. 2246).

Jorge Luis Borges. «Meglio un Cielo senza dei che un cielo senza nuvole»: questa è la sua filosofia. Quando si tratta della vita tedesca contemporanea, il tono può solo essere quello della satira impietosa. Arno Schmidt, che pareva un distruttore della lingua, è invece un creatore di nuovi strumenti linguistici.

Come Schmidt tratta la lingua, Günter Grass (1927-2015) tratta la forma stessa della finzione narrativa. I suoi romanzi *Die Blechtrommel* (Il tamburo di latta, 1959) e *Hundejahre* (Anni da cani, 1963) sono vasti panorami satirici della vita tedesca durante e dopo il nazismo, di una crudeltà incisiva e di un umorismo a volte ripugnante. La letteratura tedesca non ha prodotto, per il momento, nulla di più forte, e di più necessario.

Già prima della guerra l'Espressionismo tedesco si era fortemente irradiato sulle letterature germaniche del Belgio, dell'Olanda e dell'Europa settentrionale. E' un processo che continua.

Quando lo svedese Lagerkvist⁵⁷ ricevette, nel 1951, il premio Nobel, le case editrici francesi, inglesi e italiane si affrettarono a pubblicare traduzioni delle opere di questo scrittore, fino ad allora sconosciuto al di fuori della sua patria; la delusione, però, fu generale. La sua espressione appariva strana, senza tuttavia sorprendere per originalità, come il “*dejà vu*” (già visto) di un incubo. [2676] Perché era stato dimenticato lo stile nel quale Lagerkvist continuava a scrivere, quello dell'Espressionismo. Il maggior poeta moderno della Danimarca, Tom Kristensen (1893-1974) continua, come Lagerkvist, a proclamare ideali umanitari in stile espressionista. L'elemento fortemente romantico che è presente nell'Espressionismo trova il suo poeta nell'olandese Jan Jacob Slauerhoff (1898-1936), un medico che trascorse una vita avventurosa di viaggi per mare e nell'Estremo Oriente, poeta di estasi esotiche e di esotismi affascinanti, autore di uno stranissimo romanzo utopico *Het verboden rijk* (Il regno proibito, 1932) ambientato in parte nella Cina moderna e in parte a Macao, ai tempi di Camões⁵⁸; Slauerhoff, che credeva nella metempsicosi, si identifica chiaramente col grande poeta portoghese.

Una delle letterature germaniche nelle quali l'Espressionismo ha lasciato tracce più profonde è la letteratura sorella di quella olandese, la fiamminga. In Belgio era nato uno dei maggiori espressionisti, Van Ostayen⁵⁹, il poeta unanimista della moderna città di Anversa e il profeta di una nuova religiosità umanitaria. Il suo modernismo esercita ancora oggi un'influenza sui poeti fiamminghi. Ma proprio in Belgio vennero compiuti dei tentativi di superare l'Espressionismo senza disprezzarne le conquiste.

Herman Teirlinck (1879-1967) è uno di quegli autori che, pur diventando vecchi e anche molto vecchi, non cessano di sorprendere la critica e il pubblico, evolvendosi sempre. Prima della Prima

⁵⁷ N. d. t.: Su Lagerkvist cfr. cap. 10.1, pp. 2554-2555.

⁵⁸ N. d. t.: Nel XVI secolo.

⁵⁹ N. d. t.: Su van Ostayen cfr. cap. 10.1, p. 2554.

Guerra Mondiale fu uno scrittore scettico-ironico alla maniera di [2677] Anatole France, che si confrontava col cattolicesimo semipuritano e molto provinciale dei fiamminghi. Nel romanzo *Het ivoren aapje* (La scimmia d'avorio, 1909) fornì il primo panorama impressionista della città di Bruxelles, che all'epoca si stava trasformando in una grande metropoli moderna. La guerra lo convertì all'Espressionismo. Si dedicò al teatro: *De vertraagde film* (Il film al rallentatore, 1922) costituisce un audace esperimento di utilizzare procedimenti cinematografici per dare senso a una successione di avvenimenti tra loro sconnessi come solo li produce la vita reale. *Ik dien* (Io servo, 1924) riporta in vita, nello spirito dell'umanitarismo espressionista, una leggenda del Medioevo cattolico. Ma solo nella sua vecchiaia Teirlinck fornì la piena misura delle sue forze. *Het gevecht met de engel* (La lotta con l'angelo, 1952) è il grande romanzo della lotta degli uomini primitivi, dei contadini semiselvaggi della foresta di Soignes, contro la città: uno scontro titanico tra la ragione e l'irrazionalità del rinnovamento religioso dell'umanità, così come gli espressionisti desideravano realizzarlo.

Contro gli eccessi ideologici (e politici, nel senso del nazionalismo estremista) e stilistici degli espressionisti fiamminghi si ribellò a Gent, intorno al 1922, il gruppo della rivista "*Fonteintje*": Maurice Roelants (1895-1966) e Richard Minne (1891-1965) coltivarono la metrica tradizionale e lo stile simbolista per evadere, con una poesia "fantasista", umoristica, ironica e sarcastica, dalle preoccupazioni ideologiche del momento; entrambi erano scettici. Contro questo scetticismo degli "uomini invecchiati anzitempo" lottò il gruppo della rivista "*Ruimte*", ispirato a Van Ostayen e guidato da Marnix Gijsen (pseudonimo di Jean-Albert Goris, 1899-1984), all'epoca poeta whitmaniano pieno di fede nella vita, che cantava la povertà "socialista" del santo di Assisi e le turbolenze del porto di Anversa. Ma Gijsen, più tardi, perdette [2678] quella fede. Si riconciliò con i suoi avversari di "*Fonteintje*" e li superò nello scetticismo ironico, cadendo in un totale nichilismo, quasi come un anarchico. Riemerse dall'abisso delle dure esperienze personali con una serie di romanzi destinati a demolire i falsi ideali dell'umanità. Il maggior successo tra questi libri fu *Het boek van Joachim van Babylon* (Il libro di Gioacchino di Babilonia, 1947): Gioacchino è il marito della famosa e casta Susanna della Bibbia; il suo libro è un libello impietoso contro il "vizio freddo" della castità, che gli aveva amareggiato e distrutto la vita. Se non fosse stato narrato in stile classico, il romanzo non avrebbe urtato soltanto i puritani olandesi; è, in tutti i sensi, uno dei più grandi libri di questo secolo, che fa di Gijsen uno dei più grandi critici della civiltà contemporanea.

Il grande post-espressionista della Norvegia è Tarjei Vesaas (1897-1970), che ha ricevuto un premio internazionale dalla città di Venezia; ma anche nel suo paese è più elogiato che letto, per via della sua scelta, quale mezzo di espressione, del dialetto dei contadini della Norvegia settentrionale, che rende difficile accostarsi alla sua opera. Il simbolismo fantastico di Vesaas, eredità

dell'Espressionismo, si combina stranamente bene col duro realismo dei suoi temi rurali; una tensione febbrile ne vivifica lo stile, nella misura in cui le traduzioni permettono di apprezzarlo. Se le letterature scandinave non fossero uscite quasi del tutto dagli orizzonti del pubblico letterario internazionale, si potrebbero menzionare ancora altri nomi. Tra questi, non si dovrà passare sotto silenzio almeno quello dello svedese Eyvind Johnson (1900-1976), che nel ciclo intitolato *Romanen om Olof* (Romanzo di Olof, 1934-37) descrisse la propria infanzia proletaria, e nei romanzi del ciclo *Krilon* (1941-43) la lotta contro il nazismo.

La traiettoria dell'Espressionismo fu, in definitiva, assai più ampia di quanto il consueto osservatorio, quello di Parigi, abbia lasciato intravedere. La sua irradiazione ha raggiunto, oltre ai paesi germanici, anche le letterature slave; e conoscitori dell'Espressionismo sono esistiti (basti citare il nome di O'Neill) ed esistono ancora anche nelle Americhe.

[2679] La letteratura jugoslava non è conosciuta all'estero come dovrebbe. Il premio nobel conferito a Ivo Andrić non è forse riuscito a dissipare tutti gli equivoci. Perché lo scrittore di gran lunga più grande, poeta, drammaturgo e romanziere di livello europeo, è Miroslav Krleža (1893-1981). Le sue prime poesie rivelano l'influenza del Simbolismo francese. Ma presto questo croato, all'epoca ancora cittadino austriaco, conobbe l'Espressionismo tedesco, e utilizzò le forme e lo stile del teatro espressionista per denunciare, dal palcoscenico, gli orrori delle battaglie, delle trincee, degli ospedali da campo, e la disperazione dei croati obbligati a combattere nell'esercito austriaco contro i propri fratelli slavi, i serbi e i russi. Le ballate di Krleža, popolari nella forma e rivoluzionarie nel contenuto, preparavano il popolo alla mentalità che doveva esplodere, più tardi, nella resistenza di Tito. Al di là del suo slavismo e del suo comunismo, Krleža rimase intimamente legato alla cultura dell'Impero Asburgico. Con una sorta di amore-odio descrisse, nel vasto ciclo *Gospoda Glembajevi* (I signori Glembay, 1928), la decadenza dell'aristocrazia austriaca della Croazia, e nel romanzo *Povratak Filipa Latinovicza* (Il ritorno di Filip Latinovicz, 1932), la sua opera più caratteristica, lo scontro tra l'intellettuale di formazione occidentale e quel mondo arcaico, provinciale e arretrato. E' soprattutto in questo romanzo che Krleža rivela la propria parentela con la filosofia negativa e l'esistenzialismo. Tutte le esperienze della sua vita pubblica, della lotta contro la dominazione austriaca, contro il regime fascista in Jugoslavia tra le due guerre e nella Resistenza, arrivarono a ispirargli il romanzo *Banket u Blitvi* (Il banchetto di Blitvia, 1939), il più completo e affascinante panorama di una dittatura fascista che esista nella letteratura contemporanea. Krleža è il maggiore scrittore della letteratura jugoslava, e come tale è universalmente e ufficialmente riconosciuto.

[2680] Tra espressionismo ed esistenzialismo si dibatte il polacco Witold Gombrowicz (1904-1969), il cui romanzo satirico *Ferdyduke* (1938) ottenne un successo internazionale, fu proibito

nella Polonia fascista dell'anteguerra e successivamente proibito nella Polonia comunista. Il *Diario* (1953-69) di Gombrowicz, testimonianza della lotta di un individualista contro gli stereotipi che la società voleva imporgli, è uno dei grandi documenti di questo secolo.

Non pare possibile verificare l'influenza diretta dell'Espressionismo nei romanzi del cubano Alejo Carpentier (1904-1980), uomo di formazione culturale francese e di un appassionato nazionalismo latinoamericano. Ma il suo stile è stranamente simile a quello espressionista: in *El acoso y otros relatos* (1956, tr. it. La fucilazione: un romanzo e tre racconti) il tema è quello delle ore febbrili di una cospirazione contro la dittatura; in *Los pasos perdidos* (I passi perduti, 1953) è quello dello scontro tra i civilizzatori e il mistero della foresta vergine; nel romanzo storico *El Siglo de Luces* (Il secolo dei lumi, 1962) si tratta dell'ispirazione portata dalla Rivoluzione Francese nelle isole dei Caraibi, prototipo della rivoluzione comunista di oggi. Alejo Carpentier è un maestro del romanzo detto "poematico" e uno degli scrittori più significativi del secolo.

Influenze isolate dell'Espressionismo non sono rare, a partire da O'Neill, nel mondo anglosassone. E' per via di questo Espressionismo che Malcolm Lowry (1909-1957) appare differente dai suoi compagni della *lost generation*. Solo dopo la morte dello sfortunato scrittore il suo romanzo autobiografico *Under the Volcano* (Sotto il vulcano, 1947) ha conquistato una meritata fama internazionale: anche questa tragedia dell'uomo che si affoga nell'alcol per dimenticare il mondo è un grande documento.

[2681] Un'influenza diretta dell'Espressionismo può essere verificata nell'opera, dagli aspetti molto vari, dell'americano Thornton Wilder (1897-1975), che malgrado la sua formazione occidentale ha mantenuto uno stretto contatto con la vita letteraria viennese. Grande è l'ampiezza dei suoi orizzonti, dal mondo mediterraneo dell'Antichità (*The Woman of Andros*, La donna di Andros, 1930) al Perù dell'epoca barocca (*The Bridge of San Luis Rey*, Il ponte di San Luis Rey, 1927) fino alle sue opere drammatiche, simboliche o allegoriche, che hanno fatto pensare (peraltro senza una ragione sufficiente) al Surrealismo. L'opera più importante di Wilder rimane *The Bridge of San Luis Rey*, la storia di cinque vite perdute in un incidente che il monaco fra Ginepro intende chiarire per giustificare la provvidenza divina. Fra Ginepro usa il linguaggio e i simboli della religione per dare, in una maniera tutta profana, un senso alla vita, cosa che non sarebbe necessaria in un mondo che si sa essere governato dal Dio vivente. Per questo fra Ginepro, per sentenza del vescovo di Lima, venne bruciato sulla pubblica piazza. Nel caso di Wilder, il ruolo dell'arcivescovo fu assunto dal critico marxista Michael Gold, che rispose all'immenso successo del libro con una campagna diffamatoria, descrivendo lo scrittore come un evasionista di bassa lega, influenzato dalle idee pseudoreligiose del "new humanism" di Irving Babbitt ecc., che soddisfaceva le esigenze di "lieto fine" del pubblico. Ma Wilder non fu un neo-umanista: fu un umanista autentico, un americano del

Wisconsin che si sentiva a casa propria a Parigi, a Madrid, a Vienna e soprattutto a Roma. Perciò quella sua opera si colloca completamente al di fuori delle tradizioni del romanzo nordamericano. Questo è il motivo per cui la critica americana, a prescindere dalle divergenze ideologiche, adottò tacitamente l'atteggiamento dell'oggi dimenticato Gold: i romanzi di Wilder non occupano alcun posto nella discussione letteraria. Sembrano confinati nel piano della letteratura popolare; [2682] ma su questo piano il successo si mantiene fedele all'autore. Occorre ammettere che il successo di *The Bridge of San Luis Rey* è meno un fatto della storia letteraria che non un fenomeno della sociologia letteraria, la ricerca disperata di un senso della vita in epoche di declino della civiltà. Ma Wilder conosceva perfettamente il suo pubblico, e ne fece la satira in *Heaven's My Destination* (Il Cielo è il mio destino, 1935) dove un settario, ritirando dalla banca tutto il proprio deposito per darlo ai poveri, provoca una corsa agli sportelli; come pure nel dramma *Our Town* (1938, tr. it. Piccola città). Solo che l'orizzonte di Wilder non è limitato dalla sociologia. In *The Skin of Our Teeth* (Per il rotto della cuffia, 1942, tr. it. La famiglia Antrobus) il tema è "semplicemente" la storia dell'intera umanità. Il mondo di Wilder è ellittico: ha due epicentri, New York e Roma, le due città, quella dei grattacieli e dei finanzieri e quella dei cardinali, degli aristocratici e delle rovine, che sono contrapposte nel suo primo romanzo, *The Cabala* (La cabala, 1926). Come allora, l'umanista americano Wilder continua a credere nel ponte che le unisce, che non però è il sinistro ponte di San Luis Rey: «*there is a land of the living and a land of the dead and the bridge is love, the only survival, the only meaning*»⁶⁰.

Per concludere, l'Espressionismo non morì neppure nella poesia tedesca. La rinascita di uno pseudo-hölderlinismo nei versi del poeta ufficiale del nazismo, l'austriaco Josef Weinheber (1892-1945), virtuoso delle forme classiche mediante le quali espresse le rimozioni, gli odi e anche i dubbi della sua anima caotica, non fu che un episodio; Weinheber concluse la sua vita col suicidio. Ma dopo la Seconda Guerra Mondiale il maggiore poeta espressionista, Benn⁶¹, fece ritorno dall'ostracismo, ritrattando la sua effimera adesione al nazismo. Nel 1945 il suo nichilismo e la sua espressione diretta e carica di senso erano più attuali che mai. Le nuove generazioni riconoscono in Benn il loro maestro e la loro guida. Il compito è quello di ristabilire le relazioni perdute con le tendenze del Modernismo internazionale. Günther Eich (1907-1972) è un elegiaco tedesco, che cerca un significato metafisico [2683] nelle cose semplici della vita; è stato giustamente definito il poeta degli "idilli dell'angoscia". Karl Krolow (1915-1999) è già più europeo: è un poeta ermetico, il cui coraggio nell'inventare metafore inedite rivela la conoscenza della *methaphysical poetry*; la sua calma filosofica, quasi buddista, è l'eredità di un altro Espressionismo, quello di Hesse.

⁶⁰ N. d. t.: «C'è una terra dei viventi e una dei morti e il ponte è l'amore, l'unica sopravvivenza, l'unico significato», citazione da *The Bridge of San Luis Rey* di Wilder.

⁶¹ N. d. t.: Su Benn cfr. cap. 10.1, pp. 2553-2554.

Come l'Espressionismo, così anche gli altri Modernismi continuano. Nei paesi del Rio de la Plata, dov'erano nati l'Ultraismo e il *Creacionismo*, questi movimenti radicali sembrano già dimenticati; lo stesso Jorge Luis Borges ha rinnegato la sua poesia di quegli anni. Ma la poesia dall'espressione violenta e dallo sfondo sociale continua ad essere coltivata nei paesi delle Ande e, più purificata, nel nord del continente latinoamericano. Il messicano Octavio Paz (1914-1998) è oggi considerato il portavoce più autorevole della sua razza: una poesia realista in uno stile moderatamente modernista. Il guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1904-1992) ha scritto almeno un verso altamente ispirato: «*El amor y la muerte son las alas de mi vida, / que es como un ángel expulsado perpetuamente*»⁶². In Portogallo è andata avanti la generazione cresciuta sotto l'influenza di Fernando Pessoa: Carlos Queiróz (1907-1949) e, soprattutto, José Régio (pseudonimo di José Maria dos Reis Pereira, 1901-1969), poeta "diabolico" e "all'ombra della follia", ma spirito religioso dalla lucidità mediterranea, che non ammette di essere sviato dal proprio cammino:

Não sei para onde vou.

– *Sei que não vou por aí!*⁶³

[2684] Nulla finora ha sostituito in Brasile l'influenza del movimento iniziato dai due grandi modernisti, Mário de Andrade e Manuel Bandeira⁶⁴. Ma vi sono influenze collaterali e continuazioni differenti. Jorge de Lima (1893-1953) utilizzò gli strumenti del Modernismo per comporre un'incantevole poesia folclorico-regionalista, prima di dedicarsi anima e corpo all'arte cattolica; nella sua espressione si colgono elementi surrealisti. Questi si notano anche nella poesia ermetica, sempre cattolica e sempre a sfondo sociale, di Murilo Mendes (1901-1975), che a partire dal suo primo libro coltivò una maniera di esprimersi fantastica e di grande intensità: *Os dois lados* (I due lati) e *Mapa* (Mappa) [da *Poemas*, 1930] sono tra i versi più enigmatici e più forti che possieda la lingua portoghese. Il Modernismo brasiliano è assai meno omogeneo del corrispondente movimento ispanoamericano. Le personalità individuali dei poeti sono marcate in maniera inconfondibile. Nessuno potrebbe confondere l'espressione di Jorge Lima con quella di Murilo Mendes, nonostante il fatto che i due poeti abbiano anche collaborato tra loro. E nessuno li confonderebbe con quell'altro poeta, del tutto diverso, che è Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). La sua poesia è personalissima, e inoltre ha seguito (cosa molto rara) un percorso evolutivo coerente. Le sue metafore sono, fin dall'inizio, le più originali, come sperdute nell'ambiente della

⁶² N. d. t.: Luis CARDOZA Y ARAGÓN, *Soledad*, V, ultimi due versi: «Perché l'amore e la morte sono le ali della mia vita, / che è come un angelo in perpetuo esilio».

⁶³ N. d. t.: José RÉGIO, *Cântico Negro*, ultimi due versi: «Non so dove sto andando / So che non vado da quella parte!».

⁶⁴ N. d. t.: Sui quali si veda il cap. 10.1, pp. 2566-2567.

sua poesia scheletrica; non sono ornamenti, ma la sostanza vera e propria. Non si inquadrano nella camicia di forza [2685] della metrica regolare; anche la rima “non sarebbe una soluzione”. E Carlos Drummond de Andrade va alla ricerca di soluzioni. La vita, che era stata

*Coisa miserável,
suspiro de angústia...*⁶⁵

gli fornisce tuttavia gli argomenti triviali che il suo potere metaforico trasforma in materia poetica:

*O tempo é minha matéria, do tempo presente, os homens presentes,
A vida presente*⁶⁶.

In questa fase Drummond de Andrade si avvicina ai suoi contemporanei inglesi come Auden, Spender e Day Lewis: l'autore di *A rosa do povo* (La rosa del popolo, 1945) è un “poeta pubblico”. Acquisì la forza quasi epica di scrivere poemi come *Edifício Esplendor* (Edificio Splendore); ma presto riconobbe, con Auden, che

*Private faces in public places
Are wiser and nicer
Than public faces in private places*⁶⁷.

Nel volume *Claro Enigma* (Chiaro enigma, 1951) il ciclo si chiude: la poesia dell'angoscia enigmatica è depurata:

*Como a noite se mudara
no mais cristalino dia!*⁶⁸

L'ultima arte di Drummond de Andrade è ormai poesia pura, quella di un poeta della più alta categoria.

⁶⁵ N. d. t.: Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Coisa miserável*, vv. 1-2: «Cosa miserevole, / sospiro d'angoscia».

⁶⁶ N. d. t.: Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Mãos dadas*, ultimi due versi: «Il tempo è la mia materia, del tempo presente, gli uomini presenti, / La vita presente».

⁶⁷ N. d. t.: «I volti privati nei luoghi pubblici / Sono più saggi e più simpatici / Dei volti pubblici nei luoghi privati», citazione dalla dedica dell'opera *The Orators* (1932) di W. H. Auden.

⁶⁸ N. d. t.: Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Canção Para Álbum de Moça*, ultimi due versi: «Come la notte si è mutata / Nel giorno più cristallino!».

Ma non è “*poésie pure*” nel senso particolare dell’arte di Valéry. L’autore del *Cimetière marin* trovò più ammiratori che discepoli. Né sembra averne avuti nella stessa Francia. L’unico suo seguace (e comunque *cum grano salis*) di lingua francese fu il giovane belga Odilon-Jean Périer (1901-1928), il poeta della città di Bruxelles, grave nei suoi significati e quasi leggero [2686] nella sua forma, luminosa e cristallina. Per il resto la “*poésie pure*” è oggi un fenomeno specificamente iberico, sotto l’influenza di quel grande maestro che fu Juan Ramón Jiménez.

Il più grande, e di gran lunga, dei poeti puri di lingua spagnola è Jorge Guillén (1893-1984). Nonostante l’influenza inevitabile del maestro, non può essere definito un *juanramonista*. Tradusse il *Cimetière marin* [di Valéry]; lesse molto Góngora; ma prima di tutto egli è ciò che Jiménez condanna: un poeta intellettualista. Ma non è un poeta filosofico nel senso in cui lo fu Rilke. Certi suoi versi come «*Ser, nada más. Y basta*»⁶⁹ hanno suggerito ad alcuni critici la possibilità di definire Guillén un “poeta dell’esistenzialismo”. Ma anche se lo fosse, si imporrebbe un aggettivo limitativo, trovato dal critico Eugenio Frutos: Guillén sarebbe il poeta di un “esistenzialismo gioioso”. In effetti si tratta di un fenomeno rarissimo tra i grandi poeti di oggi: Guillén è ottimista. Pagò il prezzo della reclusione aristocratica:

*Cerré las puertas: el mundo me ciñe*⁷⁰.

Ma tra quelle mura ricreò il mondo, producendo una nuova realtà autonoma:

Soy, más, estoy. Respiro

[...]

La realidad me inventa.

*Soy su leyenda – Salve!*⁷¹

Jorge Guillén è autore di un unico libro, *Cántico* [Cantico], che pubblicò e ripubblicò quattro volte (1928, 1936, 1945, 1950), ogni volta più completo e più perfetto. Pare un caso di ossessione. Ed è un caso di concentrazione. Ciascun istante possiede il proprio [2687] valore inconfondibile e irresistibile (“*instante sin historia*”⁷²), ma il risultato è sempre il medesimo

...*No pasa*

⁶⁹ N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Más allá*, v. 41: «Essere, nient’altro. E basta».

⁷⁰ N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Noche encendida*, ultimo verso: «Ho chiuso le porte: il mondo mi cinge».

⁷¹ N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Más allá*, vv. 57, 59-60: «Sono, di più, sto. Respiro [,,] La realtà mi inventa. / Sono la sua leggenda. Salve!»

⁷² N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Niño*, v. 9: «Istante senza storia».

*Nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta*⁷³.

Se qualcuno ha parlato di illusione, citando un mezzo verso del poeta: «*fábula de fuentes*»⁷⁴, o quest'altro: «*Acaso nada?*»⁷⁵, il poeta risponde: «*Pero quedan los nombres*»⁷⁶. In tutta la poesia di quest'epoca non c'è nulla che ci renda così intensamente il senso della vita.

Ciascuno dei *juanramonistas* spagnoli, in questo “mezzo secolo d'oro” della poesia spagnola, possiede una fisionomia propria. Pedro Salinas (1891-1951), cantore esclusivo di «*esta corporeidad mortal y rosa*»⁷⁷, compì il miracolo di creare, dopo sei secoli di petrarchismo, una poesia erotica assolutamente nuova e moderna.

Luis Cernuda (1902-1963), «*cuya palabra lúcida es como diamante*»⁷⁸, appare tuttavia “assolutamente anomalo” a un critico di tradizione romantica, a un ammiratore appassionato di Bécquer. Ma lo stesso Cernuda conobbe e analizzò il proprio romanticismo dietro la facciata elegante della poesia pura. All'età di sessant'anni dava ancora un'impressione di giovinezza: era forse la giovinezza perpetua dello schizofrenico, separato dalla vita come «*el deseo está separado de la realidad*»⁷⁹? Cernuda è il poeta del subconscio; ma lo è consciamente, perché sa che «*La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira*»⁸⁰ [2688] preferisce rimanere solo «*Donde habite el olvido, / En los vastos jardines sin aurora*»⁸¹.

Vicente Aleixandre (1898-1984) è il più *juanramonista* di tutti. Questo poeta elegiaco della morte potrebbe essere definito il “Rilke senza metafisica”, perché non conosce né ammette altra sostanza concreta nella poesia che la metafora, che gli serve per modificare gli elementi dati della realtà o, per dirla con franchezza, per fuggire dal mondo. E' un evasionista consapevole e deciso. Molto al di là della realtà degli altri, Aleixandre creò la sua *Sombra del Paraíso* (Ombra del paradiso, 1944), il mito di un'esistenza anteriore, celeste, nel mondo delle anime. E' un angelo perduto (ma non caduto) nella Spagna reale di questo secolo, tra «*la destrucción o el amor*»⁸².

⁷³ N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Beato sillón*, vv. 5-8: «Non accade / nulla. Gli occhi non vedono, / sanno. Il mondo è ben / fatto. L'istante lo esalta».

⁷⁴ N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Los jardines*, ultimo verso: «Favola di fonti».

⁷⁵ N. d. t.: Jorge GUILLÉN, *Los nombres*, penultimo verso: «Forse nulla?».

⁷⁶ N. d. t.: *Ibidem*, ultimo verso: «Ma rimangono i nomi».

⁷⁷ N. d. t.: Pedro SALINAS, *La voz a ti debida*, penultimo verso: «Questa corporeità mortale e rosa».

⁷⁸ N. d. t.: Luis CERNUDA, *Góngora*, v. 2: «La cui parola lucida è come diamante».

⁷⁹ N. d. t.: “Il desiderio è separato dalla realtà” (con riferimento al titolo di un libro di poesie di Cernuda, *La Realidad y el Deseo*, La Realtà e il Desiderio, 1936; 1963).

⁸⁰ N. d. t.: Luis CERNUDA, *Los fantasmas del deseo*, v. 46: «La carezza è menzogna, l'amore è menzogna, l'amicizia è menzogna».

⁸¹ N. d. t.: Luis CERNUDA, *Donde habite el olvido*, vv. 1.2: «Dove abiti l'oblio, / Nei vasti giardini senza aurora».

⁸² N. d. t.: “La distruzione o l'amore”, titolo di un libro di poesie di Aleixandre pubblicato nel 1935.

Emilio Prados (1899-1962) fuggì da questa realtà per motivi molto reali, politici; ma non è un combattente, bensì il più gongorista, il più “strano” tra i *juanramonistas*, troppo fine per reggere questa vita che ne minò irrimediabilmente il corpo. A questa stessa realtà soccombette Miguel Hernández (1910-1942), il “*perito en lunas*”⁸³, che fu un figlio del popolo, pastore di greggi, autodidatta, poeta dall’originalità assoluta e dalla forma perfetta, dall’abbondanza metaforica barocca, come si addice a un figlio della tradizione spagnola; fu poi soldato, e cantò per i suoi compagni del quinto reggimento di fanteria dell’esercito repubblicano. Morì in prigione. Alla notizia della morte di García Lorca aveva scritto:

[2689] *Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las estrañas*⁸⁴.

Miguel Hernández fu uno dei poeti più virili della lingua spagnola, e il suo volume dal titolo *El rayo que no cesa* (Il raggio che non cessa, 1936) è uno dei più grandi dell’epoca e di tutte le epoche. Nella sua poesia si uniscono le due grandi correnti della poesia spagnola contemporanea, il Gongorismo e il Popolarismo. Ma questa sintesi fu interrotta.

Dopo la catastrofe, il maggior poeta spagnolo in Spagna (Guillén, Cernuda e Alberti andarono in esilio) fu Dionisio Ridruejo (1912-1975)⁸⁵, un ex-falangista dai nobili ideali politici che in seguito lo portarono all’opposizione, ma un poeta puro, che si ricollegava alla tradizione di Garcilaso e che cantò in forma classica le “pietre della Spagna”, quelle delle cattedrali e quelle del desolato paesaggio castigliano. Rimane poi la voce dolorosa, ma rigorosamente disciplinata, di Blás de Otero (1916-1979).

Alcune varianti della “poesia pura formano” una forte corrente della poesia ispanoamericana. Il colombiano Germán Pardo García (1902-1991) ebbe quale punto di partenza, ancora, il Parnassianesimo; giunse poi ad accettare le “*voces naturales*”⁸⁶ del subconscio, la costruzione alogica del verso. Nel corso di questa evoluzione architettò alcuni versi di “poesia pura” della più alta ispirazione, come questi:

*Ya sólo existen los nombres
donde estuvieron las cosas*

⁸³ N. d. t.: “Esperto in lune”, dal titolo dell’opera di Prados pubblicata nel 1933.

⁸⁴ N. d. t.: Miguel HERNÁNDEZ, *Elegía Primera*, vv. 75-76: «Muore un poeta e la creazione si sente / ferita e moribonda nelle viscere».

⁸⁵ N. d. t.: Su Ridruejo si veda anche sopra nel presente capitolo. p. 2658.

⁸⁶ N. d. t.: “Voci naturali”, con riferimento al titolo di un’opera di Pardo García, *Las voces naturales* (Le voci naturali, 1945)

[...]

El mundo se me hizo leve

*Y divina la memoria*⁸⁷.

[2690] A Cuba il più puro dei puri fu il *juanramonista* Eugenio Florit (1903-1999), che lo stesso Juan Ramón Jiménez, molto esigente come critico, definì, nel prologo dell'antologia cubana del 1936, «uno dei poeti più importanti della poesia di lingua spagnola»; un elogio straordinario, ma giustificato di fronte a versi come questi, dalla poesia *Estrofas a una estatua* (Strofe a una statua)⁸⁸:

Tú, estatua blanca, rosa de alabastro,

nasciste para estar pura en la tierra

con un dosel de ramas olorosas

*y la pupila ciega bajo el cielo*⁸⁹.

L'antologia menzionata⁹⁰ offriva un panorama completo della “poesia pura” a Cuba. Non era esclusivamente *juanramonista*. Anche Mariano Brull (1891-1956) fu, significativamente, un traduttore di Valéry. La personalità più singolare tra i cubani fu Emilio Ballagas (1908-1954), che scrisse alternativamente “poesia pura” e poesia folclorica negra e sociale, alla maniera di Nicolás Guillén (1902-1989), che è il maggiore poeta socialista di Cuba. Sono due correnti che nella poesia cubana contemporanea si combattono e collaborano.

Il nucleo più ortodosso di *juanramonistas* si incontra in Colombia, nel gruppo che si denominava, conformemente al titolo del libro decisivo di Jiménez, “Piedra y Cielo” (Pietra e Cielo). Forse oggi sarebbe anche troppo facile comporre in questo stile versi che possano piacere; e per la miopia dei contemporanei sarebbe quasi impossibile distinguere chiaramente l'espressione autentica dall'imitazione. E' questo il caso del gruppo “Piedra y Cielo”. Tutti i suoi membri hanno scritto poesie molto buone, come nel caso di [2691] Carlos Martín (1914-2008) e di Eduardo Carranza (1913-1985); e forse il futuro conserverà memoria, in particolare, della poesia di Jorge Rojas (1911-1995).

A questi poeti puri di lingua spagnola occorre aggiungere il nome della brasiliana Cecília Meireles (1901-1964). Alcuni critici hanno già voluto definirla come “più portoghese che brasiliana”, per il

⁸⁷ N. d. t.: Germán PARDO GARCÍA, *Los nombres*, vv. 1-2 e ultimi due: «Esistono solo più i nomi / là dove stavano le cose / [...] Il mondo mi è divenuto lieve / e divina la memoria».

⁸⁸ N. d. t.: da *Doble acento* (Doppio accanto), 1937.

⁸⁹ N. d. t.: Eugenio FLORIT, *Estrofas a una estatua*, vv. 5-8: «Tu, statua bianca, rosa di alabastro, / sei nata per restare pura sulla terra / con una chioma di rami odorosi / e la pupilla cieca sotto il cielo»

⁹⁰ J. M. CHACÓN Y CALVO edit., *La poesía cubana en 1936*, (Prólogo di J. R. Jiménez), Havana, 1937.

solo motivo che il Modernismo brasiliano non conosce una tradizione di “poesia pura”; ma una tradizione del genere non esiste neppure in Portogallo. Una corrente poetica così universale non conosce frontiere nazionali. In un linguaggio portoghese classico e con una sensibilità inconfondibilmente brasiliana Cecília Meireles ha scritto poesie che appartengono al patrimonio della migliore poesia universale di questo secolo.

Anche la più rapida sintesi della “poesia pura” iberica non può fare a meno di cogliervi differenze e contraddizioni. Il caso esemplare è la differenza che sussiste tra la poesia “spontanea” di Juan Jiménez e la poesia “intellettualista” di Jorge Guillén. Questa differenza ha determinato l’evoluzione della poesia catalana dopo López-Picó e Carner. Il rappresentante della poesia “spontanea”, “non intellettualista” e molto legata alla terra è Josep María de Sagarra (1894-1961): alla terra egli dedicò i suoi lunghi poemi, che costituiscono i maggiori “blocchi” di poesia catalana del nostro tempo; non è propriamente, come si può cogliere, un discepolo Jiménez, la cui estetica non avrebbe ammesso il poema epico-narrativo. Sagarra tradusse tutti i drammi di Shakespeare e l’intero poema di Dante. Traduttore di Sofocle e di Virgilio è il classicista Carles Riba (1893-1959); ma non è un classicista del XIX secolo, quanto piuttosto un poeta ermetico, altamente intellettualizzato, come pure il suo compatriota catalano Sebastià Sánchez-Juan (1904-1974).

Il Modernismo poetico inglese venne preparato dall’Ermetismo occultista di Yeats, dall’Imagismo e dagli esperimenti linguistici di Pound, dalla pubblicazione postuma, nel 1918, delle poesie di Gerard Manley Hopkins [2692] e soprattutto dalla poesia satirica e apocalittica di T. S. Eliot nella fase di *The Waste Land*. Politicamente parlando, tutti questi poeti erano di destra: Hopkins era un gesuita, Yeats un aristocratico con velleità fasciste, Pound un adepto del fascismo italiano, e Eliot un “*classicist, anglo-catholic and royalist*”⁹¹. Su questa linea, per quanto su posizioni moderate, proseguirà soltanto John Betjeman (1906-1984), poeta della Chiesa anglicana e, allo stesso tempo, della *metaphysical poetry*; un tradizionalista di tradizione specificamente inglese.

Ma la maggior parte dei discepoli di quei grandi “poeti della destra” comparve negli anni 1930, facendo uso di nuovi mezzi tecnici per manifestare idee di rivoluzione sociale: un rinnovamento letterario che doveva procedere di pari passo con la rivoluzione politica, come dirà Auden:

The English revolution

*Is the only solution*⁹².

L’esperienza tuttavia rivelerà l’incompatibilità tra l’evoluzione poetica e quella sociale. Il critico F. R. Leavis predisse presto a quella gioventù inquieta il “ritorno alla casa paterna”: i giovani

⁹¹ N. d. t.: Classicista, anglo-cattolico e monarchico.

⁹² N. d. t.: W. H. AUDEN, *The Dance of Death*, coro: «La rivoluzione inglese / E’ l’unica soluzione».

comunisti e psicanalisti degli anni 1930 divennero dei liberali umanitari, organizzatori di congressi per la libertà della cultura; alcuni si ritireranno nell'esperienza religiosa. Il più giovane di loro si dedicò alla disciplina dello yoga. Fu questa la carriera dei discepoli di sinistra di Eliot⁹³.

Il nuovo gruppo apparve in pubblico nel 1932, tramite l'antologia *New Signatures* (Nuove firme), alla quale collaborarono Auden, Day, Lewis, Spencer, il poeta e critico Empson e il poeta John Lehmann, al quale il movimento dovette validi servizi editoriali e propagandistici. In un paese in cui, dopo l'episodio decadentista, la tradizione tennysoniana era ancora molto onorata, le audacie metriche e ideologiche e la franchezza dell'espressione dei nuovi poeti fecero scandalo. Uno scandalo che crebbe quando la seconda antologia, *New Country* (Nuovo paese), [2693] del 1933, rivelò le tendenze comuniste dei collaboratori. Vi aderirono prosatori come Isherwood e Rex Warner. Venne creato il "Group Theatre". John Lehmann diede inizio alla serie di pubblicazioni collettive "*New Writing*" (Nuova scrittura).

Il più anziano e più moderato del gruppo era Cecil Day Lewis (1904-1972), che non era un individuo angustiato, ma un ottimista:

O man perplexed, here is your answer, [...]

The ice is breaking, the death-grip relaxes [...]

*... Oh start the attacking movement!*⁹⁴.

Ma attaccò con cautela, perchè aveva dei dubbi:

Who would be satisfied his mind is no

*Continent but an archipelago?*⁹⁵

Lo stesso spirito di Day Lewis fu un arcipelago, fatto di isole tutte molto inglesi. La sua ricchezza di metri, rime e assonanze gli servì come base per l'arte poetica che insegnò poi come docente universitario; e sotto lo pseudonimo di "Nicholas Blake" scrisse pregevoli romanzi polizieschi. La poesia di Day Lewis è quella che ha conservato lo stile di quegli anni Trenta.

La resistenza dell'opinione pubblica inglese nei confronti del gruppo parve infranta quando i circoli universitari, fatte salve le divergenze politiche, riconobbero Wystan Hugh Auden (1907-1973)

⁹³ D. DAICHES, *Poetry and the Modern World*, 2.a ed., Chicago, 1941; F. SCARFE, *Auden and After. The Liberation of Poetry*, London, 1942.

⁹⁴ N. d. t.: Cecil DAY LEWIS, *The Magnetic Mountain, Part Four*, 26, vv. 21, 26, 28: «O uomo perplesso, ecco la tua risposta [...] / Il ghiaccio si sta rompendo, la presa della morte si allenta [...] Oh, dà inizio all'attacco!»

⁹⁵ N. d. t.: Cecil DAY LEWIS, *Transitional Poem, Part Two*, 14, vv. 23-24: «Chi sarebbe soddisfatto che la sua mente non sia / un continente, ma un arcipelago?».

come un grande poeta, rispettando in lui il figlio della “*upper middle class*”⁹⁶. Ma quella classe era già passata attraverso la “*Waste Land*” e [2694] la crisi economica; e il giovane poeta vide «*lost the way to action and to you*»⁹⁷. Da ciò il suo atteggiamento aspramente critico contro la sua stessa classe, le sue pose da “*Byron redivivus*”⁹⁸. Ma le dottrine degli anni 1930 non erano più quelle del 1815: al posto del liberismo c’era il marxismo, e al posto del romanticismo la psicanalisi: «*New doctrines into my receptive head*»⁹⁹ disse Auden. E come il romantico liberale Byron aveva riconosciuto come maestro il classicista cattolico Poe, così il marxista e psicanalista Auden riconobbe come maestro l’“*anglo-catholic and royalist*” T. S. Eliot. La sua poesia sperimentale è, come quella di Eliot, un tessuto di allusioni e citazioni, bibliche, shakespeariane e miltoniane, e il linguaggio è quello colloquiale della vita inglese contemporanea. Come Eliot nella sua giovinezza, anche Auden è principalmente un poeta satirico e ironico; e come Eliot ha visioni profetiche di disastri apocalittici.

*Smokeless chimneys, damaged bridges, rotting wharves and choked canals,
Tramlines buckled, smashed trucks lying on their side across the rails;
Power-stations locked deserted, since they drew the boiler fires;
Pylons falling or subsiding, trailing dead high-tension wires*¹⁰⁰.

A queste visioni (pochi anni dopo tradotte brutalmente in realtà dalla guerra aerea) Auden contrappose la fede nel futuro, quello di un’arte e di una società rinnovate in maniera rivoluzionaria:

*New styles of architecture, a change of heart*¹⁰¹.

Si osservi come la rivoluzione estetica preceda l’altra rivoluzione; e quest’ultima è definita come “*change of heart*” (mutamento di cuore) o, in un altro poema, “*ethical life*” (vita etica). Auden non fu mai un marxista ortodosso; fu piuttosto un pessimista, che non nutriva speranze nella civiltà borghese. Nel 1939, quando infine scoppiò la guerra contro le potenze fasciste, il poeta aderì al pacifismo. Nel 1940 ormai non cita più Marx, ma Kierkegaard, Rilke e Kafka. Un critico ha parlato, a questo proposito, di transizione: da Freud all’apostolo San Paolo. Ma Auden non abbandonò la

⁹⁶ N. d. t.: Classe media superiore.

⁹⁷ N. d. t.: W. H. AUDEN, *Through the Looking-Glass*, v. 56: «perduta la via verso l’azione e verso te».

⁹⁸ N. d. t.: Byron redivivo.

⁹⁹ N. d. t.: W. H. AUDEN, *Letter to Lord Byron*, IV, v. 273: «Nuove dottrine nella mia testa ricettiva».

¹⁰⁰ N. d. t.: W. H. AUDEN, *Get there if you can* (da *Poems*, 1930), vv. 5-6: «Ciminiere senza fumo, ponti danneggiati, banchine in decomposizione e canali ostruiti, / Linee tranviarie deformate, camion sfasciati che giacciono di traverso sui binari / Centrali elettriche chiuse e deserte, da quando si sono spenti i fuochi delle caldaie; / Tralicci cadenti o che sprofondano, trascinando fili morti dell’alta tensione».

¹⁰¹ N. d. t.: W. H. AUDEN, *Petition*, ultimo verso: «Nuovi stili architettonici, un mutamento di cuore».

psicanalisi, piuttosto era guarito da essa e tramite essa. Il critico Leavis, impietoso come sempre, ha diagnosticato la poesia di Auden come [2695] il prodotto di una nevrosi adolescenziale. In realtà quando Auden, passati i quarant'anni, pubblicò *The Age of Anxiety* (L'età dell'ansia, 1947), la sua angustia non era più rivoluzionaria, ma religiosa, e al posto di un "quinto quartetto eliotiano" venne fuori una dichiarazione di fallimento:

...He is tired out;

His last illusions have lost patience

[...]

*There his case rests [...]*¹⁰²

L'atmosfera angustata e speranzosa di quegli anni vive in *World within World* (Un mondo nel mondo, 1951) l'autobiografia di Stephen Spender (1909-1995), che fu il più radicale di tutti, e come Shelley fu ateo e rivoluzionario. Il paragone è suggerito dalla melodia angelica di certe poesie di Spender di quell'epoca, come l'epitaffio di un combattente della Guerra Civile Spagnola:

Ask. was so much expenditure justified

On the death of one so young and silly

*Stretched under the olive trees, O world, O death?*¹⁰³

Vi furono anche altri accordi nella lira di Spender: aspre condanne, attacchi veementi e iconoclasti come quelli di Shelley. Quest'ultimo, figliol prodigo dell'aristocrazia inglese, era per temperamento incompatibile con la "casa paterna", anche se fosse vissuto più a lungo. Spender invece si calmò. La sua autobiografia, *World within World*, costituisce il "padre, ho peccato" di questo figliol prodigo del liberalismo inglese, e l'epitaffio della sua poesia.

L'influenza di Yeats, che sugli altri fu solo di natura tecnica, è evidente nel suo conterraneo Louis MacNeice (1907-1963), che scrisse anche [2696] un bel libro sull'autore di *A Vision*. Figlio di un vescovo protestante dell'Irlanda del Nord, era pieno di inquietudine religiosa («*the appalling unrest of the soul*»¹⁰⁴); i rimedi furono la psicanalisi e il socialismo, come per gli altri. Ma MacNeice, sostanzialmente, era molto differente; da Yeats aveva appreso la sublimazione delle voci

¹⁰² N. d. t.: W. H. AUDEN, *The Age of Anxiety, Part Two*: «È sfinito; / le sue ultime illusioni hanno perso la pazienza. [...] / Qui si chiude il suo caso [...]».

¹⁰³ Stephen SPENDER, *Ultima Ratio Regum*, ultimi tre versi: «Chiedi: era giustificato un così grande dispendio / Per la morte di uno così giovane e sciocco / disteso sotto gli alberi di ulivo, O mondo, O morte?».

¹⁰⁴ N. d. t.: Louis MACNEICE, *Nature Morte*, penultimo verso: «La spaventosa inquietudine dell'anima».

elementari, e il suo protestantesimo innato gli aveva insegnato ad apprezzare, contro gli irrazionalismi dell'epoca, il valore della ragione critica:

*...the simple lyrics of blood
and the architectonic fugues of reason*¹⁰⁵.

Da quel momento la poesia inglese abbandonò gli ideali "alti". Tornò, malinconicamente e un po' cinicamente, all'ambiente del linguaggio colloquiale e allo scetticismo, il cui maggior rappresentante poetico è oggi Philip Larkin (1922-1985).

Di tutti gli adepti della "*new poetry*" (nuova poesia) del 1930 solo il più lontano dal centro letterario rimase fedele ai vecchi ideali: Hug MacDiarmid (pseudonimo di Christopher Murray Griev, 1892-1978) era un appassionato nazionalista scozzese, cosa che non gli impediva di essere il poeta più violentemente comunista delle isole britanniche. Le sue preferenze letterarie sono eclettiche: Pound, T. S. Eliot e Joyce. Era capace di dedicare un'ode a Lenin e a Hölderlin insieme. Da lontano dà l'impressione di un Majakovskij, che scrive nel dialetto di Burns. Ma possiede anche la musicalità di Burns e la ricchezza metaforica di un *metaphysical poet*. E' uno dei fenomeni poetici più strani del suo secolo; ammirevole è il suo lungo poema epico su James Joyce¹⁰⁶.

[2697] L'influenza internazionale di T. S. Eliot produsse gruppi di classicisti e gruppi di poeti ermetici. Classicista è il greco Giorgos Seferis (1900-1971), che fa riferimento a Omero e a Eschilo come Eliot fa riferimento a Donne e a Dryden; è uno dei pochi poeti che Eliot riconobbe come uno dei suoi legittimi discepoli, che furono, probabilmente, soltanto lui e l'americano Robert Lowell. Seferis fu un coraggioso poeta della resistenza contro la dittatura dei colonnelli in Grecia, ed è oggi considerato il poeta nazionale.

Il "giovane genio", l'Auden degli eliotiani americani fu Harold Hart Crane (1899-1932). Una vita rapida, rimbaudiana, di ubriachezza permanente, consumatasi in fuoco, fumo e ceneri. All'età di quattordici anni Crane era già quasi perfetto, un grande lirico romantico. A trentatré anni, su una nave in alto mare, il poeta ubriaco o folle o disperato, o tutte e tre le cose assieme, si suicidò, scomparendo tra le onde. E' un "caso", e anche un caso letterario. Il suo talento lo destinava a essere un grande poeta lirico; ma Crane non accettò questo destino. Non volle essere il centro di un piccolo mondo soggettivo; volle scrivere il poema epico del grande mondo americano. *The Bridge* (Il ponte, 1930) è un'affascinante visione notturna, tra l'estasi e l'incubo, una "poesia-fiume"

¹⁰⁵ N. d. t.: Louis MACNEICE, *The Kingdom*, VIII, v. 23: «Le semplici parole del sangue / e le fughe architettoniche della ragione»

¹⁰⁶ N. d. t.: *In Memoriam James Joyce*, 1955.

informata dalla logica del sogno e redatta in un linguaggio ermetico. Il tema è il miracolo della tecnica:

*One Song, One Brigde of Fire!*¹⁰⁷

I modelli sono Rimbaud, Donne e le visioni di Blake. L'ambizione di Crane era enorme: Eliot aveva esaltato la memoria di Dante, e Crane voleva diventare il Dante del Nuovo Mondo. Al pessimismo di Eliot contrappose l'ottimismo di Whitman; contro la "Waste Land" pretese «*New Thresholds, new anatomies...*»¹⁰⁸: [2698] è il suo verso più conosciuto. Con minor frequenza si cita quest'altro: «*Terrific threshold of the prophet's pledge*»¹⁰⁹: la visione del caos che si aggirava attorno allo spirito del poeta e che finì per divorarlo.

La crisi economica del 1929 produsse, nel Sud del paese, un eliotismo americano di destra. Dalla fine della Guerra di Secessione il capitalismo finanziario e l'industrializzazione erano state le forze dominanti della vita americana. La crisi fece crollare quegli idoli economici. Dalle ceneri emerse la memoria di coloro che, tra il 1861 e il 1865 avevano difeso eroicamente altri ideali, l'agrarismo aristocratico del Sud basato sulla schiavitù dei negri. Rinacque allora il nostalgismo. Le basi di quel movimento sono assai discutibili; ma fu un fatto indiscutibile, per un certo periodo, l'inattesa e predominante presenza del Sud nella letteratura nordamericana¹¹⁰.

«*The South*», scrisse nel 1930 John Ransom, «*is unique on this continent for having founded and defended a culture which was according to the European principles of culture; and the European principles had better look to the South if they are to be perpetuated in this country*»¹¹¹. Queste frasi si trovano nel volume dal titolo *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition* (Prenderò posizione. Il Sud e la tradizione agricola) pubblicato nel 1930 con la collaborazione di Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren e altri scrittori meridionali. Al servizio di questi ideali si posero due importanti riviste, la "*Sewanee Review*" ("Rivista di Sewanee") e la "*Virginia Quarterly Review*" ("Rivista Trimestrale della Virginia"); una terza rivista, la "*Southern Review*" ("Rivista del Sud") venne fondata dagli autori di *I'll Take My Stand*.

¹⁰⁷ Harold HART CRANE, *The Bridge*, 134, v. 93: «Un Canto, un Ponte di Fuoco!».

¹⁰⁸ Harold HART CRANE, *The Wine Menagerie*, v. 29: «Nuove soglie, nuove anatomie».

¹⁰⁹ Harold HART CRANE, *The Bridge: To Brooklyn Bridge*, v. 31: «Terrificante soglia della promessa del profeta».

¹¹⁰ L. D. RUBIN e R. D. JACOBS (edit.), *Southern Renaissance. The Literature of the Modern South*, Baltimore, 1954; J. M. BRADBURY, *Renaissance in the South. A Critical History of the Literature, 1920-1960*, Durham, N. C., 1964.

¹¹¹ N. d. t.: «Il Sud è unico in questo continente per aver fondato e difeso una cultura che era in accordo con i principi culturali europei; e i principi europei farebbero meglio a guardare al Sud se vogliono perpetuarsi in questo paese».

La verità è che il “Vecchio Sud”, fino all’abolizione dello schiavismo, aveva creato uno stile di vita aristocratico che era come un’atmosfera culturale, ma non era propriamente una cultura¹¹². La sua produzione letteraria fu sorprendentemente debole: si può menzionare quasi solo il nome di Simms, perché la “meridionalità” di Poe è relativa. I nuovi meridionali dovettero fare abbondante ricorso a fonti inglesi antiche e moderne per colmare le lacune della loro tradizione culturale idealizzata. [2699] La più forte di queste influenze fu Eliot, “classicista, anglocattolico e monarchico”. Da Eliot dipendono, in gran parte, l’ideologia politica e religiosa e l’arte poetica del nuovo Sud. Come Eliot, i meridionali sono quasi sempre poeti e critici letterari allo stesso tempo; sotto questo aspetto tuttavia, l’autore di *Sacred Wood* e degli *Elisabethan Essays* non fu l’unica influenza che ricevettero. Impararono anche molto da I. A. Richards, e ancor più da Empson, la cui teoria dell’ambiguità divenne la base dell’arte poetica meridionale; neppure i poemi altamente ermetici di Empson restarono privi di influenza. Sono queste le fonti del “*New Criticism*” (Nuova critica), così battezzato da John Crowe Ransom (1888-1974), che fu un poeta romantico-satirico su modello eliotiano e uno spirito religioso dalle angustie moderate da un forte buon senso anglosassone. Fu un uomo “ben temperato” in paragone al radicalismo di Allen Tate (1899-1979), il primo americano che osò dichiararsi “reazionario” e che difese l’autonomia dell’arte. Ma solo una società basata sulla schiavitù o su qualunque altra forma di oppressione economica delle classi inferiori avrebbe potuto finanziare le espressioni elevate e sempre impopolari della civiltà. Tate fu uno studioso serio del passato del Sud, sia pure idealizzandolo. Lo idealizzò meglio nella sua poesia, in parte satirica e in parte religiosa. La sua *Ode to the Confederate Dead* (Ode per la morte dei confederati, 1927) è il monumento poetico del “Vecchio Sud”.

Poeta religioso fu anche Robert Penn Warren (1905-1989): poemi come *Original Sin* (Peccato originale) rivelano l’influenza di Yeats e Eliot, senza dimenticare [2700] quella di Coleridge. Ma Warren non vive in un mondo occulto, né nel passato inglese, né nei sogni. Sta con entrambi i piedi ben piantati nella terra del Sud: fu uno dei promotori di *I’ll Take My Stand*. La sua *Ballad of Billie Potts* (Ballata di Billie Potts, 1943) fu il primo tentativo di utilizzare gli strumenti dell’aristocratica poesia moderna per sublimare il materiale del folklore regionale. Poi vennero i romanzi; *All the King’s Men* (Tutti gli uomini del re, 1946) non è soltanto il più conosciuto, ma è di fatto il più importante romanzo politico dell’epoca, prendendo la parola “politica” in senso lato. La carriera del noto demagogo della Louisiana, il governatore Huey Long, che finì assassinato, non è il modello, ma solo un motivo ispiratore della storia; nel romanzo di Warren il governatore Willie Stark è un demagogo privo di scrupoli e corruttore e, fino a un certo punto, un riformatore sociale che ha il sostegno del suo umile elettorato contro l’onesta e ricca aristocrazia tradizionale. Non si può

¹¹² A. C. PARKINS, *The South. Its Economic-Geographic Development*, New York, 1938; J. B. HUBBELL, *The South in American Literature, 1607-1900*, Durham, N. Y., 1955.

interpretare nel senso di una qualsivoglia propaganda politica questo romanzo poematico, altamente organizzato malgrado il (o a causa del) deliberato disordine cronologico della narrazione. Il problema è la relazione tra politica e morale, che non è una relazione inequivoca. Il narratore della storia, Jack Burden, intellettuale di alta classe e allo stesso tempo segretario del demagogo, è anch'egli una figura ambigua. L'opera d'arte non risolve i problemi: li rende urgenti. Come disse Georges Braque, «*La science rassure. L'art est fait pour troubler*»¹¹³. Inquietante è anche *Brother to Dragons* (Fratello dei draghi, 1953), un poema drammatico orripilante, che parla di un assassinio di schiavi negri (realmente accaduto nel 1811) accompagnato da cori di voci come una tragedia antica. Robert Penn Warren è uno scrittore tragico e un poeta che pensa. Ma il vero volto del Sud degli Stati Uniti fu rivelato soltanto da James Agee (1909-1955), il primo grande critico del cinema; nel suo grande reportage dal titolo *Let Us Now Praise Famous Men* (Sia ora lode agli uomini famosi, 1941) creò una delle maggiori e più tragiche opere della letteratura del Sud.

Il punto debole dell'ideologia sudista è il concetto eliotiano di ortodossia: gli autori meridionali vogliono essere ortodossi, ma lo sono soltanto in rapporto al materialismo [2701] economico del Nord; a un cattolico romano del Mediterraneo sarebbero apparsi decisamente eretici. Allo stesso Eliot sarebbe risultata sgradevole la celebre frase di un vescovo inglese del XVIII secolo: «*Orthodoxy is my doxy; heterodoxy is another man's doxy*»¹¹⁴. Il passo che Eliot non compì fu compiuto da Robert Lowell (1917-1977), figlio del puritano Massachusetts e della famosa famiglia dei "bramini" di Boston e Harvard, che si convertì al cattolicesimo romano. Rimase americano, ma protestando. La sua poesia è grave e apocalittica; predice alla Babilonia americana (ed europea) un disastro biblico («*The flies, the flies, the flies of Babylon...*»¹¹⁵) in un linguaggio poetico che ricorda i versi notturni di John Webster e Tourneur. *The Quaker Graveyard at Nantucket* (Il cimitero dei quaccheri a Nantucket, 1946) è un poema di meditazione storica, che la vicinanza ai *Four Quartets* (1943) di Eliot non fa sfigurare.

In una critica elogiativa, ma non priva di osservazioni, di *Brother to Dragons*, Robert Lowell definì Warren «*prose genius in verse*»¹¹⁶: il terribile argomento "gotico" era stato trattato magnificamente in versi sebbene fosse, per sua natura, un tema adatto alla prosa. Il romanziere del Sud aveva forse preferito il verso per sfuggire a certi "statements" (affermazioni) che la prosa suggerisce o esige, e che avrebbero demolito l'ideologia sudista. Uno scrittore come Caldwell¹¹⁷, che dipinge la vita nel Sud con tinte cupe, come il paese dell'oppressione e della degenerazione morale, non va a toccare il

¹¹³ N. d. t.: «La scienza rassicura. L'arte è fatta per turbare».

¹¹⁴ N. d. t.: «Ortodossia è la mia opinione, eterodossia è l'opinione di un altro», frase di William Warburton (1698-1779).

¹¹⁵ N. d. t.: Robert LOWELL, *As a Plane Tree by the Water*, v. 11: «Le mosche, le mosche, le mosche di Babilonia».

¹¹⁶ N. d. t.: «Genio prosatore in versi».

¹¹⁷ N. d. t.: Su Caldwell si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2759.

punto debole di quell'ideologia: perché la realtà del Sud può essere differente, come Caldwell la descrive, ma senza che ciò ne svaluti l'immagine poetica. Questa verrà giudicata solo quando la stessa ideologia si rivelerà pervertita ad opera di quella realtà. E questo è il tema dello scrittore in prosa la cui influenza Lowell scopre nel poema di Warren, e che è il più ammirato tra i meridionali e dai meridionali, malgrado non appartenga alla loro cerchia: William Faulkner.

William Faulkner (1897-1962) non intendeva "smascherare" l'ideologia del Sud: così facendo avrebbe prodotto soltanto opere banalmente tendenziose. Ma Faulkner era uno scrittore privo di tendenziosità [2702] e, in un certo senso, perfino privo di intelligenza analitica. Il suo tema, affascinante malgrado la monotonia, ripugna a un'analisi intellettualista. E' l'«*amazing amount of corruption*»¹¹⁸ del "Vecchio Sud", l'orripilante degenerazione morale e fisica delle vecchie famiglie, rovinate dall'abolizione dello schiavismo; una vita caotica di violenze e violazioni, di incesti e assassinii e di corruzione ereditaria. Materia per uno Zola. Ma Faulkner non è un naturalista; invece di ricorrere ad analisi sociologiche, riprende un'altra tradizione del romanzo angloamericano, quella del romanzo "gotico". Per questo motivo opere come *Sanctuary* (Santuario, 1931), romanzo di crimini tenebrosi narrati con un cupo fatalismo, ebbero il successo dei *thriller* sensazionali. Solo più tardi una critica più sofisticata scoprì gli aspetti differenti di questo fenomeno letterario, notando lo stile ornato "*overblown*" (eccessivo), evidentemente influenzato da Joyce, e l'elaboratissima ed ermetica tecnica narrativa, soprattutto nel capolavoro *The Sound and the Fury* (L'urlo e il furore, 1929), la costante violazione della cronologia, l'alternanza sconcertante tra fatti avvenuti nel 1928 e altri avvenuti nel 1910, la rappresentazione di gran parte dell'opera attraverso gli occhi di un narratore intermedio che è un demente patologico, un idiota. Furono notati gli aspetti grotteschi, e nel magistrale racconto *The Bear* (L'orso, 1941) i contorni di un rituale religioso, per quanto dal senso perverso. Si scoprì in Faulkner una specie di teologia alla rovescia, un calvinismo diabolico. Quel cupo fatalismo si rivelò come un residuo della fede puritana nella predestinazione. Le creature di Faulkner sono predestinate alla bruttezza fisica e alla corruzione morale. Sono condannate. Le loro vite [2703] non possono essere che caotiche e sconnesse, senza ordine alcuno; e per questo in quei romanzi non c'è ordine alcuno, ma il caos cronologico. E' una visione dell'inferno. Faulkner è un visionario: la contea di Yoknapatawpha, distretto immaginario dello stato del Mississippi in cui è ambientata gran parte delle sue opere, è un mondo completo e chiuso. Un critico ha parlato di "*private world*" (mondo privato). Ma l'ispirazione è altrettanto moralizzante, per quanto meno sicura, di quella dell'*Inferno* dantesco. Gli avvenimenti terribili di Yoknapatawpha, siano essi osservabili interamente o solo in parte nella realtà del Sud, sono "favole" dal significato universale. Tutta l'opera di Faulkner è, come il titolo di uno dei suoi ultimi

¹¹⁸ N. d. t.: «Sorprendente quantità di corruzione».

lavori, *A Fable* (Una favola, 1954). Questa fu un mezzo fallimento perché lo scrittore, per la prima volta, era uscito dal suo “*private world*”. Fu, e volle anche essere, un “genio senza intelligenza”.

Faulkner è, evidentemente, uno scrittore inimitabile, l’unico della sua categoria. Un talento dalla predisposizione simile nello stesso ambiente è tuttavia quello di Eudora Welty (1909-2001), che riuscì meno bene nel romanzo, ma che forse eguaglia Faulkner nei suoi racconti un po’ orripilanti e un po’ grotteschi, storie della vita anormale in quella stessa valle del Mississippi.

Il realismo magico di Faulkner (con un po’ di influenza di D. H. Lawrence) ha ispirato negli Stati Uniti una letteratura di finzione di alto livello intellettuale; il più delle volte i suoi rappresentanti sono stati professori universitari, che vivevano nell’atmosfera rarefatta dei grandi *college* come su isole nel mare del materialismo economico statunitense.

La precorritrice di questa nuova arte della finzione narrativa fu Katherine Anne Porter (1890-1980). I suoi racconti (con raro senso dell’autocritica pubblicò soltanto pochi volumi nel corso della sua lunga carriera) si svolgono in un ambiente [2704] che l’autrice conosceva per esperienza diretta, il Texas e le vicine regioni del Messico, tra *farmers*, *cow-boys*, avventurieri, rivoluzionari messicani ecc., vale a dire nell’ambiente preferito dalla letteratura popolare nordamericana. Tuttavia la Porter è l’opposto di una scrittrice popolare: il lettore necessita di vasta cultura e sottile comprensione per poter cogliere tutti i segreti psicologici (e si potrebbe dire ontologici) nascosti in uno stile altamente elaborato, dove ogni parola e ogni allusione hanno il loro posto ben definito e insostituibile nel denso tessuto dell’intreccio. La Porter è un’autrice per soli “*highbrows*”, per i sofisticati; solo negli ambienti universitari, abituati all’analisi esatta, al “*close reading*”¹¹⁹ della poesia la sua arte fu debitamente apprezzata, e a volte sopravvalutata; la critica europea, più imparziale, non ratificò gli elogi tributati al romanzo politico-psicologico *Ship of Fools* (La nave dei folli, 1962). K. A. Porter rappresenta la tradizione di Henry James, e ciò nel New South (Nuovo Sud), vicino a quel movimento che produsse romanzi poeticamente elaborati. Ma questa non è l’unica influenza di James: un suo racconto, molto letto e ampiamente interpretato, *The Turn of the Screw* (Il giro di vite, 1898), lo inquadra nella tradizione del romanzo “gotico”, degli spettri e dei misteriosi segreti, una tradizione saldamente radicata nella letteratura che produsse autori come Charles Brockden Brown, Poe e Hawthorne; l’ultimo grande rappresentante di questa tradizione “gotica” negli Stati Uniti è lo stesso Faulkner. Le numerose interpretazioni critiche di *The Turn of the Screw* ricorrono quasi sempre alla psicanalisi. E tutte queste influenze insieme (quella di Lawrence e del “romanzo-poema”, quella di Henry James, quelle della tradizione “gotica” e della psicanalisi) produssero, dopo la Seconda Guerra Mondiale, una nuova corrente di romanzi di introspezione e poematici contraria al neonaturalismo e alle tendenze sociali che erano stati fino ad allora predominanti. Se

¹¹⁹ N. d. t.: Lettura attenta, analisi puntuale.

Julien Green¹²⁰, nordamericano di nascita, non avesse scritto in francese, sarebbe stato il primo e il più grande di questo gruppo, che include Carson Mac Cullers, Frederick Buechner e Truman Capote.

Carson MacCullers (pseudonimo di Lula Carson Smith, 1917-1967) fu una studiosa di personaggi patologici. Se la sua immaginazione non fosse stata così bizzarra, brillando per la sua capacità di rendere [2705] affascinanti i suoi intrecci inverosimili e addirittura assurdi, potrebbe essere classificata come una discepola di Julien Green, la cui formazione classica e latina preferiva linee più chiare. Carson MacCullers fu una scrittrice isolata, al di fuori dei centri del movimento letterario; ma il successo considerevole dei suoi libri preparò la strada a una nuova generazione di romanzieri-poeti. Le sue opere furono immediatamente accettate perché nei circoli universitari, portatori della poesia d'avanguardia e delle nuove tendenze della critica letteraria, non si coltivava il romanzo naturalista, neonaturalista e sociale, ma si preferivano romanzi "costruiti" ai quali potere applicare i procedimenti critici della poesia, e che riflettevano le preoccupazioni psicologiche e psicopatologiche, sessuali e religiose di una élite che viveva nelle università, quasi separata dal mondo politico, industriale e commerciale nordamericano, tutta presa dalle proprie angustie e in cerca di formule di salvezza individuale e individualista. Il centro di questo movimento era occupato dal "bambino-prodigio" Truman Capote (pseudonimo di Truman Streckfus Persons, 1924-1994), il cui romanzo *Other Voices, Other Rooms* (Altre voci, altre stanze, 1948) ebbe un successo quasi sensazionale. Il difficile passaggio dall'atmosfera irreale dell'infanzia e dell'adolescenza alla realtà degli adulti è simbolizzato da un intreccio di segreti di famiglia e analizzato con tutti gli strumenti della psicologia moderna. I complessi diagnosticati dalla psicanalisi si trasformano in fantasmi. L'elemento "gotico" serve a far sentire la forza del male. Un autore che, all'epoca, aveva solo ventitre anni maneggiava con sorprendente sicurezza un'arte che appariva totalmente nuova e la cui autenticità è tuttavia garantita dalla presenza di ombre più grandi dietro all'opera: la decadenza fantastica di Faulkner, la psicologia e gli elementi "gotici" di Henry James, la metafisica del male di Hawthorne. Un abisso separa quest'arte dal Naturalismo sociale del romanzo nordamericano ordinario. E' la vittoria dell'irrealtà sulla realtà. Come nel "Realismo Magico" delle storie di adolescenti di Jerome David Salinger (1919-2010)¹²¹.

[2706] Questa finzione narrativa "idealista" dei sofisticati non poteva non provocare una critica di smascheramento, che venne dagli stessi circoli universitari. Mary McCarthy (1912-1989) scrisse un commentario sobriamente realista e aspramente satirico di quei voli nel regno dei sogni. *The Groves of Academe* (I boschetti dell'Accademia, 1952), che denunciava la persecuzione maccartista (di un

¹²⁰ N. d. t.: Su Julien Green si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2743.

¹²¹ N. d. t.: Di Salinger Carpeaux menziona in nota *The Catcher in the Rye* (1951) meglio noto in Italia col titolo di *Il giovane Holden*.

altro McCarthy!) dei professori liberali e radicali nelle università nordamericane, rivela impietosamente i motivi di ambizione, esibizionismo e codardia degli stessi perseguitati. *The Group* (Il gruppo, 1963), storia di un gruppo di sofisticate studentesse di un collegio femminile, riduce le angosce a motivazioni sessuali ed economiche. E' una ri-analisi della "psicanalisi gotica" di Capote, satira mordace il cui fondamento serio è un ideale di accettazione della realtà senza conformismo né evasioni.

*

Un caso isolato dell'influenza di T. E. Eliot è stato quello riguardante il poeta italiano Montale¹²², uno dei protagonisti dell'Ermetismo nella Penisola, le cui fonti sono per il resto francesi.

Tre generazioni di poeti italiani hanno adottato, quasi nella loro totalità, lo stile ermetico. Tuttavia in Italia l'Ermetismo fu molto attaccato, in primo luogo perché sembrava estraneo alle tradizioni della poesia italiana, e si parlò di imitazione servile di stranieri come Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Questa xenofobia ricorda il caso di un compositore che, criticato per aver imitato Mozart, rispose: «Potete forse indicarmi un modello migliore?». Le correnti nazionali, quella di Carducci, quella di Pascoli e quella di D'Annunzio, erano esaurite; e una letteratura all'inizio della quale si trova Dante, ammiratore di Arnaut Daniel (Purg. XXVI, 142), non può disconoscere l'Ermetismo¹²³. Contro l'Ermetismo si formò tuttavia una coalizione formidabile di crociani e di cattolici¹²⁴ che riteneva la poesia ermetica futile, subumana o disumana, gratuita; si parlò di "dilettantismo profondo", di [2707] "incapacità di esprimersi", di mistificazione che dà al lettore l'impressione illusoria di non sapere bene quali rivelazioni essa nasconda. La difesa¹²⁵ utilizzò tutti gli argomenti critici della "poesia pura" e del Surrealismo, argomenti che il pubblico italiano non era abituato ad ascoltare e che non comprendeva. Si diceva, all'epoca, che peggio della poesia ermetica era la critica ermetica. Dopo la caduta del fascismo emersero argomenti politici. Il passato antifascista della maggior parte dei poeti ermetici e la presenza di molti di loro nel movimento della Resistenza parvero autorizzare a spiegare l'Ermetismo come arma del foro interiore della coscienza contro la tirannia, come ultimo rifugio in un tempo in cui non era possibile parlare con chiarezza. Ma le velleità fasciste nel passato di uno dei grandi poeti ermetici potevano anche servire a denunciare l'evasionismo, la codardia e la fuga dalla realtà.

¹²² N. d. t.: Su Montale si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2710.

¹²³ N. d. t.: Il riferimento è al "*trobar clus*" (poetare chiuso), lo stile poetico "ermetico" di Daniel.

¹²⁴ F. CASNATI, *Cinque poeti, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Gatto, Cardarelli*, Milano, 1944; F. FLORA, *La poesia ermetica*, 2.a ed., Bari, 1947.

¹²⁵ Carlo BO, *Otto studi*, Firenze, 1940; Carlo BO, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, 1944.

La polemica ebbe termine. Il problema storiografico della poesia italiana moderna non è dei più facili. Il critico Macri¹²⁶ fece un tentativo di risolverlo mediante il teorema delle generazioni: alla prima generazione, nata tra il 1883 e il 1890, appartengono Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti; alla seconda generazione, nata tra il 1894 e il 1901, Montale e Quasimodo; alla terza Pavese e Alfonso Gatto. Questo panorama, per quanto incompleto, permette già di trarre una conclusione che rivela l'inutilità di quella polemica: tutti i poeti italiani importanti degli ultimi quarant'anni furono ermetici.

Questo movimento poetico cominciò come reazione contro l'europeismo del gruppo della rivista "La Voce", e contro le tendenze distruttive dei futuristi. L'ebreo triestino Umberto Saba¹²⁷, uomo "marginale" per razza e per posizione geografica, incapace di inquadrarsi nell'ambiente fiorentino, fece ritorno alla sua città, facendo una poesia "marginale", fuori dagli schemi della poesia italiana di allora, e dando l'esempio di una sensibilità moderna attenta alle cose della vita moderna, che si esprimeva in sonetti e canzoni dalla forma rigorosamente classica. Allo stesso tempo, il giovane [2708] Ungaretti, nato da genitori italiani in Egitto ma di formazione francese, si recò a Parigi, iniziandosi alle nuove correnti della poesia francese. In Italia venne scoperto, in questo periodo, il folle Campana, il "Rimbaud italiano", i cui poemi in prosa aprirono la prospettiva di una poesia che sorgeva dalle fonti sconosciute del subconscio. A Roma si riuniva il gruppo della rivista "La Ronda", col programma di contrapporre una diga a quelli de "La Voce" e al Futurismo per una re-italianizzazione della poesia italiana, con riferimento diretto a Leopardi. Il maggiore tra questi "neoclassici" o "neoclassicisti" è considerato Cardarelli. Altri tuttavia ritengono che il più importante risultato del movimento promosso da "La Ronda" fu la riconquista del francesizzato Ungaretti, nel quale le influenze di Leopardi e di Campana si unirono in una rara sintesi.

Giuseppe Ungaretti (1888-1970) era, per sua natura, un romantico, mosso da emozioni profonde e ineffabili. Tanto più grande è perciò il miracolo della sua poesia classica, o meglio classico-romantica come quella di Baudelaire, vale a dire perfetta. Ungaretti pervenne a questa perfezione attraverso un difficile percorso di purificazione; tutto è difficile in questo poeta, la chiusura dell'uomo così come la sua espressione ermetica. L'emozione soggettiva di Ungaretti è di natura religiosa, l'emozione dell'individuo solitario che rimane impaurito di fronte all'universo, dal quale sente di dipendere. Dopo gli inizi parigini, sotto l'influenza di Apollinaire, la poesia italiana di Ungaretti nacque durante la guerra, nelle notti chiare sotto il cielo senza orizzonte e di fronte alla morte. Emersero allora le reminiscenze, e l'intera vita passata si riassunse nei versi angosciati di *I fiumi* (1916), e cioè il Nilo, che aveva visto l'infanzia del poeta, la Senna, sulle cui rive era

¹²⁶ A. MACRI, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, 1956.

¹²⁷ N. d. t.: Su Saba cfr. cap. 10.1, pp. 2492 ss.

diventato consapevole, e l'Isonzo, [2709] sul fonte di guerra, che gli aveva insegnato l'armonia misteriosa tra la sua possibile morte e la vita eterna dell'universo¹²⁸:

Ora ch' è notte
Che la mia vita mi pare
Una corolla
Di tenebre¹²⁹.

L'incontro con "La Ronda" decise il ritorno definitivo di questo discepolo dei francesi alla poesia italiana. Si purificò sempre più, sull'esempio di Valéry, tramite l'eliminazione di tutti gli elementi retorici. Ma andò oltre. Nell'intento di escludere dalla poesia tutti i possibili resti e residui non poetici, passò a costruire i suoi poemi con un numero minimo di parole disposte attorno a una "parola centrale". Nacque così una poesia epigrammatica. Per esprimere l'emozione cosmica di *Cielo e Mare* (1917) bastano due versi:

M'illumino
d'immenso¹³⁰.

Sono solo quattro parole, o meglio due. In fondo, basterebbe il titolo. Ai primi critici queste poesie parvero "povere". Ancora non sapevano leggere tra le righe il fascio delle emozioni suggerite, che tanto arricchiscono il lettore di Ungaretti. Occorre indovinarle. Questa poesia è ermetica nello stesso senso in cui lo è la poesia, molto più esplicita, di Valéry, ma per un altro motivo: la "mente murata" e gli "occhi caduti in oblio" del poeta gli impediscono un'espressione completa. Solo in rari momenti, invocando lo spirito del Leopardi, Ungaretti arrivò alla piena manifestazione del suo pensiero poetico:

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto¹³¹.

¹²⁸ N. d. t.: Tra i fiumi di Saba va incluso anche il Serchio, che ricordava al poeta le proprie radici familiari.

¹²⁹ N. d. t.: Giuseppe UNGARETTI, *I fiumi*, ultimi quattro versi.

¹³⁰ N. d. t.: Giuseppe UNGARETTI, *Mattina*.

¹³¹ N. d. t.: Giuseppe UNGARETTI, *Il porto sepolto*, ultimi quattro versi.

In questo modo il maggiore poema di Ungaretti, *l'Inno alla Morte* (1925) giunse ad essere una «guida alla felicità».

[2710] Guerra e fascismo furono, per Ungaretti, le esperienze del passaggio dalla giovinezza alla fase della maturazione. Fu capace di affermarli, o per lo meno di interpretarli, in senso positivo. La seconda generazione dei poeti ermetici si trovò in una situazione differente. Della guerra conobbe soltanto le ripercussioni poco eroiche e molto più deprimenti; il fascismo fu l'esperienza che impedì loro di formarsi e svilupparsi in libertà. Non potevano esprimersi, e le parole rimanevano loro in gola; ciò che potevano dire lo dissero nel linguaggio ermetico che la generazione precedente aveva preparato per loro. Fecero dell'Ermetismo la loro professione di fede poetica.

In questo senso Eugenio Montale (1896-1981) è il maggiore dei poeti ermetici italiani. Ma il suo ermetismo non è più quello di Ungaretti, che era stato la conseguenza dell'eliminazione radicale di tutti i resti e residui di non-poesia. In Montale succede piuttosto il contrario: la sua poesia è deliberatamente "impura". E' così inestricabilmente mescolata con gli elementi non poetici che l'hanno generata, con i frammenti delle esperienze individuali, che il lettore ha difficoltà a ricostruire questi per comprendere quelli. E' una poesia ermetica. E' come se il poeta disperasse, fatalisticamente, di essere compreso. E tuttavia la prima impressione di questa poesia è luminosamente mediterranea. Montale, nativo della Liguria, canta l'amore, il piacere, la giovinezza in quel suo paesaggio del litorale roccioso, degli stretti sentieri sul pendio delle montagne, dove la vista si apre ai panorami sul mare. Ma questo paesaggio (la Riviera) che ad altri sorride come la vita stessa, nella poesia di Montale giace immobile, notturno: «Vita stagnante», «il punto morto del mondo». Poesia "pietrosa" come la poesia lirica, non meno ermetica, di Dante. E' la "Waste Land" italiana; ciò che Valéry fu per Ungaretti è per Montale [2711] l'influenza incontestabile di T. S. Eliot. Ma (come ha osservato bene uno dei suoi primi critici, Piero Pancrazi) Montale è «poeta fisico e metafisico». Dal tema fisico trae conclusioni morali. Se quel paesaggio è di pietra, è perché anche «la vita é minerale». Non è vissuta. E Montale confessa che all'epoca del suo primo volume, *Ossi di seppia* (1925) «scrissi perché non vivevo». Il suo ermetismo fu l'accettazione fatalista di questo destino:

In questo lago

d'indifferenza ch'è il tuo cuore [...] ¹³²

E' difficile distinguere, in Montale, il sentimento dalla non-esistenza o dall'assenza del sentimento:

¹³² N. d. t.: Eugenio MONTALE, *Dora Markus*, vv. 23-24.

Vedo il sentiero che percorsi un giorno
come un cane inquieto [...]
[...] E tutto è uguale¹³³.

La critica non riuscì a distinguere. Ma i molti lettori di *Ossi di seppia* (1925, la pubblicazione del volume ebbe una risonanza sorprendente) compresero che

Voi, mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace.¹³⁴

Questa poesia del silenzio, o del silenzio della poesia, aveva anche, tra le altre, motivazioni politiche. Ma l'arte di Montale rimarrebbe ingiustamente sminuita se fosse solo interpretata come espressione di un atteggiamento antifascista in un momento in cui non si poteva prevedere la fine del regime. La critica di Montale si rivolge, come quella di Eliot, contro la stessa esistenza, della quale la sua poesia dubita:

[...] La dannazione
è forse questa vaneggiante amara
oscurità che scende su chi resta.¹³⁵

E tuttavia questa poesia è solo negativa, nel senso in cui esiste una teologia negativa, quella che crede in Dio ma sa soltanto dire ciò che Egli non è. Montale, molto più tardi, definì il proprio atteggiamento come «contemplazione violenta per verificare il mondo che esiste». E la prova reale di questa esistenza fu il successo di *Ossi di seppia*, un libro [2712] di poesia difficile, quasi inaccessibile, che raggiunse in meno di sei anni tre edizioni, e che adesso è arrivato alla ventesima¹³⁶. La poesia di Montale fu effettivamente un'evasione, una fuga, quella da una vita troppo determinata, «il ritorno verso l'indeterminato», alla libertà interiore. Questo "indeterminato" produsse il maggior numero di commentari e di esegesi di qualunque altro libro italiano, inclusi quelli di Dante e di Manzoni; e ancora non si sa se una determinazione certa si stata trovata.

¹³³ N. d. t.: Eugenio MONTALE, *Punta del Mesco*, vv. 9-10, 12.

¹³⁴ N. d. t.: Eugenio MONTALE, *So l'ora in cui la faccia più impassibile*, vv. 5-7.

¹³⁵ N. d. t.: Eugenio MONTALE, *Le occasioni*, ultimi tre versi.

¹³⁶ N. d. t.: Mondadori, 1973.

Dalle pietre della Liguria a quelle della Sicilia: questo è il percorso dalla poesia di Montale a quella di Salvatore Quasimodo (1901-1968), la più ermetica di tutte perché il poeta aveva la necessità di nascondere molte cose: fu un antifascista militante e poi uno dei capi della Resistenza. E' una poesia dell'angoscia; ma non dà questa impressione. Perché Quasimodo, figlio di una terra greca e imbevuto di cultura classica, supera il sentimento con l'architettura del poema. Una poesia concentrata, epigrammatica come quella di Ungaretti; ma il suo modello è l'*Antologia Graeca*. Questo poeta ha una particolare possibilità di resistere al tempo. Certi suoi versi sopravvivranno come le iscrizioni dei templi, per quanto in rovina:

Io ti ricordo quel geranio acceso
su un muro crivellato di mitraglia.¹³⁷

Tutti i grandi poeti italiani dell'epoca furono ermetici. E l'Ermetismo continua nella poesia surrealista di Alfonso Gatto¹³⁸, come pure il quel fenomeno che è la poesia realista. Pavese vi aveva dato inizio nel volume *Lavorare stanca* (1936); il suo ultimo frutto è la poesia di Pasolini, che è ermetica per un motivo inedito, essendo scritta nel difficile dialetto popolare. Alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale il cammino della poesia francese era incerto: avrebbero potuto determinarlo la "*poésie pure*" di Valéry o il modernismo di Apollinaire. L'"ultimo grido" [2713] fu la poesia del belga Henri Michaux (1899-1984), la cui figura umana ricorda Rimbaud, mentre il suo uso linguistico ricorda la presenza, a Parigi, di Gertrude Stein:

...à je ne sais quoi pour je ne sais qui
à un je ne sais qui pour un je ne sais quoi
[...]
*suffit! ici on ne chante pas.*¹³⁹

Realmente, Michaux "*ne chante pas*" (non canta): sottomette la lingua francese a processi di decomposizione che neppure Cummings aveva applicato, se non a scopi parodistici:

Et glo
et glu

¹³⁷ N. d. t.: Salvatore QUASIMODO, *Lettera*, vv. 13-14.

¹³⁸ N. d. t.: Su Gatto si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2716.

¹³⁹ N. d. t.: Henri MICHAUX, *Immense voix*, vv. 28-29, 32: «a non so cosa per non so chi / a un non so chi per un non so che cosa [...] basta! Qui non si canta».

et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
*et s'englugliglolerà...*¹⁴⁰

E dopo quest'ultimo avvenimento cala il sipario: Parigi rimase per cinque anni separata dal mondo. Dopo la liberazione, la curiosità era grande. Ma presto diviene altrettanto grande la delusione. Le novità attese non si ebbero. Era difficile definire così la poesia popolare di Jacques Prévert (1900-1977), che deve il suo successo all'umorismo e, a volte, al sentimentalismo intensamente antipoetico. All'estremo opposto, la poesia grave di Pierre Emmanuel (pseudonimo di Noël Mathieu, 1916-1984), di così grande effetto nei giorni dell'angoscia apocalittica, si rivelò, in tempi meno agitati, [2714] un'eloquenza romantica, post-hugoniana, nella quale i comparatisti ritennero di scoprire somiglianze con la *metaphysical poetry* inglese; furono i giorni della riscoperta di Sponde e della poesia del barocco francese.

Per la critica francese il problema rimaneva l'alternativa tra Valéry e Apollinaire. Quest'ultimo, nel 1945, sembrava quasi dimenticato, tranne per gli amici fedeli che ancora l'avevano conosciuto personalmente. Si parlò di macchinazioni da parte dell'editore di Valéry che avrebbero impedito per anni la pubblicazione delle poesie inedite di Apollinaire; ma quando alla fine queste furono pubblicate, non aggiunsero nulla alla gloria del grande modernista. Il confronto tra tre opere critiche antologiche pubblicate rispettivamente nel 1940, nel 1950 e nel 1952¹⁴¹ sembra indicare che né Valéry né Apollinaire siano state le forze determinanti della poesia francese attuale. La prima di queste opere si intitolava *De Baudelaire au Surréalisme* (Da Baudelaire al Surrealismo); la terza andava "*de Rimbaud au Surréalisme*" (da Rimbaud al Surrealismo); Baudelaire, il maestro classico-romantico, cedeva il posto a Rimbaud, il precursore del Surrealismo; Verlaine usciva dal limbo nel quale era stato relegato per molto tempo; Mallarmé era già divenuto oggetto di studi universitari, e il suo posto, quanto all'influenza attiva, era occupato da "poeti maledetti" come Lautréamont e Corbière. In questa evoluzione tra Rimbaud e il Surrealismo non c'è posto per Apollinaire; e la poesia di Valéry è ridimensionata a mero episodio, a un Simbolismo ritardatario.

Queste modificazioni della gerarchia poetica stanno a indicare soltanto una "tendenza". Valéry non poteva avere alcuna importanza e Apollinaire poteva avere solo un'importanza relativa per chi

¹⁴⁰ N. d. t.: Henri MICHAUX, *Glu et gli*, vv. 1-7: «E glo / e glu / e deglutisce la sua nuora / gli e glo / e deglutisce il suo piede / gli e gli / e s'inglugliglolerà».

¹⁴¹ M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, 1940; J. ROUSSELOT, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, 1952; G. E. CLANCIER, *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme*, Paris, 1955.

pretendeva di riprendere il filo dell'evoluzione interrotta dai dissensi interni al movimento surrealista. Nel 1947 il Surrealismo, che veniva già considerato morto e sepolto, risuscitò a Parigi, con un'esposizione di quadri, un numero speciale della rivista "*Lettres Françaises*" ("Lettere francesi") e l'omaggio tributato a Breton, che fece ritorno dall'esilio.

Il successo di questo "ritorno sulle scene" appare dubbio. Perché l'ala comunista, con Aragon e Eluard, si era definitivamente separata dal movimento, e l'autorità di Breton non era riconosciuta nemmeno da tutti gli "ortodossi". [2715] Ma il Surrealismo non venne mai completamente abbandonato. Una delle molte prove di questa affermazione è la sotterranea influenza surrealista sulla poesia di Jules Supervielle (1884-1960). Il critico Etiemble ha definito Supervielle "*poète de la nuit*"¹⁴²; questa "notte" non è esattamente la regione oscura dalla quale emergono i fantasmi surrealisti ma è, secondo quanto dice lo stesso poeta, «*une nuit poreuse et pénétrable*»¹⁴³. Ma senza l'esperienza surrealista Supervielle non sarebbe penetrato, probabilmente, fino alle regioni dell'inconscio collettivo. Nato in Uruguay e influenzato, nelle sue opere in prosa, dall'esotica atmosfera sudamericana, Supervielle ritrovò in seguito il cimitero dei suoi antenati a Oloron-Sainte-Marie¹⁴⁴; e alla permanenza ancestrale del pensiero poetico dedicò i versi più profondi. La poesia di Supervielle (che già superava il Surrealismo) ha un significato religioso, per quanto indefinito. Dio dice all'uomo:

Je te donne la mort avec une espérance.

*Ne me demande pas de te la définir.*¹⁴⁵

Chi "la definì" fu l'unico vero surrealista inglese, David Gascoyne (1916-2001). Era partito dalla "*new poetry*" di Auden e Spender, quando questi erano ancora rivoluzionari; fu rivoluzionario come i primi surrealisti a Parigi, dove ebbe una crisi nervosa («*bottomless depths of roaring emptiness*»¹⁴⁶) e una crisi religiosa. Appartengono a quell'epoca alcune sue poesie dai titoli significativi: *Tenebrae*, *Ecce Homo*, *Miserere*, *Pietà*. Ora la poesia significava per lui la "possibilità" che libera l'uomo dalla "necessità" storica. I surrealisti avevano identificato la rivoluzione poetica e la rivoluzione sociale. Così prega Gascoyne:

[2716] *Redeem our sterile misery,*

¹⁴² N. d. t.: Poeta della notte.

¹⁴³ N. d. t.: Una notte porosa e penetrabile

¹⁴⁴ N. d. t.; Dove poco dopo la sua nascita entrambi i suoi genitori erano morti; Supervielle venne allevato dalla nonna.

¹⁴⁵ N. d. t.: Jules SUPERVIELLE, *Dieu parle à l'homme*, vv. 19-20: «Io ti do la morte con una speranza / Non chiedermi di definirtela».

¹⁴⁶ N. d. t.: «Profondità senza fondo di ruggente vacuità».

Christ of Revolution and of Poetry

That man's long journey through the night

*May not have been in vain.*¹⁴⁷

La “speranza” indefinita di Supervielle è, per Gascoyne, «*the catharsis of the race*»¹⁴⁸. Versi simili si incontrano nei volumi di Alfonso Gatto (1909-1976), surrealista mosso da angustie religiose e combattente nelle file della Resistenza antifascista italiana.

Così il Surrealismo sembra portare fatalmente a una poesia di rivoluzione sociale, addirittura dal carattere nettamente comunista. Fu questo il percorso di Aragon, che tuttavia, nel prendere la propria decisione, mutò il suo stile. Fedele al comunismo e al nuovo stile rimase Paul Eluard (pseudonimo di Eugène Émile Paul Grindel, 1895-1952), che è il maggior poeta del Surrealismo francese. In un lavoro di analisi stilistica, il critico svizzero Specker ha studiato il carattere prevalentemente ottico dell'immaginazione di Eluard: il poeta vede ciò che sente. “Vide” così un mondo di demoni, di dolore universale e di ingiustizia tra gli uomini. La fissazione verbale di queste visioni fu la sua preoccupazione. Non riconobbe in questo compito nulla che lo legasse a ciò che fino ad allora era stato considerato come poesia. Nel poema *Critique de la Poésie* (Critica della poesia, 1932), Eluard dice, con violenza tipicamente surrealista:

Je crache à la face de l'homme plus petit que nature

Qui à tous mes poèmes ne préfère pas cette

*Critique de la Poésie.*¹⁴⁹

[2717] Come surrealista, si avventurò a conquistare «*la connaissance de l'irrationnel*»¹⁵⁰; e nell’“*irrationnel*” surrealista trovò i due grandi “*remèdes du coeur*”¹⁵¹ e del “*douleur universelle*”¹⁵²: la rivoluzione e l'amore. Il rivoluzionario Eluard scrisse il più conosciuto tra i poemi sulla Resistenza francese:

*Liberté, j'écris partout ton nom...*¹⁵³

¹⁴⁷ N. d. t.: David GASCOYNE, *Ecce Homo*, ultimi quattro versi: «Redimi la nostra sterile miseria / O Cristo della Rivoluzione e della Poesia / Affinchè il lungo viaggio dell'uomo attraverso la notte / Possa non essere stato vano».

¹⁴⁸ N. d. t.: David GASCOYNE, *Pieta*, ultimo verso: «La catarsi della razza».

¹⁴⁹ N. d. t.: Paul ELUARD, *Critique de la Poésie*, ultimi tre versi: «Sputo in faccia all'uomo più piccolo del vero / Che a tutte le mie poesie non preferisce questa / Critica della Poesia» (trad. it. Franco Fortini).

¹⁵⁰ N. d. t.: La conoscenza dell'irrazionale.

¹⁵¹ N. d. t.: Rimedi del cuore.

¹⁵² N. d. t.: Dolore universale.

¹⁵³ N. d. t.: Libera citazione da Paul ELUARD, *Liberté*, ritornello (in realtà il verso in questione è «*J'écris ton nom*», con riferimento alla libertà).

Non si può non riconoscere una dose di utopismo tipicamente piccolo-borghese, e in particolare della piccola borghesia francese, in questo atteggiamento del comunista Eluard, che non fu mai capace di mettere in versi le “parole d’ordine” del Realismo Socialista. Il corrispondente poetico di questo utopismo è il suo percorso ininterrotto (il suo ultimo volume si intitola *Poésie ininterrompue* (Poesia ininterrotta, 1946)) verso la purificazione della sua poesia. Il poeta politico Eluard fu in fondo un intimista e, soprattutto, un grande e originale poeta erotico.

Forse per questo la poesia di Eluard non arrivò mai a diventare veramente popolare. La popolarità toccò, sebbene per equivoco, alla poesia meno pura del cileno Pablo Neruda (pseudonimo di Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, 1904-1973). Intorno alla sua arte poetica esiste un equivoco. Tutto il mondo conosce il suo nome; molti, moltissimi, lo ammirano come grande poeta socialista, rivoluzionario; ma quando arrivano a leggere certi suoi versi, rimangono sconcertati, perché trovano un poeta ermetico, difficilissimo, inaccessibile al popolo. La sua principale ispirazione è l’angoscia. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Venti poemi d’amore e una canzone disperata, 1924) è un titolo assai caratteristico. Il poeta si definisce come

*dotado de corazón singular y sueños funestos*¹⁵⁴.

La realtà del suo mondo è disintegrata, un caos di pezzi rotti e assurdi sotto il cielo notturno, apocalittico. Poesie come *Galope muerto* (Galoppo morto, 1925), [2718] *Caballo de los sueños* (Cavallo dei sogni, 1930) *Collección nocturna* (Collezione notturna), *Ritual de mis piernas* (Rituale delle mie gambe), *Enfermedades en mi casa* (Infermità nella mia casa) sono tipicamente surrealiste, sebbene questa influenza parigina fosse arrivata al poeta ispanoamericano attraverso il particolare surrealismo di García Lorca e Rafael Alberti. Ciò che distingue Neruda dagli altri poeti di questo stile è il ritmo tempestoso. E’ un romantico, e come romantico affascinò i suoi lettori latinoamericani: il Romanticismo è quasi lo stile nazionale del continente. Ma il romanticismo di Neruda è ermetico, assolutamente personale, senza riferimenti alla realtà intesa come esperienza comune delle altre creature umane; anche il suo commentatore penetrante e sottile, Amado Alonso, considera incomprensibili certi versi e certe poesie, e parla di “violenta anomalia” della sintassi. Da questa anomalia Neruda si curò volgendosi alla poesia sociale. Da ermetico che era, divenne eloquente. Ma il caso rimase. Juan Ramón Jiménez, grande poeta e critico severo, pur ammettendo la “ricca sostanza poetica” di Neruda, la definisce “informe”, “nebulosa”, e parla di “galoppo

¹⁵⁴ N. d. t.: Pablo NERUDA, *Arte Poética*, v. 2: «Dotato di cuore singolare e sogni funesti».

cieco”, “patetismo umano” e “poesia biblicomacrocosmica”. E lo stesso Neruda definisce così la propria arte:

*...lo profético que hay en mi, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*¹⁵⁵

Sono questi i tentativi di superare il Surrealismo mediante l’ispirazione sociale. Il tentativo di superarlo con mezzi propriamente poetici fu compiuto da René Char (1907-1988): il suo stile è tipicamente surrealista, ma la sua mentalità è differente. Fu anch’egli un poeta della Resistenza, ma fu innanzitutto un ottimista, cosa incompatibile con le visioni del Surrealismo. L’Ermetismo della sua espressione ricorda la *metaphysical poetry* inglese, senza la retorica di un Pierre Emmanuel; la sua poesia non è più magica, occulta, invocativa, [2719] ma evocativa e umana. René Char è, probabilmente, il maggiore tra i poeti francesi viventi. Ma il confronto della sua arte con quella (per menzionare soltanto i suoi coetanei) di un Quasimodo o di un Dylan Thomas riduce il valore del superlativo. La crisi della poesia francese non è ancora superata.

La nuova generazione dei poeti inglesi si considera superata da Dylan Thomas (1914-1953). Il successo della sua breve vita è stato clamoroso: i critici inglesi più severi e la critica straniera più responsabile hanno cominciato subito a parlare di un “giovane e grande poeta” a proposito di questo *bohémien*, nonostante i suoi atteggiamenti sconcertanti. Lo hanno definito surrealista; e in effetti questa influenza è realmente presente in Thomas, insieme (cosa più importante) a una mentalità simile; ma anche il suo “surrealismo” ha, innanzitutto, fonti inglesi: Donne e l’intera *metaphysical poetry*, con la sua ricchezza di metafore violente, le visioni di Blake, gli esperimenti linguistici e il diabolismo di Joyce, nonché l’eredità del sangue celtico, perché Thomas era un figlio del Galles, e questo forse può spiegare le sue velleità di ispirazione cosmica, una certa irresponsabilità verbale e il maggior difetto della sua poesia, la vena retorica. Ma Thomas non è stato un poeta di seconda mano, né un mero verbalista. E’ ricchissimo di metafore, e la metafora è la sostanza stessa della poesia:

*In the beginning was the word, the word
That from the solid bases of the light
Abstracted all the letters of the void.*¹⁵⁶

¹⁵⁵ N. d. t.: *Ibidem*, ultimi tre versi: «...ciò che di profetico vi è in me, con malinconia / e c’è un colpo di oggetti che chiamano senza ottenere risposta / e un movimento senza tregua, e un nome confuso».

[2720] Per la sue metafore, oggetto inesauribile di interpretazioni, Thomas è divenuto il poeta preferito dalla critica. E tuttavia, per quanto fosse un uomo dalla penetrante intelligenza, egli non fu un poeta intellettualizzato o filosofico. Il regno delle sue metafore è quello dei sentimenti e degli avvenimenti elementari: la nascita, l'infanzia («quando il mondo è ancora verde») e la morte, soprattutto la morte:

*Death is all metaphors, shape in one history.*¹⁵⁷

E' un poeta difficile, ermetico, a volte incomprensibile; ma lottò contro questa oscurità che non era un difetto di espressione, bensì l'incompatibilità tra certe esperienze primitive e i limiti razionali della lingua. Tentò di superare questi limiti per penetrare nel regno della "musica del pensiero"; ma soltanto in quei momenti. Una parte della sua poesia non resisterà al tempo, quando l'onda della poesia irrazionalista sarà passata e quando la sua volontà di "sconcertare la gente" non sconcerterà più nessuno, grazie all'esperimento della *bohème* della sua epoca. Il critico Geoffrey Grigson ha protestato contro l'appellativo di "genio" così generosamente elargito a Dylan Thomas; forse il poeta è stato uno di quei geni la cui morte prematura non permette di verificare esattamente fino a che punto quella incontestabile promessa si era già realizzata.

L'influenza del Surrealismo sulla poesia di tutti i paesi è stata immensa. Per poterla valutare, però, è necessario fare una distinzione. Non si tratta dell'influenza della poesia di Eluard o di Breton, o dei loro procedimenti poetici. Si è arrivati a risultati abbastanza simili, a una poesia altamente ermetica, sviluppando gli stili di poeti appartenuti a generazioni precedenti, ciascuno nella sua lingua, o di poeti di altri paesi che hanno avuto risonanza internazionale. Uno di questi casi è l'influenza di T. S. Eliot sulle poesie, così diverse tra loro, dell'italiano Eugenio Montale e del greco Giorgio Seferis. In altri casi si sono incrociate due influenze: quella del nordamericano Robert Lowell è stata rafforzata da quella del compatriota Theodore Roethke (1908-1963), considerata robusta e tipicamente nazionale, dando come risultato [2721] la poesia personalissima di Sylvia Plath (1932-1963), con la sua ossessione per la morte (assente in Lowell e Roethke). Sylvia Plath deve in parte il suo fascino e la sua gloria al suo suicidio, avvenuto quando non aveva ancora trent'anni. Da Ady discende, inizialmente, l'arte dell'ungherese Attila József (1905-1937), altro suicida, i cui versi danno testimonianza di una violenta passione erotica e di una non meno appassionata protesta sociale. L'influenza di Carlos Drummond de Andrade è sensibile nelle prime poesie del brasiliano João

¹⁵⁶ N. d. t.. Dylan THOMAS, *In the Beginning*, vv. 19-21: «In principio era la parola, la parola / Che dalle solide basi della luce / estrasse tutte le lettere del vuoto».

¹⁵⁷ N. d. t.. Dylan THOMAS, *Altarwise By Owl-Light*, v. 15: «La morte è tutta metafore, forma in una storia».

Cabral de Melo Neto (1920-1999), che in seguito ha saputo unire tra loro una specie di regionalismo del nord-est e un ammirevole ermetismo personale. Senza la presenza del peruviano César Vallejo sarebbero forse state differenti le contestazioni politiche e le elevazioni mistiche del nicaraguense Ernesto Cardenal (1925-2020), uno dei maggiori poeti del suo continente. Le esperienze della Seconda Guerra Mondiale tremano ancora nei versi del polacco Tadeusz Rozewicz (1921-2014). Uno dei maggiori tra questi poeti ermetici nonchè il più ermetico di tutti è stato l'austriaco¹⁵⁸ Paul Celan (pseudonimo di Paul Antschel, 1920-1970), un altro di coloro che scelsero di morire di propria mano. Celan è diventato famoso, inizialmente, con la poesia *Todesfuge* (Fuga di morte, 1948), che come molti altri suoi poemi ricorda [2722] lo sterminio degli ebrei dell'Europa orientale ad opera dei nazisti. Ma Celan non è, neanche lontanamente, uno "specialista" di quella terribile esperienza. Fu fortemente influenzato da Rimbaud, da Blok e da altri "futuristi" russi, che tradusse in tedesco. La sua poesia, difficilmente traducibile e, a volte, impenetrabile, è un grido della coscienza; ma non si dovrebbe parlare propriamente di un grido, perché Celan parla sempre sottovoce, e ricorda la musica di Webern. In futuro il suo ermetismo non costituirà un ostacolo al riconoscimento della grandezza della sua poesia tragica.

L'influenza del Surrealismo non è limitata alla poesia. La deformazione violenta della realtà e della sintassi, l'atmosfera magica, la mentalità profondamente pessimista e perfino distruttiva sono presenti in molti scrittori dell'epoca, non soltanto dopo, ma anche già prima del 1945. Un'apparenza di mistificazione si fa sentire anche nei curiosi scritti teorici di Jean Paulhan (1884-1968), che come direttore della "*Nouvelle Revue Française*" ("Nuova Rivista Francese") è stato una specie di dittatore della vita letteraria francese; dopo la sua morte, a più di ottant'anni d'età, gli sono stati attribuiti due romanzi pornografici pubblicati anonimi. Un'atmosfera più mistica che mistificatrice si respira nei romanzi del portoghese José Cardoso Pires (1925-1998), forse il maggiore scrittore del Portogallo contemporaneo; le sue allegorie, sebbene non sempre facilmente penetrabili, possiedono una vita propria. *O Delfim* (Il delfino, 1968) è un capolavoro.

Pienamente surrealista è stata la letteratura del ceco Vladislav Vančura (1891-1942), che venne fucilato dai tedeschi come ostaggio nella Boemia occupata. Una panetteria notturna, a Praga, è per lui il simbolo dell'inferno. Un campo di battaglia pare un paesaggio dopo il diluvio. Un banale caso di amore tra studenti [2723] degenera in un'immagine della lotta tra le classi e le nazioni. Il pessimismo di Vančura è superato solo dalla passione distruttrice nei confronti di tutti i tabù, il più nocivo dei quali gli appare il concetto di realtà.

Dopo la guerra, in questo gruppo di scrittori il pessimismo diviene più profondo, avvicinandosi all'apatia di fronte all'inevitabile. Il punto più basso sembra raggiunto dai racconti dell'olandese

¹⁵⁸ N. d. t.: In realtà Celan nato in una città ex-austro-ungarica, che dal 1918 era entrata a far parte del Regno di Romania.

Simon Van het Reve (1923-2006) i cui quadri della vita nelle famiglie della classe media mostrano una convivenza forzata tra demoni che vegetano in oscure stanze. Ma la temperatura più bassa (l'abisso dell'inferno è, per Dante, glaciale) ispira i romanzi dell'austriaco Thomas Bernhard (1931-1989), che trattano di nevrosi, di follia, di crimini involontari che forse non sono sempre tali. Non si può immaginare una lettura più repellente e più affascinante.

L'onnipresenza della morte (e dell'agonia) è anche il tema costante dello scrittore catalano Salvador Espriu (1913-1985), uno dei maggiori spiriti della Penisola Iberica. Non avrebbe senso riassumere le trame delle sue opere in prosa né parafrasare le sue poesie. Tutto è terribilmente tetro, ma (ciò che non avviene né in Van het Reve né in Bernhard) obliquamente illuminato da un ideale segreto.

Un "surrealismo" un po' simile si riflette satiricamente nei romanzi del nordamericano Nathanael West (pseudonimo di Nathan Weinstein, 1903-1940), satire veementi dell'"*american way of life*" (stile di vita americano) di cui lo scrittore, scomparso prematuramente, predisse la fine in visioni apocalittiche, debolmente attenuate da un umorismo malizioso. La letteratura di tutti questi scrittori è deliberatamente negativa, ma non per questo meno veritiera.

Questo "Surrealismo", sia esso ermetico, pessimista o apocalittico, non è, evidentemente, l'unica tendenza letteraria del mondo [2724] contemporaneo. Sussiste, accanto a questa, una poesia che si appoggia consapevolmente a modelli più antichi, sebbene ciò non escluda tendenze molto moderne, soprattutto politiche. Un esempio del genere si incontra nella letteratura serbocroata. Gli stranieri hanno mostrato ammirazione soprattutto per i finissimi romanzi psicologici e storici di Ivo Andrić, tanto da avergli conferito il premio Nobel per la letteratura. Il riconoscimento ufficiale della Jugoslavia è quello della poesia rivoluzionaria di Miroslav Krleža¹⁵⁹, che è indubbiamente il maggiore scrittore del paese. Ma il popolo preferiva imparare a memoria le poesie patriottiche del croato Vladimir Nazor (1876-1949), che non sarebbe necessario menzionare se fosse soltanto patriottico: egli rappresenta però in Europa uno degli ultimi esempi di un'alta poesia composta nei metri popolari. Più strano ancora è il caso del prussiano Johannes Bobrowski (1917-1965), che ha deliberatamente modellato i suoi versi su quelli dei suoi poeti ideali, Hölderlin e il dimenticato Klopstock. In lingua tedesca non è esistito, nel XX secolo, un miglior poeta "tradizionale", o possiamo dire storico, di questo Bobrowski, che ha scritto anche romanzi e racconti di alto tenore politico contro il nazionalismo tedesco. Si definiva un "cristiano comunista".

Una poesia consapevolmente storica è stata quella del greco Konstantinos Kavafis (1863-1933), certamente il più strano poeta del nostro tempo. Il primo a richiamare su di lui l'attenzione del mondo occidentale è stato E. M. Forster; successivamente, le traduzioni in francese delle sue poesie ad opera di Grivas, e in inglese ad opera di Mavrogordato hanno reso quella scoperta accessibile a

¹⁵⁹ N. d. t.: Su Krleža si veda sopra nel presente capitolo, p. 2679.

tutti; infine [2725] il greco è comparso come personaggio nei romanzi molto letti del ciclo di Alexandria di Lawrence Durrell. Comunque Kavafis sarà sempre un poeta riservato soltanto a pochi. Egli stesso fu un uomo estremamente isolato: in primo luogo perché visse, come greco, nell'ambiente orientale di Alessandria d'Egitto, poi perché la sua perversione sessuale, la pederastia, lo isolò dagli altri. I suoi poemi erotici, come *Origini*, *Giorni del 1909* e *Due ragazzi* hanno come sfondo la vita quotidiana di Alessandria all'inizio del XX secolo. Questo presente è come la platea che sta in basso, il palcoscenico sul quale Kavafis fa rappresentare la sua poesia "storica" grave e sarcastica, apocalittica e ironica. Kavafis è greco; nel mondo orientale si sente superiore ed esiliato allo stesso tempo, come i greci sparsi nel mondo mediterraneo all'epoca della civiltà ellenistica. I suoi poemi apparentemente storici, "alessandrini", divengono simboli di valori sovratemporali. In *Aspettando i barbari* (1904) l'imperatore e i senatori attendono per tutta la giornata, sontuosamente vestiti, i barbari che devono arrivare per distruggere la città, ormai priva di difensori; cala la notte, ma i barbari non arrivano; forse non arriveranno mai, forse non sono mai esistiti. Che fare allora? «I barbari sarebbero stati una soluzione». Uno spirito simile, "apocalittico e ironico", per ripetere la formula, ispira la poesia *Ithaca* (1911): il percorso di Ulisse verso casa è più importante del suo arrivo, perché ora si sa che "Itaca ha poca importanza". E in *Thermopylae* (1903) il poeta rende omaggio a coloro che hanno difeso il passo senza la speranza di impedire la vittoria del nemico; ma "un onore più grande è dovuto a coloro che hanno previsto la sconfitta".

Lo stile di Kavafis, lettore assiduo di Omero e di Teocrito e, stranamente, ammiratore della poesia di Musset, non può essere considerato "moderno". Ma nessuno negherà al poeta "storico" di Alessandria la contemporaneità. La distinzione tra modernità e contemporaneità, che pareva facile all'epoca della coesistenza degli ultimi simbolisti e dei primi modernisti, è oggi problematica. Certi problemi odierni, anche tra quelli più attuali, richiedono ancora di essere trattati negli stili tradizionali, che divengono del tutto inespressivi quando si tratti di altre urgenze. Una parte considerevole della letteratura contemporanea conserva il diritto di essere tradizionalista.

Il "romanzo-fiume" diviene tradizionalista, in questo senso, quando è dedicato alla storia della decadenza delle famiglie e di intere classi sociali, [2726] tema che a partire dai *Buddenbrook* di Thomas Mann non ha mai cessato di occupare autori e lettori.

Tra i più importanti "romanzi-fiume" di questo tipo possiamo menzionare i cinque volumi di *Edwardsgave* (1900-1912) di Gyrithe Lemche (1866-1945), cronaca di centocinquant'anni di vita di una famiglia di grandi borghesi di Copenaghen, *Drømmen og Virkeligheten* (Sogni e realtà, 1942) di Michael Tejn (1911-1994), epopea della vita in Danimarca tra il 1917 e il 1940, e il ciclo *Notti e giorni* (1932-34) di Marja Dabrowska (1889-1965), l'epitaffio dell'aristocrazia rurale polacca.

Il tutte queste opere è evidente l'atmosfera provinciale, ai margini del "gran mondo". Ma non si potrebbe dire lo stesso a proposito di un altro paesaggio provinciale, quello della Sicilia, che è elevato a una grande dignità storica dal suo passato: la Sicilia, terra che fu lavorata da fenici, greci, romani, saraceni, normanni, svevi, francesi e spagnoli, e il cui particolarismo ha resistito fino ad oggi al processo di assimilazione all'Italia, ha prodotto il più grande di tutti i romanzi aventi per tema una "storia di famiglia", *Il Gattopardo*, di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957). La pubblicazione postuma di quest'opera di un grande aristocratico che, come scrittore amatoriale, ha delineato la storia del declino e della decadenza della propria famiglia e del feudalesimo siciliano, ha scosso il mondo, per l'inattesa profondità psicologica, per l'ampiezza del senso storico, che ricorda il Tolstoj di *Guerra e pace*, e per l'evocazione di un'atmosfera pittoresca e al contempo grandiosa. Quest'opera già basta a giustificare l'esistenza di uno stile tradizionalista nella finzione narrativa del nostro tempo; ma il pubblico internazionale del romanzo ha colto in misura minore la penetrante critica sociale che l'opera racchiude.

[2727] Il manoscritto originale de *Il Gattopardo* è stato scoperto e pubblicato grazie all'intervento di Giorgio Bassani, e non è stato per caso. Le differenze non potevano essere maggiori: Giuseppe Tomasi, principe di Lampedusa, era un aristocratico siciliano; Giorgio Bassani (1916-2000) era un ebreo di Ferrara¹⁶⁰. Ma esiste una segreta simpatia tra i due ambienti. Il tema di Tomasi di Lampedusa è quello della perturbazione della storica vita della Sicilia a causa della modernizzazione dell'Italia. Il tema di Bassani è la perturbazione della vita degli ebrei ricchi, colti e tradizionalisti di Ferrara, ex-capitale piena di ricordi storici, a causa della violenza fascista. I racconti ferraresi di Bassani sono stati una splendida promessa. *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) è un capolavoro.

Questi romanzi sono gli epitaffi di mondi scomparsi. Epitaffio dello scomparso Impero Austriaco degli Asburgo è l'opera di Heimito von Doderer (1896-1966), vastissimo panorama della vita viennese tra il 1890 e il 1930, con innumerevoli personaggi appartenenti a tutte le classi sociali, innumerevoli biografie immaginarie inserite nelle correnti degli avvenimenti storici che deviano il normale corso di quelle vite, imponendo loro il grave dovere di resistere per realizzare i loro destini individuali.

Una provincia di quell'impero, la più strana di tutte, la Bosnia, col suo tragico passato di dominazione turca sulle popolazioni slave, è la terra di Ivo André (1892-1975) e il tema costante dei suoi romanzi e racconti storici, che sono come frammenti di una grande epopea.

Alla tradizione del romanzo ripugna questo genere panoramico. Lo stile deve essere un altro, ma il tema è il medesimo, ispirato dall'acuto senso storico del fatto che "tutto muta". Anthony Powell

¹⁶⁰ N. d. t.: La famiglia di Bassani era originaria di Ferrara, ma lo scrittore nacque a Bologna.

(1905-2000) descrive, nel ciclo *A Dance to the Music of Time* (Una danza alla musica del tempo¹⁶¹, 1951-75), [2728] ancora incompleto, il lento declino della “upper middle class”; un tema serio, dal quale Leslie Poles Hartley (1895-1972) riesce ancora a trarre aspetti di commedia sociale, nella migliore tradizione del romanzo inglese.

Senza perdere le speranze nella tradizione inglese, e ancora fiducioso nella sua capacità di risolvere i problemi più urgenti e attuali, Charles Percy Snow (1905-1980) scrive come un “romanzo-fiume” la biografia immaginaria di un inglese dei nostri giorni, Lewis Eliot, che passa attraverso tutti gli ambienti e le classi sociali dell’Inghilterra. Università e proletariato, laboratori e ministeri, burocrazia e politica, problemi economici e di fisica nucleare, in questi romanzi c’è tutto, tranne la vita stessa. Sono, forse, una lettura indispensabile; ma stancante. Snow, più pensatore che scrittore, ha dato inizio al dibattito sul ruolo antagonista delle due “culture” del nostro tempo, quella umanistica e quella scientifica.

Lo stesso mondo, visto da un punto molto differente, vive realmente nei romanzi di Joyce Cary (1888-1957), arrivato tardi alla letteratura dopo una vita ricca di esperienze nelle colonie africane. Si è rivelato, in primo luogo, come eccellente romanziere della vita coloniale e (il contrasto è sorprendente) come psicologo dell’animo infantile. Ha ottenuto molto successo, senza che la critica gli abbia prestato molta attenzione, forse perché la sua tecnica narrativa è quella tradizionale dei romanzieri vittoriani, che oggi viene utilizzata solo in romanzi destinati al grande pubblico. Con questa stessa tecnica, apparentemente antiquata, Cary ha scritto i tre romanzi politici *Prisoner of Grace* (Prigioniera della Grazia, 1952), *Except the Lord* (Eccetto il Signore, 1953) e *Not Honour More* (Non più onore, 1955). I personaggi sono un politico di professione che ha cominciato la sua carriera come demagogo radicale per terminarla come ministro moderato: uomo astuto, ipocrita, privo di scrupoli, e tuttavia non privo di meriti, [2729] che ha abbandonato i suoi elettori senza tradirli; sua moglie, che soffre profondamente per la mancanza di scrupoli del marito, che non ama, preferendo al suo l’amore di un altro che non ha combinato nulla nella vita; e poi quest’ultimo, che è il terzo protagonista.

Il tema della decadenza sociale non è ancora esaurito. Un’altra classe sociale espropriata, la “gentry” anglo-protestante dell’Irlanda cattolica e oggi repubblicana, ha trovato il suo ultimo poeta epico in Elizabeth Bowen (1899-1973). Questa grande scrittrice possiede qualcosa del senso dello *humor* di Jane Austen, ma i suoi romanzi, invece di svolgersi come “social comedies” (commedie sociali), divengono tragici; i sottili conflitti psicologici sono come aggravati dall’atmosfera della grande casa assediata dal nemico esterno. Il finale può sembrare lieto, come in *The Death of the Heart* (1938, tr. it. Crepuscolo / La morte nel cuore); ma le cose sono state appianate soltanto

¹⁶¹ N. d. t.: Titolo tradotto anche come “Nella musica del tempo”.

superficialmente: la vita resta una cosa dubbia e al lettore rimane nelle orecchie «*the still sad music of humanity*»¹⁶². La disintegrazione della famiglia tradizionale inglese è stato anche il tema costante di Ivy Compton-Burnett (1884-1969); i titoli di tutti i suoi romanzi sono composti di due nomi¹⁶³, come a indicare fin da subito un conflitto drammatico; tutto è dialogo, nelle forme più gentili ed educate; lo sfondo è sempre sinistro, e lo spirito del male invade e distrugge ogni cosa.

A una tradizione simile, quella del calvinismo olandese, Arthur Van Schendel (1874-1946) ha eretto un monumento con i suoi romanzi. Questo scrittore straordinario [2730] è stato un “nato due volte”, rinato, letterariamente, “nel mezzo del cammin” della sua vita, trasformandosi da fine stilista neoromantico in romanziere tragico. Van Schendel proviene da un modo scomparso, quello del Simbolismo estetizzante dell’Olanda del 1880. A questo stile appartengono le opere della sua prima fase, romanzi fantastici, avventure poetiche, un po’ alla maniera di *Peter Camezind* di Hesse o dei romanzi del poeta inglese De la Mare. Una di queste opere, *Een zwerver verliefd* (Un vagabondo innamorato, 1904) è ancor oggi una delle più amate dal pubblico olandese. Guerre e crisi non erano ancora riuscite a convertire questo sognatore, abitante del paese dei grandi mercanti e del calvinismo più rigoroso. Ma la sua crisi arrivò più tardi; nel 1930, con sorpresa generale, si rivelò un Van Schendel differente: un realista duro, uno psicologo profondo. Le sue creature divengono ora individualisti feroci che si difendono tenacemente contro la vita ostile; sono calvinisti o ex-calvinisti ortodossi che lottano contro il Dio infedele che li ha abbandonati. L’ambiente, quello degli oscuri canali della città di Amsterdam, delle file interminabili di casette rosse delle città di provincia, delle pianure umide, ventose e fredde dell’Olanda, col sole rosso dell’inverno e la luce incerta delle strade secondarie della Amsterdam notturna, è il campo della battaglia tra Dio e l’uomo ribelle contro la predestinazione. C’è in questi romanzi qualcosa del destino impietoso della tragedia greca. Van Schendel è stato lo scrittore più serio del protestantesimo moderno. In confronto, l’anglicano T. S. Eliot pare un mero esteta privo di senso tragico.

In tutti questi romanzi si respira, a volte contro la volontà degli autori, l’atmosfera del passato. I “romanzi-fiume” dal valore duraturo sono destinati a trasformarsi in romanzi storici, genere nel quale è sempre più difficile conseguire una dignità superiore al livello della lettura facile e “interessante”.

Il genere tuttavia gode del favore del pubblico. Il romanzo storico passa per un genere a buon mercato, di evasione, prodotto principalmente da penne femminili più o meno abili. Il suo successo è, realmente, un fenomeno della sociologia di massa dei lettori. Ma la condanna non tocca il genere in quanto tale. Anche Alessandro Manzoni lo aveva condannato come mistura fatalmente incoerente

¹⁶² N. d. t.: «La calma, triste musica dell’umanità».

¹⁶³ N. d. t.: Come ad esempio *Brothers and Sisters* (Fratelli e sorelle, 1929), *Men and Wives* (Mariti e mogli, 1931), *Daughters and Sons* (Figlie e figli, 1937).

di verità e finzione, pur avendo scritto il più grande di tutti i romanzi storici, *I promessi sposi*, nel quale era riuscito a subordinare la verità storica alla verità morale della sua finzione narrativa. Anche i migliori romanzi storici di ogni secolo [2731] sono depositi di valori spirituali e morali di un'epoca, di una nazione: così il barocco ceco nel romanzo di Jaroslav Durych, la Bosnia dominata dai turchi nei romanzi di Andrić, il Medioevo scandinavo nelle opere di Sigrid Undset, l'utopia di un'Ungheria protestante e portatrice dei valori cristiani in Oriente negli impressionanti romanzi di Móricz. Il romanzo storico è capace di esercitare un ruolo storico.

La forma più adeguata all'esercizio di questo ruolo è la combinazione del genere "romanzo storico" col genere "romanzo-fiume", che permette di rappresentare la continuità del flusso storico attraverso la storia di varie generazioni di una famiglia. Dopo aver ricostruito l'epoca poco conosciuta dell'Italia napoleonica, Riccardo Bacchelli (1891-1985) ha prodotto la trilogia di romanzi dal titolo *Il mulino del Po* (1938-40), ambientata nel periodo che va dalla fine delle guerre napoleoniche alla liberazione e unificazione dell'Italia. Il modello alquanto remoto è, senza dubbio, Manzoni. Sebbene non dichiaratamente cattolico, Bacchelli possiede il grave senso morale del suo maestro. Crede anche nella provvidenza, nel governo divino di questo mondo, ma non crede nel progresso; la sua visione dell'Italia moderna non è patriottica, né rosea; i cambiamenti di regime politico non sono capaci di modificare il cuore umano. Bacchelli è dichiaratamente "antimoderno". Ma il suo tradizionalismo ha qualcosa di artificiale, come se fosse il prodotto di una decisione deliberata. Lo scrittore aveva fatto parte, come Cardarelli, Ungaretti e altri, del gruppo della rivista romana "La Ronda", che intendeva ristabilire la tradizione autenticamente italiana contro l'eupeismo di "La Voce" e contro gli eccessi del Futurismo. Lo separa dagli altri lo stile ornato della sua prosa poetica. Bacchelli, che non vuole essere moderno, è tuttavia un uomo moderno per il suo acuto senso storico: le crisi e le catastrofi del nostro tempo ci hanno insegnato a comprendere meglio quelle del passato, e potrebbero insegnarci a non soccombere a timori apocalittici. In Bacchelli radicalmente moderno potrebbe essere [2732] il comunista siciliano Leonardo Sciascia (1921-1989), che si è dedicato alla storia della sua isola e a romanzi impegnati contro la mafia e altre forze repressive.

Per la tecnica del "romanzo-fiume" si avvicina a Bacchelli il norvegese Johan Falkberget (1879-1967), che ha descritto in due grandi cicli di romanzi la storia di una famosa miniera nelle montagne della Norvegia nel corso dei secoli XVII e XVIII e il destino della popolazione dimenticata che in essa aveva lavorato.

In opere come quelle di Bacchelli, Falkberget e Ina Seidel (1885-1974) la fede nell'immutabilità della natura umana relega in secondo piano la ricostruzione archeologicamente esatta del passato. Ma anche per questo secondo tipo di romanzo storico sono state prodotte, nella nostra epoca, opere

notevoli. Va ricordata l'indimenticabile ricostruzione della Spagna barocca fatta dall'argentino Enrique Rodriguez Larreta (1875-1961) in *La Gloria de Don Ramiro* (La gloria di don Ramiro, 1908). Notevole è pure la ricostruzione della Roma della decadenza fatta dal danese Nis Petersen (1897-1943), la cui morte prematura ha interrotto una carriera letteraria tra le più singolari: giovane operaio autodidatta, Petersen aveva rivelato la capacità della più completa empatia con quell'ambiente così remoto, che aveva affascinato gli storici di professione; aveva poi rivelato in, *Spildt mælk* (Latte versato, 1934) la medesima capacità relativamente all'ambiente, forse ancora più strano, sebbene contemporaneo, della guerra civile irlandese. Mezzi più ampi di erudizione e forza poetica hanno permesso a Marguerite Yourcenar (1903-1967) di scrivere le memorie immaginarie dell'imperatore Adriano¹⁶⁴. L'opera resiste all'analisi dello storico più critico, che tuttavia non sottoscriverebbe una frase come questa, che simbolizza il destino dell'imperatore e della civiltà che egli rappresentava: «*Comme le voyageur qui navigue entre les îles de [2733] l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort*»¹⁶⁵.

Una delle tentazioni del romanzo storico è la possibilità di fare paragoni, più o meno sottintesi, più meditati o più a buon mercato, con gli avvenimenti della storia contemporanea. Per uno strano equivoco il romanzo storico "attualizzante" è stato coltivato soprattutto dagli scrittori di sinistra, che non credono nell'immutabilità della natura umana né nella ripetizione delle situazioni storiche. Così Lion Feuchtwanger (1884-1958) ha descritto, in *Jud Süß* (Süß l'ebreo, 1925), la vertiginosa carriera politica e la fine sul patibolo di un ebreo ricco e intelligente in un piccolo ducato tedesco del XVIII secolo, alludendo al destino di Walther Rathenau nel XX secolo.

Il romanzo storico attualizzante è, a quanto pare, la lettura preferita nella Russia sovietica. Il modello è *Pietro il grande* (1929-34) di Aleksej Tolstoj¹⁶⁶, opera notevole sia per la ricostruzione dell'ambiente, sia per la caratterizzazione psicologica del protagonista, malgrado le analogie artificialmente introdotte con il destino di Lenin. Aleksej Pavlovič Čapygin (1870-1937) ha descritto in uno stile elaborato, che ricorda da lontano Bacchelli, la rivolta dei contadini russi sotto la guida di Stepan Razin nel XVII secolo, trasparente analogia con la rivoluzione comunista. Olga Dimitrievna Forš (1873-1961) ha dedicato un romanzo, *Rivestiti di pietra* (1925), ai movimenti rivoluzionari in Russia tra il 1860 e il 1880. Di interesse particolare per la storia letteraria sono due altre opere di questa scrittrice, *Simbolisti* (1932), storia romanzata del movimento poetico russo tra il 1900 e il 1910, e *Radiscev* (1934-39), biografia romanzata del primo scrittore rivoluzionario russo

¹⁶⁴ N. d. t.: *Mémoires d'Hadrien* (Memorie di Adriano), 1951.

¹⁶⁵ N. d. t.: «Come il viaggiatore che naviga tra le isole dell'Arcipelago vede la foschia luminosa alzarsi verso sera, e scopre poco a poco la linea della costa, così io comincio a percepire il profilo della mia morte».

¹⁶⁶ N. d. t.: Su Aleksej Tolstoj cfr. cap. 10.1, p. 2535.

che fu vittima della zarina Caterina II. Jurij Nicolaevič Tynjanov (1894-1943) ha compiuto [2734] un ulteriore passo studiando in opere erudite e degne di fede la vita di Griboedov e di Puškin, e poi scrivendo le biografie romanzate di questi grandi scrittori.

La biografia romanzata non è pertanto monopolio delle masse dei lettori del mondo occidentale, ma corrisponde anche al gusto dei lettori comunisti. La moda è già diminuita negli ultimi anni, ma le opere di Stefan Zweig continuano a essere molto lette, e André Maurois (pseudonimo di Emile Salomon Wilhelm Herzog, 1885-1967) occupa una posizione sicura nella vita letteraria francese.

Un “dominio” proprio del tradizionalismo letterario è la vita rurale. Ma questa, intesa come baluardo di virtù ancestrali e di resistenza alla meccanizzazione della società, si trova in una fase di arretramento senza speranza. Il più delle volte la “vita rurale” dei romanzieri specializzati in questo genere non va oltre l’immaginazione di un “pio desiderio”. Sono ormai rare le province, più o meno immaginarie, che possano ancora ispirare romanzi rurali al di sopra del livello della lettura facile o dell’evasionismo con secondi fini di politica retrograda.

Le rare eccezioni potrebbero essere la regione settentrionale delle montagne della Norvegia, che ha ispirato la grandiosa epopea paesana di Olav Dunn (1876-1939), la provincia portoghese di Trás-os-Montes, trasformata nei racconti di Miguel Torga (1907-1995), il rude interno della Finlandia, reso abbastanza ameno nei romanzi dell’idealista e tolstoiano Frans Emil Sillanpää (1888-1964), la Danimarca rurale, ostile alla città, [2735] di Martin Hansen (1909-1955). E le montagne del Canton Vallese, dove Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947)¹⁶⁷, dopo la giovinezza trascorsa nell’ambiente dei modernisti, ha scoperto il paese fantastico dei suoi incubi di manicheo. La letteratura di Ramuz non si accorda col gusto dei “moderni”, ma egli è stato senza dubbio uno degli scrittori più seri del nostro tempo.

Nessuno negherà la contemporaneità della letteratura cattolica; ma sono ormai passati i tempi in cui gli scrittori di fede cattolica pubblicamente dichiarata vivevano in una specie di ghetto, producendo libri destinati soltanto a un’adolescenza ben sorvegliata e alle vecchie bigotte. Si sono incorporati alla letteratura moderna con un consapevole sforzo di liberazione. In Germania l’organo di questo sforzo fu la rivista “*Hochland*”, diretta dal critico Karl Muth (1867-1944), autore del libro pionieristico *Die Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland* (Il nuovo incontro tra Chiesa e cultura in Germania, 1927)¹⁶⁸. Si verificarono gravi incidenti: la pubblicazione di un romanzo di Endica von Handel-Mazzetti (1971-1955) sulla rivista provocò una denuncia a Roma. Ma dopo il 1918 i cattolici tedeschi entrarono in coalizioni politiche e in contatti culturali con liberali e socialisti. Ebbe inizio l’età aurea dell’attività di Muth nel senso del “cattolicesimo culturale”; emersero espressionisti cattolici come Ernst Thrasolt e scrittori proletario-cattolici come

¹⁶⁷ N. d. t.: Su Ramuz si veda anche più avanti nel presente capitolo, p. 2795.

¹⁶⁸ K. MUTH, *Die Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland*, München, 1927.

il romanziere Franz Herwig. La grande figura del movimento fu una convertita, l'ex-protestante Gertrud von Le Fort (1876-1971), di vasta erudizione e profonda penetrazione psicologica. La sua opera principale, *Das Schweisstuch der Veronika* (Il lino della Veronica, 1928), [2736] continuata più tardi in *Der Kranz der Engel* (La corona degli angeli, 1946), discute tutti i problemi della vita moderna in una forma narrativa concreta, sempre informata dal motto che si incontra in un altro suo romanzo: «La felicità si trova solo in Cielo e la giustizia solo all'inferno; qui sulla terra c'è solo la croce». La trasfigurazione poetica più perfetta di questo motto è il racconto del martirio delle carmelitane di Parigi nei giorni del terrore giacobino, *Die Letzte am Schafott* (L'ultima al patibolo, 1931), divenuto universalmente noto nella versione di Bernanos, *Dialogues des Carmélites* (Dialoghi delle carmelitane, 1949).

Il "cattolicesimo culturale" tedesco venne schiacciato dalla catastrofe politica del 1933. Solo in pochi resistettero; tra loro un altro convertito, Werner Bergengruen (1892-1964), meno profondo della Le Fort, ma dotato forse di maggiore forza evocativa nei suoi romanzi storici, uno dei quali, *Der Grosstyrann und das Gericht* (Il grande tiranno e il tribunale, 1935), fu la parabola della resistenza morale contro la tirannia nazista.

Il ruolo predominante dei convertiti caratterizza il movimento letterario cattolico nei pesi di lingua inglese. Un convertito fu Chesterton, e convertito è pure Evelyn Waugh (1903-1966), che sottopone la società inglese, ed eventualmente anche quella americana, alla critica della sua satira impietosa: il credo cattolico è il suo punto fermo, la morale cattolica è il suo criterio. Waugh riesce meno bene in ciò che pretende di affermare: i suoi ideali di una società aristocratica rappresentano la versione cattolica di uno snobismo ben noto.

Il maggiore tra i convertiti inglesi è Graham Greene (1904-1991). In un saggio critico, Greene ha definito «il verso più stupendo della letteratura inglese» il seguente verso di Shakespeare: «*Desiring this man's art and that man's scope*»¹⁶⁹. [2737] Questa strana scelta caratterizza il romanziere, che desidera dominare l'"arte" dell'autore di romanzi polizieschi e realizzare lo "scopo" del moralista religioso; ottenne l'una e l'altra cosa, ma separatamente. Lo stesso Greene ha diviso le proprie opere in due settori: i *thriller* sensazionali e i romanzi seri, a sfondo metafisico. Scrivendo *thriller*, romanzi di avventura e polizieschi, Greene usa i mezzi condannabili di questa civiltà materialista per denunciarla. La sua accusa più severa si incontra, in maniera caratteristica, in una sceneggiatura cinematografica poi trasformata in racconto, *The Third Man* (Il terzo uomo, 1949). L'argomento fondamentale dell'accusa è la fede di Greene: la sua ortodossia cattolica insiste sulla corruzione del cuore umano a causa del peccato originale, mentre la civiltà moderna ha adottato già da tempo l'antica eresia pelagiana, credendo nella perfettibilità dell'uomo come "uomo naturale" e nel

¹⁶⁹ W. SHAKESPEARE, sonetto 29: «Desiderando l'arte di quest'uomo e lo scopo di quell'altro».

progresso infinito attraverso l'azione dell'uomo come "uomo politico". Green non crede né nell'una né nell'altra cosa. Il crimine è la sua materia e il demonio il suo personaggio principale; dispera nella salvezza di questo mondo così come esso è. I sintomi sono la sempre più frequente delinquenza giovanile, le grandi persecuzioni religiose, come quella del Messico, e la perversione di tutti i concetti morali, come nella vita delle colonie. Sono questi gli ambienti di romanzi come *Brighton Rock* (La roccia di Brighton, 1938), *The Power and the Glory* (Il potere e la gloria, 1940) e *The Heart of the Matter* (Il nocciolo della questione, 1948), i capolavori di Greene; in questi ambienti i suoi personaggi percorrono il cammino dostoevskiano verso la salvezza attraverso il peccato; perché la grazia divina è immensa, e si impietosisce per un sacerdote caduto o per un suicida. Purtroppo, non sempre Greene si mantiene a questo livello: volendo rivelare l'intervento sovrannaturale della grazia divina nei destini umani, volendo fare l'impossibile, e cioè spiegare il miracolo, cade in una specie di sensazionalismo religioso. Il racconto serio diventa *thriller* e i due generi si confondono; e Green ha già sentito, almeno due volte, la necessità di modificare il catalogo delle sue opere, spostando un'opera del primo tipo nell'altra categoria e viceversa. Nessuna critica potrebbe condannare più aspramente i suoi procedimenti letterari. Greene è un romanziere "gotico"; il suo mondo notturno di crimini non corrisponde alla realtà osservabile; reale è soltanto l'intervento della grazia divina, ma la sua rappresentazione trascende le possibilità della letteratura d'immaginazione umana.

[2738] La nuova letteratura cattolica in Francia costituisce un blocco impressionante, sebbene non omogeneo¹⁷⁰. Tra il 1900 e il 1910 il cattolicesimo francese dovette affrontare le più gravi prove: la politica del "ralliement"¹⁷¹ alla repubblica, raccomandata da papa Leone XIII e combattuta dagli stessi cattolici conservatori, il "caso Dreyfus" e la separazione tra Chiesa e stato, i successi e i pericoli dello spiritualismo bergsoniano, la rivolta anti-intellettualista e antiromana all'interno della Chiesa, il modernismo teologico di Loisy, Hébert e Turmel, la repressione del cattolicesimo democratico di "Le Sillon"¹⁷² per opera della censura papale, i successi dell'"Action Française", positivista e reazionaria, tra i cattolici, la difficile lotta per liberarsi di quel pericoloso alleato. Per tutto quel periodo il mondo ufficiale e ufficioso del cattolicesimo francese non prese conoscenza delle vere forze letterarie al proprio interno. Jammes e Claudel vennero apprezzati soltanto dai non cattolici. I "benpensanti" preferivano i romanzi di un Henri Bordeaux. L'abbé Louis Bethléem (1869-1940) esercitò un ruolo inquisitoriale, come autore di *Romans à lire et romans à proscrire*

¹⁷⁰ J. CALVET, *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris, 1927; H. WEINERT, *Dichtung aus dem Glauben*, Hamburg, 1934.

¹⁷¹ N. d. t.: Adesione, allineamento.

¹⁷² N. d. t.. "Le Sillon" (il Solco) fu un movimento politico-religioso francese fondato da Marc Sangnier e attivo tra il 1894 e il 1910.

(Romanzi da leggere e romanzi da proibire, 1905-28), opera in cui condannò l'intera letteratura moderna facendo pesanti censure morali a Bourget e perfino a Feuillet.

Un ruolo di pioniere spetta all'*abbé* Henri Bremond (1865-1933), spirito brillante e molto indipendente, sempre in pericolo di cadere nell'eresia dei suoi amici modernisti Loisy e Tyrrell, ma sempre capace di conservare, alla fine, l'equilibrio dell'ortodossia. Difese la memoria di Fénelon contro colui che lo aveva condannato, Bossuet; difese, contro l'antiromanticismo reazionario di Maurras, il romanticismo conservatore di Walter Scott; con la teoria della "*poésie pure*", aprì gli occhi ai cattolici sull'autentica poesia religiosa; disseppellì la poesia religiosa del barocco francese; riscoprì il movimento religioso della Francia della prima metà del XVII secolo, facendo della mistica di quel tempo un modello per lo spirito che avrebbe dovuto formare il "*renouveau catholique*" (rinnovamento cattolico) moderno. Con tutto ciò, le esperienze interiori di questo spirito un po' scettico e, a volte, beffardo non furono mistiche, ma semplicemente letterarie. Bernanos lo ha ritratto come un "*sourcier*", uno stregone pericoloso.

[2739] Bremond era tutto tranne uno spirito simpatico. Le fondamenta filosofiche del *renouveau catholique* vennero gettate da Jacques Maritain (1882-1973), tomista impeccabile e modernizzatore coraggioso del pensiero filosofico, letterario e politico dei cattolici francesi. Grazie a lui, soprattutto, la letteratura cattolica venne infine riconosciuta dal mondo cattolico, e Claudel e Mauriac risultarono vincitori. Un Claudel minore sembra essere Patrice de La Tour du Pin (1911-1975), poeta elegiaco, virgiliano, che fallì a causa della sua ambizione smisurata di comporre una *summa* poetica del mondo. Un Mauriac minore fu Maxence van der Meersch (1907-1951), spirito ribelle che denunciò gli abusi del mondo senza risparmiare i suoi correligionari. La grande figura del *renouveau catholique*, dopo Claudel, è lo stesso Mauriac.

Il gruppo di "*Le Roseau d'Or*"¹⁷³, riunito attorno a Maritain, aveva riabilitato Baudelaire, che ormai non era più il poeta del vizio, ma il poeta del peccato. Un anno dopo la pubblicazione di *Notre Baudelaire* (Il nostro Baudelaire, 1926) di Stanislas Fumet (1896-1983), uscì *Thérèse Desqueyroux* [di Mauriac], che grazie alla generosa e affascinante comprensione degli abissi dell'anima umana rese possibile un romanzo cattolico al di fuori e al di là dei limiti tracciati dall'*abbé* Bethléem.

François Mauriac (1885-1970) è un maestro: nessuno potrà negare questo titolo all'autore di romanzi come *Thérèse Desqueyroux* (1927) e *Le noeud de vipères* (Groviglio di vipere, 1932) [2740] che mettono a nudo con forza incomparabile le anime peccatrici. "Incomparabile" è l'aggettivo giusto, perché i temi sono quelli di Dostoevskij, ma il metodo è un altro, quello del romanzo psicologico della tradizione francese del quale Mauriac, nel XX secolo, è il maggiore rappresentante. La sua psicologia è pre-dostoevskiana, così come la sua tecnica narrativa sembra

¹⁷³ N. d. t.: "La canna d'oro", rivista letteraria fondata da Maritain.

quella di un autore che non abbia mai letto Proust e ancor meno Joyce. Mauriac appare antiquato, “antidiluviano” ai critici dell’avanguardia. E’ un tradizionalista. La sua tradizione è, com’è noto, quella della grande borghesia francese di provincia, nella quale non si era mai estinto del tutto il rigoroso moralismo giansenista. Non è un caso che il primo romanzo di Mauriac si intitolò *L’enfant chargé de chaînes* (Il fanciullo incatenato, 1913). Il moralista Mauriac non riuscì mai a rompere del tutto le catene di quel moralismo. Di conseguenza, il critico André Rousseaux ha potuto parlare di “*adolescence prolongée*” (adolescenza prolungata): si osserva in Mauriac la costante ossessione per il peccato, che è sempre il peccato della carne; e Gide parla laconicamente di «moralismo giansenista, continuamente tentato dal peccato». E’ una definizione sicura e ingiusta. Non si può negare una certa monotonia dei temi narrativi di Mauriac, ben caratterizzata dall’aggettivo “continuamente”; ma anche la tentazione¹⁷⁴ è uno dei temi costanti del genere romanzo: solo che i romanzieri non sempre riescono a rappresentare la profondità di questo movimento psicologico. Per Mauriac la tentazione è qualcosa di più che un possibile tema: è la ragion d’essere del romanzo cattolico. Perché la conseguenza della tentazione, il peccato, esiste in questo mondo; la sua rappresentazione completa, con le sue radici naturali e i suoi effetti sovranaturali, giustifica il lavoro del romanziere: la conclusione letterariamente soddisfacente vale quale riconoscimento della giustizia e della grazia di Dio. Un romanzo cattolico che pretenda di ignorare il peccato è una menzogna. Un romanzo cattolico che include e supera il peccato ha il valore di una teodicea. In questo modo Mauriac ha elevato il livello del romanzo cattolico; e al romanzo in generale ha aggiunto, come Baudelaire, il poeta del peccato, un “brivido nuovo”. E’ stato infine osservato che le “salvezze”, nei romanzi di Mauriac, non sono abbastanza verosimili, perché arrivano a ispirare il timore di ricadute. In compenso, proprio quei romanzi di Mauriac [2741] che hanno una conclusione meno soddisfacente possiedono, come tutti i grandi romanzi della tradizione francese, l’oscura densità delle tragedie classiche. Come è accaduto per certi titoli del repertorio classico della tragedia francese, i titoli di certi romanzi di Mauriac sono divenuti proverbiali: *Désert de l’Amour* (Il deserto dell’amore, 1925) o *Le baiser au lépreux* (Il bacio al lebbroso, 1922) e, speriamo, *La Fin de la Nuit* (La fine della notte, 1935).

La nuova arte di Claudel e Mauriac incontrò la più dura resistenza nella stessa area cattolica. Fanatici come François Ducaud-Bourget e Valentin-Breton hanno continuato a seminare dubbi sul valore letterario e l’ortodossia cattolica di quegli scrittori. L’estrema sensibilità di questi ambienti è una reazione a un movimento di opposizione cattolica al quale i “benpensanti” non fanno, dal canto loro, opporre argomenti. Il precursore di questa opposizione è stato Leon Bloy; la sua voce più potente è stato Georges Bernanos (1888-1948). Gli inizi di Bernanos furono quelli di un radicale di

¹⁷⁴ N. d. t.: Nell’originale si legge *atenção* (attenzione), che tuttavia, in base a quanto segue, pare un evidente errore per *tentação* (tentazione).

destra: scrisse la biografia dell'antisemita Drumont, in opposizione al cattolicesimo di coloro che tentavano di fare la pace con il mondo pagano e il liberalismo; in Bremond, "falso mistico e letterato accademico", credeva di riconoscere il demonio, e contro di lui lanciò il più mordace dei suoi romanzi-libelli. Un vero e proprio libello è *Les grands cimetières sous la lune* (I grandi cimiteri sotto la luna, 1938), di un'immensa forza espressiva: dai tempi di Rousseau non si era letto nulla di simile in lingua francese. Ma questo libello si dirige ormai contro i cattolici di destra. Alla fine Bernanos parlava come un radicale di sinistra. Ma non era cambiato. Rimase sempre lo stesso crociato della fede e dell'onore contro l'ipocrisia e la corruzione dei valori, contro il mondo che, a destra come a sinistra, forse non può esistere senza questi difetti, propri di tutti coloro che non sono dei santi. In maniera caratteristica, anche i ritratti dei santi, nell'opera di Bernanos, hanno qualcosa del libello: *Sous le soleil de Satan* (Sotto il sole di Satana, 1926) è un romanzo "gotico", composto di esaltazione mistica e sensazionalismo grossolano. Il genere "romanzo" non è stato lo strumento [2742] adatto al genio di Bernanos. Le sue opere di finzione narrativa ci pongono di fronte a problemi umani piuttosto che a problemi letterari; cosa che, dal punto di vista della critica, depone contro di lui, ma che al contempo rappresenta il suo onore e la sua gloria.

Bernanos potrà avere successori? E' possibile scrivere romanzi nel suo spirito; ma per essere degni della sua influenza, dovranno essere migliori dei suoi. Un talento di romanziere è quello di Luc Estang (pseudonimo di Lucien Bastard, 1911-1992), cattolico altrettanto combattivo quanto il suo maestro, e letterariamente più audace; le sue opere si svolgono in ambienti caratterizzati dalla più abietta depravazione, che fino a pochi anni or sono nessuno scrittore cattolico avrebbe avuto il coraggio di menzionare. Lo scandalo tuttavia fu grande, arrivando a pregiudicare la carriera letteraria del romanziere. Nelle opere di Estang c'è qualcosa di incompiuto, una materia bruta che l'autore spera di purificare più tramite la forza della sua fede che per mezzo della sua arte.

Al di là di questa "opposizione leale" (perché l'ortodossia di Bernanos o di Estang non è mai stata messa in discussione) si incontrano eretici più o meno dichiarati. I lettori non cattolici sono molto divertiti dal cinismo arguto di Marcel Jouhandeau (1888-1979), senza farsi domande circa la natura del suo cattolicesimo molto personale. In realtà il mondo di Jouhandeau è diabolicamente divertente quanto certi passi satirici dell'*Inferno* dantesco; l'invenzione della città di Chaminadour, teatro degli avvenimenti narrativi, è essa stessa una prova di notevole forza creativa. Sfortunatamente, l'autore pone questa forza al servizio di uno gnosticismo antinomista che sembra ideato solo per giustificare le perversioni dello stesso Jouhandeau. Egli afferma che il suo cinismo è espressione della consapevolezza del peccato originale; [2743] ma non c'è bisogno di tanta teologia "désaffectée" (sconsacrata) per abbellire una confessione di pederastia.

Si trova già al di fuori della Chiesa, per sua stessa ammissione, Julien Green (Julian Hartridge Green, 1900-1998), che nato negli Stati Uniti non ha avuto la stessa sorte di divertire¹⁷⁵, perché in effetti non è un autore divertente, ma tremendo. In compenso, la critica francese non si è mai pentita dell'entusiasmo con cui ha accolto questo erede della più terribile tradizione "gotica". Green tratta, in *Mont-Cinère* (1926) e in *Épaves* (Relitti, 1934) temi degni di Hawthorne, storie di peccati e crimini segreti, con una penetrazione psicologica appresa da Dostoevskij (visto attraverso Gide) e con certi strumenti stilistici del Surrealismo. Ma non conviene ripetere gli elogi esagerati. Julian Green è uno scrittore assai diseguale. Ha scritto due o tre romanzi notevoli e diversi altri quasi mediocri. E' uno scrittore monotono, ripetitivo: certi argomenti (la violenza sessuale, la pederastia, l'assassinio di genitori e parenti) ritornano con l'insistenza delle "idee fisse". In fondo, l'unico tema di Green pare essere la rivolta dei mostri che si nascondono nel fango di uomini triviali o fragili: *Léviathan* (1929) è il suo capolavoro. Ma la rivolta, al di là dei suoi effetti palpabili, non è di natura fisica: è come un fuoco psichico che prima di distruggere il suo portatore distrugge i contorni della sua realtà, fino a che quello, perdendo l'orientamento, si avvia verso l'abisso. La ragazza che in *Adrienne Mesurat* (1927) uccide il padre è avvolta nelle nuvole di un'atmosfera di sogno. Tutto è irreale, deliberatamente. Per questo Green è stato definito evasionista, mentre altri ne hanno ammirato lo spirito notturno quale eredità del puritanesimo dei suoi antenati americani. Un uomo del genere non può comprendere i compromessi con la luce del "giorno". La prima opera pubblicata da Green è il *Pamphlet contre les catholiques de France* (Libello contro i cattolici di Francia, 1924¹⁷⁶), nel quale accusa i cattolici francesi di aver tradito il mistero. Arriva ad ammirare la serenità con la quale cominciano il lavoro dopo avere assistito alla messa; ammira l'audacia con la quale si accostano alla [2744] mensa del Signore. Ma non dovrebbero comportarsi così, dirà in seguito Green nei suoi romanzi: i mostri infatti erano ancora presenti in loro, "cercando chi divorare". Questa teoria dell'astensione dai sacramenti non è però puritana: è giansenista.

L'esistenza di uno gnostico come Jouhandeau e di un giansenista come Julien Green sulla soglia del movimento cattolico francese ha un significato teologico. Il moralismo giansenista insiste nell'ignorare il fondamento storico del dogma e la situazione storica della Chiesa nel mondo. Il cristianesimo è, tuttavia, una religione essenzialmente storica. L'ideale di società e di condotta cattoliche è situato nel passato, nel Medioevo, e, con minore autenticità, nell'epoca della Controriforma. E' naturale l'affinità tra la letteratura cattolica e il romanzo.

Su questo terreno sono rappresentate varie sfumature del pensiero cattolico. L'opera meno conosciuta, a causa della scarsa diffusione della lingua in cui è stata scritta, è forse la più importante: Jaroslav Durych (1866-1962) è ceco, figlio di una nazione le cui tradizioni storiche

¹⁷⁵ N. d. t.: Il riferimento è a Jouhandeau.

¹⁷⁶ N. d. t.: Titolo tradotto variamente in italiano (I cattolici; Svegliarsi all'amore; Contro i cattolici).

sono tutte, dal movimento hussita del XV secolo fino al nazionalismo antiasburgico del XIX secolo, violentemente anticlericali e anticattoliche. Anche Durych è un nazionalista ceco, sostenitore appassionato del protestante Masaryk, che fu il liberatore della nazione. Ma è, allo stesso tempo, un ardente cattolico, dall'esaltazione mistica. Da questo conflitto lo scrittore fuggì, inizialmente, volgendosi alla mistica gotica pre-nazionalista e glorificando in poesie e opere teatrali il Medioevo ceco. Ma in seguito riuscì a sintetizzare quelle contraddizioni dialettiche in un capolavoro, il romanzo storico *Blouděni* (Vagabondaggio, 1929) vagabondaggio in senso letterale e morale. Il tema e l'ambiente sono simili a quelli di *Le Soulier de satin* (La scarpina di raso, 1929) di Claudel, sebbene trattati con maggiore conoscenza di causa e dell'atmosfera storica, quella della lotta tra il protestanti e la Controriforma per conquistare l'anima del popolo [2745] ceco nel XVII secolo. Al centro si trova, cosa assai significativa, il generale Wallenstein, personaggio ambiguo che desiderava la riconciliazione tra gli irriducibili nemici. Il romanzo contiene un'enorme abbondanza di dettagli e ha un'architettura complicata come le grandi chiese dell'epoca barocca. Le traduzioni in francese e in tedesco permettono al lettore che non conosce il ceco di giudicare il valore di quest'opera, forse il maggiore romanzo storico del nostro tempo.

Ma nonostante quelle traduzioni, Durych è rimasto poco conosciuto all'estero. Non ha avuto la fortuna di ricevere il premio Nobel, che invece ha contribuito alla maggior diffusione dei romanzi storici della norvegese Sigrid Undset (1882-1949). Non è una scrittrice neobarocca, ma piuttosto neogotica. La Norvegia non ha un passato barocco; in questo paese, luterano da quattro secoli, il cattolicesimo, al quale la Undset si convertì nel 1920, fa riferimento a Sant'Olaf. La scrittrice è una medievalista, sia per l'esattezza archeologica che per i criteri morali. La sua ricostruzione dell'epoca, il secolo XVI, nella trilogia di romanzi dal titolo *Kristin Lavransdatter* (1920-22), è completa e perfetta: non manca nulla. E come nelle sculture delle cattedrali gotiche compaiono, accanto ai santi, i demoni, nel romanzo della Undset il peccato è presente come elemento naturale della vita, per quanto trattato con profonda serietà morale. L'arte della scrittrice è stata definita, felicemente, "realismo cristiano". A dare un'impressione estremamente fedele dell'epoca contribuisce lo stile colloquiale, appreso nei romanzi della vita contemporanea, quasi strindberghiani, che la Undset scrisse prima della sua conversione. Ma non riuscì a ripetere il miracolo. La seconda trilogia di romanzi, *Olav Audunsson* (1925-27), non possiede più la stessa monumentalità.

Così com'è inevitabile e perpetuo il conflitto tra la Chiesa il mondo, sono inevitabili e permanenti i conflitti tra gli stessi cattolici e la Chiesa. Tra gli scrittori cattolici esiste un buon numero di "dissidenti" [2746], conflitti che a volte possono portare addirittura all'abbandono della Chiesa, senza che si perdano del tutto i caratteri della cattolicità.

Dalla Chiesa uscì il fiammingo Gerald Walschap (1898-1989), dopo avere aspramente criticato la morale cattolica, l'ipocrisia dei laici e il clericalismo politico. I suoi romanzi psicologici della vita familiare ricordano quelli di Mauriac. *Houtekiet* (1939), l'epopea della vita nei villaggi delle Fiandre, mostra tratti di unanimismo e di neorealismo.

Nel mezzo di violente polemiche si muove il tedesco Heinrich Böll (1917-1985), critico implacabile del clericalismo politico, del cattolicesimo borghese, del materialismo economico degli ipocriti. E' uno spirito eminentemente serio con una forte tendenza satirica; la sua tecnica narrativa è moderna, e rivela la conoscenza di Hemingway e Joyce.

Un ex-cattolico ma irrimediabilmente cattolico è stato il tedesco Stefan Andres (1906-1970), discendente da una vecchia famiglia renana, di formazione latina, allontanatosi dalla Chiesa a causa dei suoi dubbi morali e della sua curiosità intellettuale. Andres ha scritto romanzi e racconti sulla guerra in Francia nel 1941 e sulla Guerra Civile Spagnola, su El Greco e su Cervantes, sull'aristocrazia napoletana e, nel romanzo epico *Die Sintflut* (Il diluvio (trilogia di racconti), 1949-59), sulla devastazione spirituale del mondo ad opera dei fascismi. Crede nella possibilità di imporre un ordine a questo caos per mezzo dell'arte; e crede ciò perché possiede ancora la fede, per quanto non nel Dio che sta in Cielo, ma nella grazia divina in questo mondo e nell'anima delle creature umane. Un'utopia? Se lo è, è in noi stessi che l'utopia si realizza. Così si spiega il titolo del racconto *Wir sind Utopia* (Noi siamo utopia, 1942), che è il capolavoro di Andres, un episodio commovente della Guerra Civile Spagnola.

[2747] La tendenza conservatrice non si limita, naturalmente, ai gruppi cattolici. Esiste anche nella Scandinavia luterana, dove è rappresentata, per esempio, dal romanziere danese Jacob Paludan (1896-1975), al quale non si può negare la forza con cui combatte il materialismo superficiale della grande città, o dal tedesco Ernst Wiechert (1887-1950), che fu inizialmente un difensore del tradizionalismo per poi diventare un coraggioso oppositore della tirannia nazista.

*

Zola continua ad essere uno degli autori più letti in tutti i continenti. Ma alla critica letteraria francese, soprattutto a quella che si definisce moderata ed è in realtà "benpensante", il grande romanziere ispira ancora ripugnanza. Questa critica accolse con spavento i primi successi di Louis-Ferdinand Céline (pseudonimo di Louis Ferdinand Auguste Destouches, 1894-1961), e trasse un sospiro di sollievo quando questo romanziere divenne un antisemita dei più violenti e, successivamente, un collaborazionista dei tedeschi, rendendo così possibile richiamare l'attenzione sull'inedita grossolanità del suo linguaggio ed escluderlo dalla compagnia delle persone decenti. Ma questo ostracismo non rimase incontestato. Oggi Céline è riconosciuto, anche da coloro che ne

hanno detestato l'aspetto ideologico, come il grande scrittore che è; il suo linguaggio grossolano, costellato di parolacce, ha contribuito molto ad arricchire con espressioni popolari il francese scritto, che con lui ha perduto l'aspetto di una "lingua da salotto"; e si è riconosciuto in Céline un "nuovo Zola", che ha ampliato gli orizzonti della letteratura francese, sia pure al prezzo di un pessimismo misantropico irreconciliabile. Dopo Céline si poteva soltanto ripetere la celebre frase laconica di Paul Alexis: «*Naturalisme pas mort*»¹⁷⁷.

[2748] Il Naturalismo rinnovato è giunto perfino a penetrare nel paese che un tempo gli era stato inaccessibile: un grande saggio su Zola¹⁷⁸ è stato pubblicato dall'inglese Angus Wilson (1913-1991), che ha invocato questo patrono per descrivere e analizzare la decomposizione dei valori sociali, morali e intellettuali della classe media anglosassone.

Ma prima di tutto il Naturalismo ha realizzato il proprio compito storico di aprire alla letteratura nuovi paesi, nuovo continenti, nuove classi sociali e nuovi problemi, incluso soprattutto il compito di collaborare alla lotta contro il dominio coloniale. L'haitiano Jacques Roumain (1907-1944) è un grande esempio: il suo romanzo *Gouverneurs de la rosée* (1944, tr. it. Il giorno sorge sull'acqua) è un capolavoro rivoluzionario. Già prima esisteva una movimentata vita letteraria in quelle che allora erano le colonie francesi in Africa: Léopold Senghor, René Maran, Camara Laye; e in Camerun si era distinto Ferdinand Oyono (1929-2010), per la descrizione dello scontro tra i valori indigeni e la civiltà europea importata. La lotta per l'indipendenza dell'Algeria e della Tunisia hanno prodotto una ricca messe di romanzi, influenzati anche dal Neorealismo italiano¹⁷⁹: Mohammed Dib (1920-2003), con *La grande maison* (La grande casa), 1955 e *L'Incendie* (L'incendio), 1956; Mouloud Feraoun (1913-1962), con *Le fils du pauvre* (Il figlio del povero), 1955 e *La terre et le sang* (La terra e il sangue), 1959; Mouloud Mammeri (1917-1989), con *La colline oubliée* (La collina dimenticata), 1955; Albert Memmi (1920-2020), con *La statue de sel* (La statua di sale), 1955; Kateb Yacine (1929-1989), con *Nedjma*, 1958. Alcuni di questi romanzi sono di considerevole valore. Ma la progressiva arabizzazione del Nordafrica ispira dubbi quanto al futuro di questa letteratura magrebina in lingua francese.

Naturalmente, la letteratura delle popolazioni ex-colonizzate non si limita alle regioni francofone. In Nigeria Amos Tutuola (1920-1997) ha descritto in lingua inglese [2749] la sopravvivenza delle credenze indigene in un ambiente europeizzato. In Angola Agostinho Neto (1922-1979), il fondatore e primo presidente della repubblica indipendente, ha scritto versi in lingua portoghese, mentre a Fernando Monteiro de Castro Soromenho (1910-1968) si devono romanzi di notevole

¹⁷⁷ N. d. t.: «Il Naturalismo non è morto».

¹⁷⁸ N. d. t.: Angus Wilson, *Émile Zola: An Introductory Study of His Novels*, Morrow, 1952.

¹⁷⁹ E. RODITTI, *Moslems speak and write French*, in "Literair Paspoort", 1955; R. ETIEMBLE, *Barbarie ou Berberie?*, in "Nouvelle Revue Française", 1955; ANON.: *Young novelists of North Africa*, in "Times Literary Supplement", 27.5.1955.

importanza. Non sono stati solo i negri dell'Africa e di Haiti ad entrare in questo modo nel movimento della letteratura moderna. Il Persia Sadiq Hidayat (1903-1951), traduttore di Kafka, ha scritto racconti fantastici il cui valore è riconosciuto a livello internazionale (come *La civetta cieca*, 1937); pioniere audace di nuove idee in Oriente, Hidayat ha concluso la sua vita col suicidio. Lu Hsün (Lu Xun, 1881-1936) ha introdotto in Cina modi e tendenze della letteratura russa; col suo racconto dal titolo *La vera storia di Ah Q* (1921) si è guadagnato l'appellativo di "Gor'kij cinese" e la fama di precursore ideologico del movimento rivoluzionario di Mao.

Infine non bisogna dimenticare la letteratura delle Antille, che è sorprendentemente forte: in lingua francese, il poeta negro Aimé Césaire (1913-2008), buon conoscitore del Surrealismo parigino, e in lingua inglese Vidiadhar Surajprasad Naipaul (1932-2018), nativo di Trinidad e residente in Inghilterra, importante romanziere e grande giornalista.

Il maggior contributo al Neonaturalismo proviene, di gran lunga, dall'America Latina¹⁸⁰; ma è dovuto passare molto tempo prima che la critica e il pubblico dell'Europa e degli Stati Uniti arrivassero a cogliere il valore e l'importanza di questo contributo; è non è difficile spiegare il lungo periodo di indifferenza e di incubazione. Il romanzo in America Latina ha avuto inizio con testi di interesse soltanto locale, e soprattutto con imitazioni delle mode letterarie europee. Un romanzo politico come *Amalia* (1851) dell'argentino José Mármol (1818-1871) può avere un notevole interesse storico, ma solo o principalmente per i lettori [2750] argentini. Quando la giovane venezuelana Teresa de la Parra (1889-1936), che viveva a Parigi, descrisse con fine intuizione psicologica i destini delle anime femminili nella decadente società aristocratica di Caracas intorno al 1900, l'apprezzamento dovuto a questa grande scrittrice rimase limitato a certi circoli parigini. I problemi oggi così attuali dell'identità nazionale ed economica dei popoli caraibici, che emergono nei romanzi del cubano Carlos Loveira (1882-1928), intorno al 1920 non preoccupavano nessuno. Ed è deprecabile il fatto che i racconti in parte realistici e in parte fantastici dell'uruguayano Horacio Quiroga (1878-1937) siano rimasti fino ad oggi sconosciuti al di fuori dell'America Latina. Anche un seguace dichiarato di Zola come il cileno Joaquín Edwards Bello (1887-1968), con i suoi romanzi che parlano della vita nei bordelli di Santiago, non ha trovato lettori al di fuori della sua terra.

I romanzieri ispanoamericani dell'epoca sollevano indicare, come aggravante delle difficoltà attraversate dai loro paesi, lo scontro tra civiltà differenti, e soprattutto l'estrema inclemenza degli elementi e del clima, come fa il colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928) in *La Vorágine* (La voragine, 1924), fatto che tuttavia non rappresenta un argomento convincente per i lettori stranieri. Ma questo stesso argomento ha suscitato infine l'interesse del pubblico spagnolo quando il grande

¹⁸⁰ L. Alb. SÁNCHEZ, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, 1953; I. CODINA, *América en la novela*, Buenos Aires, 1964.

scrittore e statista venezuelano Rómulo Gallegos (1884-1969) vi ha aggiunto la forza eccezionale del suo stile: opere come *Doña Bárbara* (Donna Barbara, 1929), *Cantaclaro* (1934), [2751] e *Canaima* (1935) sono capolavori, discussi e premiati a Madrid. Il primo passo era stato compiuto.

In Argentina Eugenio Cambaceres¹⁸¹ aveva introdotto, intorno al 1880, lo stile e i temi di Zola, ottenendo più scandalo che successo. Il vero iniziatore del Neonaturalismo argentino fu Roberto Arlt (1900-1942); nella sua vigorosa protesta contro la letteratura “fine” ed europeizzata degli scrittori dell’“alta società” si mescolano, in maniera un po’ folle, influenze di Zola e di Dostoevskij. I suoi romanzi, di valore non indiscusso, hanno avuto il merito di risvegliare vocazioni letterarie un po’ dovunque. Il cileno Manuel Rojas (1896-1973) ha descritto in forti romanzi autobiografici la vita di vagabondi, mendicanti e criminali. In Ecuador un gruppo di giovani scrittori si riunì per pubblicare il volume di racconti intitolato *Los que se van* (Quelli che se ne vanno, 1930); i più notevoli talenti tra loro sono stati José de la Cuadra (1903-1941), morto giovane, e Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993); ma il successo internazionale è toccato a Jorge Icaza (1906-1978), con i suoi romanzi deliberatamente grossolani sulla vita degli indios oppressi e sfruttati. Nel vicino Perù Ciro Alegria (1909-1967) ha ottenuto un premio letterario interamericano grazie soprattutto al valore documentario della sua opera. Quanto al valore letterario, lo ha superato un altro peruviano, José María Arguedas (1911-1969), “scrittore in lingua castigliana con l’anima di un indio”, [2752] che ha unito la protesta sociale al lamento del folklore agonizzante dei quechua. Tutti questi scrittori sono stati, naturalmente, dei radicali; e da un punto di vista comunista il venezuelano Miguel Otero Silva (1908-1985) ha descritto le difficoltà sociali e politiche che la ricchezza del petrolio aveva introdotto nel suo paese.

Infine nel 1967 è arrivato il premio Nobel per la letteratura per il guatemalteco Miguel Angel Asturias (1899-1974): *El Señor Presidente* (Il Signor Presidente, 1946) è una terribile accusa, molto concreta, contro le dittature latinoamericane, ma è allo stesso tempo un romanzo altamente poetico, un “romanzo poematico”, che ha aperto gli occhi del mondo al valore della nuova letteratura ispanoamericana. Fu una specie di terremoto per il mondo letterario europeo e nordamericano, che venne anche a conoscere le opere di Asturias riguardanti il folklore e le superstizioni religiose dei maya e quelle contro lo sfruttamento machiavellico degli Stati Uniti in favore dei monopoli economici che sfruttano gli indios e appoggiano i dittatori. L’impressione non poteva essere più forte.

Da quel momento il *boom* latinoamericano è stato incontenibile, contribuendo al successo internazionale di *Los pasos perdidos* (I passi perduti, 1953) e *El Siglo de las luces* (Il secolo dei

¹⁸¹ N. d. t.: Su Cambaceres cfr. cap. 8.2, p. 1940.

lumi, 1962), romanzi “poematici” del cubano Alejo Carpentier¹⁸². Subito dopo è arrivato il colombiano Gabriel García Márquez (1927-2104), le cui opere sono passate inosservate, per un certo periodo, nel suo stesso paese, fino al successo spettacolare di *Cien años de soledad* (Cent’anni di solitudine, 1967), capolavoro del romanzo fantastico; ma l’elemento fantastico non nasconde la struttura sottostante della miseria popolare e della tirannia politica. Infine, il maggior successo [2753] è toccato al peruviano Mario Vargas Llosa (1936-2025) e ai suoi romanzi dal fortissimo carattere sulla vita nelle scuole militari e nelle foreste amazzoniche, capolavori di una coraggiosa letteratura di denuncia.

Non tutti i romanzieri del *boom* ispanoamericano hanno ottenuto il successo che meritavano. Rimase eclissato dagli altri l’uruguayano Juan Carlos Onetti (1909-1994), che pure è un grande scrittore, dal pessimismo radicato, rappresentante di un Neonaturalismo nel quale il naturalismo è più forte del “neo”. Il suo mondo è popolato di mostri, ma è il nostro mondo. Infine, non è abbastanza conosciuto neppure il paraguaiano Augusto Roa Bastos (1917-2005), che dopo avere scritto poesie e racconti ha scritto anche il romanzo *Hijo de hombre* (Figlio di uomo, 1960) che è senza dubbio una delle più importanti opere della nuova letteratura ispanoamericana e una testimonianza dolorosa della capacità di soffrire della creatura umana.

In Argentina, da dove era venuto il primo impulso di tutto questo movimento, l’influenza della letteratura fantastica di Jorge Luis Borges¹⁸³ (che è, malgrado tutto, il maggiore scrittore argentino) ha un po’ modificato i percorsi della generazione successiva, ma senza soffocarla. Non ha limitato l’indipendenza né ha impedito in successo internazionale di Julio Cortazar (1914-1984), che ha trasformato l’elemento fantastico, grazie a nuove tecniche narrative inedite, nello specchio di una realtà purtroppo molto reale e presente: *Rayuela* (1963) è uno dei romanzi più complessi e più importanti del secolo. Al rischio di sacrificare tutto all’allegoria non sempre è riuscito a sfuggire Ernesto Sábato (1911-2011), acuto [2754] critico del tempo presente, che nei suoi romanzi sembra cercare o indicare vie d’uscita dalla permanente crisi politica del suo paese. In confronto a Cortazar e Sábato appare come un gioco la finzione narrativa di Manuel Puig (1932-1990), che unisce in maniera grottesca effetti cinematografici e da romanzo poliziesco allo stile dell’avanguardia radicale.

Un gruppo compatto e indipendente di scrittori è formato dai messicani, impegnati e preoccupati dalla rivoluzione del 1910 e dalle sue conseguenze, l’unica autentica rivoluzione sociale che il continente sudamericano abbia sperimentato fino a oggi¹⁸⁴. Il racconto messicano della rivoluzione

¹⁸² N. d. t.: Su Carpentier si veda sopra nel presente capitolo, p. 2680.

¹⁸³ N. d. t.: Su Borges cfr. cap. 10.1, pp. 2561-2562.

¹⁸⁴ F. Rand MARTON, *Los novelistas de la Revolución Mexicana*, México, 1949; A. MAGAÑA ESQUIVEL, *La novela de la Revolución*, México, 1964.

forma già una sorta di letteratura particolare. Il primo nome, e il più famoso, è quello di Mariano Azuela (1873-1952), che partecipò attivamente alla rivoluzione, da lui descritta con franchezza impietosa. Dopo la vittoria rimase gravemente deluso di fronte alla formazione di una nuova borghesia, mentre permanevano la miseria materiale e morale. Sebbene la grande maggioranza degli scrittori messicani contemporanei sostenga tesi simili, si è soliti censurare in Azuela lo stile trascurato per il quale il suo romanzo principale, *Los de abajo* (Quelli di sotto, 1915) pare letteratura populista. Ma con ciò si vuole soltanto dire che ad Azuela manca la capacità di rappresentare adeguatamente il monumentale avvenimento politico di quell'epoca. Questa capacità si trova nelle due opere¹⁸⁵ di Martín Luis Guzmán (1887-1976), storia fedelmente romanzata della rivoluzione e quadri di una grandezza sinistra. Appartiene già [2755] all'epoca postrivoluzionaria Agustín Yáñez (1904-1980), il cui "flusso del tempo" è influenzato da Joyce. Il critico più impietoso dei cambiamenti postrivoluzionari è Carlos Fuentes (1928-2012): la sua satira contro i profittatori è di un radicalismo feroce, che smaschera le "buone coscienze" accompagnandole fino all'agonia e alla morte. Forse l'ultima parola sulla rivoluzione messicana è stata detta da Juan Rulfo (1917-1986). Nella sua prima opera, un volume di racconti, ha continuato la critica alla rivoluzione incompiuta; ma il suo romanzo principale, o unico, *Pedro Páramo* (1955), è un'autentica discesa agli inferi, che riesuma gli antenati morti del Messico di oggi. E' un'opera singolare.

Nei libri e nei saggi nordamericani sulla letteratura "a sud del Rio Grande" si è soliti studiare la letteratura brasiliana insieme a quella ispanoamericana, come se si trattasse di un caso parallelo. E' una prospettiva che non può essere mantenuta. L'evoluzione letteraria brasiliana è stata totalmente diversa; in essa non esiste un movimento paragonabile all'evoluzione del romanzo ispanoamericano degli ultimi due decenni. Al suo posto c'è stato un altro movimento, per nulla inferiore quanto al valore, ma limitato a una determinata regione del paese, il "Nordeste", che si caratterizza meno per il fenomeno climatico della siccità che non per l'estrema povertà delle popolazioni e per la struttura semifeudale dell'organizzazione sociale. Una letteratura regionalista dunque, ma che cerca e trova i valori universali della sofferenza umana e della speranza di una futura salvezza.

La priorità cronologica spetta a José Américo de Almeida (1887-1980), che nel suo romanzo *A Bagaceira* (La bagaceira, 1928)¹⁸⁶ introdusse i temi della siccità, dei "retirantes"¹⁸⁷, dei "colonnelli" [i grandi latifondisti], dei "cangaceiros"¹⁸⁸ e dei particolari della vita nel "sertão"¹⁸⁹ e nelle zone di coltivazione della canna da zucchero. La prima descrizione completa e commovente

¹⁸⁵ N. d. t.: Le due opere di Guzmán che Carpeaux menziona in nota sono *El Aguila y la Serpiente* (L'Aquila e il Serpente, 1928) e *La Sombra del caudillo* (L'ombra del caudillo, 1929).

¹⁸⁶ N. d. t.: La bagaceira è un tipo di acquavite.

¹⁸⁷ N. d. t.: *Retirantes*: persone che abbandonavano la propria terra per via delle avverse condizioni climatiche e della miseria.

¹⁸⁸ N. d. t.: *Cangaceiros*: famosi banditi ribelli del Nordeste brasiliano.

¹⁸⁹ N. d. t.: *Sertão*: regione semiarida del Nordeste brasiliano.

[2756] della siccità e delle sue conseguenze si deve a Raquel de Queiróz (1910-2003). Un'opera definitiva è il "ciclo della canna da zucchero" composto da cinque romanzi nei quali José Lins do Rego (1901-1957) ha descritto la decadenza delle vecchie famiglie e delle loro aziende e l'incipiente inquietudine dei negri e dei mulatti; un'opera di grande forza evocativa che appartiene già al patrimonio durevole della letteratura brasiliana.

Il romanzo del Nordeste, in tutta la sua ampiezza, è meno omogeneo di quanto appaia a prima vista. Gli autori differiscono tra loro non solo per lo stile, ma anche per le tematiche. Graciliano Ramos (1892-1953), probabilmente il più importante tra loro, appartiene al ciclo del Nordeste almeno per due romanzi: *São Bernardo* (San Bernardo, 1934), che è un intenso studio psicologico sull'uomo di quella regione, e *Vidas secas* (Vite secche, 1938), che al di là della tecnica narrativa, che pare episodica, è una specie di panorama epico della vita del popolo del Nordeste, e soltanto del popolo, cose che nessun altro ha osato o è riuscito a realizzare. Tra queste due opere si colloca il romanzo *Angustia* (Angoscia, 1936), che è un capolavoro di introspezione psicologica in un ambiente di miseria, umiliazione e risentimenti violenti e frustrati. Per provare la tesi delle differenze molto grandi all'interno del movimento basta leggere, dopo un romanzo di Graciliano Ramos, un'opera dello scrittore che tra tutti i romanzieri del Nordeste ha ottenuto il maggior successo nazionale e internazionale, Jorge Amado (1912-2001), capace sia di descrivere [2757] uno sciopero e una rivolta proletaria che di rendere poetico un paesaggio o di immergere il lettore nella vita multicolore di Bahia. Jorge Amado ha incontrato molti seguaci in Portogallo nel gruppo definito "neo-realista", che ha denunciato la situazione del proletariato rurale della regione del Ribatejo durante il regime di Salazar. Il più realista di questi "neorealisti" portoghesi è stato Alves Redol (1911-1969). Accenti esistenzialisti e una sottigliezza che non pregiudicano l'attualità contraddistinguono i versi e i romanzi di Fernando Namora (1919-1989).

Nei romanzi neonaturalisti ispanoamericani è frequente la tendenza politica antistatunitense: gli Stati Uniti sono denunciati come complici delle dittature e profittatori dello sfruttamento economico.

Ma il Neonaturalismo ispanoamericano non sarebbe stato possibile, o sarebbe molto differente, senza la forte influenza del Neonaturalismo nordamericano. I giovani scrittori messicani, ecuadoriani e peruviani conoscevano poco Zola; ma avevano letto Michael Gold, Caldwell, Steinbeck e Dreiser.

Il più fedele discepolo di Dreiser¹⁹⁰ è James Thomas Farrell (1904-1979). Ciò che muta è però la città di Chicago: quella di Dreiser era un turbine, quella di Farrell è un inferno. Farrell è figlio del quartiere irlandese della città; *Young Lonigan: A Boyhood in Chicago Streets* (Il giovane Lonigan:

¹⁹⁰ N. d. t.: Su Dreiser cfr. cap. 9.2, p. 2439.

una giovinezza nelle strade di Chicago, 1932) è il titolo del suo primo romanzo. Tutta la letteratura di Farrell ha un fondo autobiografico, e dice ciò che dichiara il titolo di un'altra sua opera, *A World I Never Made* (Un mondo che non ho mai fatto, 1936): un mondo che nessuno vorrebbe aver fatto. Non perché si tratti di un mondo di estrema povertà materiale e spirituale, di miseria, crimini, perversioni e disperazione totale; siamo abituati ad ascoltare [2758] la verità. Ma Farrell non sa dare rilievo al suo panorama. Tutto è grigio, di una terribile monotonia, di un fatalismo deprimente. Lo stesso Farrell aveva superato gli ostacoli tremendi rappresentati dalla povertà, dalla famiglia, dall'ambiente e dal regime sociale, ma non era mai arrivato a superare la disperazione fatalista dei giorni della sua adolescenza. Né era riuscito ad aderire alle speranze del marxismo. Farrell ha vinto nella vita, ma ha perso nella letteratura; dopo un breve periodo di successo è stato abbandonato.

Farrell era un naturalista della vecchia scuola. Il Neonaturalismo era alla ricerca di nuovi ambienti e di nuovi mezzi espressivi. New York e Chicago avevano dato ciò che potevano dare; era arrivato il momento del Sud e della California.

Un autentico Neonaturalismo, nel senso di presentare con estrema franchezza qualcosa di realmente nuovo, fu quello di Thomas Wolfe (1900-1938). Scrisse romanzi enormi, ma il suo maggiore romanzo è la sua stessa vita. Uomo buono, un Don Chisciotte, un Parsifal, uscì dalla sua dimora insopportabile nel Sud degli Stati Uniti per andare alla ricerca di un'altra dimora, autentica, negli stati del Nord o in Europa. Trovò la vita in tutta la sua pienezza e volle prenderne possesso, nella realtà come nella letteratura. Cercò e scrisse come fosse un posseduto, e morì, all'età di trentotto anni, di quella ossessione, e non di un tumore al cervello. I suoi romanzi formano la storia ciclica delle fughe dell'americano provinciale Eugene Gant in Europa, e delle strane avventure in cui lo coinvolse il vasto mondo che all'epoca, negli anni 1930, era altrettanto posseduto quanto lui. L'opera di Wolfe è un'immensa autobiografia altamente drammatizzata, sebbene priva di una qualsiasi composizione drammaturgica: una *Odissea* americana che sarebbe stata impossibile senza l'influenza decisiva di un'altra *Odissea* contemporanea, quella dell'*Ulysses* di Joyce. Ma la differenza è profonda. In Wolfe non c'è nulla dell'architettura rigorosa dell'*Ulysses*. Il suo mondo non è [2759] costruito, ma fantasticamente accumulato. Lo scrittore era a tal punto posseduto dalla passione di annotare e registrare tutto, tutti i particolari e tutte le associazioni, che i suoi romanzi non sarebbero mai stati adatti alla pubblicazione senza l'aiuto e il lavoro editoriale di Maxwell Perkins, che curò anche la pubblicazione delle opere postume. Allo stato grezzo non si trattava di romanzi, ma di materiali per romanzi, materiali come quelli che Zola usava accumulare prima di cominciare a scrivere. Wolfe non giunse mai a quella fase del lavoro tranquillo, perché non riuscì mai, né a New York né a Parigi, Berlino o Roma, a uscire dalla prigione dei ricordi angosciosi e tuttavia così meschini della sua infanzia, della sua adolescenza e della sua famiglia provinciale.

«*Naked and alone we came into exile. In her dark womb we did not know our mother's face; from the prison of her flesh have we come into the unspeakable and incomunicable prison of this earth*»¹⁹¹. Frasi come questa sono frequenti in Wolfe. E' stato osservato, con sorpresa, come la gran parte dell'opera di Wolfe sia scritta in versi, nascosti dalla disposizione tipografica della prosa. E il pensiero è andato a Whitman. Altri hanno ricordato l'eloquenza proverbiale della gente del Sud. Wolfe è un romantico; in lui era presente un poeta dotato della più grande eloquenza, così come in Zola era presente una forte dose di Victor Hugo. Felicamente, un critico ha definito l'arte di Wolfe una "retorica dell'agonia". Un mondo caotico grida per essere messo in ordine. In Wolfe c'è tutto, i germi dell'agonia e quelli della risurrezione. La lettura delle sue opere accresce in maniera incalcolabile la nostra esperienza della vita. "*He increases us*"¹⁹². Mai il Naturalismo aveva esercitato meglio la sua funzione di ampliare gli orizzonti della letteratura.

In Wolfe è presente un forte elemento di protesta sociale, come pure un elemento di deformazione della realtà. Sono aspetti caratteristici di gran parte della letteratura neonaturalista nordamericana, perché solo attraverso la deformazione della realtà l'abuso sociale può essere rappresentato in maniera così viva da far sì che il grido di rivolta esca con un effetto pienamente convincente. Il maestro di tale deformazione è stato Erskine Caldwell (1903-1987); i suoi quadri della vita dei "bianchi poveri" del "Vecchio Sud" [2760], degenerati, demoralizzati, imbecilli come animali e superstiziosi come selvaggi in *Tobacco Road* (La via del tabacco, 1932) e in *God's Little Acre* (Il piccolo campo di Dio, 1933) sono caustiche caricature; il linciaggio del negro in *Trouble in July* (Fermento di luglio, 1940) è una barbara allucinazione. Ma Caldwell non deforma perché è un visionario: vuole solo dare il colpo di grazia a una realtà che merita di scomparire quanto prima. Caldwell invocò, senza alcuna deformazione, la rivoluzione sociale. Erano i giorni dorati del "New Deal" di Franklin D. Roosevelt.

Il naturalista rivoluzionario per così dire "ufficiale" del "New Deal" è stato John Steinbeck (1902-1968). E' il romanziere di un ambiente nuovo, più ridotto, quello di Salinas Valley in California. Si tratta di una regione abitata da gente primitiva. E alcune delle migliori qualità di Steinbeck, soprattutto nei suoi racconti, sono quelle di un idealista. Poi venne la crisi, che devastò l'idillio. Disponendo di una documentazione di prima mano, da quel *reporter* che era e che è sempre rimasto, Steinbeck non pianse poeticamente la tragedia, né la rese amena con false speranze di una prosperità futura. Invocò la riforma radicale, definitiva, in un romanzo-libello. La ripercussione che ebbe *The Grapes of Wrath* (1939, tr. it.: Furore), che rivelava la miseria degli schiavi bianchi dell'agricoltura, è paragonabile solo a quella di *Uncle Tom's Cabin* (La capanna dello zio Tom);

¹⁹¹ N. d. t.: «Nudi e soli siamo giunti nell'esilio. Nel suo oscuro grembo non conosceamo il volto della nostra madre; dalla prigione della sua carne siamo giunti nell'indicibile e incomunicabile prigione di questa terra».

¹⁹² N. d. t.: "Egli ci accresce".

anche il libro di Steinbeck fa parte della storia sociale degli Stati Uniti. Lo scrittore aveva già composto opere come *Tortilla Flat* (Pian della Tortilla, 1937) e *Of Mice and Men* (Uomini e topi, 1937), lavori tra il passabile e il buono, per quanto mai straordinari. Ma in seguito ha deluso per via della banalità giornalistica e per il sentimentalismo degli intrecci e dello stile. Non ha mai superato la contraddizione tra documentazione sociologica e rappresentazione melodrammatica, a un livello intellettuale che un critico come Edmund Wilson ha potuto definire basso. Con l'era delle riforme sociali negli Stati Uniti è finita anche la prosperità letteraria di Steinbeck. Non fu un autentico rivoluzionario, ma un sognatore delle rivendicazioni proletarie.

[2761] Con l'indebolirsi del riformismo politico-sociale negli Stati Uniti il Naturalismo nordamericano riuscì a slegarsi dai compromessi ideologici; tornò ad essere Naturalismo o Neonaturalismo. Il suo rappresentante principale è Nelson Algren (1909-1981), che ha descritto con una specie di energia feroce la vita dei criminali, delle prostitute, dei disoccupati e degli alcolizzati nelle strade e nei bar di Chicago, soprattutto nei quartieri abitati dai discendenti degli immigrati polacchi. La sua visione del mondo è nera e fatalista.

Il livello di vita dei criminali, delle prostitute e degli alcolisti di Algren è tuttavia superiore a quello dei negri delle grandi città del nord degli Stati Uniti. La rivolta dei negri, che negli anni 1960 sarebbe diventata politica, fu preparata sul piano letterario da movimenti ideologici che, dopo un'effimera adesione al comunismo, si accontentarono di appellarsi ai sentimenti umanitari dei bianchi. I temi costanti di Richard Wright (1908-1960) sono ricordi della sua infanzia e adolescenza di "black boy" umiliato e maltrattato, spinto sulla via del crimine e della perversione sessuale. Con energia intellettuale molto superiore, James Baldwin (1924-1987) ha respinto questa tecnica, ritenendo che uno scrittore negro abbia la stessa ampia libertà di scegliere i propri temi e problemi di qualunque altro romanziere. Ma la fatalità della situazione sociale lo ha costretto a diventare, nella vita, una guida dei negri ribelli; e le sue opere sono tornate a denunciare, con la forza superiore della verità naturalista, i mali del razzismo e la sconfitta delle anime umiliate.

Una terza fase della rivolta dei negri è rappresentata da Ralph Ellison (1913-1994), che ha scritto uno dei maggiori romanzi americani del XX secolo; l'eroe di *Invisible Man* (Uomo invisibile, 1952) è negro, ma non sembra esserlo.

[2762] La differenza tra Realismo e Naturalismo appariva evidente ai critici del XX secolo: Flaubert era il precursore più moderato di Zola, e Zola era il successore più radicale di Flaubert. Classificazioni del genere oggi ci sembrano ingenue. La critica marxista, e soprattutto Lukács, ha introdotto distinzioni molto più sottili. Essa caratterizza il Realismo come frutto dell'osservazione selettiva, e il Naturalismo come risultato dell'osservazione indiscriminata di tutti i fatti sociali accessibili. Di conseguenza, il Naturalismo arriva a focalizzare, in quanto differenti, i casi atipici,

patologici (ereditarietà, crimine, alcolismo), mentre il Realismo riesce a rappresentare i tipi sociali che riassumono i gruppi e le classi. I naturalisti denunciano i gruppi e le classi come masse amorfe, tenute insieme da falsi ideali che il naturalista smaschera e denuncia (ideali borghesi, militarismo, clericalismo), mentre il realista arriva a comprendere gli interessi dei gruppi, descrivendo la lotta di classe. Il naturalista soccombe a un fatalismo pessimista, pseudoscientifico; il realista lascia intuire un ordine morale superiore della società; Balzac riteneva di trovarlo nel legittimismo e nell'aristocratismo prerivoluzionario, mentre il realista odierno spera nel socialismo postrivoluzionario.

Nella pratica, le differenze sono meno nette. La matriarca del Realismo Socialista ceco, Maria Majerova (pseudonimo di Marie Bartošová, 1882-1967) scrisse in gioventù un romanzo sugli operai stranieri, slavi, a Parigi, che attraverso dure lotte sociali e ideologiche abbandonano l'anarchismo per abbracciare il credo socialista *Náměstí republiky* (Piazza della Repubblica, 1914); il suo è un romanzo naturalista, nello stile di Zola. Vent'anni dopo scrisse un altro romanzo, seguendo le norme del Realismo Socialista, sulla costruzione di una diga che redime dalla miseria una regione¹⁹³. Ma le differenze letterarie tra le due opere non sono evidenti.

Molti scrittori socialisti e comunisti degli ultimi decenni hanno denunciato la miseria e hanno proclamato il loro credo in opere che nessuno può evitare di classificare come naturaliste. Solo in Russia [2763] e solo a partire dal 1930 il Realismo Socialista abbandona qualunque velleità di naturalismo per diventare "tipico", moralizzante e ottimista. Ma dove esiste una relativa libertà di manifestazione del pensiero anche il moralismo è capace di risultare una critica del socialismo.

La miseria disorganizzata della "*banlieue*" (sobborghi) di Parigi trovò il suo portavoce in Eugène Dabit (1898-1936), giovane operaio, poi ascensorista, tipografo e infine scrittore comunista; l'atmosfera grigia e probabilmente tragica delle camere e di dintorni di *L'Hotel du Nord* (1929) caratterizza un'ammirevole opera letteraria. Da un ambiente simile trasse effetti sensazionalistici l'irlandese Liam O'Flaherty (1896-1984) nei suoi romanzi che trattano di cospiratori, spie e assassini politici e non politici. Il ceco Ivan Olbracht (pseudonimo di Kamil Zeman, 1882-1952) conosceva da vicino la povertà dei contadini e dei lavoratori agricoli delle montagne della Slovacchia e creò per loro, basandosi su motivi folcloristici, il mito di un bandito vendicatore divenuto popolare in tutto il mondo. Lo sloveno Prežik Voranc (pseudonimo di Lovro Kuhar, 1893-1950) ha descritto nel romanzo *Doberdob* (1940) le sofferenze del suo popolo durante la Prima Guerra Mondiale. Il poeta di questo mondo è lo spagnolo León Felipe (pseudonimo di Felipe Camino Galicia, 1884-1968), pienamente consapevole della propria condizione di «*un paria / que*

¹⁹³ N. d. t.: *Přehrada* (La diga), 1932.

*apenas tiene una capa*¹⁹⁴ e che canta «*cosas de poca importancia*»¹⁹⁵, un whitmaniano in tono minore; la tragedia della sua patria lo ha elevato alla dignità tragica di “*español del éxodo y del llanto*”¹⁹⁶.

[2764] Almeno uno di questi scrittori proletari è riuscito a realizzarsi pienamente, il romeno Mihail Sadoveanu (1880-1961), che nei suoi numerosi romanzi storici, romanzi di rivoluzione sociale e racconti popolari ha creato per il suo popolo una letteratura completa, quasi separata dalla letteratura borghese; pur partendo dall'arte di Flaubert e di Tolstoj ha anticipato, nella sua voluminosa opera, il futuro comunista del suo paese. Non arrivò a “vedere quella luce” il portoghese José Maria Ferreira de Castro (1898-1974), che conobbe come emigrante la totale miseria dei lavoratori nelle foreste amazzoniche, e poi, nella sua stessa patria, la disperazione degli operai portoghesi. La tendenza è la stessa nel danese Hans Kirk (1898-1962), i cui romanzi sulla miseria dei pescatori e dei lavoratori agricoli hanno riscosso l'ammirazione di Brecht.

Una posizione a parte è occupata da un personaggio misterioso, “B. Traven” o “Bruno Traven”, autore di romanzi di gran classe, diffusi in tutto il mondo e tradotti in tutte le lingue; ma fino ad oggi sono rimasti sconosciuti tanto il suo vero nome quanto la sua nazionalità, che l'autore ha saputo mantenere segreti inviando agli editori i suoi manoscritti tramite intermediari. L'informazione secondo la quale si tratterebbe di un certo Berick Traven Torsvan, tedesco-americano di origini scandinave nato a Chicago nel 1890, non è verificata. Con certezza si sa soltanto che scriveva abitualmente in tedesco e che risiedette per decenni in Messico. Traven è un naturalista, ma nessuno [2765] lo confonderebbe con i discepoli francesi o nordamericani di Zola: egli infatti deforma la realtà (malgrado l'esattezza di tutti i dettagli) con un umorismo caustico e amaro, che coinvolge la protesta sociale. Traven è il narratore della miseria proletaria osservata in condizioni particolari o estreme, come negli esperimenti di un fisico: in *Das Totenschiff* (La nave morta, 1926) la situazione dei marinai che servono su “carrette del mare” che navigano allo scopo di ingannare le compagnie assicuratrici; in *Der Schatz der Sierra Madre* (Il tesoro della Sierra Madre, 1927) e in *Die Baumwollpflücker* (I raccoglitori di cotone, 1958) lo sfruttamento dei lavoratori delle miniere, delle raffinerie e delle piantagioni dei paesi tropicali dove il capitalismo e l'industrializzazione sono agli inizi; e infine, la maggior parte delle opere di Traven tratta della rivoluzione messicana, vista senza l'idealismo disilluso di Azuela o il realismo poetico di Guzmán, ma piuttosto con l'allegria selvaggia di chi approva la distruzione spietata di ogni cosa perché solo così ci sarà spazio per qualcosa di nuovo. Traven è un anarchico.

¹⁹⁴ N. d. t.: León FELIPE, *Qué lástima*, vv. 55-56: «Un paria / Che ha soltanto un mantello».

¹⁹⁵ N. d. t.: *Ibidem*, v. 83: «Cose di poca importanza».

¹⁹⁶ N. d. t.: «Spagnolo dell'esodo e del pianto», titolo di un'opera di León Felipe pubblicata in Messico nel 1939.

Ogni sforzo del proletariato industriale europeo della “*Belle Époque*”, tra il 1900 e il 1910, fu dedicato al superamento dell’anarchismo, per fare in modo che gli operai, bene organizzati, partecipassero alla prosperità capitalista di quel tempo. Questo fu il senso politico del riformismo socialdemocratico, che rinunciò tacitamente alla rivoluzione prevista dal marxismo preferendole un innalzamento del livello di vita da ottenere mediante l’azione dei sindacati. In questo senso il danese Andersen-Nexö e il norvegese Uppdal¹⁹⁷ descrissero i grandi scioperi e le vittorie elettorali dei partiti socialdemocratici. I successi furono notevoli, e parvero giustificare l’ottimismo; ma la Prima Guerra Mondiale e le crisi economiche del 1921 e del 1929 misero fine a quelle speranze: i sindacati vennero indeboliti dalla disoccupazione, e in alcuni paesi i partiti socialisti soccomberono al fascismo. Il proletariato europeo, e dopo la crisi del 1929 anche quello nordamericano, ricaddero nella condizione dei “poveri” dell’era premarxista, o dei “marginali” dei paesi coloniali e semicoloniali. Testimoni letterari di questa nuova situazione furono il racconto *Karl und Anna* (Carlo e Anna, 1926) di Leonhard Frank¹⁹⁸, forse la prima opera della letteratura proletaria che non si concentra [2766] sulle condizioni sociali né sulla vita particolare della famiglia povera, ma sulle relazioni inesorabili tra quelle e questa (ragione per cui il critico inglese Empson ha attribuito a quest’opera il primato su tutta la letteratura proletaria europea).

Mancava a questo coro di “voci dell’inferno” quella del proletariato italiano, che era stata ridotta al silenzio dal fascismo. Antonio Gramsci (1891-1937), giovane intellettuale e inizialmente discepolo di Croce, editore del primo giornale comunista italiano, “L’Ordine Nuovo” e organizzatore dell’occupazione delle fabbriche da parte degli operai di Torino, trascorse undici anni della sua breve vita in prigione, condannato, come disse uno dei suoi giudici, allo scopo di «impedire a quel cervello di funzionare per almeno vent’anni»¹⁹⁹; venne scarcerato solo quando era ormai agonizzante. Ma l’intento non riuscì. In prigione, in circostanze terribili, Gramsci scrisse copiose note sulla filosofia di Croce e sul materialismo storico, sull’organizzazione della cultura e sul ruolo degli intellettuali (oltre alle *Lettere dal carcere*, profondamente commoventi, indirizzate alla famiglia) che pubblicate postume dopo la liberazione del 1945 fornirono le armi ideologiche al comunismo italiano. Al di là del valore di quegli scritti, Gramsci occupa una posizione eminente nella letteratura contemporanea: ha ispirato parte della letteratura italiana del dopoguerra e ha dimostrato, con la lezione e con l’esempio, cosa avrebbe potuto e dovuto essere la letteratura proletaria in tempi di crisi, di guerra e di ricostruzione della società. Se il suo esempio fosse stato

¹⁹⁷ N. d. t.: Su questi due autori cfr. cap. 9.2, pp. 2390-2391.

¹⁹⁸ N. d. t.: Su Frank cfr. cap. 10.1, pp. 2550-2551.

¹⁹⁹ N. d. t.: Riportiamo qui, più correttamente, la citazione del pubblico ministero Isgrò, dove Carpeaux scrive “distruggere questo cervello pericoloso”.

seguito, ne sarebbe derivato una sorta di neorealismo socialista. Invece, in Italia sorse il Neorealismo, mentre il “Realismo Socialista” veniva imposto in Russia.

Il Realismo Socialista fu imposto agli scrittori russi. Questo fatto e la necessità di interpretarlo ispirarono in Russia e fuori da essa interminabili discussioni, che oggi appartengono ormai alla storia. Pochi tra gli esponenti del Realismo Socialista seppero mantenere quell’equilibrio tra il procedimento letterario [2767] di Tolstoj (e di Čechov) e l’ideologia di Lenin che caratterizza le migliori opere di Gor’kij²⁰⁰, modello mai uguagliato dello stile ufficiale della Russia comunista. Si salva, sostanzialmente, soltanto Šolochov.

Michail Aleksandrovič Šolochov (1905-1984) è il maggior nome della letteratura sovietica. Il suo “romanzo-fiume” sulla guerra e sull’imposizione del comunismo nella regione abitata dai cosacchi del Don è un esempio di letteratura regionalista di significato universale, che non ricorre all’artificio di creare una “atmosfera” tramite l’uso del dialetto e l’abuso di dettagli folclorici. Šolochov infatti, nella composizione come nello stile, è un tradizionalista. Racconta gli episodi più brutali e i pochi altri episodi di emozione lirica con la stessa sobrietà che appartiene ai documenti storici. La storia contiene il dramma: è il realismo di Tolstoj. Al centro si trovano ancora, come nel romanzo tradizionale, i “personaggi principali”, individui forti come Grigorij Melečov²⁰¹, che però soccombono al corso inesorabile degli avvenimenti storici che decidono contro l’individualismo dei cosacchi. Ciò che importa è solo il “collettivo”. Šolochov è stato definito il Tolstoj del comunismo; ma questo scrittore sereno e sobrio ha poco della vitalità esuberante di Tolstoj. Non è un “classico”, ma piuttosto un classicista. Il rapporto tra Classicismo e realtà è tuttavia uno dei fatti meglio studiati della teoria e della storiografia letterarie. Il Classicismo si adatta bene alle realtà passate, ma non riesce a seguire gli sviluppi imprevedibili. *Il placido Don* (1928-40), opera perfetta dalla prima all’ultima pagina, era già superato quando venne pubblicato. Šolochov dovette continuarlo. Rimase nuovamente indietro rispetto agli avvenimenti, la collettivizzazione agraria, né riuscì a terminare la sua opera sulla guerra, iniziata durante il conflitto con pieno successo. Il Realismo Socialista condannò lo scrittore alle fatiche di Sisifo di un “lavoro in corso” senza fine. Il Realismo Socialista è uno strumento letterario, ma non uno stile letterario.

[2768] Letteratura e vita coincidono ancora nel caso di Nikolaj Alekseevič Ostrovskij (1904-1936), omonimo del grande drammaturgo del XIX secolo²⁰². Fu un proletario, eroe della guerra civile, dove fu gravemente ferito rimanendo cieco. *Come fu temprato l'acciaio* (1935)²⁰³ storia dei giovani militanti della prima fase del comunismo, potrebbe essere la sua autobiografia, ed è la biografia

²⁰⁰ N. d. t.: Su Gor’kij cfr. cap. 9.2, pp. 2420 ss.

²⁰¹ N. d. t.: Personaggio del romanzo *Il placido Don*.

²⁰² N. d. t.: Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij, su cui si veda il cap. 7.3, p. 1639.

²⁰³ N. d. t.: Carpeaux riporta *Come si fa un eroe*, che è un altro titolo dell’opera.

ideale di molti altri. In questo caso il Realismo Socialista si trasforma in idealismo socialista. La medesima mentalità ispira il romanzo di Valentin Petrovič Kataev (1897-1986): è l'ottimismo forzato della propaganda. Il titolo più conosciuto di questo romanziere, *Tempo, avanti!* (1932) eretto a motto dell'industrializzazione sempre più accelerata, ha ispirato all'umorista Michail Michajlovič Zoščenko (1894-1958) la satira intitolata *Dorma più in fretta, compagno!*

La necessità di adattare i prodotti letterari del Realismo Socialista alle esigenze dell'evoluzione politica e delle sue diverse fasi, a volte contraddittorie, non poteva non fomentare l'opportunismo, la cui vittima più illustre fu Aleksandr Aleksandrovič Fadeev (1901-1956). Già prima di Šolochov egli aveva cominciato a scrivere un romanzo storico alla maniera di Tolstoj, *L'ultimo degli Udeche* (1929-36), sulla guerra civile in Siberia. Forse quest'opera non sarebbe risultata inferiore a *Il placido Don* (poichè il talento di osservazione e di penetrazione psicologica di Fadeev erano notevoli) se fosse riuscito a concluderla: ma rimase un "lavoro in corso", interrotto quando la guerra impose allo scrittore un nuovo tema: *La giovane guardia* (1946), storia delle organizzazioni clandestine dei giovani comunisti della città di Krasnodon, impegnati nella guerriglia contro i tedeschi. Si sa che Fadeev dovette riscrivere questo romanzo per una seconda edizione, nella quale apparissero meno evidenti i difetti del partito, che a Krasnodon cedette ogni iniziativa a quei giovani soldati improvvisati. Anche così però il romanzo non soddisfece pienamente le autorità. Si disse che il vero capolavoro di Fadeev era il suo primo romanzo, *I diciannove* (1927). Lo stesso [2769] Fadeev, come presidente dell'Unione degli Scrittori Sovietici, terrorizzò i suoi colleghi. Ma il suo suicidio, nel 1956, segnò la fine dell'epoca del terrorismo letterario.

Fuori dalla Russia, il compito degli esponenti del Realismo Socialista fu facilitato dall'assenza di censura ma reso difficile dalla mancanza di direttive obbligatorie: non sempre si potevano prevedere l'approvazione o la riprovazione delle autorità del partito. In Francia nemmeno Aragon riuscì a mantenersi strettamente all'interno di tali esigenze. Furono approvati come "ortodossi" i romanzi del giornalista André Stil (1921-2004), usciti contemporaneamente agli avvenimenti che trattavano, come l'organizzazione della N.A.T.O., gli scioperi contro l'intervento americano in Europa, ecc. Un'opera monumentale in "stile russo" fu intrapresa dall'olandese Theun de Vries (1907-2005), che trattò la storia e la condizione delle popolazioni rurali della Frisia; nemmeno i suoi avversari ideologici gli negano l'afflato epico. Si concesse maggior libertà di espressione un "compagno di viaggio" come l'islandese Halldór Kiljan Laxness (1902-1998): in realtà non sarebbe stato possibile addomesticare questo individualista tempestoso, tipico "uomo contro". In segno di protesta contro tutte le tradizioni della sua isola, arciluterana e arcigermanica, si era convertito al cattolicesimo romano; poi, in segno di protesta contro tutto ciò che Roma e l'Occidente significano, divenne comunista. I suoi romanzi, di ambientazione contemporanea o storica, possiedono una

forza barbara: sono caotici, pieni di episodi lirici di grande bellezza e di luci satiriche non sempre dotate di spirito. Il premio Nobel nel 1955 fu una sorpresa.

Il principi del Realismo Socialista appaiono a un livello superiore nell'opera più importante della scrittrice tedesca Anna Seghers (pseudonimo di Netty Reiling, 1900-1983). Comunista da sempre, [2770] il suo primo e forse migliore racconto, *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara* (La rivolta dei pescatori di Santa Barbara, 1928) è già un modello di letteratura "di partito", deliberatamente non obiettiva. Non potevano non risultare differenti i romanzi la cui trama la Seghers dovette sperimentare sulla propria persona: *Das siebte Kreuz* (La settima croce, 1942), sui campi di concentramento della Germania nazista, e *Transit* (Transito, 1944), sulla fuga dei rifugiati politici attraverso la Francia occupata. In queste opere la storia politica non produce la letteratura, né questa è il riflesso di quella: le due cose coincidono esattamente. Da ciò lo stile "omerico" della scrittrice, che si manifesta anche nei suoi ammirevoli racconti. Lo stesso accade nella sua opera principale, *Die Toten bleiben jung*, (I morti non invecchiano, 1949), in cui i comunisti e i nazisti del 1945 proseguono ciò che i loro padri, comunisti o reazionari, avevano cominciato nel 1918, quando la rivoluzione tedesca germogliò e venne schiacciata. La tecnica narrativa, il "montaggio" cinematografico delle storie di due generazioni nella stessa pellicola, è meno importante del simbolismo: la tomba del soldato comunista tedesco fucilato nel 1918 si trova in un determinato punto geografico nei boschi vicini a Berlino, ed è allo stesso tempo la tomba simbolica di quella rivoluzione tedesca assassinata e il punto di riferimento della rivoluzione che continua, nel 1945 e in seguito. Anche quest'opera è un "lavoro in corso", ma ha il diritto di esserlo.

Dentro gli schemi del Realismo Socialista non rimane molto spazio per la poesia. Fu questa la grande vittima del terrorismo letterario dell'era di Ždanov²⁰⁴. Anna Andréevna Achmátova (pseudonimo di A. A. Gorenko, 1889-1966), l'ultima voce della poesia russa prerivoluzionaria, fu messa a tacere, adducendo come pretesto "la malinconia inopportuna e snervante" delle sue poesie erotiche; forse non riuscì gradita anche la sofisticata arte stilistica e metrica che i critici formalisti avevano scoperto nei versi dell'Achmátova e degli altri "acmeisti"²⁰⁵. L'ultimo acmeista fu Osip Emil'evič Mandel'stam (1891-1938), autore di visioni quasi surrealiste [2771] in uno stile rigorosamente classico, che divenne celebre in Occidente per il martirio subito²⁰⁶. Il poeta ucraino Eduard Georgievič Bagrickij (pseudonimo di E. G. Džjubin, 1895-1934), ex-futurista e sapiente sfruttatore del folklore, venne ancora elogiato perché si prestò attenzione soltanto al "contenuto" delle sue ballate, episodi emozionanti della guerra civile. Ma Pasternak²⁰⁷ fu obbligato a limitarsi a

²⁰⁴ N. d. t.: Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948), secondo segretario del Partito Comunista dell'URSS, diresse e controllò la linea culturale del partito durante l'epoca staliniana.

²⁰⁵ N. d. t.: Sull'Acmeismo cfr. cap. 9.2, p. 2280.

²⁰⁶ N. d. t.: Morì in un *gulag* siberiano.

²⁰⁷ N. d. t.: Su Pasternak cfr. cap. 10.1, pp. 2614-2615.

tradurre Shakespeare. E nemmeno l'amara poesia erotica di Konstantin Michajlovič Simonov (1915-1979), scritta dal fronte di guerra "all'amica distante", incontrò l'approvazione ufficiale; si diede almeno la dovuta importanza al suo grande romanzo di guerra, *I giorni e le notti* (1944), una delle poche opere della letteratura sovietica che furono apprezzate anche in Occidente. La poesia ha dato frutti migliori in alcuni paesi socialisti al di fuori della Russia. Socialista è il maggiore poeta ungherese attuale, Gyula Illyés (1902-1983), cantore della dura terra e della gente che la coltiva; notevoli sono anche i suoi studi sociologici sui contadini della pianura ungherese, la "Pusta", un'opera *sui generis* che possiede anche un'importanza letteraria.

Negli ultimi anni del regime stalinista Vera Fyodorovna Panova (1905-1973) era considerata la migliore rappresentante del Realismo Socialista: aveva descritto con obiettività prosaica e non senza franchezza le sofferenze dei soldati feriti in guerra e il comportamento dei medici e degli infermieri, e successivamente la lotta tra ingegneri, operai e burocrati in una fabbrica. Ma solo dopo la fine dell'era di Stalin è uscito dall'ombra di un quasi-oblio Konstantin Georgievič Paustovskij (1892-1968), il "grande vecchio" della letteratura russa odierna. A partire dal 1924 ha scritto i volumi della sua autobiografia, che è un sincero esame di [2772] coscienza, una grande opera di finzione narrativa e un importante quadro storico: mezzo secolo di vita sotto lo zarismo, nelle rivoluzioni, nella guerra civile e nell'era della ricostruzione. Paustovskij sa essere, come nessun altro, malinconico, ottimista, umoristico, grave, sofisticato e semplice allo stesso tempo. E' l'Aksakov²⁰⁸ della Russia comunista. E come Bunin²⁰⁹, il suo autore preferito, è un classico della lingua russa.

Paustovskij ha fatto molto per riorganizzare la vita letteraria russa. Ha fondato una rivista e una casa editrice e ha stimolato i nuovi autori. Tra questi, il più importante è Jurij Pavlovič Kazakov (1829-1982), i cui racconti sono ambientati tra boscaioli, pescatori e lavoratori agricoli nelle remote foreste della Russia. In questi luoghi è come se il mondo si fosse fermato: la natura è tutto e la rivoluzione è lontana. C'è, in Kazakov, qualcosa di Čechov; e come il vecchio Paustovskij, egli è un maestro di stile.

Una simile serenità classica di stile contraddistingue le opere dell'ungherese Lajos Németh (1901-1975), come ad esempio *Égető Eszter* (1956), storia di tre generazioni della vita ungherese; in altri romanzi di Németh lo smascheramento impietoso del falso moralismo di borghesi e contadini si riveste dei tratti della tragedia greca. Németh non è stato conosciuto all'estero come il suo compatriota Tibor Déry (1894-1977), già perseguitato per via della sua partecipazione alla rivolta ungherese del 1956 ma che, malgrado tutte le sue velleità di opposizione, è rimasto fedele al credo comunista. Racconti brevi come *Un gaio funerale*, 1960 satira della borghesia agonizzante, e *Amore* (1960), sulla condizione del comunista dissidente perseguitato, hanno fornito la misura del suo

²⁰⁸ N. d. t.: Su Aksakov cfr. cap. 7.2, pp. 1499-1500.

²⁰⁹ N. d. t.: Su Bunin cfr. cap. 8.3, pp. 2015-2016 e cap. 9.2, p. 2358.

grande talento; il secondo argomento è stato sviluppato nell'emozionante romanzo *Niki, storia di un cane* (1956). Le opere più importanti di Déry sono i grandi romanzi *La frase incompiuta* (1947), che descrive l'incontro tra uno studente di famiglia borghese e il mondo proletario dell'Ungheria prima della guerra, e *Risposta* (1952). L'opera di Déry [2773] rivela tracce di Gor'kij e di Proust; è un comunista ispirato da alti ideali estetici ed è un grande scrittore.

Temi un po' simili a quelli Déry sono trattati dal polacco Kazimierz Brandys (1916-2000); i quattro volumi del ciclo *Miedzy wojnami* (Fra le due guerre, 1948-51) sono un panorama della vita polacca prima e dopo la vittoria del comunismo. *Matka Krolow* (La Madre dei Re, 1957) è l'epitaffio dell'era staliniana, scritto con passione, sincerità e notevole forza letteraria.

Malgrado tutto, il Realismo Socialista ha ottenuto il suo maggior trionfo non nel romanzo, ma, sorprendentemente, nella poesia e nel teatro. Bertolt Brecht (1898-1956) è il maggiore scrittore, il maggior poeta e di gran lunga il maggior drammaturgo che il comunismo abbia fino ad ora prodotto, o piuttosto conquistato. E' conosciuto nel mondo principalmente come drammaturgo, perché la sua poesia lirica, anch'essa della più grande importanza, è tra le più intraducibili: non sarebbe traducibile nemmeno in qualcuno degli stili della poesia tedesca. I versi di Brecht non sono barocchi né classici, né romantici o moderni: somigliano alle ballate popolari che si recitano nelle fiere, alle filastrocche [2774], ai canti rochi che si sentono nelle chiese di campagna, alle "canzoni di sfida" della gente del popolo, composti in metri irregolari e a volte duramente rimati. Brecht, cinico e ateo, ama parodiare i corali luterani che aveva imparato da giovane, come pure la poesia patriottica ufficiale; perché la sua poesia è molto più tipicamente tedesca, è poesia popolare senza alcuna stilizzazione letteraria e priva di sentimentalismo. Ma serve come stile a un intellettuale altamente sofisticato, ribelle, nichilista e cinico. Brecht ha scritto versi d'amore e ama gli alberi; ma ricorda solo amori falliti per il suicidio dell'amante sedotta, mentre «parlare di alberi oggi può essere un crimine, perché significa tacere su tanti altri crimini». Vive "in un mondo povero" e tra "uomini cattivi", come constata laconicamente:

*Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht*²¹⁰.

Definisce se stesso "il povero Brecht", perchè «mia madre, quando dormivo in lei, mi trasportò dalla foresta nera della mia terra in una grande città». Fu il poeta della Berlino febbrile del 1927, della Repubblica di Weimar, del comunismo e del pre-nazismo, della miseria proletaria e della civiltà cinematografica. Il questo mondo l'unico posto possibile per il poeta è tra le prostitute e i *bohèmien* ubriachi del *cabaret*. Per il "cabaret letterario" Brecht scrisse le ballate del volume

²¹⁰ N. d. t.: Bertolt BRECHT, *Die Dreigroschenoper, Erstes Dreigroschenfinale*: «Il mondo è povero, l'uomo è cattivo».

Hauspostille (Il libro di devozioni domestiche, 1927), titolo che è la parodia dei libri edificanti protestanti, lettura per la domenica sera, e che contiene canzoni di soldati morti in guerra, di prostitute e criminali, di operai che cantano: «Non puoi mandarci all'inferno – perché siamo sempre stati all'inferno»:

*Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen,
Weil wir immer schon in der Hölle waren*²¹¹.

E il poeta sa che «tutti noi siamo provvisori, e dopo di noi non accadrà più nulla di importante»:

*Wir wissen, daß wir vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes*²¹².

Un critico ha definito questo libro “il breviario del diavolo”. Questo è certo; ma quel diavolo non era ancora “rosso”. Chi non crede in “nulla [2775] di importante” non è comunista. Soltanto in seguito Brecht sfuggì all'accettazione cinica di questo mondo povero e cattivo per mezzo della lotta contro la povertà non necessaria; nel 1930 si convertì al comunismo.

Cominciò a scrivere i *Lehrstücke* (Drammi didattici) nello stesso stile irresistibile della sua poesia lirica; *Die Massnahme* (La linea di condotta, 1930) insegnò agli spettatori la necessità di uccidere, ma solo quando lo ordina il partito, che «conosce tutte le cose ed è infallibile come la Chiesa». Lo scandalo che queste opere teatrali, accompagnate dalla musica di Hindemith, Weill e Toch, provocarono, fu la prova della loro efficacia. Così Brecht volle il nuovo teatro, al quale diede il nome (non molto ben scelto) di “epico”. Il teatro avrebbe dovuto smettere di distogliere la gente dalla vita per la durata dello spettacolo, trasportandola in un mondo remoto e irreale; il “teatro epico” avrebbe dovuto essere la continuazione della vita reale, o meglio far parte di questa vita. In teatro si dovevano decidere in modo pratico, attraverso l'adesione del pubblico, i problemi creati dalle circostanze del momento; il giorno dopo il mondo sarebbe stato differente. Questo teatro, evidentemente, segue il Realismo Socialista e dispone di una forza dialettica per convincere, e si direbbe quasi per attaccare e soggiogare quel pubblico che il romanzo, opera destinata alla lettura solitaria, non avrebbe potuto raggiungere.

La teoria drammatica di Brecht, che ha un serio fondamento nella teoria marxista, è oggi discussa in tutto il mondo. E' assai probabile che il teatro della seconda metà del XX secolo rimanga basato sugli insegnamenti di Brecht e sulle discussioni ad essi relative. Ma è altresì certo che non tutto il

²¹¹ N. d. t.: Bertolt BRECHT, *Mahagonny*, 5, III, *Mahagonny-Song*.

²¹² N. d. t.: Bertolt BRECHT, *Vom armen B. B.*, vv. 31-32.

teatro del futuro sarà brechtiano: esistono altre alternative. Per quanto interessante sia la teoria del “teatro epico”, la pratica drammaturgica di Brecht è stata migliore. Al di là della vecchia avversione del drammaturgo per l’Espressionismo, è incontestabile l’influenza espressionista nei suoi primi lavori teatrali, come *Trommeln in der Nacht* (Tamburi nella notte, 1919), *Baal* (1919, prima rappres. 1923) e *Im Dickicht der Städte* (Nella giungla delle città, 1923), opere fantastiche, deliberatamente irreali, ma con una forte tendenza nichilista e anarchica contro la guerra e la società. La tendenza sociale, non ancora marxista, si accentua in *Die Dreigroschenoper* (L’opera da tre soldi, 1928), versione attualizzata della *Beggar’s Opera* di Grey, che ebbe, insieme alla musica di Kurt Weil, un successo clamoroso e scandaloso; la combinazione caratteristica di farsa, melodramma, poesia da *cabaret* e satira fulminante rende esplosive opere come *Mann ist Mann* (Un uomo è un uomo, 1918-26) e *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (Santa Giovanna dei macelli, 1930). Ma i capolavori del “teatro epico” sono *Mutter Courage und ihre Kinder* (Madre Coraggio e i suoi figli, 1939), [2776] *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Il signor Puntila e il suo servo Matti, 1941) e soprattutto *Leben des Galilei* (Vita di Galileo, 1938-1956), che è l’opera principale. Malgrado la tendenza marxista, queste opere hanno conquistato proprio i teatri del mondo borghese. Sono le opere drammatiche più importanti del secolo dopo quelle di Čechov e di Pirandello. Resta da vedere se Brecht è stato un grande caso isolato o se troverà dei successori nello stile come nella dottrina. Fore sarebbe stato il caso di Arthur Adamov (pseudonimo di A. Adamian, 1908-1970), un russo che ha scritto in francese, se solo fosse vissuto più a lungo. E c’è stato Peter Weiss (1916-1982), con il suo spettacolare ed emozionante dramma sull’assassinio di Marat, opera dal notevole significato politico. Il teatro politico è, a partire da Brecht, un grande fattore della letteratura; l’opera di Weiss è stata un successo internazionale²¹³.

*

L’Italia non possiede una tradizione del romanzo. Manzoni, il più grande romanziere della Penisola, non ebbe successori degni del suo esempio. La grande arte di Verga rimase, a sua volta, quasi sconosciuta o disprezzata. Il culto del “frammento” e della “prosa d’arte” nell’epoca post-futurista rese impossibile l’evoluzione di una narrativa coerente. Svevo fu un caso isolato, e Tomasi di Lampedusa era ignorato. Improvvisamente, dopo il 1945, il mondo fu costretto a prendere atto dell’improvvisa comparsa del romanzo in Italia. Sorse e si impose un gruppo numeroso di scrittori

²¹³ N. d. t.: Su Weiss si veda anche il cap. 11, p. 2848.

importanti. Negli Stati Uniti la critica cominciò a parlare di una “*italian vogue*” (moda italiana). A questo movimento venne dato il nome di “Neorealismo”²¹⁴.

[2777] Non tutti questi nuovi autori italiani sono realmente neorealisti. Sarebbe impossibile definire tali il tradizionalista Bacchelli o il kafkiano Buzzati, o Landolfi, influenzato dal Surrealismo. Non è neorealista il brillante narratore Mario Soldati (1906-1999), dall’intelligenza penetrante, ma dedito a ricercare effetti sensazionali. Non è neorealista il delicato ed emotivo Giorgio Bassani²¹⁵, e neppure Guido Piovene (1907-1974), ex-cattolico e sedicente esistenzialista, che indaga i segreti della morale cattolica. Non è lecito confondere costoro con Moravia, Pratolini, Carlo Levi, Vittorini, Bernari e Brancati. Ma questo è solo il primo dei vari equivoci che si sono diffusi intorno al Neorealismo.

Una fonte di questi equivoci è stata il fatto che il mondo abbia ricevuto la prima ondata della *italian vogue* attraverso un’altra arte, quella del cinema²¹⁶. Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Carlo Rossellini, Luchino Visconti e opere come *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri de biciclette*, *Umberto D.*, *Ossessione* e *La terra trema* hanno dato del Neorealismo un’idea non del tutto esatta: molti (ma non tutti) adepti del nuovo stile erano comunisti, per quanto tutti loro denunciassero l’ingiustizia sociale; e nonostante tutti gli sforzi dei neorealisti di basare i loro romanzi su un’esatta documentazione sociologica e perfino giornalistica, essi non fecero alcun tentativo, come invece fecero quei registi, di “fotografare” la realtà. Non sono naturalisti. Il fatto che uno dei primi nuovi scrittori italiani ad essere conosciuto all’estero sua stato il *reporter* Malaparte (pseudonimo di Curt Erich Suckert, 1898-1957) ha contribuito a mantenere vivo l’equivoco della confusione tra Neorealismo e giornalismo. Ma come autore di *Italia barbara* (1925), panoramica dell’Italia violenta e miserabile dei criminali, dei mendicanti, dei cospiratori e dei banditi, differente dalla bellissima Italia degli esteti e dei turisti, Malaparte è davvero uno dei precursori del Neorealismo. Il che conduce alla discussione sulle fonti del movimento.

[2778] Il grande modello che i neorealisti scoprirono (dopo il libro pionieristico del critico Luigi Russo) è Verga. Verga è il maestro, ed è anche responsabile del fatto che la maggiore fioritura del romanzo neorealista si sia avuta nel sud della Penisola e in Sicilia, regione in cui le condizioni sociali fornivano materia inesauribile per la scoperta dell’“autentica realtà italiana” e per la sua denuncia. L’“anello di congiunzione” tra Verga e i neorealisti fu il giovane Francesco Jovine (1902-1950), scomparso anzitempo, che fu il romanziere delle gente semplice di una provincia agricola del Sud, il Molise, che mai prima era comparso nella letteratura italiana. Una scoperta neorealista fu

²¹⁴ C. BO ed., *Inchiesta sul neo-realismo*, Roma, 1951; F. FLORA, *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, 1952; F. VIRDIA, *Due generazioni di narratori italiani*, in “Fiera letteraria”, 18 e 25 luglio e 1 agosto 1954; V. VOLPINI, *Prosa e narrativa dei contemporanei*, Roma, 1957

²¹⁵ N. d. t.: Su Bassani si veda sopra nel presente capitolo, p. 2727.

²¹⁶ Brunello RONTI, *Il neorealismo italiano*, Milano, 1958.

anche la vita italiana in un'altra regione marginale del Nord, quella di Trieste, dove Pier Antonio Quarantotti Gambini (1910-1965), scrittore altamente dotato, descrive l'evoluzione emotiva dei suoi personaggi adolescenti nel corso degli eventi storici dell'epoca, nelle lotte della resistenza contro i fascisti e gli jugoslavi. Dopo la scoperta di Verga, sui nuovi scrittori agì l'influenza di un autore allora poco conosciuto e che sarà, molto più tardi, il maggiore, Gadda²¹⁷, i cui esperimenti continui e interminabili con i vari dialetti della Penisola contribuirono ad aprire gli occhi dei nuovi autori su un'altra realtà, quella linguistica.

Ma l'influenza più forte venne dall'estero. Nel 1939 l'eminente critico Emilio Cecchi, nel suo libro *America amara*, aveva aspramente criticato la civiltà nordamericana, disprezzandola dal punto di vista di un latino di formazione classica e accademica; gli Stati Uniti gli apparivano un paese barbaro. Ma già dal 1930 Cesare Pavese²¹⁸ aveva scritto penetranti saggi (pubblicati in un volume solo dopo la sua morte)²¹⁹ nei quali aveva presentato quegli stessi Stati Uniti come il paese che possedeva una forza non deteriorata da tradizioni obsolete, come pure una sincerità brutale e liberatoria.

[2779] Pavese richiamò l'attenzione su Dreiser, Farrell, Caldwell, Thomas Wolfe e Hemingway, ma soprattutto su Dos Passos. E' questo il vero padre del Neorealismo italiano e di ogni Neorealismo. Su Dos Passos, a questo punto, è necessario aprire una parentesi.

John Dos Passos (1896-1970)²²⁰ è stato un grande scrittore che dopo aver profondamente influenzato la letteratura universale è sopravvissuto a se stesso. L'autore che era stato considerato uno dei maggiori, se non il maggiore romanziere del XX secolo, arrivando ad affascinare Sarte e i neorealisti italiani, è oggi morto dal punto di vista letterario. Non esiste un altro esempio paragonabile di un simile equivoco collettivo della critica letteraria. Ma l'errore era già presente all'inizio, quando Dos Passos, come autore del romanzo di guerra *Three Soldiers* (I tre soldati, 1921), era stato considerato un naturalista, un rude soldato americano figlio del popolo, che tra gli orrori delle trincee e le infamie dell'epoca aveva perso la fede nella democrazia, aderendo al socialismo. Le cose non andarono esattamente così. Dos Passos era un artista per natura, dotato di una sensibilità estrema. Le esperienze di guerra lo avevano ferito profondamente. Non nutrendo più speranze nel valore della retorica patriottica ufficiale, cercò un'altra fede nell'Europa rivoluzionaria. Incontrò l'Unanimismo di Jules Romains, l'autore di *Mort de quelqu'un*, e lesse l'*Ulysses* [di Joyce]. Concepì la possibilità di un romanzo al di fuori degli schemi tradizionali, e scrisse *Manhattan Transfer* (1925), che è forse il suo capolavoro. Questo mosaico deliberatamente

²¹⁷ N. d. t.: Su Gadda si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2791.

²¹⁸ N. d. t.: Su Pavese si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2784.

²¹⁹ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1951.

²²⁰ N. d. t.: Su Dos Passos si veda anche sopra nel presente capitolo, p. 2647.

incoerente della vita newyorchese, specchio perfetto dell'esistenza nelle grandi città, ispirò a Sinclair Lewis un tale entusiasmo, che l'autore di *Main Street* lo caratterizzò così nelle uniche righe poetiche di tutta la sua vita letteraria: «Il libro comprende venticinque anni di crescita e decadenza dell'immensa città di New York. Qui c'è la città [2780] stessa, il suo odore, suo colore. Il mormorio delle acque sporche intorno alle barche. I grattacieli a mezzanotte, una luce gialla in uno degli ultimi piani rivela un amore proibito o la stanchezza di un contabile che lavora fino a tardi. Il rumore assurdo del metrò nei sotterranei. L'odore della primavera nei pachi che la polizia percorre. L'allegro clamore degli albatros nel cielo e i sospiri di abbandono nei ricoveri di coloro che non hanno altro rifugio». *Manhattan Transfer* è il romanzo unanimista della città di New York. La protesta contro questo mondo brutto e crudele è ancora quella dell'artista, dell'individualista. Ma poco dopo, la crisi economica spiega i motivi, fino ad allora in parte inconsci, dell'incoerenza della sua tecnica narrativa: questo mondo è un caos, è fatalmente incoerente perché i valori su cui poggia la sua struttura non sono valori, ma menzogne. Alla svalutazione, al “*debunking*” di questi falsi valori serve la prima trilogia di Dos Passos, *U.S.A.* (1938), la storia economica, sociale e morale degli Stati Uniti in quegli anni cruciali, una serie di vite intrecciate di banchieri e dattilografe, generali e *gangsters*, artisti e politicanti. Non era possibile inquadrare questo mondo caotico nell'architettura rigorosa che aveva ispirato *Ulysses*; ma fu possibile usare i procedimenti del “montaggio” di Joyce: ciò che il grande irlandese aveva fatto col linguaggio, scomponendolo e ricomponendolo, Dos Passos lo fece con la sua immensa documentazione. Come un fotografo, egli può copiare immagini su immagini, le biografie immaginarie dei suoi personaggi su pezzi di biografie autentiche di americani tipici, il notiziario dei giornali di quel giorno sulle nostalgiche evocazione della propria giovinezza. Un mosaico di formato colossale, un panorama completo del mondo americano, ma un panorama che proclamava, come da un altoparlante, un messaggio: la svalutazione di tutti i valori per effetto della crisi economica. Il fascino dell'opera fu irresistibile; panorama e messaggio si imposero come incontestabilmente veri. Dos Passos poteva essere considerato il creatore di un nuovo stile di romanzo; aveva mostrato il mondo così com'è, nudo, senza alcun tentativo di intervenire. Il romanziere era uno spettatore passivo del caos. Nemmeno la sua rivolta, come cittadino, aveva un obiettivo definito; la comprensione dei motivi economici del disastro gli ispirava solo indignazione morale. Dopo aver negato i valori ufficiali, Dos Passos negherà tutti i valori. Quell'originalissima tecnica narrativa diventerà una specie di “arte per l'arte” della negazione, una *routine*. Nella sua [2781] seconda trilogia di romanzi²²¹ Dos Passos passa ad attaccare i suoi amici della sinistra; nel volume finale, *The Grand Design* (1949, tr. it. Il grande paese) userà con la massima perfezione tutti i mezzi di quella tecnica narrativa rivoluzionaria per

²²¹ N. d. t.: *District of Columbia*, 1939-1949.

attaccare il “New Deal” di Roosevelt. Poi divenne seguace del partito repubblicano, conservatore, e scrisse un romanzo maccartista. Sopravvisse a se stesso. Ma nulla di tutto ciò deve far dimenticare il ruolo della trilogia *U.S.A.* nella storia della letteratura moderna.

L’isolamento di Dos Passos nella letteratura nordamericana (che è una delle cause del suo triste destino) si spiega con la sua formazione letteraria europea e con la localizzazione europea delle sue esperienze decisive. Non ci sarebbe stato un Dos Passos senza l’Unanimismo dei francesi, di Jules Romanis soprattutto, e senza l’*Ulysses* di Joyce. In Europa Dos Passos acquisì le sue prime nozioni, inesatte, del socialismo, in Europa sperimentò la guerra, la sofferenza delle masse al servizio del grande potere economico; in Europa apprese a disprezzare e a screditare la menzogna ufficiale delle frasi patriottiche. Questo accadde dopo il 1918. Dopo il 1945 gli stessi europei passarono nuovamente per esperienze simili o uguali: fascismo, guerra, resistenza. In quel momento Dos Passos venne scoperto o riscoperto in Francia: Sartre gli dedicò il saggio contenuto nel primo volume di *Situations* (1947). Claude-Edmonde Magny lo celebrò come il primo romanziere americano “adulto”.

Ma gli italiani lo avevano già scoperto: Pavese per primo, e poi Moravia, Vittorini, Bernari. Crollava un altro muro di false frasi ufficiali, quelle della retorica e del mito fascisti. Si scopriva la vera realtà italiana.

I primi scrittori della Resistenza italiana erano, nella quasi totalità, comunisti. Parlavano molto dei russi, soprattutto di Gor’kij. I loro ambienti preferiti (i bassifondi di Napoli, quelli di Roma, i criminali, i mendicanti e le prostitute delle grandi città, i giovani delinquenti, i contadini della Basilicata e della Sicilia costretti a emigrare) erano molto simili al mondo di Gor’kij. Ma è necessario definire le differenze. Il critico Mario Luzi²²² ha distinto bene tra [2782] la creazione di una nuova realtà russa per opera di Gor’kij e dei suoi discepoli russi e, sull’altro versante, quella della realtà italiana per opera dei neorealisti italiani.

Il più vecchio di loro è Luigi Bartolini (1892-1963), che ha “fotografato” con l’occhio del cineasta il sottomondo dei criminali di Roma, svelandone le motivazioni umane con profonda comprensione umanitaria, con umorismo sottile, con l’emozione dell’intellettuale che scopre un nuovo continente. Disprezzava l’intreccio e tutti gli artifici letterari. Sembrava soltanto una documentazione. E come un documento fu realizzato il film *Ladri di biciclette* (1948), con la sceneggiatura di Cesare Zavattini e la collaborazione dello stesso Bartolini, sotto la direzione di Vittorio De Sica; la pellicola fu girata in quegli stessi luoghi di Roma e con la gente del popolo al posto degli attori. Fu la prima grande vittoria del Neorealismo.

²²² Mario LUZI, *L’uomo del Volga*, in “Il Mattino”, 1 dicembre 1955.

Il film di De Sica, Rossellini e Visconti conquistarono il mondo. Il Neorealismo appariva, prima di ogni altra cosa, un orientamento cinematografico. Ma non tardò la scoperta della priorità del movimento letterario, e di quella, indiscutibile, di Moravia.

Spetta infatti ad Alberto Moravia (pseudonimo di A. Pincherle Moravia, 1907-1990) e al suo romanzo *Gli indifferenti* (1929) la priorità cronologica nel movimento neorealista; l'opera precede di sedici anni la fioritura del Neorealismo, dopo la caduta del fascismo. Moravia non è più neonaturalista; non espone una documentazione sociologica né la dispone in ordine in base a supposte leggi sociali: racconta la propria storia con il ritmo rapido della propria vita, attribuendo, nel suo intreccio, un ruolo sproporzionato al caso, come accade nella vita. Moravia arrivò a proclamare di non voler [2783] fare letteratura, bensì "antiletteratura". Ma non ne fu capace, così come nessuno sarebbe capace di mantenere un'obiettività completa. La critica colse presto l'intromissione di elementi autobiografici che ispirano odio, rancori e nausea all'autore, ricordi dell'adolescenza desolata e l'ossessione per i problemi del sesso, che il romanziere considera come un gioco e una lotta di attrazioni e repulsioni reciproche, idealizzate come amore, passione e istinto. In definitiva, tutte le passioni, così come le ambizioni, gli ideali, i desideri e le idee sono pure e semplici maschere nel ballo fantastico della società moderna. Sorge il problema (il problema proprio di tutta la grande letteratura narrativa dai tempi di Cervantes) dell'apparenza e della realtà. Ma il Naturalismo, credendo nella verità letterale della sua documentazione, non riconosce questo problema, che divenne urgente, nell'Italia moderna, come Neorealismo. Il primo contributo caratteristico di Moravia al Neorealismo sono i suoi titoli, magistralmente inventati: *Gli indifferenti* (1929), *Le ambizioni sbagliate* (1935), *L'imbroglione* (1937), *La mascherata* (1941), *La disubbidienza* (1948), *Il conformista* (1951), *Il disprezzo* (1954), *L'epidemia* (1944). Bastano questi titoli per definire il mondo di Moravia. Pare lo specchio della società italiana moderna, della quale l'autore sarebbe il Petronio, quello della borghesia e quello dei pittoreschi e picareschi bassifondi della Città Eterna, nei *Racconti romani* (1954); solo così si spiega l'audacia di chiamare la prostituta Adriana semplicemente *La Romana* (1947). Ed effettivamente, tutti gli elementi di cui si compone il mondo di Moravia sono tratti dalla realtà. Ma l'insieme non assomiglia al mondo reale; è una visione ripugnante dell'autore, un "mondo" a parte la cui atmosfera è quasi irrespirabile, per l'assenza di qualunque criterio morale. Già ne *Gli indifferenti* non esisteva alcun personaggio "buono". Ne *Il conformista* fascisti e antifascisti sono ugualmente corrotti. Alla fine di questi romanzi si accendono sorprendentemente delle luci che già avevano illuminato, in certi momenti, il cuore di Adriana. Nessuno potrà pensare a una "conversione" di questo osservatore profondamente disgustato del mondo. E tuttavia la sua realtà appariva già più completa, arricchita dalla dimensione

tragica. Ma opere posteriori come *Il disprezzo* (1954) e *La noia* (1960) dimostrano che il mondo di Moravia è irrimediabilmente perduto. E' un grande scrittore statico.

Questa immobilità²²³, talvolta monotonia, è il costante difetto del grande scrittore Alberto Moravia. Sorto in un momento di completa disperazione degli italiani, non accettò mai la lezione che Pavese aveva tratto dal suo studio della letteratura nordamericana, nella quale aveva trovato una mentalità nuova, forse barbara, [2784] violenta, ma sana e naturalmente tragica, capace di vivificare la letteratura italiana del suo tempo, «ombrosa, nevrotica, futile, accademica e disperata».

Cesare Pavese (1908-1950) è la figura tragica del Neorealismo: partito per cercare la vita, trovò la morte. Si oppose alla sottigliezza ermetica e fu un poeta ermetico. Protestando contro l'anemia nevrotica della società borghese, aderì al comunismo; ma una misteriosa vicenda d'amore lo condusse al suicidio. E' una figura enigmatica. Il poeta malinconico del volume dal titolo *Lavorare stanca* (1936) forse non aveva bisogno dell'influenza di Hemingway per trovare "compensazione" nel culto della violenza. Come romanziere e narratore della sua regione natale, il Piemonte, Pavese è il primo grande regionalista moderno della letteratura italiana, non indegno di figurare accanto a Verga. Come quest'ultimo, era una natura aristocratica, che provava pietà per il popolo la cui miseria non trovava altra valvola di sfogo se non la violenza fisica, che nelle opere di Pavese ha il potere inesorabile della fatalità tragica. Come Verga, anche lui si sentiva sradicato nella solitudine della grande città; nel suo romanzo *La luna e i falò* (1950) si trova la frase significativa: «Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti»²²⁴. Come Verga, possedeva il senso del "mito", dell'ingrandimento delle cose semplici e durevoli della vita fino a far loro assumere una dimensione soprannaturale; nei *Dialoghi con Leucò* (1947) giunse a voler creare un mito moderno sui modelli antichi. Questo crudo realista, il più realista di tutti, fu un poeta nostalgico per il quale l'arte significava più della sua stessa vita. Documento impressionante del suo itinerario in cerca della "vera vita" è il suo diario, *Il mestiere di vivere* (1952). Giunse alla conclusione che il senso non si può trovare nell'atto di scrivere, ma soltanto in un "gesto" che ristabilisca la dignità umana. E nel giorno del suicidio definì quel gesto annotando sul suo diario: «basta un po' di coraggio. Tante donnette l'hanno fatto».

[2785] La fine di Pavese ricorda come il Neorealismo non sia stato un'eruzione di vitalità indomabile, ma il prodotto di una crisi drammatica. Lo stile neorealista italiano non è un caso isolato. Esistono, contemporaneamente o addirittura già da prima, casi paralleli in altre letterature. Un neorealista *ante litteram* fu il fiammingo Willem Elsschot (pseudonimo di Alfons Jozef de Ridder, 1882-1960), tanto in *Villa des Roses* (Villa delle Rose), del 1913, quanto in *Lijmen*

²²³²²³ N. d. t.. Correggiamo il testo originale, *mobilidade* (mobilità), che appare incoerente.

²²⁴ N. d. t.: Diamo qui una versione più esatta della citazione di Carpeaux.

(L'inghippo), del 1923; nel lungo intervallo tra queste due opere egli non scrisse nulla, profondamente demoralizzato dalla critica che non riusciva a trovar nulla nei suoi romanzi che trattavano di vite piccole e meschine, quasi prive di trama, triviali come la vita stessa ma trasfigurate da un umorismo amaro e nostalgico. Un grande scrittore, tragicamente isolato. Un Neorealismo *ante litteram* si incontra anche in alcuni “*populistes*” francesi, il più importante dei quali è, di gran lunga, Louis Guilloux (1899-1980), un altro isolato, più apprezzato in Inghilterra che nella stessa Francia. Si tratta di un uomo di sinistra, influenzato da Gor'kij e dalle idee di Romain Rolland. I suoi romanzi sono voluminosi e altamente organizzati: *Le Sang noir* (Il sangue nero, 1935) è il panorama completo della vita in una città francese di provincia durante la Prima Guerra Mondiale. Tutti i particolari, e perfino i personaggi, sono tratti dalla realtà. Joyce non ha descritto la sua città di Dublino con un'accuratezza maggiore di quella con cui Guilloux ha descritto la città di St. Brieux, nella quale era nato e dove era passato attraverso tutte le umiliazioni della vita del povero. E' un grande intellettuale e un grande scrittore, che sa creare un'atmosfera; ma non volle o non seppe creare altra atmosfera che quella della sua stessa vita. *Le Sang noir*, *La Maison du peuple* (La casa del popolo, 1927), romanzo della classe operaia socialista, e *Le jeu de patience* (Il gioco di pazienza, 1949) sono opere che il futuro dovrà conservare e apprezzare.

Ma è in Italia che il Neorealismo ha conosciuto il suo apice violento, perché la crisi aveva colpito la sostanza stessa del paese: il fascismo e la resistenza morale e intellettuale, che precedettero quella fisica dei partigiani, crearono un abisso tra il “paese legale” del regime, che non era reale, e il “paese reale” dei resistenti, che non aveva esistenza legale.

[2786] Poi il fascismo cadde; ma la conseguenza immediata della liberazione fu l'occupazione straniera. Gli avvenimenti turbarono la coscienza nazionale. La verità appariva differente dalla realtà. Ma questa differenza costituisce il grande problema del genere romanzo fin dai tempi del *Don Chisciotte*. In questo modo la crisi italiana produsse un clima favorevole alla creazione narrativa. Si allontanò dalla realtà in cerca di una realtà più vera, quella del Neorealismo.

Preludi della crisi furono la poesia ermetica, la cui “realtà più vera” si allontanava pericolosamente dalla vita, e la letteratura antifascista di Silone²²⁵, che viveva allora in esilio e che avrebbe poi continuato a vivere, in Italia, nell'esilio della sua alta esigenza morale e del suo linguaggio, separato dalla lingua del popolo e da quella della poesia. Questo problema linguistico è di importanza fondamentale nella storia del Neorealismo, perché prima di averlo risolto non fu possibile conquistare la piena realtà.

La guerra e la guerriglia dei resistenti scatenarono quella violenza che Pavese aveva sognato. Le lotte e le sofferenze della popolazione civile del Nord della Penisola riempiono i romanzi di

²²⁵ N. d. t.: Su Silone si veda sopra nel presente capitolo, p. 2665.

Giuseppe Berto²²⁶. La resistenza e la guerra in Sicilia furono la materia prima di Elio Vittorini (1908-1966): grande conoscitore della letteratura nordamericana e influenzato da Faulkner, era ossessionato dal problema del male che gli si presentava nella forma dell'oppressione degli uomini da parte di bestie non umane; *Uomini e no* (1945) caratterizza bene, col solecismo violento del suo titolo, lo stile di Vittorini, comunista militante che è, fondamentalmente, un poeta ermetico, che deforma e trasfigura la realtà. Abbandonato in seguito il comunismo, Vittorini trovò con *Le donne di Messina* (1949) un ammirevole equilibrio morale e poetico.

La tempesta sembra passata nelle opere di Vasco Pratolini (1913-1991), sebbene i suoi primi romanzi siano stati scritti ancora sotto il dominio fascista [2787] e anche gli altri, fino a *Metello* (1955) e *Lo scialo* (1960), fossero quasi contemporanei. Tutta l'arte narrativa di Pratolini è autobiografica, nutrita dalle sue esperienze di proletario fiorentino, dai ricordi di famiglia e dei primi amori, delle privazioni e delle umiliazioni di un povero che era passato, come un Gor'kij italiano, per le professioni più disparate, fino ad arrivare all'espressione letteraria. Il quartiere proletario nel quale Pratolini nacque e visse è situato tra i grandi monumenti del passato fiorentino, tra Palazzo Vecchio e Piazza Santa Croce; mai turisti non conoscono l'umile e misera Via del Corno, dove nel capolavoro *Cronache di poveri amanti* (1947) i proletari fiorentini lottano disperatamente e tragicamente contro il terrorismo fascista. "Pietà e arte": così è stato caratterizzato Pratolini. La sua "pietà" era, allora, la sua fede nel comunismo; la sua arte è quella della sua città, poichè questo proletario, arrivato tardi a imparare l'alfabeto, ha dominato in maniera ammirevole la cultura italiana. Perfino un'opera meno riuscita come il romanzo umoristico *Le ragazze di San Frediano* (1952) ne dà testimonianza: in essa si sente l'eredità della novellistica fiorentina del Boccaccio. Per Pratolini, che era nato parlando la lingua fiorentina come dialetto, non esiste il problema fondamentale del linguaggio: la parlata dei suoi proletari è quella di Dante. Dal mondo dei ricordi personali Pratolini uscì con *Metello*, primo di una serie che riguarda la vita e la lotta del proletariato fiorentino nella prima metà del XX secolo. La polemica intorno a quest'opera capitale (come pure intorno al secondo volume della serie, *Lo scialo*) è servita a chiarire il cammino tortuoso dello scrittore: quando era comunista aveva evocato il mondo dei suoi ricordi in una "prosa d'arte"; divenuto politicamente moderato, fa uso degli strumenti del Neorealismo per dare un fondamento storico al proprio mondo. Tra "pietà" politica e "arte" poetica Pratolini ha creato le opere "classiche" del Neorealismo.

Pratolini a Firenze, Pavese in Piemonte, Bartolini e Moravia a Roma: ma il Neorealismo è, innanzitutto, un movimento del Sud del paese. Già da decenni statisti come Sonnino, poeti come Di Giacomo, sociologi come Giustino Fortunato, economisti e giornalisti avevano richiamato

²²⁶ N. d. t.: Su Berto si veda sopra nel presente capitolo, p. 2661.

l'attenzione sulla "questione meridionale", il problema di Napoli e della Calabria, della Basilicata e della Sicilia, la parte più popolosa del paese, separata dal Nord da una storia e da tradizioni differenti, [2788] soffocata da una deprecabile miseria, da una disoccupazione permanente, dall'analfabetismo, dagli abusi dei latifondisti, dal banditismo e dal resto. E tuttavia a Roma, a Firenze e a Milano non si conosceva davvero il Sud, quasi fosse un paese straniero, esotico, del quale i turisti apprezzavano soltanto il cielo perennemente azzurro, come nelle cartoline postali, e il folclore pittoresco.

Il Sud fu rivelato agli stessi italiani da Carlo Levi (1902-1975), antifascista piemontese che aveva trascorso gli ultimi anni del regime al confino in Lucania, tra contadini poverissimi e superstiziosi, che ignoravano tutti i mezzi della civiltà e perfino il cristianesimo. *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) è qualcosa di più di un grande *reportage*: spaventò l'Italia, e infuse a molti nuovi scrittori meridionali il coraggio di dire la verità. Fu un libro pioniere del Neorealismo.

Era già esistito qualcosa di simile a una tradizione neorealista a Napoli, a partire dagli ultimi anni del fascismo. In piena dittatura Carlo Bernari (pseudonimo di Carlo Bernard, 1909-1992) era riuscito a pubblicare il libro dal titolo *Tre operai* (1934), che mostrava una chiara tendenza di sinistra. *Prologo alle tenebre* (1947) è un panorama di Napoli negli ultimi tempi del regime, ambiente sinistro di varie tragedie personali ingegnosamente intrecciate. *Vesuvio e pane* (1953) tuttavia è una grande commedia in forma di romanzo, la Napoli del primo dopoguerra narrata con straordinario virtuosismo linguistico. Molto più semplice, più "neorealista" è l'arte di Marotta (1902-1963), che fa a meno del dialetto e dell'arte della composizione per limitarsi a estrarre, con profonda simpatia umana, gli aspetti della semplice vita napoletana; gli stranieri lo apprezzarono molto, e lo avrebbero apprezzato ancor più se Marotta non rappresentasse di preferenza il lato triste e grigio della vita nella città delle canzoni popolari. Il più recente tra napoletani è Domenico Rea (1921-1994), autore di racconti sulla [2789] triste vita popolare in un linguaggio che ricorda la sontuosa arte barocca; un altro aspetto questo, fino ad ora poco conosciuto, della millenaria città. Rea è un grande artista, e dietro alle sue arti stilistiche si nasconde la profonda emozione dell'"ironia e pietà".

Il grande neorealista della Sicilia, accanto a Vittorini, sarebbe Vitaliano Brancati (1907-1954), se la sua arte non avesse sensibilmente trasceso i limiti di quello stile. E' stato un grande umorista satirico, che aveva ricavato da Gogol gli strumenti letterari per ridicolizzare un regime tirannico. *Il vecchio con gli stivali* (1945) è una delle opere più pungenti della letteratura italiana contemporanea: la storia di un vecchio funzionario antifascista che solo per non perdere il suo stipendio e cedendo alle più forti pressioni da parte del prefetto fascista entra infine nel partito; dopo la liberazione viene giudicato come fascista da un tribunale popolare presieduto da quello

stesso prefetto, ora diventato un ex-fascista e capo della Resistenza della regione. La satira è stata, per Brancati, un'arma per difendere la dignità umana, e non soltanto contro un regime politico. I suoi romanzi sono una satira impietosa dei grandi mali permanenti della vita siciliana, il latifondo e la corruzione morale del "dongiovannismo"²²⁷ e del potere feudale; l'ultima opera di Brancati, *Paolo il caldo* (1955), storia della decadenza e della fine di un uomo del genere, diventa un'oscura tragedia.

In Calabria, la terra di Corrado Alvaro²²⁸, Fortunato Seminara (1903-1984) ha descritto la lotta disperata dei contadini poveri per la proprietà di una terra povera. Con Rocco Scotellaro (1923-1953), che fu sindaco comunista²²⁹ di un paese della Basilicata, la terra scoperta da Carlo Levi, il Neorealismo perse una delle sue maggiori promesse. E' difficile decidere quale tra le due opere sia più "veritiera", se il romanzo *L'uva puttanella* (1955) o lo studio sociologico *Contadini del Sud* (1954). E nei versi del volume *E' fatto giorno* (1940-53; 1954) Scotellaro apre alla possibilità di una poesia realista, nel solco di Pavese.

[2790] Un'ultima fase del Neorealismo è quella iniziata da Pier Paolo Pasolini (1922-1975), entrato nella vita letteraria come "*enfant terrible*". Come scrittore è discepolo di Moravia, ma ideologicamente ha aderito al comunismo, che è per lui, come per il suo maestro Antonio Gramsci, una dottrina filosofica universale. *Ragazzi di vita* (1955) è francamente un romanzo picaresco. Pasolini usa con virtuosismo il dialetto di Roma, come aveva usato, nelle sue poesie, altri dialetti della Penisola; fortemente influenzato dalle esperienze linguistiche di Gadda, non disprezzava l'ermetismo nell'espressione, ma senza mai perdere la virulenta vena polemica, che lo ha reso famoso come regista cinematografico.

Le possibilità del Neorealismo italiano sembrano esaurite. Si è anche parlato di "fine del Neorealismo" a proposito di Carlo Cassola (1917-1987), ma questa affermazione non si riferisce al valore dell'opera dello scrittore; al contrario, per la sincerità dell'analisi psicologica, per la coerenza della struttura e per la sicurezza del linguaggio, Cassola è uno dei maggiori rappresentanti del Neorealismo.

E' il primo tra i neorealisti i cui personaggi, gente semplice del popolo semplice, non sono resi artificialmente sofisticati dalla partecipazione alla Resistenza accanto agli intellettuali. Tutta questa letteratura italiana del dopoguerra soffre di un difetto che nell'opera di Cassola è rivelato e superato: la discrepanza tra l'intellettualismo degli scrittori e il semplicismo delle loro tematiche. Solo a questo proposito si può parlare, a partire da Cassola, di "fine del Neorealismo". Il critico cinematografico inglese Eric Rhode ha proposto un'interpretazione dell'ultima fase del cinema

²²⁷ N. d. t.: In opere come *Don Giovanni in Sicilia* (1941) e *Il bell'Antonio* (1949).

²²⁸ N. d. t.: Su Alvaro si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2797.

²²⁹ N. d. t.: In realtà socialista.

neorealista italiano²³⁰ che vale anche per la letteratura: la realtà sociale è più complessa di quanto riteneva la teoria del movimento, e per dominarla non basta l'elaborazione di temi semplicisti da parte di scrittori intellettuali, né orientarsi verso un'ideologia [2791] (nel caso particolare, quella comunista). La realtà non può essere trasformata in opera d'arte senza una dose di deformazione; ma l'ideale dei neorealisti è stato proprio questo: non deformare la realtà.

Con la "fine del Neorealismo" la posizione di primo piano venne occupata, a partire dal 1958, dal vecchio maestro che per anni aveva influenzato "in modo invisibile" gli altri, restando nell'ombra: perché il vero maestro della deformazione della realtà è Carlo Emilio Gadda (1893-1973). Gadda arrivò molto tardi alla letteratura, e per più di vent'anni fece esperimenti con i vari dialetti della Penisola, per creare una lingua adeguata alla realtà italiana; fece altresì esperimenti col regionalismo lombardo, con le analisi psicologiche, con una letteratura dalle allusioni antifasciste in pieno regime. Completò poche opere, e seminò molti suggerimenti di cui approfittarono altri, da Moravia a Pasolini. Infine uscì, nel 1957, il suo capolavoro, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che era già stato pubblicato in una rivista nel 1946 ma che era passato quasi inosservato. E', apparentemente, un romanzo poliziesco, ma in realtà non è affatto un romanzo, avendo la trama un'importanza secondaria; è un panorama monumentale della società romana di tutte le classi in un determinato momento del regime fascista, scritto in una lingua nella quale diversi dialetti si mescolano con la retorica ironicamente impiegata dell'italiano letterario e con il gergo della vita moderna; un'opera che potrebbe essere quella di un Rabelais di oggi o di un Joyce del Rinascimento. Opera *sui generis*, come l'*Ulysses*, e come quest'ultimo un'opera capitale della letteratura del XX secolo. Nell'evoluzione della finzione narrativa italiana, significa realmente la fine del Neorealismo e l'inizio di una fase di Realismo Magico e iperrealista. Caso tipico di questa evoluzione è quello di Italo Calvino²³¹, che esordì con un romanzo sulla Resistenza, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) per poi dirigersi sui sentieri del Realismo Magico.

[2792] Non sembra che il Neorealismo italiano abbia avuto ripercussioni in Spagna. Ed è anche improbabile, considerato il rigore della censura franchista. Tanto più notevole è perciò il parallelismo tra il movimento letterario italiano e quello che in Spagna è stato chiamato "*Tremendismo*", a indicare la preferenza per gli aspetti tremendi della vita, considerati come fossero i più normali. Questo Neorealismo spagnolo ebbe inizio durante la guerra civile, che è paragonabile alla crisi italiana degli anni 1943-44. Il suo primo grande rappresentante è Arturo Barea (1897-1957); la sua trilogia di romanzi autobiografici dal titolo *La forja de un rebelde* (La fucina di un ribelle, 1941-44) è, o meglio è stato un "lavoro in corso", scritto dall'autore durante le corrispondenti fasi della sua vita. Barea non ammette altra letteratura che questa: azione fisica e allo

²³⁰ E. RHODE, *Why Neo-Realism Failed*, in "Sight and Sound", XXX/1, 1960.

²³¹ N. d. t.. Su Calvino si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2802-2803.

stesso tempo conquista dell'autocoscienza mediante l'“azione” letteraria; qualunque altra letteratura sarebbe, oggi, futile e impossibile. Questo atteggiamento antiletterario suscitò ripugnanza negli intellettuali, che tardarono a riconoscere il grande valore di questo autodidatta che è, tuttavia, un discepolo autentico del grande “antiletterato” della “generazione del 1898”, Pio Baroja²³². Solo che Barea visse realmente la vita del cospiratore e del combattente, che l'autore delle *Memorias de un hombre de acción* “si limitò” a descrivere.

Barea scelse l'esilio; a Londra scrisse la prefazione dell'edizione argentina del capolavoro di Camilo José Cela (1916-2002)²³³, *La colmena* (L'alveare, 1951). Il fatto che il repubblicano esiliato avesse scritto una prefazione per l'opera di un autore che aveva fatto parte della Falange è altamente significativo: non nel senso di un ponte lanciato sull'abisso che divide le due letterature spagnole, quella interna e quella esterna alla Spagna, ma nel senso di identificare il neorealismo di Barea e quello di Cela, che deve anch'egli molto a Baroja. Come quest'ultimo, Cela non crede nella sopravvivenza e nella ragion d'essere della letteratura “accademica” o “poetica” [2793] ai nostri giorni. Né vuole addolcire o abbellire i fatti nudi e crudi, o imporre loro la falsa apparenza di una composizione letteraria bene organizzata. Ma non rinnega del tutto i legami con la tradizione. *La familia de Pascual Duarte* (La famiglia di Pascual Duarte, 1942) è un quadro tremendo della tradizionale violenza spagnola; fu allora che nacque il termine “*Tremendismo*”. *El nuevo Lazarillo* (Il nuovo Lazarillo, 1944) riprende la tradizione picaresca. La crisi materiale e spirituale degli anni che seguirono la guerra civile produsse un'intera popolazione di poveri e impoveriti che lottavano in maniera picaresca per sopravvivere. E' questo il tema di *La colmena*, epopea deliberatamente incoerente della miseria madrilena dopo il 1940, mosaico di vite frammentarie che ruotano intorno a un misero caffè della Puerta del Sol come intorno a un centro di attrazione e repulsione. Un'opera senza ideali né speranze, perché la realtà non offre né ideali né speranze. Così è la stessa vita. E' la verità; e per questo il repubblicano Barea poteva sottoscrivere la verità del falangista Cela.

Venne qualificato *tremendista* anche il primo romanzo, *Nada* (Nulla, 1945, tradotto in italiano col titolo di “Voragine”), di Carmen Laforet (1921-2004), perché la scrittrice, che all'epoca aveva solo ventiquattro anni, aveva rappresentato un quadro inusitato e sconcertante della vita familiare. Le sue opere hanno evidentemente un fondo autobiografico; una tradizione che, come quella picaresca, il Neorealismo aveva risuscitato. Il corrispondente italiano di Carmen Laforet è Natalia Ginzburg (1916-1991), che racconta con sobria obiettività antiemozionale le modeste allegrie e le grandi tristezze della sua famiglia, perseguitata dai fascisti in quanto antifascista ed ebrea.

E' evidente come Neorealismo e *Tremendismo* non siano sinonimi, ma soltanto fenomeni paralleli. I neorealisti non avrebbero approvato la tendenza tremendista a spaventare i lettori. Anzi, al

²³² N. d. t.: Su Baroja cfr. cap. 9.2, pp. 2329 ss.

²³³ N. d. t.: Su Cela si veda anche sopra nel presente capitolo, p. 2658.

contrario, cercavano di rappresentare lo straordinario come una cosa comune. E' questa la linea di Max Aub (1903-1972), spagnolo di origine tedesca e francese, che ha descritto in racconti magistrali e in una grande trilogia di romanzi la storia della Guerra Civile Spagnola. Aub ha scelto l'esilio; in Spagna la censura non avrebbe permesso [2794] di trattare in maniera così obiettiva, seppure umanamente emozionata, il passato recente. Tuttavia Ana Maria Matute (1925-2014) ha descritto, con fine sensibilità, il triste destino dei figli del grande conflitto.

All'interno della Spagna, un gruppo di narratori neorealisti ha affrontato la censura e gli altri rigori del regime franchista svelando la dissoluzione morale dietro la facciata moralista e rivelando la triste situazione del proletariato. Il primo tema, soprattutto riguardo alla gioventù priva di orientamento, è quello di Juan Goytisolo (1931-2017), il più coraggioso oppositore tra tutti questi scrittori. Il secondo tema è quello di Ignacio Aldecoa (1925-1969), romanziere degli operai e dei pescatori. La classe operaia di Madrid ha trovato il suo narratore in Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019), forse il maggiore scrittore tra tutti costoro; il suo capolavoro *El Jarama* (Il Jarama, 1956) è il quadro perfetto di una vita senza senso e senza speranza. A un pessimismo un po' kafkiano si è votato anche Miguel Delibes (1920-2010), dopo aver descritto la vita sonnolenta nella vecchia città di Valladolid.

*

Il limite del Neorealismo è stata l'incapacità (o meglio la non volontà) dei neorealisti di deformare la realtà. Questa deformazione intenzionale può essere selettiva, come nel Realismo tradizionale, o ideologica, come nel Realismo Socialista; può anche essere fantastica o, come si diceva negli anni 1930, "magica". I critici delle diverse letterature, specialmente di quella tedesca, italiana e di quelle scandinave, hanno ritenuto di potere accertare questo "Realismo Magico". Non è possibile definirlo, tuttavia un esempio basta a chiarirlo: i temi di Faulkner sono gli stessi di Caldwell, [2795] e l'ambiente è il medesimo; ma Caldwell è realista, mentre Faulkner crea attorno alla propria realtà un'aura magica. "Realista magico" è Truman Capote, come pure, fino a un certo punto, Thomas Wolfe. Un "Realismo Magico" esiste nelle opere (o le determina) di autori tra loro differenti come i "ruralisti" italiani Pea e Alvaro, il poeta, romanziere e libellista guatemalteco Asturias, il fantastico umorista svedese Hjalmar Berman, l'esponente del Realismo Socialista Garcilano Ramos; e alla fine si verifica che un "Realismo Magico" inteso come stile non esiste: si tratta soltanto di una tendenza stilistica (intendendo il termine stile nel suo senso più ampio) presente in molti autori contemporanei differenti, una corrente che sfocia nella letteratura fantastica. Scrivere una storia del

Realismo Magico sarebbe impossibile, se non mediante una serie di monografie sui suoi rappresentanti.

La prima scoperta dei “magici” è stata quella dei contenuti dimenticati della coscienza, e anche di religioni dimenticate, al di sotto della superficie della civiltà, soprattutto tra le popolazioni rurali delle regioni arretrate e meno accessibili. Quasi contemporaneamente la stregoneria e altre superstizioni sono state identificate come residui di religioni precristiane da Margaret Alice Murray (1863-1963) nel suo saggio *The Witchcult in Western Europe* (Il culto delle streghe nell’Europa occidentale, 1921).

Dopo aver collaborato con Stravinskij a una versione moderna delle superstizioni russe (*L’Histoire du Soldat*, La storia del soldato, 1918), Ramuz²³⁴ scoprì “*la grande peur dans la montagne*”²³⁵ delle popolazioni della sua terra svizzera. Fu nemico dichiarato di Parigi, della grande città e della stessa Svizzera moderna; in lui viveva qualcosa dell’ostilità nei confronti della civiltà del suo conterraneo Rousseau. Nel romanzo storico *La Guerre aux Papiers* (La guerra ai documenti, 1942) Ramuz ha descritto una rivolta dei contadini del Cantone di Vaud, avvenuta nel 1810, che bruciarono gli archivi dell’amministrazione e della giustizia per liberarsi. Ramuz fu una sorta di anarchico a sfondo religioso.

Un mentalità simile, per quanto molto attenuata, ispira i romanzi di Jean Giono (1895-1970), che in Provenza scoprì gli incanti eroici e idillici dell’*Odissea*, lanciando anche sermoni di un pacifismo tolstoiano [2796] contro il mondo corrotto delle città. Ma non si tratta di un barbaro nordico; è uno spirito mediterraneo, e la differenza tra lui e Ramuz è esattamente quella tra le montagne cupe della Svizzera francese e il paesaggio ridente e bucolico della Provenza. Ma anche in questo paesaggio è possibile vedere gli spettri residui delle antiche religioni mediterranee, che non erano delle più miti; la tauromachia è uno di quei residui. Il provenzale Henri Bosco (1888-1976) ha usato con mano di poeta il folclore della sua terra per costruire un mondo altamente fantastico. Le superstizioni della gente mediterranea popolano anche i racconti e i romanzi dell’italiano Enrico Pea (1881-1958), che è uno scrittore eccezionale in tutti i sensi. Il suo mondo è quello di una Toscana preclassica, arcaica, rustica; ma il suo stile è elaborato, e addirittura raffinato. Questo fatto appare ancor più sorprendente conoscendo il passato dello scrittore: figlio di un lavoratore agricolo, divenne successivamente vagabondo, marinaio, stivatore in Egitto, ferroviere; solo all’età di vent’anni imparò a leggere e scrivere. Con freddo distacco descrive la violenza abituale del basso popolo della Toscana; certe sue pagine vennero lette, intorno al 1930, come satire contro la violenza fascista, o piuttosto come un cantico di questa violenza.

²³⁴ N. d. t.: Su Ramuz si veda sopra nel presente capitolo, p. 2735.

²³⁵ N. d. t.. “La grande paura nella montagna”, titolo di un romanzo di Ramuz.

Superstizioni popolari e riti magici dimenticati comparvero anche nei romanzi rustici della scrittrice inglese Mary Webb (1883-1927), sorpendendo il pubblico inglese che non ne sospettava l'esistenza nel tranquillo paesaggio e tra le moderne fabbriche dello Shropshire. Un elogio del primo ministro Stanley Baldwin fu la causa del successo di questa modesta scrittrice. Ma non ricevettero un encomio ufficiale le opere degli strani fratelli Powys, nelle quali quei residui del paganesimo celtico sono presenti con [2797] una forza assai maggiore. I tre fratelli discendevano, per parte di padre, dal poeta Cowper, che a causa della sua malinconia religiosa divenne folle; tra gli antenati della madre figurava il grande poeta Donne, non meno religioso e, come spirito, ancor più paradossale. Il più anziano dei tre fratelli, Llewellyn Powys (1884-1939), fu un esteta francesizzato, un immoralista che scandalizzò l'Inghilterra degli anni 1890. Il secondo fratello, John Cowper Powys (1872-1963), è il Ramuz inglese, che nei suoi scritti filosofici difese la "barbarie" contro la civiltà tecnico-scientifica. Nel romanzo *Wolf Solent* (1929, trad. it.: Estasi) descrisse una serie di perturbazioni di origine demoniaca in un villaggio inglese, e in un altro, *A Glastonbury Romance* (Romanzo di Glastonbury, 1933) l'impresa commerciale nata per organizzare manifestazioni celebrative nel luogo della supposta tomba di re Artù si trasforma impercettibilmente in un ordine occultista con l'obiettivo di riportare in vita l'antica religione celtica. Tra le opere del più giovane dei tre fratelli, Theodore Francis Powys (1875-1953) si segnala *The Only Penitent* (L'unico penitente, 1931): un vicario di un villaggio inglese tenta invano di combattere le forze demoniache che turbano i suoi parrocchiani; nessuno vuole accostarsi al confessionale che egli ha fatto costruire in chiesa; alla fine, nella solitudine di una domenica sera, compare "l'unico penitente", che si accusa quale responsabile di tutti i crimini e le disgrazie di questo mondo, dichiarando infine la propria identità: si tratta di Dio.

"Realista magico" è stato definito anche l'italiano Corrado Alvaro (1895-1956); all'inizio venne considerato un regionalista, e in seguito un precursore del Neorealismo, perché il tema della maggior parte delle sue opere è la vita delle popolazioni rurali della sua provincia natale, la Calabria. L'influenza di Verga, evidente all'inizio, e la descrizione impietosa dell'oppressione feudale e della miseria materiale e morale di quella gente [2798] ha ricordato il Naturalismo. Ma il fine critico Momigliano ha notato subito la differenza: i movimenti quasi ieratici, l'atmosfera onirica, l'irrealtà fantastica di quella realtà così fedelmente osservata. Ma un Corrado Alvaro non avrebbe potuto darsi a fantasie irresponsabili: piuttosto, avrebbe deformato la realtà con un obiettivo ben definito. Questo obiettivo avrebbe potuto essere di ordine politico, poichè nel 1938, nel romanzo *L'uomo è forte*, Alvaro creò i simboli della vita angosciata in uno stato totalitario: avrebbe potuto trattarsi della Russia sovietica, ma era anche possibile interpretare l'allegoria come riguardante l'Italia fascista. E molti anni più tardi Alvaro pubblicò *Quasi una vita* (1950), il suo

diario segreto degli anni che vanno dal 1927 al 1947, testimonianza di uno sforzo eroico di conservare l'integrità morale in tempi violenti e corrotti.

*

Non si potrebbe scrivere la storia della letteratura del XX secolo senza collocare in uno dei suoi epicentri l'enorme influenza della psicanalisi. Quando Sigmund Freud morì, nel 1933, il poeta inglese Auden disse, nel suo necrologio poetico:

To us he is no more a person

*Now but a whole climate of opinion*²³⁶.

Freud ha modificato il "clima", l'atmosfera del mondo morale. Ha fornito nuovi temi e nuovi metodi di comprensione psicologica alla maggior parte degli scrittori della nostra epoca; senza la psicanalisi sarebbe stata impossibile la letteratura di Thomas Mann, Hesse, Svevo, Sartre, Gide, Joyce e tanti altri. Uno degli effetti letterari più penetranti della psicanalisi è stata la piena franchezza del linguaggio, la libertà di dire tutto quello che nel secolo precedente era stato un tabù. A ciò ha contribuito anche l'influenza di scrittori che, come D. H. Lawrence, hanno rifiutato la dottrina di Freud. L'elemento comune è il riconoscimento dell'importanza dell'istinto sessuale nella condizione umana, tanto nel senso di una sua razionalizzazione, come richiedeva Freud, quanto nel senso di trasformare il sesso in un oggetto di culto. E' sorta una nuova letteratura erotica, che nessuno ha il diritto di chiamare pornografica.

[2799] L'atto sessuale è per Henry Miller (1891-1980) un rito sacro, simbolo di misteri cosmici; in fondo è questo l'unico contenuto cosciente della sua vita, che egli ha descritto in una serie di libri, tutti autobiografici: la dura lotta contro il puritanesimo nordamericano nella sua giovinezza, poi la totale libertà negli anni della sua permanenza a Parigi, una libertà per la quale dovette pagare il prezzo della povertà, della miseria e delle umiliazioni. La sua ambizione è stata di dire quello che i libri degli altri omettevano. Da ciò deriva la sua quasi ossessione per l'oscenità. Ma Miller non è osceno per "*épater le bourgeois*" (scandalizzare il borghese): sa fare ironia di se stesso, e nella sua Parigi che sembra popolata solo di prostitute e mendicanti come lui e i suoi amici americani non mancano le luci di un umorismo sarcastico, senza il quale il suo stile non sarebbe quello che è: il ritratto completo di un uomo con il quale la letteratura sembra ricominciare da principio. Almeno *Tropic of Cancer* (Tropico del Cancro, 1934) va considerato come un capolavoro. In seguito Miller

²³⁶ N. d. t.: W. H. AUDEN, *In Memory of Sigmund Freud*, vv. 67-68: «Per noi egli non è più una persona / adesso, ma un intero clima di opinioni».

si è ripetuto molto, e il suo atteggiamento di collocare il proprio io al centro del suo mondo, mentre il resto gli è totalmente indifferente, ha ispirato molti dubbi critici. Ma nessuno gli nega più l'importanza storica.

Miller ha esercitato una forte influenza. Il poeta inglese Durrell²³⁷ confessa che il mondo mediterraneo, che è la sua vera patria, non lo ha trasformato in un pagano, ma in un cultore dell'erotismo caldo e segreto dell'ellenismo orientalizzato, al quale il grande poeta neogreco Kavafis l'aveva iniziato ad Alessandria d'Egitto. I quattro "romanzi di Alessandria"²³⁸ sono diventati un successo internazionale e mondano.

In America, dove per molto tempo i libri di Miller e di Durrell sono stati messi al bando dalla censura, il russo naturalizzato americano Vladimir Nabokov (1899-1977) [2800] è riuscito a infrangere la barriera grazie al suo stile brillante e affascinante, con forti luci satiriche, con il quale ha raccontato la storia dell'amore quasi patologico per la preadolescente *Lolita* (1955). In seguito ci sono stati molti altri che, come John Updike (1932-2009), hanno sfidato vittoriosamente il puritanesimo; il loro tema preferito è quello della libertà sessuale nella classe media. Una funzione analoga ha svolto la coraggiosa Anna Blaman (pseudonimo di Johanna Petronella Vrugt, 1905-1960) nell'ambiente del puritanesimo olandese.

Ma gli strumenti della psicanalisi permettono anche di eseguire una radiografia satirica e fantastica delle anime e della società.

Se Hjalmar Bergman (1883-1931) fosse sorto mezzo secolo prima, ai tempi di Bjørnson, Ibsen, Brandes, Jacobsen e Strindberg, quando l'intera letteratura europea "parlava scandinavo", questo scrittore svedese sarebbe oggi uno dei più conosciuti al mondo. Ma l'Europa settentrionale era ricaduta in una posizione provinciale, e il ruolo di Bergman nell'utilizzare la psicanalisi ai fini di un "realismo magico" è stato quello di un precursore, la cui fama rimane limitata all'ambito nazionale. Tuttavia il romanzo *Markurells i Wadköping* (I Markurells a Wadköping, 1919) è un capolavoro che ricorda i grandi nomi. Pare un romanzo della vita di provincia, satirico e sarcastico; ma la comicità dei personaggi è la superficie al di sotto della quale si celano abissi di frustrazione, di decadenza, di religiosità pervertita alla maniera di Joyce. Wadköping è la Dublino di Hjalmar Bergman; e la chiave con la quale egli ha aperto le porte di questo mondo fantastico è la psicanalisi. Psicanalista è anche il più strano di tutti gli scrittori di questo gruppo, Elias Canetti (1905-1994). Ebreo di origine e di madrelingua spagnola, nato in [2801] Bulgaria, formatosi a Vienna e scrittore in lingua tedesca, Canetti è vissuto per anni in Inghilterra come studioso di psicologia. Era tuttavia necessario uno sforzo di *reportage* letterario per identificare la personalità di questo autore schivo. Ha scritto commedie che appartengono solo all'ambito del teatro sperimentale; i suoi studi sulla

²³⁷ N. d. t.: Su Durrell si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2660-2661.

²³⁸ N. d. t.: *The Alexandria Quartet*, quadrilogia di Durrell, 1957-60.

psicologia delle masse e il potere si incrociano con le ricerche parallele di Hermann Broch. Il romanzo *Die Blendung* (L'accecamento) fu pubblicato a Vienna nel 1935, e le sue copie vennero distrutte in seguito dai nazisti, così che oggi l'opera può essere letta solo nella traduzione inglese autorizzata dal romanziere, col titolo di *Auto da fé*²³⁹. A proposito di questo romanzo, critici seri e poco inclini agli entusiasmi precipitosi hanno ricordato grandi nomi: quello di Joyce, quanto all'architettura, quello di Kafka, quanto alla profondità di pensiero, quello di Bunyan quanto al senso allegorico. Questa storia del professor Kien, uomo ricco ed erudito che vive solo per i suoi studi e la sua biblioteca, e che a causa dell'incomprensione e della brutalità di questo mondo finisce per cadere nei più infimi "bassifondi" della condizione umana, è al contempo repellente e affascinante.

Trascurando l'elemento razionalista e razionalizzante della psicanalisi, questa letteratura diviene francamente fantastica, neoromantica. E' una delle ripercussioni, per quanto remota e indiretta, della mentalità surrealista. Il Surrealismo aveva ripreso la tradizione "gotica" degli spettri, dei fantasmi e delle trasformazioni misteriose delle creature in esseri di altre specie. Alcuni eccentrici avevano continuato a coltivare questa tradizione, come il belga Franz Hellens (pseudonimo di Frédéric van Ermengem, 1881-1972), fine esteta della generazione simbolista, la cui opera principale è una versione surrealista della storia di Melusina. Nel periodo tra le due guerre fu molto letto e commentato il racconto *Lady into Fox*, (La signora trasformata in volpe, 1922) dell'inglese David Garnett (1892-1981), nel quale un uomo assiste, senza potere impedirlo, alla lenta metamorfosi della propria moglie, intelligente, viva, agile e schiva, in una volpe, tenendo alla fine tra le braccia un animale grazioso e selvatico. Così lo scrittore guatemalteco Arévalo Martínez²⁴⁰ aveva già presentato sotto le spoglie di cavalli e di cani [2802] i poeti latinoamericani, come pure i dittatori della sua terra sotto forma di tigri e di serpenti giganteschi.

Con un significato più profondo, il medesimo motivo, quello della trasformazione di un uomo in un insetto, emerge nella *Metamorfosi* di Kafka. Il tema pirandelliano della dubbia identità personale compare anche nel volume dal titolo *Syv fantastiske Fortællinger* (1934. tr. it. Sette storie gotiche) della scrittrice danese Karen Blixen (1885-1962), che utilizzando lo pseudonimo di "Isaak Dinesen" ha scritto anche in inglese, o ha tradotto in inglese le proprie opere; alla versione inglese di quel volume lei stessa ha dato il titolo di *Seven Gothic Tales*. Si tratta di storie nelle quali il remoto passato e il presente si mescolano in maniera sgradevole, lasciando nel dubbio il lettore circa la vera identità dei personaggi. Karen Blixen è una scrittrice sofisticata (anche nelle sue descrizioni dell'Africa, che Hemingway ammirava) e le sue "eventyr" (parola danese che significa fiaba)

²³⁹ N. d. t.: Traduzione italiana Garzanti, 1967,

²⁴⁰ N. d. t.: Su Arévalo Martínez cfr. cap. 9.1, p. 2198.

sembrano avere un senso filosofico o religioso, senza che il lettore arrivi a comprenderlo chiaramente; tanto maggiore è l'effetto poetico.

Una versione molto particolare, satirica, di quel motivo pirandelliano è il romanzo *El socio* (Il socio, 1928), del cileno Jenaro Prieto (1889-1946): un commerciante i cui affari vanno di male in peggio, perché nessuno si fida di lui, si inventa un socio inglese della propria ditta, ricavandone maggior prestigio e migliori opportunità; ma il socio immaginario assume, grazie alla credenza degli altri, dei tratti di realtà, e interviene in maniera invisibile, contro i desideri del suo inventore; la fine della grottesca storia sarà il suicidio. Si tratta di una satira fantastica contro la xenofobia e la mancanza di fiducia in se stesse di certi tipi di società sudamericane.

Il più sicuro tra i “fantasisti” è l'italiano Italo Calvino (1923-1985)²⁴¹, che anche quando tratta i casi più folli di identità smarrita (*Il visconte dimezzato*, 1952) [2803] non abbandona il solido terreno della realtà sociale, che sa anche satirizzare con l'intuizione sociologica di ciò che sta alla base di quelle fantasie, la dissoluzione economica della classe media (*La speculazione edilizia*, 1958). Calvino proveniva dalla Resistenza.

La tradizione del romanzo gotico di Walpole, Radcliffe e Mathurin appare indistruttibile in Inghilterra e negli Stati Uniti. Il romanziere inglese più letto del XIX secolo, dopo Dickens, non fu Trollope, né Tackeray, né George Eliot, ma l'irlandese Sheridan Le Fanu (1814-1873), caduto poi nel completo oblio; solo intorno al 1930 M. R. James, E. F. Benson e Elizabeth Bowen riscoprirono il valore di questo nevrotico che aveva trasformato i propri complessi di colpa in fantasmi spaventosi, dando tuttavia alle sue storie di spettri la cornice della commedia sociale, secondo la migliore tradizione inglese. Ma Le Fanu continuò ad essere letto dal pubblico un po' arretrato del New England, negli Stati Uniti di Poe e di Hawthorne, dove trovò un discepolo tardivo in Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), spirito lucido dalle convinzioni materialiste, studioso critico della “letteratura del soprannaturale” che inventò, come base delle sue orripilanti storie di spettri e vampiri, una vasta mitologia dall'aspetto pseudoreligioso.

Il primo modello “moderno” di tutta questa letteratura fu *The Woman in White* (La donna in bianco, 1859) di Wilkie Collins (1824-1889), sebbene in quest'opera il mistero soprannaturale sia già rappresentato da un crimine misterioso. Collins, amico e collaboratore di Dickens (nel cui stile e con la cui tecnica scrive) è un uomo dell'epoca [2804] delle strade ferrate e del telegrafo. Sebbene non disprezzasse gli spettri nelle opere di finzione letteraria, non ci credeva più. Il male, per lui, non è causato da spiriti di altri mondi, ma dai criminali, e il ruolo dell'esorcista è assunto dal *detective*. *The Moonstone* (La pietra di luna, 1868) è, secondo T. S. Eliot, «il primo e il migliore dei romanzi

²⁴¹ N. d. t.: Su Calvino si veda anche sopra nel presente capitolo, p. 2791.

polizieschi». Il nome del critico ci dispensa dalla necessità di riabilitare questo genere di romanzo, per lo meno come fenomeno letterario.

Con tutto ciò, il successo internazionale di questo genere è, in primo luogo, un grande fatto della sociologia della letteratura²⁴². La sua prima forma consiste nella soluzione del problema di un crimine misterioso da parte di un investigatore che possiede facoltà quasi sovrumane di osservare e trarre conclusioni. Il maestro è stato Doyle²⁴³, il creatore di Sherlock Holmes. Continuatori della sua opera sono stati Agatha Christie e Dorothy Sayers, John Dickson Carr e molti americani, narratori abili e ricchi di inventiva che solo di rado si elevano al di sopra della subletteratura. Il successo di questo genere è internazionale, perché lusinga l'intelligenza del lettore col farlo partecipale a lavori mentali apparentemente molto difficili, senza toccarne l'emotività; è stato osservato che tra i tre personaggi principali (la vittima, l'assassino e l'investigatore) il primo è il meno importante: il suo cadavere viene subito portato via, e nessuno ci pensa più. Gli autori rappresentano un gruppo meno internazionale, perché sebbene letti in tutto il mondo sono quasi sempre inglesi o americani. Pare che a questo tipo di romanzo poliziesco sia propizio l'ambiente anglosassone, nel quale il diritto esige indizi e prove seri prima che la polizia possa procedere all'arresto del sospettato; ma dove le garanzie della libertà individuale sono meno rigorose, dove i sospettati vengono arrestati senza tanti scrupoli, lì il romanzo poliziesco non può fiorire. E con il declino della democrazia e la comparsa dei regimi totalitari nei quali si arresta, si giudica e si fucila sommariamente, il genere di Doyle perde la sua ragion d'essere.

[2805] Al suo posto è sorto un altro genere di romanzo poliziesco, nel quale lo stesso investigatore è coinvolto nell'ambiente dei criminali e le sue osservazioni e deduzioni sono sostituite da scene di brutale violenza; si tratta della "*hard boiled school*"²⁴⁴ del romanzo poliziesco, che fa riferimento, per lo stile da *reporter* pieno di americanismi, per il culto della violenza e per l'onnipresenza della morte, a un modello illustre come Hemingway. I cultori di questo genere attribuiscono qualità letterarie e stilistiche a Dashiell Hammett (1894-1961), che è stato realmente un investigatore professionista di quella specie. Ma lo scrittore di professione tra gli *hard boiled* è James Mallahan Cain (1892-1977), il cui romanzo *The Postman Always Rings Twice* (Il postino suona sempre due volte, 1934) ha avuto l'onore di suggerire dei motivi agli esistenzialisti francesi.

Il tipo più comune e più letto di romanzo poliziesco è quello di Edgar Wallace (1875-1932). Dopo un buon esordio nel genere del romanzo coloniale, questo autore si è dedicato alla fabbricazione in massa di quell'articolo così ricercato dai lettori di tutte le categorie, inventando una ricetta sicura:

²⁴² F. FOSCA, *Histoire technique du roman policier*, Paris, 1937; H. HAYCRAFT, *Murder for a Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York, 1941; F. WOELCKEN, *Der literarische Mord*, Nürnberg, 1953.

²⁴³ N. d. t.: Su Doyle cfr. cap. 9.2, p. 2385.

²⁴⁴ N. d. t.: *Hard boiled* è un'espressione che significa "duro" (inteso come atteggiamento).

gettare il sospetto sugli innocenti per rivelare, alla fine, che il colpevole è il più insospettabile. Si tratta di un gioco monotono, ma è proprio la persistenza di questo schema ciò che garantisce il successo. Il critico Willy Haas ha osservato che il mondo di Wallace ha tre piani, come il palcoscenico del teatro religioso medievale: in alto sta il cielo della polizia e della legge, in basso l'inferno dei criminali e in mezzo il mondo umano degli uomini fallibili, dei sospettati e degli innocenti, degli investigatori. In questo universo di Wallace esiste un ordine, che è proprio quell'ordine che nella vita caotica del nostro tempo non c'è più. Nel romanzo poliziesco di questo tipo è garantita la vittoria di una giustizia che si dice divina; la sua lettura soddisfa le esigenze religiose, o piuttosto pseudoreligiose, perché le sue norme morali [2806] sono della più sconcertante trivialità, così come nei suoi precursori del XVIII secolo, i romanzi "gotici".

La verità psicologica e morale è stata ristabilita dallo strano scrittore belga Georges Simenon (1903-1989), un industriale del genere poliziesco che ha prodotto romanzi a centinaia, con il suo investigatore Maigret che scruta i "bassifondi" con la pazienza di un piccolo borghese francese per scoprire i responsabili di crimini più o meno triviali; eppure l'autore di questa produzione in serie si è guadagnato il titolo di "*Balzac liégeois*" (Balzac di Liegi), conferitogli da un'autorità critica della statura di André Gide. Merita l'elogio per la grande sicurezza nella costruzione dei suoi intrecci e per lo straordinario potere di creare un'atmosfera: nessuno, dopo aver letto *Le Charretier de la Providence* (Il carrettiere della provvidenza, 1931), potrà dimenticare un ambiente così poco familiare come quello dei marinai d'acqua dolce dei canali navigabili del nord della Francia, né il clima piovoso della piccola città portuale di *Le chien jaune* (Il cane giallo, 1931). In quest'ultima opera, che è un comune romanzo poliziesco, sorprende la rappresentazione decisa della corruzione morale della società di provincia. Simenon sa creare l'atmosfera morale così come sa creare l'atmosfera sociale e quella meteorologica. *Le bourgmestre de Furnes* (Il borgomastro di Furnes, 1939) è uno studio magistrale dell'indurimento del cuore di un puritano. Ma il capolavoro di Simenon è senz'altro *La neige était sale* (La neve era sporca, 1948): nell'ambiente misero e corrotto di una città occupata dal nemico si compie la tragedia di un giovane delinquente, irrimediabilmente rovinato perché la sua anima è impermeabilmente chiusa. Più grande di Maigret, il commissario della "Surété", è lo stesso Simenon, il Maigret dell'anima umana. Il successo popolare non costituisce un argomento contrario. Non si comprende perché *La neige était sale* dovrebbe essere meno importante di quell'altra storia orripilante di delinquenza giovanile che è *Brighton Rock* (La roccia di Brighton, 1938) di Graham Greene; la differenza sta nel fatto che Simenon non crede in un fondamento religioso della sua psicologia del male.

[2807] Sebbene il romanzo poliziesco sia prevalentemente un genere letterario anglosassone, non è del tutto privo di cultori anche in altri paesi; oltre al belga Simenon, non va dimenticato l'argentino

Adolfo Bioy Casares (1914-1999), un notevole scrittore fantastico il cui romanzo *La invención de Morel* (L'invenzione di Morel, 1940) appartiene piuttosto al genere della “science-fiction”, trattando di una macchina che permette di rendere reversibile il tempo, realizzando così la principale idea filosofica dell'amico di Bioy Casares, Jorge Luis Borges²⁴⁵. Le “*ficciones*” (finzioni) di Borges, tra le quali vi sono capolavori di alto livello come *La lotería en Babilonia* (1941), *La Biblioteca de Babel* (La biblioteca di Babele, 1941), *El milagre secreto* (Il miracolo segreto, 1944), *El inmortal* (L'immortale, 1947), *Los teólogos* (I teologi, 1947), *Emma Zunz* (1948), *Deutsches Requiem* (1946), sono opere *sui generis*, un genere che sta tra il racconto fantastico alla maniera orientale, il racconto filosofico alla maniera francese, la *science-fiction* e, a volte, il racconto poliziesco. I labirinti circolari, le metempsicosi attraverso i millenni e gli scambi di personalità di Borges sono espressioni di una filosofia più misteriosa dei misteri dei romanzi polizieschi; dimostrano che l'universo di Wallace, con i suoi cieli e inferni della morale ordinaria, può servire come modello, o almeno come impalcatura, per una costruzione del mondo assai differente: si sostituisca la polizia con misteriose autorità amministrative e i colpevoli con gli innocenti, e si otterrà l'universo di uno scrittore che ha esercitato un'influenza determinante su tutta la letteratura contemporanea, da Sartre a Graham Greene e da Italo Calvino a Truman Capote, come pure sullo stesso Jorge Luis Borges: il mondo di Kafka.

La letteratura di Kafka²⁴⁶ è la parabola del “*Weltgefühl*”²⁴⁷ di questo secolo. Per questo essa esercita un'influenza tanto ampia e tanto diffusa. In questa influenza ha importanza, accanto alla mentalità e all'emozione, anche la forma: la parabola. E' la parabola kafkiana, con le sue diverse possibilità di interpretazione, ciò che tanto affascina. *Il processo*, *Il castello*, *La metamorfosi*, *Nella colonia penale* sono stati interpretati come documenti della religiosità personale, come manifestazioni del subconscio, come una sorta di grandi satire della burocrazia e dell'organizzazione [2808] sociale. Di queste interpretazioni, quella religiosa è stata accettata dalla maggior parte dei critici; ma è stata tacitamente respinta dalla maggior parte dei narratori, che hanno preferito impiegare la “maniera” di Kafka per altri fini. Forse è questa la miglior prova del fatto che Kafka è inimitabile.

L'interpretazione psicanalitica si incontra nelle opere dello svedese Stig Dagerman (1923-1954) che terminò la propria vita col suicidio. Un'imitazione diretta di Kafka è l'opera teatrale *Den Dödsdömde* (Il condannato a morte, 1947): un uomo, arrestato come sospetto di un crimine, lo commette realmente dopo essere stato rilasciato, non sopportando più la libertà. Un'altra influenza “gotica”, quella di Faulkner, romanziere dell'incerto, si coglie nel romanzo *Bränt barn* (Bambino

²⁴⁵ N. d. t.: Su Borges cfr. cap. 10.1, p. 2531.

²⁴⁶ N. d. t.: Su Kafka cfr. cap. 10.1, pp. 2517 ss.

²⁴⁷ N. d. t.: Sentimento del mondo, modo di sentire il mondo.

bruciato, 1948), una specie di *Phèdre*²⁴⁸ alla rovescia, l'amore irresistibile di un giovane per la matrigna. Il titolo non mente: il libro è come il fuoco dell'inferno.

Ma lo stile della parabola kafkiana è stato impiegato, soprattutto, per allegorizzare temi politici. Francisco Ayala (1906-2009) si è servito solo della forma e di certi strumenti stilistici per produrre un'allegoria dell'estrema decadenza spagnola, dell'orrore della guerra fratricida e del potere riconciliante dell'amore in racconti come *El hechizado* (Lo stregato, 1944), *La campana de Huesca* (La campana di Huesca, 1949), *San Juan de Dios* (San Giovanni di Dio, 1947)²⁴⁹. Questo erudito sociologo è un grande poeta in prosa castigliana. L'influenza di Kafka è solo esteriore quando l'italiano Corrado Alvaro²⁵⁰, nel romanzo *L'uomo è forte* (1938), si serve di tutti i "brividi" kafkiani per descrivere il terrore esercitato da uno stato totalitario; in questo romanzo, così come nel dramma dello svedese Dagerman (che peraltro è di molto posteriore) il perseguitato è condotto, dalla persecuzione sistematica, a commettere quel crimine del quale era stato accusato velatamente. Kafkiano è stato l'inglese Rex Warner (1905-1986) nel romanzo *The Aerodrome* (L'aerodromo, 1941): il modo in cui il comandante di una base aeronautica della R.A.F. assume il potere assoluto su un villaggio inglese è un'altra allegoria dello stato [2809] totalitario. Warner apparteneva al gruppo di Auden e Spender, perché in quegli anni l'"ideologia" di Kafka appariva altrettanto compatibile col marxismo quanto la psicanalisi. Un seguace, ma non un imitatore, di Kafka è infine il ceco Egon Hostovský (1908-1973); in uno dei suoi romanzi (*Půlnoční pacient*, Il paziente di Mezzanotte, 1959) uno psichiatra ceco che vive in esilio a New York viene chiamato di notte da un colonnello del controspionaggio che vuole obbligarlo a estorcere informazioni segrete a una spia russa catturata; ma forse il russo è una spia americana, e il preteso colonnello una spia russa. Hostovský, che vive in esilio negli Stati Uniti e pubblica le sue opere recenti in inglese, è uno scrittore originale che merita il successo ottenuto nei paesi anglosassoni.

Al di là dell'interpretazione religiosa, psicanalitica e politica, è anche possibile considerare l'opera di Kafka, più semplicemente, come il commentario di un grande moralista alla condizione umana. Quest'ultima interpretazione ha alla base, da parte del critico, un atteggiamento antimetafisico, che nega tutto ciò che le altre interpretazioni pretendono di trovare in Kafka, come la teologia dialettica, l'angoscia pascaliana, i mostri del subconscio o le mostruosità del totalitarismo. Kafka avrebbe soltanto descritto, con un realismo senza compromessi, la vita umana così com'è: costantemente minacciata e priva di senso. In questo modo differente si può definire kafkiano l'italiano Buzzati.

Dino Buzzati (1906-1972) è un virtuoso di questo "nuovo brivido". E' meno profondo di quanto sembri, ma coglie sempre nel segno. *Sette piani* (1937) è la storia di un malato che, in una clinica,

²⁴⁸ N. d. t.: Il riferimento è all'opera di Racine.

²⁴⁹ N. d. t.: Questi racconti fanno parte del libro *Los usurpadores* (Gli usurpatori), 1949.

²⁵⁰ N. d. t.: Su Alvaro si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2797-2798.

viene successivamente trasferito, con pretesti diversi, nei diversi piani dell'edificio, dove vengono trattati i casi più o meno gravi, per arrivare infine alla sala degli agonizzanti; la banale verità per cui l'uomo deve morire è qui simbolizzata in maniera tremenda. *Paura alla Scala* (1949) è la storia di un'intera notte [2810] che i membri dell'alta società milanese debbono trascorrere, angosciati, nel teatro, da dove nessuno osa uscire perché si è diffusa la voce di una rivoluzione sociale, la "grand soir": alla fine spunta il giorno, ma non è successo nulla. Il racconto non è una satira politica; è il simbolo della minaccia permanente, alla quale tuttavia si sopravvive. *Il deserto dei Tartari* (1940) è il romanzo di un giovane ufficiale che trascorre l'intera vita, frustrato, in una fortezza di frontiera, aspettando l'attacco di un nemico che forse non esiste. La vita è senza senso, e la sua rappresentazione narrativa, per Buzzati, è altamente angosciante, e a volte altamente divertente. Infine, la vittima di questa condizione umana può anche essere un infelice intellettuale ebreo, una sorta di Charlie Chaplin sofisticato: è l'"eroe" dei romanzi di Saul Bellow (1915-2005), che sebbene in un ambiente circoscritto, ha rappresentato un quadro apparentemente totale della vita della seconda metà del XX secolo con stoicismo filosofico e umorismo chapliniano.

Thomas Mann ha detto che al giorno d'oggi un romanzo deve essere più di un romanzo, il che vuol dire che per soddisfare l'esigenza di essere uno specchio dell'uomo e della società, il romanzo del XX secolo dev'essere, al contempo, romanzo, saggio, trattato scientifico e anche opera storica e giornalistica. Solo in questo modo il lettore contemporaneo può arrivare a credere nella "verità della finzione".

Almeno alcune delle grandi opere di finzione narrativa del XX secolo corrispondono a questa esigenza: il *Doktor Faustus* dello stesso Thomas Mann, *Das Glasperlenspiel* di Hesse; *U.S.A.* di Dos Passos e, naturalmente, l'*Ulysses* di Joyce.

Ma la definizione di romanzo-saggio si applica soprattutto, e con esattezza, alle opere del romanziere austriaco Hermann Broch (1886-1951). La sua fama internazionale si basa soprattutto sulla sua ultima opera, scritta nell'esilio americano e subito tradotta in inglese, *Der Tod des Vergil* (La morte di Virgilio, 1945) [2811] voluminoso romanzo-poema il cui tema è, velatamente, l'apocalisse della nostra epoca. Ma quest'opera non è una conclusione; non può essere debitamente apprezzata prima di conoscere l'opera capitale di Broch, la trilogia di romanzi *Die Schlafwandler* (I sonnambuli, 1930-32); con una tecnica narrativa che pare realista, ma che possiede aspetti del "Realismo Magico", l'autore descrive tre fasi della vita della Germania: l'epoca prussiana, intorno al 1880, l'epoca imperialista, intorno al 1905, la Prima Guerra Mondiale e l'inflazione. I tre sottotitoli, *Die Romantik* (Il Romanticismo), *Die Anarchie* (L'anarchia) e *Die Sachlichkeit* (Il Realismo) stanno a indicare tre fasi di un processo di dissoluzione dei valori. Matematico e scienziato di professione, Broch rifiuta l'irrazionalismo, che può esercitare un'influenza demoniaca;

ma rifiuta anche il razionalismo, che distrugge le fonti della vita. Attribuisce la responsabilità della decadenza alla distruzione delle basi irrazionali della società, ma crede che tali basi possano esistere soltanto sotto la costante sorveglianza della ragione, il cui valore e la cui funzione non possono essere messi in discussione. E' questo equilibrio ciò che sostiene l'opera narrativa di Broch, che è il più profondo dei "romanzieri delle idee".

Matematico di formazione e spirito scientifico fu anche l'austriaco Robert Musil (1880-1942). Le esperienze dell'infanzia in un istituto militare gli ispirarono *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (I turbamenti del giovane Törless, 1906) che risultarono una previsione del sadismo nazista e delle sue motivazioni psicologiche. Questa e altre opere di Musil rappresentano la fasi della liberazione graduale della sua intelligenza, fino ad arrivare al punto in cui egli, comprendendo tutto, non ha più bisogno di prendere decisioni, rimanendo in un'eterna disponibilità, non essendo più [2812] questo o quello, ma tutto o nulla. Per questo Musil diede al suo gigantesco romanzo il titolo di *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-33), che si suole tradurre come *L'uomo senza qualità*. Ma il titolo esatto sarebbe: "L'uomo indefinito". E' un problema psicologico e ontologico che tocca le basi dell'esistenza stessa dell'intelligenza, ed è il primo motivo della validità generale di quest'opera che, per il resto, appare inserita in circostanze molto particolari. Il romanzo tratta esaustivamente della vita e delle tendenze spirituali e politiche dell'Austria imperiale prima del 1914: un paese ai margini del mondo occidentale, che oggi non esiste più. Il tema pare provinciale e obsoleto, e tuttavia fece sensazione, a livello internazionale, l'articolo del 28 ottobre 1949 in cui l'austero "*Times Literary Supplement*" presentava Musil al mondo come uno dei maggiori romanzieri del nostro tempo. Non c'era, in questo caso, una barriera linguistica che impedisse la risonanza universale: Musil apparteneva alla generazione degli austriaci Hofmannsthal, Rilke, Kafka, Broch, Kraus, Schönberg, Alban Berg, Kokoschka, Freud e Wittgenstein, tutti conosciuti a livello internazionale. Fu come un'ultima eruzione di genio prima della morte del vecchio impero. Musil, in un certo senso, come Broch, è poco austriaco: in entrambi, ingegneri e matematici di professione, manca la musica. Musil possiede il senso tipicamente austriaco dell'autoironia. Ironico è il tema, nella misura in cui si può parlare di un tema dell'opera, un'azione patriottica che non si realizza né mai si realizzerà, perché "in Austria nulla si realizza". E così pure il romanzo di Musil, che egli non terminò mai. L'opera, nonostante sia voluminosa, è un frammento. Musil è uno psicologo-moralista. Si tratta, ancora una volta, di un romanzo-saggio sulla decadenza dei valori in Austria, simbolo della decadenza dei valori in Europa e nel mondo vista attraverso gli occhi di un "uomo indefinito", di un intellettuale senza qualità definite. Lo stile non è, naturalmente, quello della trattazione scientifica. Musil è stato uno dei più arguti stilisti della lingua tedesca, un creatore di aforismi di prim'ordine, che in altri testi dimostra un'evocativa forza poetica; somiglia un po' a

Proust, la cui tematica è alquanto simile. Ma Musil è più intellettualista: non cerca di ricordare il “tempo perduto”, ma di spiegare la perdita. Non c’è motivo di lamentare lo stato frammentario di questo “lavoro in corso”, di modo che proseguono le discussioni sull’esatto ordine dei frammenti lasciati riguardo alla conclusione dell’opera. Quello che esiste è architettonicamente costruito e perfettamente elaborato, ed è un capolavoro incompiuto.

[2813] Influenze dell’Espressionismo e poi anche di Joyce hanno determinato il percorso di Alfred Döblin (1878-1957), medico ebreo di un quartiere proletario di Berlino nell’epoca caotica della Repubblica di Weimar. Scrisse romanzi di carattere umanitario e pacifista che, in uno stile moderno, trattano di episodi della storia cinese o del tempo delle guerre di religione. Nel 1918 Döblin simpatizzava per la rivolta comunista di “Spartacus”²⁵¹, che venne schiacciata dalle forze unite della repubblica e dell’esercito prussiano. Ottenne fama internazionale con *Berlin Alexanderplatz* (1929), il grande romanzo del proletariato marginale dei “bassifondi” criminali di Berlino. La costruzione ricorda Dos Passos: il panorama della vita politica, sociale e morale della città è completo. La tecnica è tuttavia differente: non è cinematografica, nel senso del fotomontaggio, ma i particolari della vita pubblica e della vita privata dei personaggi sono fusi assieme; l’intera vita della città di Berlino in un determinato mese dell’anno 1927 è ritratta in tutti i suoi aspetti, formando un insieme coerente; tutto ciò che in quei giorni passò rapidamente attraverso la coscienza e il subconscio dei berlinesi, dai dibattiti parlamentari ai crimini, dalle previsioni meteorologiche agli annunci sui giornali vi è immortalato, come le case, i mobili e i cadaveri di Pompei sono stati avvolti e conservati dalla lava. Un monumento per sempre. L’autenticità storiografica è garantita dal linguaggio: Döblin non inventa, come Joyce, una lingua, ma fa uso della libertà conquistata da Joyce per utilizzare il gergo di tutte le classi sociali. Conferisce al “romanzo” (l’unico genere letterario che non possedendo una tradizione orale è interamente libresco) l’aspetto di un’opera parlata. Questo non sembra più letteratura: è la stessa realtà. Ma non ha nulla a che vedere col Neorealismo. Döblin [2814] compone letterariamente il suo romanzo delle recidive e della rigenerazione di un operaio criminale. E’ un moralista. In seguito, il suo moralismo e il suo senso della continuità storica gli ispireranno, una volta sottrattosi alla tirannia nazista, la conversione al cattolicesimo. Ma nella trilogia di romanzi *November 1918. Eine deutsche Revolution* (Novembre 1918. Una rivoluzione tedesca, 1938-50), sul fallimento della rivoluzione tedesca, continuerà a simpatizzare per i comunisti sconfitti, riconoscendo negli idealisti Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg i protagonisti della lotta contro il materialismo. Döblin è stato uno spirito paradossale; e *Berlin Alexanderplatz* rimarrà il monumento di un’epoca.

²⁵¹ N. d. t.: Il movimento spartachista (1914-1919).

L'influenza di Joyce non è linguistica, ma psicologica e filosofica, nello spirito affine dello scrittore olandese Simon Vestdijk (1898-1971); ma in effetti questo è un autore "inclassificabile", una delle personalità più multiformi della letteratura contemporanea. Ha scritto molto, e anche troppo; ma un numero sorprendentemente grande delle sue opere merita una seria attenzione. E' un critico dall'erudizione enciclopedica, capace di parlare con pari competenza di Rilke, Rembrandt o Debussy e di analizzarli con la più grande sottigliezza. La stessa erudizione gli è servita per il romanzo *Het Vijfde Zegel* (Il quinto sigillo, 1937), ampia ricostruzione dell'epoca di El Greco. Un altro romanzo, *De kellner en de levenden* (Il cameriere e i vivi, 1949), storia di "bassifondi" in un'atmosfera kafkiana, arriva ad essere il tentativo di una teodicea di questo mondo terribile e desolato, perché, come spiega l'autore, è stato così difficile crearlo! E Vestdijk ha esperienza nella creazione di mondi: in cinque romanzi ha ricreato il mondo della sua infanzia e della sua adolescenza: il primo, *Terug tot Ina Damman* (Ritorno a Ina Damman, 1934) è la ricostruzione finissima di un amore adolescenziale; la sua continuazione è *Meneer Visser's hellevaart* (La perdizione del signor Visser, 1936), opera che anticipa [2815] in maniera sorprendente *Finnegans Wake* di Joyce: una critica priva di preconcetti nei confronti delle cosiddette "piccole letterature" sarà in grado di dimostrare che l'opera dell'olandese regge il confronto. Vestdijk non è, come Joyce, una personalità omogenea, autore soltanto di pochi capolavori; la sua multiformità e la sua inegualità sconcertano la critica. Sarà compito di quest'ultima verificare l'unità della sua ispirazione. I suoi cinque romanzi nello stile di Joyce sulla "giovinezza di Anton Wachter"²⁵², che rappresenta il "doppio" dell'autore, costituiscono il centro dell'opera; la loro traduzione in inglese o in francese potrebbe essere l'inizio di un sicuro successo editoriale delle traduzioni di altri romanzi, più accessibili, di Vestdijk.

L'isolamento di queste letterature "piccole" sembra già superato nel caso del brasiliano João Guimarães Rosa (1908-1967), grazie a diverse traduzioni della sua opera principale, *Grande Sertão: Veredas* (1956), nel quale una tecnica linguistica alla Joyce si combina con l'analisi psicologico-ontologica dell'uomo primitivo in un ambiente arcaico, come nei primi tempi dopo la creazione del mondo.

L'analisi psicologica torna a essere completata da quella sociologica nell'unico autentico discepolo tedesco di Joyce, Wolfgang Koeppen (1906-1996), che combina le preoccupazioni etiche di Döblin con la tecnica narrativa di Joyce. Koeppen ha attraversato l'epoca nazista senza concessioni e senza indietreggiamenti. In *Tauben im Gras* (Colombe nell'erba, 1951) ha descritto le conseguenze morali e immorali della ricostruzione economica della Germania dopo il 1945, facendo per Monaco ciò che Döblin ha fatto per Berlino. In *Der Tod in Rom* (Morte a Roma, 1954) ha analizzato il tormento

²⁵² N. d. t.: Il ciclo di Anton Wachter si compone di otto romanzi, scritti tra il 1934 e il 1960.

della coscienza dell'ex-nazista; il tema del romanzo è lo stesso del dramma *Le séquestré d'Altona* (I sequestrati di Altona, 1959) di Sartre.

L'analisi dell'uomo e l'analisi del tempo sono state portate alle estreme conseguenze in *Finnegans Wake* di Joyce, e per questo Joyce rappresenta una delle grandi influenze letterarie del nostro tempo. L'altra è Kafka. I due non hanno nulla in comune; e tuttavia si tratta di due influenze che si completano. *Finnegans Wake* è costruito sulla base di una filosofia del linguaggio e di una filosofia [della storia] [2816] (basata su Vico) più apertamente antimetafisica, perché priva di fondamenti ontologici²⁵³. L'opera di Kafka è tutta basata su un'analisi ontologica della situazione dell'uomo nel mondo, ma questa analisi è così ben nascosta nei simboli e nelle parabole che nessuna delle molte e divergenti interpretazioni è riuscita ad estrarre questa "filosofia di Kafka". Mancavano, per completare la filosofia del linguaggio e della storia di Joyce, un'ontologia e un'antropologia. E' stato questo il contributo dell'esistenzialismo.

Il suo preludio, per quanto concerne la storia letteraria, è stata l'opera di uno scrittore che non è riuscito ad arrivare col pensiero fino alle ultime conclusioni ontologiche, ma che, a motivo dei suoi rapporti personali con gli esistenzialisti, è stato incluso, per consenso generale, nel loro movimento. Solo per un equivoco Albert Camus (1913-1960), per sua natura un ribelle romantico, è stato confuso con i ribelli di Saint-Germain²⁵⁴.

L'equivoco ha avuto origine dalle reazioni di Camus alle sue ripetute esperienze di "alienazione": l'ambiente proletario delle sue origini, in Algeria, l'occupazione tedesca della Francia, la Resistenza. Camus reagì all'"impossibilità" di queste situazioni dichiarando "impossibile", e cioè assurda, la vita. I titoli delle sue prime opere, *L'Étranger* (Lo straniero, 1942) e *Le Malentendu* (Il malinteso, 1944) sono sinonimi di questa rivolta. Sinonimo dell'alienazione è anche *La Peste* (1947), trasparente allegoria della situazione della Francia sotto l'occupazione tedesca, ma passibile di tante interpretazioni diverse al punto di smettere di essere un'allegoria per elevarsi alla categoria del simbolo. Questo riferimento all'epidemia, che sta tra la piaga reale e, per altro verso, le varie possibilità di una piaga in senso figurato, crea l'atmosfera onirica, da incubo, che riempie il romanzo. La peste di Camus non è un'epidemia "classica", come la descrivono i manuali [2817] di medicina. E forse non ci sono più epidemie classiche, come non ci sono più guerre classiche, dalla dichiarazione di ostilità al trattato di pace. Ma sottolineando questo momento di imprevedibilità e inevitabilità, Camus ha scritto il libro classico sulla peste del nostro tempo. Classico e sereno è anche lo stile dell'opera, che contrasta vivamente con l'atmosfera angosciata della città assediata e isolata dal mondo. Le discussioni hanno il carattere di saggi elaborati. Camus è, come Broch o

²⁵³ N. d. t.: Nell'originale si legge *antológicos*, ma si tratta evidentemente di un errore.

²⁵⁴ N. d. t.: Il quartiere parigino di Saint-Germain-des-Prés fu il centro del movimento esistenzialista negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento.

Musil, un romanziere-saggista. Ma l'ambiguità delle manifestazioni spirituali di *La Peste* scomparve quando Camus scrisse il saggio *L'Homme Revolté* (L'uomo in rivolta, 1951), manifesto di un idealista contro il determinismo storico che lo pose più vicino alla destra, rendendo inevitabile la rottura con i suoi amici esistenzialisti e rivelando il fondo romantico della rivolta di Camus. Quei rapporti, forse, furono sempre soltanto personali, perché Camus è fondamentalmente un idealista. Con sagacia, il critico Etiemble ha diagnosticato l'elemento del "peccato" nella "peste" di Camus: lo scrittore sarebbe un moralista che per disperazione assume atteggiamenti nichilisti, ma con una costante disposizione a riconvertirsi, sebbene le sue opere posteriori, fino a *La Chute* (La caduta, 1956) rivelino la perdita graduale delle illusioni generose. Rimase, come lo stesso Camus ha definito la situazione in *La Chute*, «un prophète pour temps médiocres»²⁵⁵. Ma *La Peste* rimane, al di là di ogni attualità politica, un'opera classica, destinata a dare testimonianza della resistenza spirituale dell'uomo del nostro tempo contro le "epidemie mortali" del nostro tempo.

Il movimento esistenzialista era avvolto da una spessa nube di equivoci²⁵⁶. Perché l'esistenzialismo è, allo stesso tempo, una filosofia, una letteratura e un clima di opinione. Anche riguardo all'esistenzialismo come clima spirituale della Parigi dei primi anni del dopoguerra (che è già un concetto molto vago) il giornalismo letterario e quello sensazionalistico sono riusciti a creare equivoci malefici. Da una parte, l'esistenzialismo è stato descritto come la *bohème* del "Café Flore", dei bar del Boulevard St. Germain, delle canzoni di Juliette Greco, degli studenti ubriachi, delle ragazze spettinate, della promiscuità sessuale e delle velleità anarchiche. Si tratta di una caricatura di cui la storiografia letteraria può ormai fare a meno: sono cose di cui rimane ancora qualche resto, per mostrarlo ai turisti americani. [2818] L'esistenzialismo, quello vero, va preso sul serio. Si trattò di un clima letterario al quale, in quegli anni, nessuno riuscì a sottrarsi.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) è uno degli autori più discussi e più commentati del nostro tempo. Pare tuttavia che siano stati discussi maggiormente i suoi atteggiamenti politici, che sono riconosciuti soggetti a molte oscillazioni tra comunismo, filocomunismo, anticomunismo e neutralismo, oscillazioni comprensibili in un intellettuale che ha "*pensées de toutes les couleurs*"²⁵⁷. E sono state oggetto di troppi commenti le sue idee filosofiche, non sempre con la necessaria competenza e non sempre con l'auspicabile imparzialità d'animo rispetto a uno scrittore che provoca la contraddizione. Le sue opere servono, principalmente, come fonti di argomenti per la polemica politica e filosofica. E' un'ingiustizia altrettanto grande quanto quella commessa dai giornalisti che lo hanno dipinto come il capo di una banda di *bohémien* dissoluti. Resta da esaminare fino a che punto lo stesso Sartre, con i suoi atteggiamenti provocatori e le sue

²⁵⁵ N. d. t.: «Un profeta per tempi mediocri».

²⁵⁶ G. DE TORRE, *Valoración literaria del Existencialismo*, Buenos Aires, 1948.

²⁵⁷ N. d. t.: "Pensieri di tutti i colori".

manifestazioni ambigue, abbia contribuito a creare questo stato di cose. Ma nemmeno il risultato di questo esame arriverebbe a svalutare l'opera già realizzata. Sartre ha scritto almeno un romanzo che rimarrà nella storia letteraria francese, *La Nausée* (La nausea, 1938), realizzazione perfetta sul piano letterario di una metà del suo pensiero, quella del “néant” (nulla) prima della “choix” (scelta), della decisione. L'altra metà, la decisione e le sue conseguenze, è ugualmente realizzata in *Les Mouches* (Le mosche, 1943): nessuno può negare all'autore di quest'opera teatrale e di *Huis clos* (A porte chiuse, 1944) la qualifica di primo tra i drammaturghi del suo tempo. Sartre inoltre è un critico letterario penetrante e un grande giornalista. Tuttavia, nessuno penserà di poter giudicare in maniera definitiva l'opera di un autore che ha solo settant'anni²⁵⁸. Si può solo fare un tentativo di definirlo, di identificarlo.

[2819] Appaiono evidenti e riconosciute alcune influenze determinanti: la filosofia esistenzialista di Heidegger, il teatro di Strindberg e dell'Espressionismo tedesco, certi romanzieri nordamericani come Dos Passos e Faulkner. Nonostante tutte le letture straniere, Sartre è rimasto uno scrittore tipicamente francese, della stirpe dei “moralistes” (moralisti). *La Nausée* è ambientato (nella misura in cui si può parlare di ambientazione per questo romanzo deliberatamente privo di trama) nel paesaggio preferito dal romanzo francese, la provincia, ed è uno studio psicologico. Appartiene al genere del romanzo-saggio, tipico dell'epoca e tipico della letteratura esistenzialista. I tre romanzi del ciclo, non completato, dal titolo *Les Chemins de la Liberté* (I sentieri della libertà)²⁵⁹ sono già degli studi morali, di portata sociale e politica e di indiscutibile importanza documentaria, anche se di minor merito letterario; pare sia stato questo il motivo per cui il ciclo non è mai stato completato con un quarto volume. Manca a quest'opera, come ad altre opere di Sartre, la capacità evocativa. Sartre è profondamente razionalista, per quanto, come ha osservato un critico, un razionalista ispirato da impulsi romantici. Razionalista-romantico è anche il suo teatro, che varrebbe la pena sottoporre a un confronto con il teatro romantico francese; Sartre del resto ha realizzato una versione modernizzata del *Kean* di Dumas Padre. Effetti melodrammatici pregiudicano la coerenza drammaturgica e ideologica del dramma politico *Les mains sales* (Le mani sporche, 1948), la tragicommedia della decisione “errata”. Libera da questo difetto, e perciò d'effetto tanto più autentico, è *Huis clos*, la tragedia della “decisione” errata con le sue conseguenze inesorabili. «*L'Enfer, c'est les autres*»²⁶⁰: l'unica pena infernale che Dante ha lasciato inventare al XX secolo. Opera capitale dell'epoca e dello spirito della Resistenza francese è *Les Mouches*, la tragedia della “decisione”; qui si trovano già, in germe, tutte le successive oscillazioni politiche di Sartre, le sue

²⁵⁸ N. d. t.: Ai tempi in cui Carpeaux scriveva, ossia «dopo il 1970», come si legge alla pagina successiva.

²⁵⁹ N. d. t.: Il ciclo si compone di tre romanzi: *L'Âge de raison* (L'età della ragione, 1945), *Le Sursis* (Il rinvio, 1945) e *La Mort dans l'âme* (La morte nell'anima, 1949).

²⁶⁰ N. d. t.: «L'inferno sono gli altri».

velleità di definire la libertà come libertà per il male, la “*schreckliche Freiheit*” (libertà terribile) di Heidegger. E come quest’ultimo, Sartre professa una “teologia senza Dio”. “Senza Dio” spiega gli aspetti deliberatamente negativi dell’opera dello scrittore. Ma è una teologia negativa. La discussione così accesa intorno a Sartre è obbligata a prendere sul serio la letteratura, in un’epoca che si era abituata a parlare di “mera letteratura”. Questa serietà è, forse, il maggior merito di Sartre come pensatore, scrittore e uomo che ha avuto il coraggio di scendere nel tumulto della vita pubblica, fino all’esagerazione, di fronte ai problemi sociali del tempo, di dichiarare inattuale la stessa letteratura. Proprio in quest’epoca (dopo il 1970) [2820], quando tanti altri movimenti agitano e perturbano l’opinione pubblica francese, è necessario difendere l’immagine di Sartre come quella del maggiore scrittore del suo paese in questi giorni.

Il romanzo-saggio che riguarda lo stesso movimento esistenzialista è *Les Mandarins* (I mandarini, 1954) di Simone de Beauvoir (1908-1986); tutte le opere narrative o drammatiche di questa scrittrice sono dei saggi travestiti, compreso il dramma *Les bouches inutiles* (Le bocche inutili, 1945) che mette alla prova i concetti dell’etica esistenzialista. Problemi etici di libertà e decisione ispirano anche *Les Mandarins*, opera che potrebbe essere un romanzo migliore se fosse possibile eliminare gran parte dei brani propriamente narrativi; rimane comunque un notevole documento storico della vita francese negli anni successivi al 1945, sulle ripercussioni della guerra, dell’occupazione e della Resistenza, sulla compresenza di corruzione morale e viva agitazione intellettuale, quasi come ai tempi del Rinascimento italiano; la stessa Simone de Beauvoir ha qualcosa delle grandi donne intellettuali di quell’epoca.

Relazioni almeno personali col gruppo esistenzialista francese ha avuto Samuel Beckett (1906-1989), irlandese che vive in Francia e che scrive con uguale maestria in inglese e in francese; per un certo periodo è stato una specie di segretario privato di Joyce, e non gli mancano letture dei surrealisti e di Kafka. Ma nulla di tutto ciò sminuisce la sua singolare originalità, quella di uno degli scrittori più solitari di questo secolo. La sua opera drammatica dal titolo *En attendant Godot* (Aspettando Godot, 1952), scritta in francese e poi tradotta in inglese dallo stesso autore, ha ottenuto un grande successo a Parigi nel 1952, successo poi divenuto internazionale. Ancor oggi [2821] prosegue la discussione su quest’opera drammatica ma misteriosamente statica, alla cui comprensione lo stesso Beckett non ha voluto contribuire. E’ un testo altamente paradossale, dalla serietà inquietante, non-realista o addirittura anti-realista, senza inizio né fine, un’opera tragica e tuttavia illuminata da un atroce *humor* nero. Sembra vuota, e si conclude nel silenzio. E’ chiaro come l’espressione verbale non abbia importanza per questo scrittore bilingue, che considera il problema della lingua come irrisolvibile e, del resto, privo di importanza. Come i suoi romanzi enigmatici, anche i suoi drammi sono deliberatamente assurdi: in *Fin de Partie* (Finale di partita,

1956) il dialogo non ha alcun senso, come non lo hanno i personaggi immobili. *Happy Days* (Giorni felici, 1961) è un monologo privo di un significato riconoscibile. Il romanzo *Comment c'est* (Come è, 1961) è l'allegoria di una condizione umana irrimediabile; e nell'opera *Play* (Commedia, 1963) il secondo atto ripete deliberatamente il primo. E' evidente che "in questa follia c'è del metodo" e che non si tratta di follia, ma di una comprensione inquietante della condizione umana.

Sartre e Beckett sono spiriti teorici: pur negando qualunque letteratura, hanno prodotto opere letterarie. Ma c'è anche chi ha vissuto queste loro opere.

L'esempio della "libertà per il male" Sartre lo ha trovato in Jean Genet (1910-1986), il figliol prodigo dell'esistenzialismo. Genet ha trascorso l'infanzia sotto le cure dell'"Assistance Publique", l'adolescenza nei riformatori per giovani delinquenti e gran parte del resto della sua vita in carcere. Si dichiara entusiasticamente omosessuale; ammette che i suoi mezzi di sostentamento abituali sono il furto e la rapina. Si racconta come dopo le sue visite in casa di Sartre e di Cocteau sia stata notata la mancanza di denaro e di oggetti di valore. In compenso vi ha lasciato gli originali delle sue opere, scritte in uno stile che Cocteau definisce "d'oro", e che è, in ogni caso, quello di uno scrittore nato. I suoi libri pubblicati senza data e venduti clandestinamente gli hanno fatto ottenere il "Prix de la Pléiade". Le sue opere [2822] teatrali, vere e proprie messe sataniche celebrate sul palcoscenico, hanno conquistato il mondo. Lo stesso Sartre ne ha scritto la biografia, quella di un uomo che afferma il male invece di confessarlo. E' il santo e il martire dell'esistenzialismo. Ma Sartre ha dato al volume il titolo della vecchia tragedia di Rotrou, *Saint-Genet, comédien et martyr* (Santo Genet, commediante e martire, 1952), riconoscendo l'elemento di esibizione teatrale nei fatti vissuti e descritti da Genet. Si vuole provocare lo scandalo perché lo scandalo possiede una specie di dignità metafisica. E più grande ancora dello scandalo provocato dai libri di Genet è stato quello prodotto dal volume di Sartre, vero e proprio "trattato del male" scritto con la prolissità di un casista e con notevole sangue freddo.

Per il resto, sono rari gli esistenzialisti autentici come l'olandese Willem Frederik Hermans (1921-1995), che nel romanzo *Ik heb altijd gelijk* (Io ho sempre ragione, 1951) si rappresenta come un amoralista cinico, che disprezza fanaticamente tutte le tradizioni e che accetta la vita caotica e assurda come materia prima delle sue decisioni negative; è un "poeta della nausea" altamente dotato, come Krleža e lo stesso Sartre; insieme al suo gruppo, riunito attorno alla rivista "*Podium*" ha provocato una buona dose di scandalo in Olanda. L'ultimo degli esistenzialisti autentici sarebbe Boris Vian (1920-1959), mistura pittoresca di *bohémien* del Boulevard St. Germain, di malinconico cantante di jazz e di *chansons* di Montparnasse e di provocatore *hard boiled* all'americana. Ha fatto sensazione e scandalo, ed è stato rapidamente dimenticato. Si osserva però come i suoi romanzi dimenticati sino stati ripubblicati dopo il 1960, riscoprendo in essi valori poetici che erano passati

inosservati. Forse l'impulso esistenzialista non ha ancora esaurito le sue possibilità. In ogni caso, qualcosa di questo impulso è sopravvissuto nel “*nouveau roman*” (nuovo romanzo)²⁶¹; e i “*beatniks*” di New York e San Francisco si consideravano legittimi successori di Vian e di Genet.

I motivi di queste rivolte sono in parte sociali. Ma si può reagire anche resistendo. La resistenza inglese è quella degli “*Angry Young Men*” (giovani arrabbiati); non è propriamente politica, e non si rivolge contro il sistema castale della [2823] società inglese, quanto piuttosto contro il “*welfare state*” (lo stato sociale), che con tutte le sue misure sociali non è riuscito a risolvere i problemi di coloro che intendeva beneficiare. L'iniziativa del movimento è stata attribuita ai figli di operai che, grazie alla riforma dell'educazione del 1946, hanno potuto studiare nelle università aristocratiche di Oxford e Cambridge, senza tuttavia riuscire, dopo, a infrangere le barriere di classe. Opere caratteristiche sono il romanzo *Lucky Jim* (Jim il fortunato, 1954) di Kingsley Amis (1922-1995), e l'opera drammatica *Look Back in Anger* (Ricorda con rabbia, 1956) di John Osborne (1929-1994). Ma il maggior successo letterario di questi *outsiders* è quello di un proletario autentico, Alan Sillitoe (1928-2010), che rappresenta la classe operaia spolicizzata dei paesi europei che resiste soltanto per egoismo personale, abbandonando la lotta di classe.

Gli *Angry Young Men* americani, molto più radicali dei loro confratelli inglesi, sono i “*beatniks*”²⁶², membri di un movimento irregolare i cui centri sono il quartiere di Greenwich Village a New York e i caffè *bohémien* di San Francisco. Greenwich Village è sempre stato un punto di raccolta di artisti ribelli alla società commerciale americana²⁶³. Caratteristica è la scelta di San Francisco, città che possiede una certa cultura artistica e che rivaleggia con Los Angeles, metropoli del cinema e della “*Mass Culture*” (cultura di massa). I *beatniks* si ribellano contro l'insopportabile pressione livellatrice della società americana. Norman Mailer²⁶⁴, l'autore di *The Naked and the Dead* perseguitato dai maccartisti, che è anch'egli un ribelle contro la politica americana, il conformismo e il codice etico puritano, ha fatto molto per dare risonanza al movimento dei *beatniks*. [2824] Li ha definiti “*white niggers*” (negri bianchi) vale a dire bianchi che, in segno di protesta, assumono volontariamente la condizione di paria dei negri americani. Ma Mailer non è riuscito a dare ai *beatniks* un programma. Individualisti estremi, essi sono “*rebels without a cause*”²⁶⁵. A meno che quella causa non sia il buddismo zen, che hanno adottato come loro religione particolare. La musica sacra di questa religione sarebbe il jazz che accompagna sempre le orge dei *beatniks*. Perché di orge

²⁶¹ N. d. t.: Corrente letteraria francese degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento; si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2826 ss.

²⁶² L. LIPTON, *The Holy Barbarians*, New York, 1958; G. FELDMAN e M. GARTENBERG edit., *The Beat Generation and the Angry Young Men*, New York, 1958.

²⁶³ Sul Greenwich Village cfr. cap. 9.2, pp. 2446.

²⁶⁴ N. d. t.: Su Mailer si veda sopra nel presente capitolo, p. 2659.

²⁶⁵ N. d. t.: “Ribelli senza una causa”.

si tratta: non contenti dell'alcol, fanno uso di droghe, e gran parte della loro letteratura descrive le esperienze dei tossicodipendenti, comprese quelle nelle cliniche in cui si vorrebbe curarli.

I *beatniks* venerano come loro precursori Henry Miller²⁶⁶ e il poeta William Carlos Williams (1883-1963), i cui versi di un realismo estremo forniscono loro materia per avventure reali o immaginarie. Il poeta e, certamente, il maggior talento letterario del gruppo è Allen Ginsberg (1926-1997) il cui lungo poema intitolato *Howl* (Urlo, 1956), espressione di un vagabondare senza fine e di eccessi sessuali, non ha potuto essere pubblicato per intero. In Ginsberg c'è qualcosa del genio di Rimbaud. Il volume *Kaddish* (1961) ha confermato l'impressione di emozione profonda e di forza evocativa. La prosa dei *beatniks* è quasi sempre autobiografica. I migliori romanzi (nella misura in cui sono romanzi) sono quelli di Jack Kerouac (1922-1969), la cui energia si è tuttavia indebolita dopo il suo capolavoro picaresco dal titolo *On the Road* (Sulla strada, 1957).

I *beatniks* vivono nella memoria e nei servizi giornalistici come giovani barbuti. Ma ormai non sono più così giovani, e un certo radicalismo non può sopravvivere, per motivi fisiologici, alla giovinezza. Tuttavia la loro letteratura ha conquistato circoli di simpatizzanti e perfino il grande pubblico d'Europa grazie ai romanzi veramente eccessivi, ma dotati di talento, di William Seward Burroughs (1914-1997), che è un fratello spirituale di Genet e un figlio letterario di Gertrude Stein²⁶⁷; [2825] le sue descrizioni delle orge di droghe e di perversioni sessuali hanno creato conflitti con la censura che, a loro volta, hanno fatto pubblicità alle sue opere.

Varie influenze appaiono inconfondibilmente nei *beatniks*: Whitman e Apollinaire, Rimbaud e Genet e Gertrude Stein. E' evidente che si tratta di un movimento eccessivamente romantico. Caratteristico è il fatto che gli scrittori più importanti tra i *beatniks* non fossero poveri, ma volessero soltanto esserlo. Lo stesso Burroughs è figlio di una delle famiglie più ricche degli Stati Uniti. Ma la prospettiva era un'altra quando l'odiato "*establishment*"²⁶⁸ veniva visto dal basso. Così lo ha visto l'inglese Anthony Burgess (1917-1993), uomo dalle molte capacità, scrittore, pittore, compositore, uomo di teatro e mille altre cose, dotato di un'immaginazione esuberante e fortemente deformante, scopritore dell'epidemia di violenza a New York. Agli spettatori spaventati dal film tratto dal suo romanzo intitolato *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica, 1962, film del 1971), quella violenza è parsa un'esagerazione. Ma sono stati presto resi più edotti da *Last Exit to Brooklyn* (Ultima uscita per Brooklyn, 1964) di Hubert Selby (1928-2004), panorama di atrocità e di sconcezze mai prima descritte né immaginate; ma neppure il fantastico linguaggio alla Joyce dell'autore è riuscito (né intendeva farlo) ad attenuare il fatto che si trattava di un'esatta fotografia

²⁶⁶ N. d. t.: Su H. Miller si veda sopra nel presente capitolo, p. 2799.

²⁶⁷ N. d. t.: Su G. Stein cfr. cap. 10.1, pp. 2567 ss.

²⁶⁸ N. d. t.: Il sistema politico-sociale.

di una tremenda realtà, quella di una civiltà in via di decomposizione morale e che sta crollando anche materialmente.

Per quanto strano possa sembrare, una resistenza “*anti-establishment*” esiste anche nella Russia sovietica. Non la percepisce chi si limita a leggere prosatori bene addomesticati come Jurij Vasil'evič Bondarev (1924-2020, *La riva*, 1975), Jurij Valentinovič Trifonov (1925-1981, *Il soddisfacimento della sete*, 1963) o le storie di Anatolij Trofimovič Černousov (1937-2000) sulla vita delle gente del popolo di Mosca. In confronto a questi narratori appaiono rivoluzionari alcuni poeti, tra i quali Evgenij Aleksandrovič Evtušenko (1932-2017) ha ottenuto una fama effimera anche in Occidente, fino a quando i lettori (e gli ascoltatori) si sono stancati della sua magniloquenza. Ma in seguito sono sorti autentici “dissidenti”, come il poeta Iosif Aleksandrovič Brodskij (1940-1996), traduttore di Donne, e infine [2826] un dissidente di destra, Aleksandr Isaevič Solženicyn (1918-2008), che ha approfittato dell'epoca del disgelo, durante il governo di Chruščëv, per pubblicare il racconto *Una giornata di Ivan Denisovič* (1962), dove ha descritto gli orrori della vita dei prigionieri nei campi di concentramento dell'era staliniana. Opponendosi apertamente al regime comunista, ha scritto in seguito due voluminosi romanzi sulla sconfitta dell'esercito russo nel 1914, all'inizio della Prima Guerra Mondiale. Esiliato, si è trasferito all'estero, dove ha pubblicato, tradotta, un'opera enorme sulle persecuzioni staliniane e i campi di concentramento. Sarebbe totalmente impossibile, nel momento attuale, valutare queste opere in modo imparziale. Il romanzi di Solženicyn sono già stati considerati, da molti critici competenti, come punti di vertice della letteratura russa, dal grande respiro epico, mentre altri critici, ugualmente competenti, colgono in queste opere soltanto una regressione al Realismo del secolo passato. E' evidente come queste due opinioni contraddittorie siano influenzate, in un senso o nell'altro, dall'ideologia dell'autore, che proclama la sua fedeltà alla Chiesa ortodossa e agli ideali cristiani dai quali si attende la salvezza per la Russia.

*

Il “*nouveau roman*”²⁶⁹ rappresenta la rottura più radicale che la tradizione del romanzo francese abbia mai subito. Vero è che i suoi adepti ammirano Balzac e che la critica ha voluto scoprire anticipazioni del *nouveau roman* in Flaubert. Ma il realismo del nuovo genere è molto differente da quello balzachiano, e somiglia piuttosto alla meticolosa e istantanea riproduzione della realtà dei neorealisti italiani. E le descrizioni matematicamente [2827] esatte escludono, per loro natura, lo stile flaubertiano. La rinuncia al contenuto, alla trama coerente e all'analisi psicologica richiama la

²⁶⁹ Cf. MAURIAC, *La littérature contemporaine*, Paris, 1958; G. ZELTNER, *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, Hamburg, 1960.

contemporaneità del *reportage* e della “letteratura fattuale” russa. La convinzione dell'impenetrabilità delle cose e del mondo è contemporanea all'esistenzialismo e alla sua teoria degli “altri”; incontestabile appare l'influenza di Sartre (*La Nausée*). Alcuni romanzieri non appartenenti a questo gruppo hanno scritto cose che mostrano una mentalità e uno stile affini, come Pierre Gascar (pseudonimo di Pierre Fournier, 1916-1997), maestro nel rivelare le sofferenze e le angosce degli animali (essendo sottinteso che la nostra esistenza è la stessa) e l'aspetto strano e “*uncanny*” (misterioso) dei mobili e degli altri oggetti inanimati.

Si dichiara influenzato da Roussel colui che è l'iniziatore teorico del *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet (1922-2008). Descrizioni matematicamente esatte delle cose e trame vaghe, ambigue, misteriose; personaggi privi di psicologia, che si direbbero creature senz'anima, il cui parlare è ridotto al minimo: il mondo di Robbe-Grillet è un museo di statue abbandonate o di esseri pietrificati senza passato né futuro, come quelli che il grande pubblico ha conosciuto grazie alla pellicola cinematografica intitolata *L'Année dernière à Marienbad*²⁷⁰. La filosofia che sta alla base di questo *nouveau roman* rappresenta un'ala estrema dell'esistenzialismo, e la finzione costruita su questa filosofia è evasionista e deliberatamente disumana. Anche non tenendo conto delle molteplici influenze, rimane ancora un residuo di grande originalità: il rinnovamento totale di un genere, quello del romanzo francese, che appariva dal canto suo pietrificato e incapace di rinnovarsi.

Robbe-Grillet è stato anche un notevole teorico e critico, che si è sforzato di chiarire e definire il *nouveau roman*. E' per lo meno riuscito a provare che non si tratta di una ricetta, perché le opere degli altri membri del gruppo non assomigliano del tutto alle sue. Le più simili sono, [2828] comunque, quelle di Nathalie Sarraute (pseudonimo di Natal'ja Il'inična Černjak, 1900-1999): anche *Le Planétarium* (Il planetario, 1959) è un romanzo di cose, e nella fattispecie di un appartamento. Ma poi l'autrice è tornata a utilizzare una trama “normale”, che è anche una satira della vita letteraria parigina.

Anche Michel Butor (1926-2016) ha reso omaggio allo schema nel romanzo *Degrés* (1960), che è una descrizione di vita scolastica. Ma le altre sue opere sono differenti, e soprattutto l'immenso monologo che si svolge durante un viaggio, *La Modification* (La modifica, 1957), sorprende per i nuovi mezzi stilistici e per la conclusione, dietro alla quale pare nascondersi una decisione etica.

La Modification è stato considerato il capolavoro del *nouveau roman*, fino all'uscita di *La Route des Flandres* (La strada delle Fiandre, 1960) di Claude Simon (1913-2005) la cui ambientazione è la Seconda Guerra Mondiale, così come in *Le Palace* (Il palazzo, 1962) è la Guerra Civile Spagnola. Quell'opera di Butor appare ora il singolare successo di uno scrittore ben dotato, mentre Claude

²⁷⁰ N. d. t.: *L'anno scorso a Marienbad*, film del 1961 diretto da Alain Resnais, con sceneggiatura di Robbe-Grillet e ispirato a *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares.

Simon viene già citato come uno dei maestri del romanzo francese. Per quanto vaghi siano, intenzionalmente, gli sfondi storici dei suoi intrecci narrativi, questi ispirano comunque al movimento dei suoi personaggi un sentimento umano.

Discepoli e imitatori di questi “grandi” del *nouveau roman* sono Robert Pinget (1919-1997), che in *L’Inquisitoire* (L’inquisitoria, 1962) rappresenta l’incomunicabilità tra gli esseri umani, e Claude Ollier (1922-2014), in cui tema, in *Le Maintien de L’ordre* (Il mantenimento dell’ordine, 1961) è un’esperienza angosciosa del terrorismo nordafricano. In queste opere è percepibile l’influenza di Kafka.

[2829] Il *nouveau roman* è, per il momento, un fenomeno specificamente francese. Ma in altre letterature sono già emerse produzioni analoghe, frutto di personalità dalla mentalità simile o di circostanze particolari che escludono la tradizionale tecnica narrativa. Nelle opere dell’inglese William Golding (1911-1993) si trova la medesima atmosfera di mistero impenetrabile, aggravata dalla vena metafisica del romanziere. La scrittrice inglese Iris Murdoch (1919-1999), intelligente, penetrante e glaciale, sa trasformare intrecci ordinari in sorprendenti sequenze di “atti gratuiti”. La divisione della Germania in due paesi separati da una frontiera insormontabile e che hanno smesso di comprendersi ha ispirato a Uwe Johnson (1934-1984) dei romanzi nei quali non si sa, né si saprà mai, ciò che è realmente accaduto. Golding, Iris Murdoch e Uwe Johnson sono scrittori difficili, che proprio per questo invitano a una vivace discussione letteraria e, nel caso di Johnson, anche politica. A proposito del *nouveau roman*, che rinnega, o almeno pretende di rinnegare, tutte le norme finora ritenute valide in letteratura, Sartre ha definito i romanzi di Nathalie Sarraute “anti-romanzi”. Forse è un’esagerazione, perché le migliori opere del nuovo genere, come *La Modification* e *La Route de Flandres*, appaiono oggi romanzi solo un po’ differenti. Ma esiste un “anti-teatro” che è davvero il contrario di tutto ciò che fino ad ora è stato rappresentato sul palcoscenico. E’ il “teatro dell’assurdo” di Ionesco.

Le prime opere teatrali di Eugène Ionesco (Eugen Dimitri Ionescu, 1909-1994) sono state delle brevi farse, un po’ chapliniane, con personaggi come quelli di Jarry, con una forte tendenza antiborghese e una satira contro i luoghi comuni del linguaggio quotidiano e gli stereotipi del linguaggio commerciale e politico. [2830] Emerge il problema dell’inadeguatezza del linguaggio, come in Samuel Beckett: lingua assurda, trame assurde, vita assurda. Ionesco è forse un Beckett comico? E l’assurdo di Ionesco sarebbe forse un aspetto, quello comico, dell’assurdo esistenzialista? La critica letteraria continua a discutere queste ipotesi. I critici teatrali percepiscono che l’assurdo, in Ionesco, non è la vita che le sue opere riflettono sul palcoscenico, ma che lo stesso palcoscenico è assurdo: è l’“antiteatro”. La forma è quella del teatro non-psicologico che Artaud²⁷¹

²⁷¹ N. d. t.. Su Artaud cfr. cap. 10.1, p. 2625.

aveva proclamato; è un caso parallelo a quello de *nouveau roman*, che rifiuta anch'esso l'analisi psicologica. Ma l'intenzione è un'altra: è un individualismo estremo che non ammette alcun senso nel mondo ad esso esterno. Per questo il teatro di Ionesco non può e non vuole esercitare alcun effetto sulla vita; per questo Ionesco ha polemizzato energicamente contro il teatro tendenzioso di Brecht. E' l'anti-Brecht. Ma questo atteggiamento polemico lo ha obbligato a polemizzare anche nel teatro, contro le tendenze conformiste dell'epoca: mentre i suoi drammi brevi hanno incontrato soltanto il plauso degli intenditori, della *bohème* artistica, un'opera anticonformista e antitotalitaria come *Rhinocéros* (Il rinoceronte, 1960) è stata vivacemente acclamata dal pubblico.

*

Non sono pochi gli scrittori che, per quanto si trovino in mezzo alle tempeste politiche e sociali e dei movimenti letterari e artistici di questo secolo, mantengono una impenetrabile solitudine: basta citare i nomi di Hesse, Joyce e Beckett. Quando ai vari motivi di questa solitudine si aggiunga la collocazione in una letteratura separata dai grandi centri dalla barriera di una lingua poco diffusa, ne risulta allora il caso di uno scrittore che non sembra appartenere al nostro mondo, il solitario greco Nikos Kazantzakis (1883-1957) la cui opera costituisce un mondo a parte. La sua vita non è stata [2831] certamente tranquilla: è stato un diplomatico e un ministro che ha preso parte a vari movimenti rivoluzionari, che si riflettono nella sua opera. Ma non sarebbe possibile inquadralo in alcun movimento letterario della nostra epoca, quasi appartenesse ad un altro continente o ad altri secoli. Kazantzakis nacque a Creta, quando quell'isola, sede di una meravigliosa civiltà preellenica, si trovava ancora sotto la dominazione turca. Alla lotta dei cretesi contro i turchi ha dedicato, in seguito, un romanzo, in parte storico e in parte autobiografico. E' sempre rimasto fedele alle cupole bizantine, e non ha mai dimenticato che anche El Greco, il grande pittore di Toledo, era nativo di Creta. Profondo conoscitore dell'arte francese e della scienza tedesca, questo cosmopolita sentiva scorrere in sé la linfa dei suoi antenati, che erano stati greci pagani e grandi avventurieri: allo spirito indomabile di quella gente ha dedicato il romanzo *Zorba il greco* (1946), che lo ha reso famoso a livello internazionale e la cui trama è divenuta familiare, grazie al film di Michael Cacoyannis (1964), anche alle persone meno colte. La barriera linguistica non ha consentito la stessa fortuna all'opera più audace di Kazantzakis, la sua versione moderna dell'*Odissea* (1938). In compenso, è oggi generalmente accessibile il suo *Rapporto al Greco* (1961, postumo), strana autobiografia in forma di lettera e confessione diretta al più grande dei suoi compatrioti, riassunto della sua vita e delle fasi di questa, i cui maestri furono Nietzsche, Budda, San Francesco e Lenin, guide lungo il

percorso della sua personale Odissea. Un nuovo Omero, ultimo discendente da quell'Omero con il quale ha avuto inizio il nostro viaggio nella storia della letteratura.
