

Biblioteca Adelphi 362

Jorge Luis Borges

TESTI PRIGIONIERI



Trovare un critico capace di dire l'essenziale di un libro in venti righe facendosi capire da tutti è un antico sogno di molti caporedattori. Ebbene, almeno una volta quel sogno si è avverato: negli anni Trenta, in Argentina, sulle colonne di una rivista femminile dall'ominoso nome di «El Hogar» («Il focolare»). Il giovane critico che vi si addestrò in recensioni, saggi, «biografie sintetiche» e fulminee notizie culturali aveva scritto due libri dal titolo singolare, Storia universale dell'infamia e Storia dell'eternità, e si chiamava Jorge Luis Borges. Forse nessuna delle dame bonaerensi affezionate a «El Hogar» si rese conto che stava leggendo la prosa di colui che sarebbe divenuto un giorno il simbolo della letteratura stessa – o anche della più vertiginosa erudizione. E che ciò che le passava sotto gli occhi ogni settimana era una cronaca della letteratura di quegli anni stenografata momento per momento (ed erano anni in cui le novità sui banchi dei librai potevano portare i nomi di Kipling, Chesterton, T.S. Eliot, Kafka, Huxley, Döblin, Maugham, Hemingway, Simenon, Valéry, Faulkner, Steinbeck, Wells, Greene, oltre che dei numerosi emuli di Ellery Queen fra i quali il giovane Borges equamente si divideva). Ma non v'è dubbio che alcune di quelle dame dovettero apprezzare l'esemplare chiarezza e concisione dell'oscuro critico, e constatare – se per caso aprirono un paio dei libri recensiti – la portentosa precisione dei suoi giudizi. E non mancò forse chi seppe cogliere uno sprazzo della deliziosa ironia che circola in queste pagine di irreprendibile serietà.

Jorge Luis Borges

Testi prigionieri

Titolo originale:

Textos cautivos

Traduzione di Maia Daverio

A cura di Tommaso Scarano

Copyright 1996 Maria Kodama

Copyright 1998 Adelphi Edizioni S.P.A' Milano

TESTI PRIGIONIERI

16 ottobre 1936

Biografia sintetica

[1] CARL SANDBURG

Carl Sandburg - forse il primo poeta dell'America del Nord e senza dubbio il più nordamericano - nacque a Galesburg, nell'Illinois, il 6 gennaio 1878. Il padre era un fabbro svedese, August Jonsson, e lavorava nelle officine della ferrovia di Chicago. Poiché nell'officina abbondavano i Jonsson, Johnson, Jensen, Johnston, Johnstone, Jason, Janssen e Jansen, cambiò cognome e scelse quello meno confondibile di Sandburg.

Senza ricorrere alla metempsicosi, Carl Sandburg - come Walt Whitman, come Mark Twain, come il suo compagno Sherwood Anderson - ha vissuto molti destini, alcuni oltremodo faticosi. Dai tredici ai diciannove anni fu successivamente garzone di barbiere, carrettiere, macchinista di teatro, manovale in una fornace, falegname, lavapiatti negli alberghi di Kansas City, Omaha e Denver, bracciante in una fattoria, vagabondo, decoratore e imbianchino. Nel '98 si arruolò volontario nel VI Fanteria dell'Illinois, e prestò servizio per quasi un anno a Puerto Rico, contro gli spagnoli. (Alla sua poesia non piace il ricordo di quell'avventura militare). Un compagno d'armi lo convinse a istruirsi. Al ritorno entrò nel collegio di Galesburg. A quell'epoca (1899-1902) risalgono i suoi primi scritti: alcuni esercizi in prosa e in versi che non gli assomigliano. Allora Sandburg riteneva che il basketball gli interessasse più delle lettere. Il suo primo libro - che è del 1904 - contiene già qualche passo che un suo allievo non rinnegherebbe. Il vero Sandburg impiegherà ancora dieci anni per manifestarsi, nelle Poesie di Chicago. Quasi subito l'America lo riconosce, lo applaude, lo impara a memoria, e lo insulta anche. Poiché la sua poesia non ha rime, gli oppositori decidono che non è poesia. I sostenitori contrattaccano, invocano i nomi e gli esempi di Heinrich Heine, re David e Walt Whitman. Inutile riaprire la discussione, ancora viva a Buenos Aires benché ormai del tutto superata nel resto del mondo...

Nel 1908 Sandburg (allora giornalista a Milwaukee) si sposa. Nel 1917 entra al «Daily News»; nel 1918 intraprende un pio viaggio in Svezia e in Norvegia, terre dei suoi avi. Un paio di anni dopo pubblica Fumo e acciaio. La dedica dice: «Al colonnello Edward J. Steichen, pittore di notturni e di volti, incisore di apparenze e di momenti, ascoltatore di venti azzurri del pomeriggio e di fresche rose gialle, sognatore e scopritore, cavaliere di grandi mattini in giardini, valli, battaglie».

Sandburg ha percorso i vari Stati dell'Unione tenendo conferenze, leggendo con lenta intensità le sue poesie, raccogliendo e cantando antichi canti. Esistono dischi fonografici che registrano la voce seria e la chitarra di Sandburg. Le poesie di Sandburg sono scritte in un inglese che somiglia alla sua voce e al suo modo di parlare: un inglese orale, colloquiale, con parole che non si trovano nei dizionari ma nelle strade americane, un inglese creolo insomma. Nelle sue poesie c'è un gioco continuo di false rozzezze, di finezze mascherate da negligenze.

C'è in Carl Sandburg una sofferta tristezza, una tristezza di tramonto sulla pianura, di fiumi fangosi, di ricordi inutili e precisi, di uomo che sente giorno e [p. 13] notte l'usura del tempo. Whitman, in una New York di tre o quattro piani, ha celebrato le città verticali che si slanciano verso il cielo; Sandburg, nella vertiginosa Chicago, prevede il tempo remoto in cui la solitudine, i topi e la pianura si spartiranno le macerie della sua città.

Sandburg ha pubblicato sei libri di versi. Uno degli ultimi si intitola Buongiorno, America. E' anche autore di tre libri di racconti per bambini e di una minuziosa biografia degli anni giovanili di Lincoln, altro uomo dell'Illinois. A settembre di quest'anno ha pubblicato un lungo poema epico: Il popolo, sì.

Una poesia di SANDBURG:

Strade troppo vecchie

Ho camminato lungo le strade di una vecchia città, e le strade erano magre come gole di pesci marini essiccati, salati e conservati per molti anni in barili.

Come siamo vecchi, vecchi, vecchi! - continuavano a dire i muri, addossati gli uni agli altri come vecchie donne del popolo, come vecchie comari stanche e svogliate.

Il massimo che la città poteva offrire a me, forestiero, erano statue di re, a ogni angolo bronzi di re, vecchi re barbuti che avevano scritto libri e parlato dell'amore di Dio per tutti i popoli, e re giovani che avevano attraversato con eserciti le frontiere, e spaccato la testa ai nemici per ingrandire i loro regni.

La cosa più strana per me, straniero in questa vecchia città, era il rumore del vento che serpeggiava tra le ascelle e le dita dei re di bronzo: Non c'è scampo? Sarà così per sempre?

A un tratto, in una raffica di neve, uno dei re gridò: «Tiratemi giù, dove le comari stanche non possano più guardarmi; gettate il mio bronzo in un fuoco feroce, e fondetemi in collane per ragazzi che ballano».

Recensioni

[2] «DER ENGEL VOM WESTLICHEN FENSTER» di GUSTAV MEYRINK

Questo romanzo, più o meno teosofico - L'angelo della finestra d'Occidente -, non è bello quanto il suo titolo. L'autore, Gustav Meyrink, deve la sua fama al romanzo fantastico Il Golem, libro straordinariamente visivo, che combina piacevolmente la mitologia, l'erotismo, il turismo, il «colore locale» di Praga, i sogni premonitori, i sogni di vite altrui o precedenti, e perfino la realtà. A quel libro fortunato ne sono seguiti altri un po' meno gradevoli. In questi si coglieva l'influsso non più di Hoffmann e di Edgar Allan Poe ma delle diverse sette teosofiche che pullulavano (e pullulano) in Germania. Si sentiva che Meyrink era stato «illuminato» dalla saggezza orientale, con il funesto risultato che in tali visitazioni è di rigore. A poco a poco ha finito per identificarsi con il più ingenuo dei suoi lettori. I suoi libri si sono trasformati in atti di fede, e anche di propaganda.

L'angelo della finestra d'Occidente è una cronaca di miracoli confusi, riscattata a tratti da una piacevole atmosfera poetica.

[3] «THE ACHIEVEMENT of T.S. ELIOT» di F.O. MATTHIESSEN

Non la tenebra, ma i chiarori di Eliot sono l'argomento di questo libro. Equidistante dallo scandalo di alcuni e dall'adorazione un po' snob e scolastica di altri, Matthiessen esamina in questo volume l'opera poetica di Eliot, e la giudica alla luce della sua opera critica. L'uomo Thomas Eliot gli interessa meno delle idee di Eliot, e le idee meno della forma in cui sono espresse. Interrogare il documento umano che vi è in ogni pagina scritta o le vaghe idee generali cui può [p. 15] essere ricondotta una poesia gli pare un errore. Sceglie, di conseguenza, una critica minuziosa, formale. Peccato davvero che, dopo avere enunciato un così arduo programma, preferisca non portarlo a compimento. Anziché al serrato esame retorico promesso dalle pagine iniziali, assistiamo a una serie di discussioni, peraltro interessantissime.

Non conosco migliore introduzione alla poesia di Eliot, a quell'universo limitato, arbitrario, ma singolarmente intenso.

[4] L'«Encyclopédie Française»

Meno copiosa di una certa enciclopedia cinese che consta di milleseicentoventotto tomi in ottavo di duecento pagine ciascuno, la nuova Enciclopedia francese, che Anatole de Monzie dirige circondato di specialisti, non supererà i ventuno volumi. Tre sono già stati pubblicati, il X, il XVI e il XVII. Il VII è imminente. Questa anomalia ha una spiegazione: la nuova enciclopedia rifiuta l'ordine (o disordine) alfabetico, e tenta una classificazione «organica» delle materie. I curatori, e anche la critica, parlano dell'originalità di rifiutare gli arbitrii dell'alfabeto e di procedere per classificazioni, divisioni e sottodivisioni.

Dimenticano che questo fu il metodo delle prime enciclopedie, e che la classificazione alfabetica fu, a suo tempo, una novità.

Altra «innovazione» più felice: le pagine di questa enciclopedia (come quelle di una certa Cyclopaedia di New York) si possono staccare e sostituire, periodicamente, con altre nuove, che i sottoscrittori riceveranno.

La presentazione grafica dei tomi è eccellente.

30 ottobre 1936

Biografia sintetica

[5] VIRGINIA WOOLF

Virginia Woolf è stata definita «il primo romanziere d'Inghilterra». La gerarchia esatta non ha importanza, perché la letteratura non è una competizione, ma si tratta indiscutibilmente di una delle intelligenze e delle fantasie più delicate fra quante stanno tentando felici esperimenti con il romanzo inglese.

Adeline Virginia Stephen nacque a Londra nel 1882. (Il primo nome è svanito senza lasciare traccia). E' figlia di Mr Leslie Stephen, compilatore delle biografie di Swift, Johnson e Hobbes, libri il cui valore risiede nella grande chiarezza della prosa e nella precisione dei dati, e che si cimentano raramente nell'analisi e mai nell'invenzione.

Adeline Virginia è terza di quattro fratelli. Il disegnatore Rothenstein la ricorda «assorta e silenziosa, tutta vestita di nero, con il colletto e i polsini di merletto bianco». Sin dall'infanzia l'avevano abituata a non parlare a meno che non avesse qualcosa da dire. Non la mandarono mai a scuola, ma fra le discipline domestiche c'era lo studio del greco. Le domeniche della sua casa erano affollate di ospiti: la frequentavano [p. 17] Meredith, Ruskin, Stevenson, John Morley, Gosse e Hardy.

Trascorreva le estati in Cornovaglia, in riva al mare, in una piccola casa sperduta in una tenuta enorme e poco curata, con terrazze, un orto e una serra. Quella tenuta rivive in un romanzo del 1927...

Nel 1912 Virginia Stephen sposa a Londra Leonard Woolf, e insieme acquistano una stamperia. Li affascina la tipografia, questa complice a volte traditrice della letteratura, e compongono e pubblicano i loro stessi libri. Pensano, senza dubbio, al glorioso precedente di William Morris, stampatore e poeta.

Tre anni dopo Virginia Woolf pubblica il primo romanzo: La crociera. Nel 1919 esce Notte e giorno; nel 1922, La stanza di Jacob. Questo libro è già molto particolare. Non ha una trama nel senso narrativo del termine; il tema è la personalità di un uomo, studiata non in sé ma indirettamente, attraverso gli oggetti e le persone che lo circondano.

La signora Dalloway (1925) racconta la giornata di una donna; è un riflesso per niente noioso dell'Ulisse di Joyce. Al faro (1927) segue lo stesso procedimento: descrive alcune ore della vita di un gruppo di persone, affinché in quelle ore si possano scorgere il loro passato e il loro futuro. Anche in Orlando (1928) si ritrova la preoccupazione del tempo. L'eroe di questo romanzo originalissimo -senza dubbio il più intenso di Virginia Woolf, e uno dei più singolari e sconsolanti della nostra epoca - vive trecento anni ed è, a tratti, un simbolo dell'Inghilterra e in particolare della sua poesia. Magia, amarezza e felicità collaborano in questo libro. E' inoltre un libro musicale, non solo per la qualità eufonica della prosa, ma per la struttura stessa della composizione, caratterizzata

da un numero limitato di temi che ricorrono e si combinano fra loro. E' musica anche quella che si sente in *Una stanza tutta per sé* (1930), dove sogno e realtà si alternano e trovano un equilibrio.

Nel 1931 Virginia Woolf ha pubblicato un altro [p. 18] romanzo: *Le onde*. Le onde che danno il titolo al libro accolgono, nel corso del tempo e delle sue molte vicissitudini, il soliloquio interiore dei personaggi. Ogni fase della loro vita corrisponde a un'ora diversa, dalla mattina alla sera. Non c'è trama, non c'è dialogo, non c'è azione. Il libro, tuttavia, è commovente. E' pieno, come gli altri di Virginia Woolf, di delicati fatti fisici.

Recensioni

[6] «HALF-WAY HOUSE» di ELLERY QUEEN

Posso raccomandare agli amateurs del romanzo poliziesco (che non va confuso con il romanzo di semplici avventure né con quello di spionaggio internazionale, inevitabilmente popolato di magnifiche spie che si innamorano e di documenti segreti) quest'ultimo libro di Ellery Queen. Posso affermare che rispetta i requisiti essenziali del genere: esposizione di tutti i termini del problema, economia di personaggi e di espedienti, preminenza del come sul chi, soluzione necessaria e meravigliosa ma non sovranaturale. (Nei racconti polizieschi l'ipnotismo, le allucinazioni telepatiche, gli elisir dai malefici poteri, le streghe e gli stregoni, la magia sul serio e la fisica per scherzo sono una truffa). Ellery Queen gioca con il sovranaturale, come Chesterton, ma in maniera lecita: lo insinua per accrescere il mistero quando espone il problema, lo dimentica o lo smentisce al momento della soluzione.

Nella storia del genere poliziesco - che inizia nell'aprile del 1841, data di pubblicazione dei *Delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe - i romanzi di Ellery Queen segnano un cambiamento di rotta, o un piccolo [p. 19] progresso. Mi riferisco alla sua tecnica.

Di norma il romanziere suggerisce una spiegazione banale del mistero per poi disorientare i lettori con una soluzione ingegnosa. Ellery Queen suggerisce, come gli altri, una spiegazione per niente interessante, lascia intravedere (alla fine) una soluzione bellissima, di cui il lettore si innamora, la confuta e ne svela una terza, che è quella giusta: sempre meno strana della seconda, ma del tutto imprevedibile e soddisfacente.

Altri eccellenti romanzi di Ellery Queen: *Il mistero delle croci egizie*, *Un paio di scarpe*, *Il caso dei fratelli siamesi*.

[7] «Névrosés» di Arvède Barine

I curatori della collana «*La vivante histoire*» hanno appena ripubblicato questo libro. Il titolo, piuttosto generico, non lascia intuire che si tratta di due studi di carattere biografico e letterario: uno su Gérard de Nerval, l'altro su Thomas De Quincey. L'autrice li esamina, quasi esclusivamente, da un punto di vista patologico-sentimentale. Sostiene ad esempio che De Quincey sarebbe stato un grande

scrittore «se non fosse caduto nelle grinfie dell'oppio», e ne deplora le malinconie e gli incubi. Dimentica che De Quincey è stato di fatto un grande scrittore, che quegli incubi devono la loro fama alla splendida prosa in cui li ha evocati o inventati, e che l'opera letteraria, critica, storica, autobiografica, umoristica, estetica ed economica di quell'uomo «distrutto» consta di ben quattordici volumi ed è stata letta non del tutto inutilmente da Baudelaire, da Chesterton e da Joyce. Se i futuristi vogliono un precursore, possono anch'essi cercarlo in De Quincey, autore - verso il 1841 - di quell'articolo appassionato sulla nuova «gloria del movimento» che le diligenze avevano appena rivelato. [p. 20]

[8] «Les jeunes filles» di Henri de Montherlant

Il tema di questo romanzo epistolare è, mutatis mutandis, lo stesso di molte scene di Uomo e superuomo di Bernard Shaw: la donna come persecutrice erotica, non come perseguitata. Il libro ha già destato molta indignazione. Si mormora (talvolta in caratteri di stampa) che il corteggiato protagonista Pierre Costa sia un alter ego di Montherlant, e che le lettere di donne che costituiscono una buona metà del volume siano vergognosamente autentiche. L'obiezione, come si vede, è di ordine morale. In un libro realista il fatto che i documenti sembrano reali è un pregio. Quando effettivamente lo sono, al romanziere resta pur sempre il merito di averli elaborati, animati e organizzati. La scelta stessa è, già di per sé, un'arte. «L'arte del biografo» ha detto Maurois «è, soprattutto, quella di dimenticare».

13 novembre 1936

Biografia sintetica

[9] LION FEUCHTWANGER

L'espressione «un romanziere tedesco» è quasi una contraddizione, poiché la Germania, così ricca di organizzatori della metafisica, di poeti lirici, di eruditi, di profeti e di traduttori, è notoriamente povera di romanzi. L'opera di Lion Feuchtwanger è una infrazione a questa norma.

Feuchtwanger nacque a Monaco agli inizi del 1884. Non si può dire che sia innamorato della sua città natale. «La posizione, le biblioteche, le gallerie, il carnevale e la birra sono quel che ha di meglio» ha detto una volta. «Quanto a ciò che chiamano arte,» aggiunge con una certa crudeltà «è rappresentata ufficialmente da una istituzione accademica, sostenuta a fini turistici da un popolo di alcolizzati». Feuchtwanger, come si vede, non ignora l'arte dell'insulto.

Feuchtwanger iniziò gli studi a Monaco e poi, a Berlino, dedicò un paio di anni alla filosofia. Nel 1905 fece ritorno in Baviera e fondò una società letteraria con intenti di rinnovamento. In quel periodo scribacchiò un pretenzioso romanzo, ora ripudiato, nel quale si descriveva con grande franchezza la vita di un ragazzo aristocratico, e una tragedia non meno [p. 22] deplorabile «sugli amori di un pittore del Rinascimento e di una donna demoniaca».

Nel 1912 si sposò. Nel 1914 la guerra lo sorprese a Tunisi. Le autorità francesi lo arrestarono, ma la moglie - Martha Loeffler - lo fece imbarcare su un mercantile italiano, ed egli poté tornare in patria. Si arruolò e conobbe la guerra da vicino. Nell'ottobre 1914 pubblicò nella rivista «Die Schaubuhne» uno dei primi testi poetici rivoluzionari composti in Germania. Pubblicò poi Warren Hastings, tragedia in cui l'eroe è quell'appassionato scrivano divenuto poi governatore dell'India, Thomas Wendt, romanzo drammatico, e un lavoro teatrale, I prigionieri di guerra, di cui fu proibita la rappresentazione. Tradusse dal greco La pace di Aristofane, commedia in cui gli dèi pestano gli uomini in un mortaio e rinchiudono la dea della pace in fondo a un pozzo. Nel 1916 quella commedia (composta duemilatrecento anni fa) era troppo «attuale» perché il governo ne permettesse la rappresentazione. Ovviamente la proibì.

I due romanzi maggiori di Feuchtwanger sono Suss l'ebreo e La brutta duchessa. Entrambi delineano non solo la psicologia e il destino dei protagonisti, ma anche un quadro esauriente, minuzioso e appassionato della complessa Europa in cui arsero le loro vite ingarbugliate. Entrambi sono torrenziali, entrambi travolgono il lettore e sembrano addirittura (in virtù della forza impetuosa della loro prosa) aver travolto l'autore. Sono romanzi storici, ma non hanno nulla a che vedere con il faticoso arcaismo e l'opprimente bric-à-brac che rendono insopportabile quel genere.

Nel 1929 pubblicò un libro di versi satirici, non molto felici, sugli Stati Uniti. Gli contestarono che non era mai stato in America; rispose che non era mai stato neppure nel XVIII secolo, e che tale deplorabile mancanza (cui aveva intenzione di rimediare non appena possibile) non gli aveva

impedito di scrivere Suss l'ebreo.

Alla fine del 1930 pubblicò Successo. Si tratta di un romanzo contemporaneo, ma tutto è visto e ricordato a partire dal futuro.

Recensioni

[10] LAWRENCE d'ARABIA

E' uscito in Inghilterra un nuovo libro sul leggendario Lawrence, liberatore dell'Arabia, eroico traduttore dell'Odissea, asceta, archeologo, soldato e grande scrittore. Si intitola Ritratto di T.E. Lawrence e lo firma Mr Vyvyan Richards, amico personale dell'eroe. Amico personale, non amico intimo, perché nell'intensa vita di Lawrence non vi furono amicizie intime, così come non vi furono amori. Lawrence era incredibilmente geloso della sua indipendenza: negava il sonno e il cibo al suo corpo e le mollezze dell'affetto alla sua anima virile. Rifiutò tutto. Finì col rifiutare la gloria e persino il piacere dell'esercizio letterario. Negli ultimi anni aveva ormai smesso di scrivere...

Vi sono molti libri su Lawrence, ma questo di Vyvyan Richards ci sembra il migliore. (Quello di B.H. Liddell Hart, anch'esso eccellente, affronta soprattutto i suoi problemi strategici e tattici; gli altri sono semplici esaltazioni patriottiche, pura mitologia benintenzionata). Richards, come tutti i biografi di Lawrence, deve superare un enorme ostacolo iniziale: la necessità di ridire con altre parole i fatti che l'autore ha narrato, in modo ineguagliabile, nei Sette pilastri della saggezza. Gareggiare vittoriosamente con Lawrence nel racconto di quei fatti è impossibile. Richards è riuscito a trovare l'unica soluzione possibile: riassumere quei fatti, citare abbondantemente il testo e fare luce sugli anni della vita di Lawrence che questi non aveva raccontato.

Richards scrive con sobrietà. Non tralascia il particolare significativo: racconta che Lawrence era a tal punto sensibile alla pericolosa passione della tipografia che spesso accorciava o allungava il testo affinché ogni pagina del suo libro risultasse impeccabile.

[11] «PRIVATE OPINION» di Alan Pryce-Jones

E' indubbio che, se sono molti gli inglesi che conversano assai poco, sono moltissimi quelli che non conversano affatto. Di qui (forse) la non meno indubbia eccellenza dell'oral style o stile parlato dei prosatori di lingua inglese. In questo senso, il libro che segnaliamo è esemplare.

Purtroppo le opinioni dell'autore sono meno corrette della sua sintassi. Di Stuart Merrill dice che è «forse il miglior poeta lirico americano dopo Edgar Allan Poe».

Questa promozione è assurda: paragonato ai suoi colleghi simbolisti, Stuart Merrill è piuttosto insignificante; paragonato a Frost, Sandburg, Eliot, Lee Masters, Lindsay, e ad altri venti ancora (per non parlare di Sidney Lanier), è del tutto invisibile. In un altro brano dichiara: «A volte sono stato tentato dall'idea di un saggio sulla tesi che la poesia moderna deve metà della propria forma e della propria struttura alla città di Montevideo».

La tesi (giustificata e quasi attenuata dalle numerose esitazioni preliminari) è molto simpatica: ma

francamente non crediamo che l'infanzia di Jules Laforgue e gli anni giovanili dell'intollerabile conte di Lautréamont bastino a sostenerla.

In compenso, il signor Pryce-Jones dice che Montevideo è priva di fascino. Oso dissentire, gentilmente ma in piena convinzione, in nome dei cortili rosa della Ciudad Vieja e dei giardini commoventi e umidi del Paso del Molino. [p. 25]

[12] «MURDER off MIAMI» di Dennis Wheatley, J.G. Links, ecc.

Impossibile negare la novità (tipografica) di questo romanzo.

Sappia lo sbalordito lettore che non si tratta di un libro, ma di un fascicolo che include il facsimile di un telegramma della Western Union, diversi rapporti di polizia, due o tre lettere manoscritte, una piantina, dichiarazioni firmate da testimoni, fotografie di testimoni, un brandello di tenda insanguinato e un paio di buste; sappia anche lo sbalordito lettore che in una delle due buste c'è un fiammifero di legno e nell'altra un capello umano. L'inquietante congerie è indirizzata a John Milton Schwab, della polizia della Florida, e contiene tutti gli elementi relativi a un crimine. Il bravo lettore deve confrontare quelle testimonianze, esaminare le fotografie, analizzare il capello umano, decifrare il fiammifero, studiare il brandello insanguinato e finalmente indovinare o dedurre il modus operandi del criminale e la sua identità. La soluzione lo attende in una terza busta.

L'idea è ingegnosa e può introdurre molte varianti nel genere poliziesco. Mi azzardo a predirne alcune, in ordine cronologico.

Prima fase: due soggetti fotografati si somigliano e il lettore avrebbe dovuto capire che si trattava di padre e figlio. Seconda fase: due soggetti fotografati si somigliano affinché il lettore sospetti che sono padre e figlio, e invece non lo sono. Terza fase: due soggetti fotografati si somigliano al punto che il lettore diffidente decide che non possono essere padre e figlio, e invece lo sono.

Quanto alla tenda e al fiammifero, mi ricordano il metodo di quei pittori che anziché dipingere un asso di spade lo incollano alla tela.

27 novembre 1936

SAGGIO

[13] EUGENE G. O'NEILL, premio NOBEL per la letteratura

Una delle regole del premio Nobel (fondato, come i dizionari enciclopedici non ignorano, da Alfred Bernhard Nobel, padre e divulgatore della dinamite e di altre possenti coalizioni della nitroglicerina e della silice) stabilisce che dei cinque premi annuali il quarto debba essere assegnato, indipendentemente da ogni considerazione circa la nazionalità dell'autore, all'opera letteraria di maggior merito, dans le sens d'idéalisme. Quest'ultima condizione è inoffensiva: non esiste al mondo un libro che non possa essere considerato «idealista», se facciamo in modo che lo sia. La prima, invece, è alquanto insidiosa. Il nobile intento essenziale di assegnare i premi imparzialmente, senza tener conto della nazionalità degli autori, si risolve di fatto in un internazionalismo insensato, in una rotazione geografica. Ciò che è verosimile, infinitamente probabile, è che l'opera più illustre dell'anno sia apparsa a Parigi, a Londra, a New York, a Vienna o a Lipsia. La commissione non la pensa così; la commissione, con strana «imparzialità», preferisce frugare nelle librerie di Addis Abeba, della Tasmania, del Libano, di San Cristóbal de la Habana e di Berna. [p. 27] (Anche, con imparzialità un po' patriottica, in quelle di Stoccolma). I diritti delle piccole nazioni tendono a prevalere sulla giustizia. Io non so, ad esempio, se nel giro di cent'anni la Repubblica argentina avrà prodotto un autore di importanza mondiale, ma so che prima di cent'anni un autore argentino avrà ottenuto il premio Nobel, per mera rotazione di tutti i paesi dell'atlante. Se ne può trarre una conclusione che ha del paradossale: per un francese o un americano ottenere il premio è difficile quanto per un danese o un belga. Per loro è più difficile, poiché devono competere con tutti gli scrittori del proprio paese, che sono numerosissimi, e non con un pugno di colleghi più o meno mediocri. Se consideriamo che Eugene O'Neill è conterraneo di Carl Sandburg, Robert Frost, William Faulkner, Sherwood Anderson ed Edgar Lee Masters, comprenderemo la difficoltà e la gloria del suo recente premio.

Si è molto scritto sulla vita tempestosa di O'Neill: vita letteralmente tempestosa sulle acque infide dei due emisferi; vita del tutto identica, insomma, a quella di un personaggio di O'Neill. Basti ricordare che Eugene Gladstone O'Neill nacque nel 1888 in un albergo di Broadway, che suo padre era un attore tragico grandiosamente morto migliaia di volte davanti ai lumi a gas della ribalta; che Eugene Gladstone studiò all'Università di Princeton; che verso il 1909 andò in cerca d'oro nelle basse terre dell'Honduras; che nel 1910 era marinaio e che disertò nella Dàrsena Sur e conobbe i magazzini di Buenos Aires e il sapore della cana. («Mi è sempre piaciuta l'Argentina. Tutto, tranne quella orribile bevanda: la cana» dice uno dei suoi eroi. Poi, mentre agonizza, ricorda i cinematografi di Barracas e una bella rissa con il pianista, e l'odore del cuoio nelle концерie).

Credo che nell'opera tumultuosa di O'Neill sia lecito distinguere due periodi. Mi pare che nel

primo, realista - La luna dei Caraibi, Anna Christie, Dove è fatta la croce -, gli interessassero soprattutto i personaggi, il [p. 28] loro destino e le loro anime.

Nel secondo, gradualmente o apertamente simbolico - Strano interludio, Il grande Dio Brown, L'imperatore Jones -, gli interessa la sperimentazione, la tecnica. Pensando a questi ultimi drammi, il commediografo irlandese St' John Ervine ha scritto: «Se mai O'Neill ha saputo qualcosa delle regole della costruzione drammatica, formulate da tutte le autorità in materia, da Aristotele fino al professor G.P. Baker, lo ha accuratamente nascosto e ha composto i suoi lavori come se le ignorasse del tutto. Una delle sue opere ha sei atti quando ne basterebbero tre. Un'altra ha un inizio e una fine, ma le manca la parte di mezzo. Una terza, L'imperatore Jones, si riduce a un monologo in otto scene. Aristotele si rivoltierebbe nella tomba se gli raccontassero le diavolerie che il signor O'Neill combina con la tecnica, ma forse glielo perdonerebbe perché il risultato è buono. Ogni nuovo dramma di O'Neill è un esperimento nuovo, e ciò che sorprende è che quell'esperimento ha sempre una sua ragione. La struttura di ogni lavoro non ha nulla a che vedere con la struttura del lavoro seguente né con quella del lavoro precedente, ma è sempre adeguata al particolare disegno del signor O'Neill. I suoi lavori, per dirla in una parola, sono altrettante avventure». Il giudizio mi sembra corretto, anche se non fa alcun riferimento al vigore con cui O'Neill opera quelle infrazioni della norma. Più nell'invenzione che nell'esecuzione. Per esempio: il valore fondamentale di Strano interludio sta nell'idea di presentare due drammi paralleli - uno di parole, l'altro di pensieri e di emozioni -, e non nella vicenda che O'Neill sviluppa per mettere in atto il suo proposito. Ancora: le maschere che usurpano il posto degli uomini, dei ragazzi e delle donne nel Grande Dio Brown, e la fusione finale, o confusione, delle due persone in una, è più interessante, per noi - e per O'Neill -, della storia della Società Anthony, Brown e C., Architetti. In sintesi: gli ultimi drammi di O'Neill, quelli più ambiziosi e coraggiosi, mancano di «realità». [p. 29] Tale constatazione non intende accusarli di essere infedeli alla quotidianità del mondo; è evidente che lo sono e che questo è il proposito del loro autore. Intende semmai accusarli di un'altra infedeltà: di non essere una immaginazione minuziosa dei caratteri e dei fatti. Si sente che O'Neill non conosce bene quel mondo di simboli e di larve. Si sente che i personaggi non sono complessi ma a stento caotici. Si sente che O'Neill è lo spettatore più disorientato, e forse più ingenuo e più turbato, di quelle enormi fantasmagorie. Si sente che O'Neill ha inventato ogni volta un procedimento e ha poi improvvisato l'opera con una specie di fervida trascuratezza. Si sente che O'Neill è mosso più dagli effetti scenici che dalla realtà, sia pure fantasmatica o verbale, dei suoi personaggi. Di fronte a un dramma di O'Neill, come di fronte ai romanzi di William Faulkner, a volte non si sa cosa accada, ma si sa che ciò che accade è terribile. Di qui il suo legame con la musica, arte che agisce su di noi in modo altrettanto immediato. La musica (ha detto Hanslick) è una lingua che comprendiamo e parliamo, ma che non siamo capaci di tradurre. Di tradurre in concetti, naturalmente.

E' il caso dei drammi di O'Neill. La loro splendida efficacia è anteriore a ogni interpretazione e non ne dipende. E' anche il caso dell'Universo, che ci distrugge, ci esalta e ci uccide, e che non sappiamo cosa sia.

Biografia sintetica

Benedetto Croce, uno dei pochi scrittori importanti dell'Italia contemporanea - l'altro è Luigi Pirandello -, nacque a Pescasseroli, un paesino della provincia dell'Aquila, il 25 febbraio 1866. Era ancora bambino [p. 30] quando i genitori si stabilirono a Napoli. Ricevette un'educazione cattolica, molto attenuata dalla indifferenza dei suoi maestri se non addirittura dalla loro incredulità. Nel 1883 un terremoto che durò novanta secondi scosse il Sud dell'Italia. In quel terremoto morirono i suoi genitori e sua sorella, ed egli stesso rimase sepolto sotto le macerie. Dopo due o tre ore lo trassero in salvo. Per sfuggire a una disperazione totale, decise di pensare all'Universo, procedura comune a tutti gli infelici, e che a volte funge da balsamo.

Esplorò i metodici labirinti della filosofia. Nel 1893 pubblicò due saggi: uno sulla critica letteraria, l'altro sulla storia. Nel 1899 si accorse, con una sorta di timore simile talora al panico, talora alla felicità, che i problemi metafisici si stavano organizzando in lui e che la soluzione - o una soluzione - era ormai imminente. Smise allora di leggere, dedicò giorni e notti alla veglia, e camminò per la città senza vedere nulla, taciturno e intento a spiare se stesso. Aveva compiuto trentatré anni: l'età, secondo i cabalisti, che aveva il primo uomo quando fu plasmato dal fango.

Nel 1902 inaugurò la sua Filosofia dello Spirito con un primo volume: l'Estetica. (In questo libro, sterile ma brillante, nega la differenza tra materia e forma e riduce tutto all'intuizione). La Logica apparve nel 1905, la Pratica nel 1908, la Teoria della storiografia nel 1916.

Dal 1910 al 1917 Croce fu senatore del Regno. Quando venne dichiarata la guerra e tutti gli scrittori si abbandonarono ai piaceri lucrativi dell'odio, Croce rimase imparziale. Dal giugno del 1920 fino al luglio del 1921 ricoprì la carica di ministro della Pubblica Istruzione.

Nel 1923 l'Università di Oxford lo nominò dottore honoris causa.

La sua opera supera ormai i venti volumi e comprende una storia d'Italia, uno studio sulle letterature europee del XIX secolo e monografie su Hegel, Vico, Dante, Aristotele, Shakespeare, Goethe e Corneille. [p. 31]

Recensioni

[15] SANTA GIOVANNA d'ARCO

Una delle buone consuetudini della letteratura inglese è quella di redigere biografie di Giovanna d'Arco. De Quincey, che ha dato inizio a tante consuetudini, ha dato inizio anche a questa, con fervore, ai primi del 1847. Mark Twain, verso il 1896, ha pubblicato Ricordi personali di Giovanna d'Arco; Andrew Lang, nel 1908, La donzella di Francia; Hilaire Belloc, circa quattordici anni dopo, Giovanna d'Arco; Bernard Shaw, nel 1923, Santa Giovanna. Come si vede, gli evangelisti di Jeanneton Darc (fu questo il suo vero nome) sono di ogni genere, dall'illustre oppiomane iniziale sino all'autore di Torniamo a Matusalemme, passando per un ex pilota del Mississippi, un ellenista scozzese e un alleato di Chesterton. Un nuovo libro si è appena aggiunto alla serie. Si intitola Santa Giovanna d'Arco, e ne è autrice Victoria Sackville-West.

In questa biografia l'intelligenza ha felicemente la meglio sulla passione, il che non vuol dire che non vi sia passione. Vi è, questo sì, una totale assenza di facile sensibilità: assenza naturale in una donna che parla di un'altra donna, senza i pregiudizi di un uomo.

Péguy, Andrew Lang, Mark Twain e De Quincey «hanno reso omaggio» alla pulzella; niente è

meno simile a un omaggio, nel senso cortese della parola, del libro di Miss Sackville-West. Niente, tuttavia, è più comprensivo. Lo stile è ordinato, efficace, mai supponente.

«Giovanna è profondamente diversa dai suoi colleghi di santità» si dice nel capitolo conclusivo dell'opera. «Non ha mai usato le espressioni convenzionali "Mio Sposo Celeste" o "L'Amato". Era la meno sentimentale delle sante, e la più pratica. Non era, in nessuna delle accezioni del termine, una donna isterica. Ignorava allo stesso modo la prostrazione e l'allegria [p. 32] esagerata. Gli oscuri sommovimenti dell'anima non la travolsero mai».

Se non sbaglio, la santa Giovanna che propone Miss Sackville-West non è molto diversa - nella sostanza - da quella già proposta da George Bernard Shaw.

[16] «DOSTOJEVSKIJ vivente» di GIUSEPPE DONNINI

Il titolo di questo libro è alquanto ambizioso, perché sembra condannare a morte le altre biografie di Dostoevskij proposte dal mercato e presupporre che questa sola, fra tutte, presenti un uomo vivo. Naturalmente, altro è l'intento dell'autore; Dostojevskij vivente, in questo caso, vuol dire soltanto Vita di Dostojevskij.

Certo il resoconto dei fatti non esclude il commento, e anzi lo impone. In questo libro partecipiamo (o crediamo di partecipare) alla vita appassionata e faticosa di Dostoevskij, alle sue trasformazioni successive in cadetto, sottotenente, collaboratore di riviste illustrate, lettore entusiasta di Fourier, condannato a morte, recluso, soldato semplice, sottufficiale, romanziere, giocatore, debitore in fuga, editore di un periodico, imperialista, slavofilo ed epilettico. Donnini finisce per affermare che «il pensiero unificante di tutte le opere di Dostoevskij è la sua capacità di riconciliare tutte le idee della vita in un sentimento unico: l'amore della vita». L'opera di Dostoevskij è sempre complessa e sovente confusa, ma non mi sembra che l'ipotesi di un «pensiero unificante» che è anche «capacità di riconciliare» contribuisca poi molto a decifrarla.

In un altro brano più illuminante, Donnini sostiene e argomenta il valore misterioso che possono avere per l'anima gli errori e i peccati. Dichiarava che anche questi labirinti portano a Dio. Interroga la vita di Dostoevskij e conclude che nessuno come lui fu prima vittima e poi poeta di quel dramma. Paragona le [p. 33] esperienze vissute da Dostoevskij e da Tolstoj e indica nell'eterno candore di Dostoevskij, nei suoi impeti e nei suoi scoramenti da bambino l'elemento che distingue quei due caratteri.

[17] «THINGS to Come» di H.G. WELLS

L'autore di L'uomo invisibile, L'isola del dottor Moreau, I primi uomini sulla Luna e La macchina del tempo (ho citato i suoi romanzi migliori, che non sono certo gli ultimi) ha pubblicato in un volume di centoquaranta pagine il testo dettagliato del suo recente film Things to come. (1) L'avrà fatto per prendere le distanze dal film, per non essere ritenuto responsabile di tutto il film? Il sospetto non è illegittimo. Intanto, c'è un capitolo iniziale di istruzioni.

Vi si dice che gli uomini del futuro non si maschereranno da pali del telegrafo né se ne andranno

in giro insaccati in armature di cellofan, in recipienti di cristallo o in involucri di alluminio.

«Voglio che Oswald Cabal» scrive Wells «sembri un vero signore, non un gladiatore con la sua panoplia o un pazzo nel suo camicione imbottito. Niente jazz né congegni da incubo. Tutto sia più grande, ma mai mostruoso». Gli spettatori ricorderanno che i personaggi del film non hanno involucri di cellofan né armature di alluminio, ma ricorderanno anche che l'impressione generale (parecchio più importante dei particolari) è da incubo, e mostruosa. Non mi riferisco alla prima parte, dove il mostruoso è intenzionale; mi riferisco all'ultima, in cui l'ordine dovrebbe contrastare con il disordine sanguinoso della prima, e che non solo non le fa da contrasto, ma la supera in bruttura.

Per giudicare Wells, per giudicare le intenzioni di Wells, bisogna scorrere questo libro. [p. 34]

[18] La vita letteraria

Theodore Dreiser, autore di *Una tragedia americana*, di *Jennie Gerhardt* e di tanti altri romanzi, afferma che il cinema sta per sopprimere il romanzo. «Prima» dice «un romanzo di successo poteva raggiungere o superare la tiratura di cento o duecentomila copie; adesso settemila è già una cifra elevata. In compenso, in un solo giorno, dieci milioni di americani vanno al cinema... Esistono anche i periodici. Questi, paradossalmente, hanno ucciso il romanzo d'appendice. Un secolo fa la gente seguiva ogni settimana o ogni quindici giorni le vicissitudini di un'opera di Dickens o di Eugène Sue; ieri il mondo intero ha potuto seguire giorno per giorno quelle del caso Hauptmann. Il romanzo è stato in auge per parecchi secoli; è assurdo ritenerlo immortale».

Dreiser aggiunge che non dobbiamo dolerci che il romanzo scompaia, perché sarà sostituito da altre forme non meno ricche.

Dreiser elenca poi i suoi autori preferiti: Balzac, Dickens per certe cose, Thackeray per certe cose, Dostoevskij, Tolstoj, Mark Twain, Edgar Allan Poe. [p. 35]

11 novembre 1936

Biografia sintetica

[19] EDGAR LEE MASTERS

Edgar Lee Masters è in America da molte generazioni; uno dei suoi antenati, Israel Putnum, combatté due secoli fa contro gli inglesi di Sir William Howe e contro i pellirosse, e una statua lo commemora.

Nacque il 23 agosto 1869 nello Stato del Kansas. Trascorse gli anni dell'infanzia nell'Illinois, poco lontano da Sangamon River: un'infanzia di acqua e di alberi e di passeggiate a cavallo o in carrozza. E anche di libri, perché nella casa dei Masters vi era uno Shakespeare dolorosamente illustrato, un esemplare delle avventure di

Tom Sawyer e uno dei racconti di Grimm. (In quella ridottissima biblioteca, costituitasi casualmente, vi era anche un esemplare delle Mille e una notte, opera che però non gli è mai piaciuta). Edgar Lee Masters imparò il tedesco da bambino. «Questo fatto ha la sua importanza,» ha scritto non molto tempo fa «perché conoscere il tedesco mi ha avvicinato all'opera di Goethe. Shelley, Byron, Keats, Swinburne, lo stesso Woodsworth mi hanno lasciato ormai da molti anni, ma Goethe mi è sempre vicino».

All'inizio del 1891 Lee Masters si laureò in giurisprudenza. Per più di un anno lavorò nello studio del [p. 36] padre, poi si trasferì a Chicago dove aprì un proprio studio ed esercitò la professione fino al 1920. A quei tempi a Chicago, come oggi a Buenos Aires, era sconveniente per un avvocato dichiararsi colpevole di scrivere «poesiole». Per questo i suoi primi libri sono apparsi sotto pseudonimo. Non interessarono a nessuno e non piacevano neppure a lui. Nell'estate del 1908 visitò la tomba di Emerson e pensò che il destino lo aveva sconfitto, e che non aveva importanza.

Intorno al 1914 un amico gli prestò una copia dell'Antologia Palatina. Dalla sgradevole lettura del settimo libro di quella famosa raccolta di epigrammi, pubblicata all'inizio del X secolo, nacque in Edgar Lee Masters l'idea della Antologia di Spoon River - che è una delle opere più autentiche della letteratura d'America. Si tratta di duecento epitaffi immaginari, scritti in prima persona, che registrano le intime confessioni di donne e uomini di una cittadina del Middle West. A volte il semplice accostamento di due epitaffi -per esempio di un uomo e di una donna - lascia scorgere una tragedia o rivela un'ironia. Il successo fu enorme, come pure lo scandalo. In seguito, nella speranza di replicarli, Edgar Lee Masters ha pubblicato molti altri libri di versi. Ha imitato Whitman, Browning, Byron, Lowell, Edgar Lee Masters. Del tutto invano; egli è, per antonomasia, l'autore della Antologia di Spoon River.

Nel 1931 pubblicò, in prosa, Lincoln, l'uomo, in cui tenta una demolizione dell'eroe, che accusa di ipocrisia, rancore, crudeltà, rozzezza mentale e indifferenza.

Altri libri di Masters: Canti e satire (1916), La grande valle (1917), La roccia affamata (1919),

Mare aperto (1921), La nuova antologia di Spoon River (1924), Il destino della giuria (1929). L'ultimo, Poesie della gente, è stato pubblicato nell'agosto 1936.

Un epitaffio di EDGAR LEE MASTERS:

Anne Rutledge

Da me indegna e ignota le onde di una musica immortale: «Per nessuno odio, per tutti amore». Da me il perdono di milioni a milioni, e il volto benefico d'una nazione luminoso di giustizia e verità. Sono io Anne Rutledge che dormo sotto questa erba, amata in vita da Abraham Lincoln, sposata da lui, non per unione, ma per separazione. Fiorisci per sempre, o Repubblica, dalla polvere del mio petto! (2)

Recensioni

[20] «THE PURSUER» di LOUIS GOLDING

E' stato detto (e soprattutto è stato ripetuto) che il protagonista di un vero romanzo o di un autentico dramma non può essere un pazzo.

Se ci attenessimo a Macbeth, al suo collega, l'analitico omicida Rodion Raskolnikov, a don Chisciotte, a re Lear, ad Amleto e al quasi monomaniaco Lord Jim, potremmo dire (e ripetere) che il protagonista di un dramma o di un romanzo deve essere un pazzo. Ci obietteranno che nessuno può provare simpatia per un pazzo, e che il semplice sospetto della pazzia è sufficiente ad allontanare un uomo da tutti gli altri, infinitamente. Possiamo rispondere che la pazzia è una delle terribili eventualità [p. 38] di ogni anima, e che il problema narrativo o scenico di mostrare l'origine e la crescita di quel fiore spaventoso non è, certamente, illegittimo. (Cervantes, sia detto per inciso, non lo affronta: ci dice che al suo hidalgo cinquantenne «dal poco dormire e il molto leggere gli s'inaridì il cervello in maniera che perdette il giudizio», (3) ma non assistiamo al passaggio dal mondo quotidiano al mondo allucinatorio, alla progressiva alterazione dell'ordine comune ad opera del mondo dei fantasmi).

A tali osservazioni generali mi induce la lettura di questo libro intensissimo di Louis Golding, L'inseguitore. Il romanzo ha due eroi, e tutti e due impazziscono: di paura l'uno, di un orribile amore astioso l'altro. Naturalmente, né il termine né il concetto di pazzia sono presenti nel libro: partecipiamo al processo mentale dei personaggi, li vediamo agitarsi e agire, e il giudizio astratto che sono pazzi è assai meno affascinante di quelle agitazioni e di quelle azioni. (Azioni che talvolta giungono al crimine, il quale finisce quasi per alleviare, sia pure momentaneamente, la tensione del panico e della malvagità. Tant'è che, una volta consumato il crimine, il lettore teme per molte pagine che si tratti di una allucinazione determinata dalla paura).

In questo romanzo, come negli incubi, l'orrore è progressivo. Lo stile è limpido, tranquillo. Quanto all'interesse che il libro presenta... Posso dire da parte mia che ho cominciato a leggerlo dopo pranzo con l'idea di dargli solo un'occhiata e che l'ho lasciato solo a p. 285 (l'ultima) e alle due

del mattino.

Certe convenzioni tipografiche sono riprese da William Faulkner: ciò che pensano i personaggi, ad esempio, interrompe qua e là la narrazione, presentato in prima persona e in carattere corsivo.

[21] «LA langue verte» di PIERRE DEVAUX

I maggiori pericoli del gergo degli zingari (come di qualunque altra lingua) sono il purismo e la pedanteria intransigente.

Discutere o ignorare le decisioni dei trentasei individui della Accademia della Lingua, domiciliati a Madrid, mi sta bene; pensare di sostituirli con trentaseimila compadritos, domiciliati all'osteria dell'angolo, mi sembra sbalorditivo. (Soprattutto quando si scopre che questi fini parlatori hanno a che fare con il Teatro nazionale). Fortunatamente l'alternativa non si dà affatto e possiamo respingere con entusiasmo entrambi i dialetti: quello delle periferie - o, per meglio dire, quello plebeo - e quello dell'Accademia.

Il libro *La lingua verde* è scritto nel peculiare argot di Parigi.

L'autore è un uomo di lettere, uno cioè che conosce troppo bene il buon francese per lasciarsi sfuggire la minima occasione di contraddirlo, o di sottoporlo a scaltre alterazioni. Perciò la sua *langue verte* è senza dubbio più complessa e ardua di quella che si ascolta nei mattatoi di Vaugirard o a Ménilmontant...

Uno dei procedimenti di Pierre Devaux consiste nell'attribuire i suoi dialoghi da periferia a persone alquanto improbabili, come Laval o il Sommo Pontefice. Il procedimento è usuale: a Buenos Aires il montevideo Last Reason lo ha usato efficacemente. Posso dire che è un classico: don Francisco de Quevedo, nell'*Ora di tutti*, fa insolentire Giove da Marte in germania, cioè nel lunfardo dei picari spagnoli del XVII secolo. Questa brusca riduzione di tutte le differenze del mondo a un unico livello facile e grossolano è spesso causa di un qualche momentaneo piacere.

[22] «THE FEAR of the DEAD in PRIMITIVE RELIGION» di Sir JAMES GEORGE FRAZER

Non è impossibile che le idee antropologiche del dottor Frazer vengano un giorno irreparabilmente [p. 40] superate, o che già siano in pieno declino; quel che è impossibile, inverosimile, è che la sua opera cessi di suscitare interesse. Respingiamo pure tutte le sue ipotesi, respingiamo tutti i fatti che le confermano, e l'opera resterà immortale: non più come lontana testimonianza della crudeltà dei primitivi, ma come documento diretto della credulità degli antropologi allorché si parla loro di primitivi. Credere che sul disco della luna appariranno le parole che si scrivono con il sangue su di uno specchio è solo lievemente più strano del credere che qualcuno lo creda. Nel peggiore dei casi l'opera di Frazer rimarrà come una enciclopedia di notizie meravigliose, uno «zibaldone di varie letture» redatto con singolare eleganza. Rimarrà come rimangono i trentasette libri di Plinio e l'*Anatomia della malinconia* di Robert Burton.

Il presente volume tratta del timore dei morti. Abbonda, come tutti quelli di Frazer, di

osservazioni curiosissime. Per esempio: è risaputo che Alarico venne sepolto nel letto di un fiume dai Visigoti, che deviarono il corso delle acque, poi le fecero tornare nel loro letto e diedero la morte ai prigionieri romani che avevano compiuto quel lavoro.

Secondo l'interpretazione corrente temevano che i nemici del re ne profanassero la tomba. Senza respingerla, Frazer ci propone un'altra chiave di lettura: il timore che l'anima spietata del re risorgesse dalla terra per tiranneggiare gli uomini.

Frazer attribuisce una identica finalità alle maschere funerarie d'oro dell'acropoli di Micene: tutte senza fori per gli occhi tranne una, quella di un bambino.

[23] «THE Truth About COLUMBUS» di Charles Duff

Lo speranzoso titolo di quest'opera è La verità su Cristoforo Colombo e sulla scoperta dell'America. L'opera, tuttavia, è meno decisiva del titolo. Non enuncia verità [p. 41] inappellabili, non gareggia con il Giudizio Universale, non divulga le grandi rivelazioni che si potevano sperare o temere. Preferisce limitarsi alla narrazione dei fatti autentici e alla serena discussione di quelli dubbi. Per esempio, non sostiene che Cristoforo Colombo nacque a Pontevedra. Tale comportamento è poco sensazionale, ma è il migliore.

Ogni biografo di Colombo deve fare i conti con una difficoltà che forse è insuperabile: il problema drammatico, o romanzesco, di come tener vivo l'interesse del lettore oltre lo sbarco nel Nuovo Mondo e la prima apoteosi (ornata di pietre e di legni, di cotone e d'oro, di uccelli rumorosi e di sei indios taciturni) a Barcellona. Di solito si fa leva sulle umiliazioni e sulle prigionie sofferte dall'ammiraglio; Duff fa leva, efficacemente, sull'evoluzione religiosa del suo carattere.

E' opportuno correggere un errore: il primo viaggio di Colombo non fu finanziato con i gioielli di Isabella la Cattolica, ma con i denari di due ebrei: uno era il marrano Mosén Luis de Santàngel; l'altro il provveditore Isacco Abrabanel, commentatore delle Scritture, padre di quel Giuda Abrabanel che negli annali del platonismo italiano si chiama Leone Ebreo.

25 dicembre 1936

SAGGIO

[24] ENRIQUE BANCHS

ha celebrato quest'anno
le nozze d'argento
con il silenzio

La funzione poetica - quell'impetuoso e solitario esercizio che consiste nel combinare parole capaci di allarmare d'avventura coloro che le ascoltano - soffre di misteriose interruzioni, di lugubri e arbitrarie eclissi. Per giustificare questi alti e bassi, gli antichi dicevano che i poeti erano ospiti occasionali di un dio, il cui fuoco li abitava, il cui clamore ne riempiva la bocca e ne guidava la mano, e alle cui imperscrutabili distrazioni dovevano porre rimedio. Di qui la consuetudine magica di dare inizio all'atto poetico con una invocazione a quel dio.

Canta, o dea, l'ira d'Achille Pelide, rovinosa, che infiniti dolori inflisse agli Achei, gettò in preda all'Ade molte vite gagliarde d'eroi, ne fece il bottino dei cani, di tutti gli uccelli dice Omero. E non si tratta di una forma retorica, ma di una vera e propria preghiera. O meglio, di un «apriti sesamo» che aprirà al poeta le porte di un mondo sepolto e precario, pieno di tesori pericolosi. Questa [p. 43] dottrina (così simile a quella di taluni studiosi del Corano, che giurano che esso fu dettato parola per parola e lettera per lettera dall'arcangelo Gabriele) fa dello scrittore il puro e semplice amanuense di un dio imprevedibile e segreto. Ne spiega, seppure in forma grossolana o simbolica, i limiti, le debolezze, gli interregni.

Ho segnalato nelle righe precedenti il caso assai comune del poeta che, talora abile, si rivela in altri momenti vergognosamente incapace. Vi è un altro caso più strano e sorprendente: quello dell'uomo che, pur possedendo una capacità in misura illimitata, ne disdegna l'esercizio e preferisce l'inazione, il silenzio. A diciassette anni Jean-Arthur Rimbaud compone *Le bateau ivre*; a diciannove la letteratura gli risulta indifferente quanto la gloria, e si impegola in rischiose avventure in Germania, a Cipro, a Giava, a Sumatra, in Abissinia e nel Sudan. (I piaceri particolari della sintassi furono annullati in lui da quelli che dispensano la politica e il commercio).

Lawrence, nel 1918, capeggia la ribellione degli arabi; nel 1919 compone *I sette pilastri della saggezza*, forse l'unico libro degno di memoria fra quanti ne abbia prodotti la guerra; verso il 1924 cambia nome, perché non dobbiamo dimenticare che è inglese e che la fama lo infastidisce. James Joyce, nel 1922, pubblica *l'Ulisse*, che può equivalere a un'intera e complessa letteratura che riunisca molti secoli e molte opere; oggi pubblica dei giochi di parole che senza dubbio equivalgono al silenzio più assoluto. Nella città di Buenos Aires, nell'anno 1911, Enrique Banchs pubblica *L'urna*, il migliore dei suoi libri, e uno dei migliori della letteratura argentina; poi, misteriosamente, tace. Tace

ormai da venticinque anni.

L'urna è mirabile. Menéndez y Pelayo osserva: «Se non si leggono i versi con gli occhi della storia, saranno ben pochi quelli che sopravviveranno ! ».

Lo si può verificare con molta facilità, nei testi in [p. 44] prosa come in quelli poetici. Non serve risalire a tempi lontani, a tempi abitati da uomini morti; è sufficiente arretrare di pochi anni.

Indico due libri argentini che senza dubbio rimarranno. Nel Lunario sentimentale di Lugones (1909) infastidiscono le continue diavolerie malriuscite e la decorazione art nouveau; nel Don Segundo Sombra, (4) che è del 1926, la scarsa identificazione dell'autore con i mandriani della sua storia. A meno di non prescindere deliberatamente da taluni aspetti, non possiamo godere di quei libri eccelsi. L'urna, invece, non impone patti al lettore né benevole complicazioni. E' passato un quarto di secolo dalla sua apparizione - un ampio lasso di tempo umano, certo non estraneo a profonde rivoluzioni poetiche, per non parlare di quelle di altro tipo - e L'urna è un libro contemporaneo, un libro nuovo. Un libro eterno, per meglio dire, se osiamo pronunciare questa parola portentosa o vuota. Le sue due doti essenziali sono la limpidezza e la trepidazione, non l'invenzione scandalosa né l'esperimento carico di futuro.

Si sa bene che ai critici interessa meno l'arte che non la storia dell'arte; meno l'effettivo conseguimento di una bellezza che non la sua perigliosa ricerca. Un libro il cui valore fondamentale è la perfezione può suscitare meno commenti di un libro che mostra le stimmate dell'avventura o del semplice disordine...

All'Urna è mancata, poi, la guerra prestigiosa delle polemiche. Enrique Banchs è stato paragonato a Virgilio. Nulla di più gradevole per un poeta; nulla, anche, di meno stimolante per il suo pubblico.

Ecco un sonetto che ho ripetuto più di una volta in solitudine, sotto le luci dell'uno e dell'altro emisfero. (L'attento lettore noterà che la sua struttura è shakespeariana: cioè che, nonostante la disposizione tipografica, si compone di tre quartine a rima alternata e di un distico a rima baciata).

Ospitale e fedele nel riflesso, ove d'esser parvenza apprende l'arte [p. 45] il materiale vivere, è lo specchio simile a un chiaro di luna in penombra. Lo fa splendido a notte la fluttuante chiarezza della lampada e tristezza gli dà una rosa nel vaso agonizzante che, anche riflessa, piega la sua testa. Se duplica il dolore, anche ripete cose che nell'anima mia sono giardino. E forse spera che un giorno dimori nel sogno della sua azzurrina calma l'Ospite che gli lasci rispecchiare due mani unite e due fronti vicine. (5)

Forse un altro sonetto di Banchs può darci la chiave del suo inverosimile silenzio: quello in cui allude alla propria anima:

Che, alunna secolare,
preferisce rovine grandiose
alla meschina
palma di oggi.

Forse, come a Georges Maurice de Guérin, la carriera letteraria gli appare irreali, «nella sua essenza e per le lusinghe che uno le chiede».

Forse non vuole molestare il tempo con il suo nome e con la sua fama.

Forse - ed è l'ultima soluzione che propongo al lettore - la sua stessa abilità gli fa disprezzare la letteratura come un gioco troppo facile.

Ci è gradito immaginare Enrique Banchs mentre attraversa i giorni di Buenos Aires, mentre vive una realtà mutevole che saprebbe definire e non definisce: stregone felice che ha rinunciato a

Biografia sintetica

[25] OSWALD SPENGLER

E' lecito osservare (con la leggerezza e la brutalità tipiche di simili osservazioni) che, mentre ai filosofi inglesi e francesi interessa l'universo in sé, o qualche aspetto dell'universo, quelli tedeschi sono propensi a considerarlo un semplice motivo, una pura causa materiale dei loro enormi edifici dialettici: sempre privi di fondamenta, ma sempre grandiosi. Ciò cui anelano è la perfetta simmetria dei sistemi, non la loro eventuale corrispondenza con l'universo impuro e disordinato. L'ultimo di questi illustri architetti germanici - valido successore di Alberto Magno, Meister Eckhart, Leibniz, Kant, Herder, Novalis, Hegel - è stato Spengler.

Spengler nacque il 29 maggio 1880 a Blankenburg am Harz, nel ducato di Brunswick. Studiò a Monaco e a Berlino. All'inizio del secolo si laureò in filosofia e lettere; la sua tesi su Eraclito (Halle, 1904) è l'unico lavoro che pubblicò prima di quello, sensazionale, che lo avrebbe reso famoso. Spengler impiegò sei anni a scrivere *Il tramonto dell'Occidente*. Sei anni ostinati, in una affamata casa popolare di Monaco, in una lugubre stanza affacciata su un miserabile paesaggio di ciminiere e di tegole macchiate. Oswald Spengler, a quel tempo, non possiede libri. Passa le mattinate nella biblioteca pubblica, mangia alle mense operaie, beve, quando è malato, grandi e bollenti quantità di tè. Verso il 1915 termina la revisione del primo volume. Non ha amici. Segretamente si paragona alla Germania, che a sua volta è sola.

Nell'estate del 1918, *Il tramonto dell'Occidente* uscì a Vienna.

Schopenhauer ha scritto: «Non esiste una scienza generale della storia; la storia è il racconto insignificante dell'interminabile, pesante e sconclusionato sogno [p. 47] dell'umanità». Spengler, nel suo libro, si propose di dimostrare che la storia poteva essere qualcosa di più che una pura e ciarliera enumerazione di fatti particolari. Volle determinarne le leggi, gettare le basi di una morfologia delle culture. Le sue pagine virili, redatte nel periodo che va dal 1912 al 1917, non furono contaminate dall'odio tipico di quegli anni.

Verso il 1920 cominciò la gloria.

Spengler prese in affitto un appartamento sull'Isar, comprò con amorosa lentezza migliaia di libri, collezionò armi persiane, turche e indiane, scalò alte montagne e si sottrasse all'insistenza dei fotografi. Soprattutto, scrisse. Scrisse *Pessimismo* (1921), *Doveri politici della gioventù tedesca* (1924), *La rigenerazione del Reich* (1926).

Oswald Spengler è morto intorno alla metà di quest'anno. La sua concezione biologica della storia può essere messa in discussione; non il suo splendido stile.

Recensioni

[26] «GUIDE to PHILOSOPHY» di C.E.M. JOAD

Di solito la storia della filosofia rallenta in modo incredibile la speculazione filosofica. Questo rallentamento è inevitabile, se si tiene presente che la filosofia non è altro che la discussione imperfetta (se non il solitario monologo) di alcune centinaia, o migliaia, di uomini perplessi, distanti nel tempo e nel linguaggio: Berkeley, Spinoza, Guglielmo di Occam, Schopenhauer, Parmenide, Renouvier... Si può discutere, tuttavia, se sia opportuno che ogni nuovo studente riviva, nel suo sviluppo cronologico, il processo ancestrale e percorra le tappe infinite che separano Talete di Mileto dal dottor Whitehead. Il dottor Joad, [p. 48] autore di questo nuovissimo manuale, nega che lo sia. Delle seicento pagine del suo libro, le prime trecento discutono i problemi essenziali della filosofia. Le rimanenti espongono con chiarezza - una chiarezza minuziosa - i sistemi di Platone, Aristotele, Kant, Hegel, Karl Marx, Bergson e Whitehead.

La sdegnosa omissione di Schopenhauer, il cui nome non compare neppure una volta, non mi ha provocato minore sorpresa dell'inclusione, decisamente anomala, di Karl Marx. (Tale ospitalità è quanto mai misteriosa, tanto più se si considera che il materialismo dialettico è stato invitato da C.E. Joad al solo fine di poterlo mettere alla porta).

Leggo a p. 11: «Che io sappia, non vi è alcun motivo perché l'universo sia facilmente comprensibile per una intelligenza del XX secolo». Dire che questo volume (o qualsiasi altro) ci fa comprendere l'universo è dire troppo; dire che si tratta di una encomiabile discussione dei difficili chiarori e delle difficili notti della filosofia significa non dire altro che la verità.

[27] «THE LIBRARY of PICO della MIRANDOLA» di PEARL KIBBE

Quali libri comprendeva la biblioteca di quello straordinario ragazzo biondo che a ventitré anni formulò novecento tesi e sfidò tutti gli uomini sapienti d'Europa a discuterle con lui? Il dibattito non ebbe mai luogo, i libri andarono perduti in un incendio; ma ci rimane il manoscritto del catalogo, e l'orgoglioso elenco delle novecento questioni. Pearl Kibbe, della Columbia University, ha pubblicato uno studio sul rapporto fra quella biblioteca bruciata e l'enciclopedico dibattito che non ebbe luogo.

Il totale dei volumi - enorme per quell'epoca - ammontava a millecentonovantuno. Nel 1496, due anni dopo la morte di Giovanni Pico della Mirandola, il cardinale Grimaldi li acquistò per cinquecento ducati [p. 49] d'oro. Il catalogo registrava settecento volumi in latino, centocinquantesette in greco, centodieci in ebraico e altri in caldeo e in arabo. Vi figuravano Omero, Platone,

Aristotele, Filone di Alessandria, Averroè, Raimondo Lullo, Avicbron e Abenare. Una delle tesi che Pico della Mirandola aveva promesso di dimostrare era la seguente: «Nessuna scienza meglio della magia e della cabala dà prova della divinità di Gesù Cristo». In effetti il catalogo comprende numerosi titoli di libri su quelle «scienze». Un'altra tesi diceva: «Il teologo non può studiare senza pericolo le proprietà delle linee e delle figure». Una versione araba degli Elementi di Euclide e un esemplare della Geometria di Leonardo Pisano dimostrano che lo stesso Pico aveva affrontato, sia pure momentaneamente, quel rischio.

[28] «LORD Halifax's GHOST BOOK»

Da quando un certo storico bizantino del VI secolo ha osservato che l'isola d'Inghilterra si componeva di due parti, una con fiumi e città e ponti, l'altra abitata da bisce e fantasmi, i rapporti dell'Inghilterra con l'Altro Mondo sono cordiali e ben noti. Nel 1666 Joseph Glanvill pubblicò le Considerazioni filosofiche circa l'esistenza delle streghe e della stregoneria, opera ispirata da un invisibile tamburo che si udiva tutte le notti in una acquasantiera del Wiltshire. Verso il 1705 Daniel Defoe scrisse L'apparizione di Mrs Veal. Alla fine del XIX secolo, a quei nebulosi problemi venne applicato il rigore statistico e si procedette a due censimenti delle allucinazioni ipnotiche e telepatiche. (Il secondo coinvolse diciassettemila persone adulte). Ora, a Londra, è appena uscito questo volume - Guida ai fantasmi inglesi -, che riunisce ed esaurisce gli incanti della superstizione e dello snobismo. Si tratta di fantasmi scelti, «di apparizioni che hanno turbato il riposo dei più importanti nomi di Inghilterra, e i cui andirivieni sono stati invariabilmente annotati da mani [p. 50] auguste». Lady Goring, Lord Desborough, Lord Lytton, il marchese di Hartingdom e il duca di Devonshire sono tra coloro il cui riposo è stato turbato e che hanno fornito mani auguste. Il rispettabile Reginald Fortescue si fa garante dell'esistenza «di uno spettro allarmante». Non so cosa pensare: per ora mi rifiuto di credere all'allarmante Reginald Fortescue, a meno che non si faccia garante della sua esistenza un rispettabile spettro.

La prefazione contiene questo piacevole aneddoto: Due signori condividono uno scompartimento ferroviario. «Io non credo ai fantasmi» dice uno di loro. «Davvero?» dice l'altro, e scompare.

Recensioni

[29] «Studs LONIGAN» di JAMES T. FARRELL

Gli editori inglesi della trilogia nordamericana La vita di Studs Lonigan dichiarano che si tratta di un'opera troppo sconvolgente, troppo fitta di personaggi e di eventi, troppo grandiosa perché una breve nota descrittiva possa darne conto. Ho letto La vita di Studs Lonigan con fervore, con simpatia, con compassione, a tratti con fastidio, e sono pienamente d'accordo. Oso, tuttavia, proporre alcune osservazioni. Tali osservazioni, sia chiaro, non hanno l'ambizione di esaurire (e neppure di abbozzare) l'analisi delle sue dense ottocentoquaranta pagine.

Mencken ha detto che il tema fondamentale dei romanzieri è la disintegrazione di un carattere. La vita di Studs Lonigan avvalora questa norma: l'eroe, figlio di una famiglia umile, rozza e onesta, crede di essere uno hard guy, un compadre, e a volte - purtroppo - lo è. A poco a poco l'alcol e la tubercolosi lo distruggono... Di solito le opere di questo genere esagerano la sproporzione tra i sogni e le fantasie dell'eroe e la sua realtà. Da una parte i giganti, gli

incantatori, le sfide, l'impero di Trebisonda; dall'altra i proverbi e le botte. Nella Vita di Studs Lonigan, al contrario, il mondo [p. 52] immaginario non differisce molto da quello reale. Forse la tragedia più grande di Studs è la povertà del suo mondo immaginario. E' circondato, come tutti noi, forse un po' più di tutti noi, da un muro invisibile. Studs, come i suoi insospettati simili del Paseo de Julio o di Boedo, vive in terza persona. Interpreta il ruolo dell'uomo forte, dell'uomo che non teme la solitudine e che nulla preoccupa o condiziona quanto l'opinione degli altri. Forse l'aspetto più reale del compadre - in ogni America - è quella irrealtà di fondo, quell'equivoco.

Non so se nel romanzo di Farrell vi siano pagine degne di memoria; so solo che l'insieme è di grande forza. Non è falsato (come alcuni brani di Sinclair Lewis, con cui ha qualche affinità) dall'indignazione né dal sarcasmo. Direi che è una trascrizione -meglio: una ricreazione - di fatti veri.

Il South Side di Chicago, il South Side anteriore alla sostituzione del coraggio individuale irlandese ad opera dell'organizzazione italiana, vive e continuerà a vivere in questo libro.

SAGGIO

[30] LA dinastia degli HUXLEY

Se le vaste catastrofi militari vaticinate da Aldous Leonard Huxley non sopprimeranno l'abitudine o il compito di scrivere libri, gli uomini del prossimo futuro scriveranno senza dubbio la storia della dinastia degli Huxley. «Non si finisce mai di scrivere libri» dice l'Ecclesiaste con la solita amarezza. Ammettiamo che il fatto sia reale e cerchiamo di immaginare le possibili forme che assumerà questa «Huxley Saga», o - per riprendere il reboante titolo di émile Zola - questa «Storia Naturale e Sociale della Famiglia Huxley». Suppongo che il primo storico scriverà in funzione di Aldous Leonard, ora il più illustre, e vedrà nel nonno Thomas, nel padre Leonard e nel fratello Julian semplici varianti o vane approssimazioni dell'autore di Punto contro punto. Non esiste libro che non racchiuda un controbilancio, che ne è il rovescio: a quella interpretazione alquanto «evoluzionistica» della famiglia seguirà un'altra storia che subordinerà il nipote francesizzato al nonno battagliero. Poi un libro che sottolineerà le differenze fra le tre illustri generazioni. Seguito, naturalmente, da un altro che ne sottolineerà le somiglianze e che forse, alla maniera [p. 54] di quelle fotografie «generiche» ottenute per sovrapposizione da Francis Galton, concentrerà i diversi Huxley in un unico individuo senza tempo, o per lo meno longevo. Quel volume (se l'autore non è meno geniale di questa previsione) avrà nel frontespizio una di quelle fotografie platoniche di cui ho parlato, e come epigrafe questo brano di Julian: «La continua corrente vitale chiamata genere umano si frantuma in piccoli pezzi isolati chiamati individui. Ciò accade con tutti gli animali superiori, ma non è una necessità: è un espediente. La materia viva deve svolgere due attività: una relativa al suo immediato commercio con il mondo esterno; l'altra al suo futuro perpetuarsi. L'individuo è un artificio che consente a una porzione di materia viva di cavarsela e svilupparsi in un determinato ambiente. Dopo un certo periodo di tempo esso viene respinto e muore. Contiene tuttavia una riserva di sostanza immortale, che trasmette alle generazioni future».

Il tono del brano è pacato; il concetto, desolante. «Scriverò degli uomini come se scrivessi di solidi, di superaci piane e di linee» si propose Spinoza. Questo sdegno astronomico, questa imparzialità quasi divina caratterizza tutti gli Huxley. Definirla inumana è assurdo: se vi è qualcosa di umano, nel senso proprio del termine, è la capacità di affrontare il nostro stesso destino, le nostre vergogne e le nostre gioie più intime, come se capitassero a qualcuno che è morto.

Il sentimento di fondo degli Huxley è il pessimismo. Di tutti loro.

In Thomas Henry Huxley, l'antenato, i manuali di letteratura inglese non vogliono scorgere altro che il polemista chiassoso, il compagno di battaglie di Darwin. E' vero che dedicò buona parte delle sue energie, e anche della sua scortesia, a divulgare la parentela dell'homo sapiens con l'homo caudatus, dell'universitario di Oxford con l'orangutano del Borneo, ma quelle indiscrete rivelazioni -

che Carlyle non gli ha mai perdonato - sono ben lungi dall'esaurire la sua molteplice opera. Una diffusissima superstizione [p. 55] del nostro XX secolo identifica il secolo precedente con il materialismo assoluto e con le incurabili sciocchezze dell'ottimismo. Thomas Huxley, nel 1879!, confuta la prima accusa: «Se il materialista sostiene che il mondo e tutti i suoi fenomeni sono riducibili a materia e a movimento, l'idealista può rispondere che il movimento e la materia non esistono se non in quanto noi li percepiamo; in altre parole, non sono che stati mentali. L'argomento è irrefutabile. Se mi costringessero a scegliere tra il materialismo assoluto e l'idealismo assoluto, sceglierei il secondo». Quanto all'altra accusa, quella di un ingiusto e candido ottimismo, mi basterà trascrivere le sue parole: «Le dottrine della predestinazione, del peccato originale, dell'innata depravazione dell'uomo, dell'infelicità dei più, del regno di Satana in terra, di un demiurgo malevolo mi sembrano (per stravagante che sia la loro forma) molto più ragionevoli della nostra illusione liberale secondo cui tutti i bambini nascono buoni e vengono poi guastati dall'esempio di una società corrotta... Non posso neppure credere che la Provvidenza sia un occulto filantropo e che tutto, a lungo andare, migliorerà». In un'altra pagina dichiara di non avere mai colto nella Natura la minima traccia di un proposito morale, e osserva che questo è un articolo di esclusiva produzione umana. L'evoluzione, per Huxley, non è un processo necessariamente infinito: egli credeva in un declino dopo l'ascesa, nel graduale farsi inanimato di questo mondo. L'uomo verticale (ha suggerito) tornerà a essere la scimmia obliqua, la voce articolata il grido roco, il giardino la foresta o il deserto, l'uccello l'albero incatenato, il pianeta la stella, la stella la vasta nebulosa, la nebulosa l'improbabile divinità. Questa inversione o regressione del processo cosmico durerà tante centinaia di secoli quante la fase della creazione. Occorreranno secoli e secoli perché una fronte si incavi un po', perché un profilo diventi più bestiale... L'ipotesi è sinistra: potrebbe essere di Aldous Huxley.

Charles Maurras ci parla senza ironia di un certo «maestro di tradizione», J.F. Bladé, figlio, nipote e pronipote di soldati, che per continuare quella tradizione «scelse di battersi contro la Germania sul terreno della scienza». Triste modo di intendere la scienza, svilendola all'esercizio giuridico di provare che l'accusato non ha mai ragione; triste modo di intendere la tradizione, svilendola a gioco di odi! La servono meglio gli Huxley interrogando il mondo, senza altro impegno che quello della rettitudine del loro metodo. Questo deve essere la tradizione: uno strumento, non un perpetuarsi di malumori.

Biografia sintetica

[31] Paul Valéry

Elencare i fatti della vita di Valéry equivale a ignorare Valéry, a non alludere nemmeno a Paul Valéry. I fatti, per lui, valgono solo come stimolanti del pensiero: il pensiero, per lui, vale solo in quanto possiamo osservarlo; anche l'osservazione di questa osservazione lo interessa...

Paul Valéry nacque nel paesino di Sète nel 1871. Sdegna o trascura - è un classico - i ricordi d'infanzia. Sappiamo solo che una mattina, davanti al mutevole mare, avvertì la naturale aspirazione a fare il marinaio.

Nel 1888, all'Università di Montpellier, Valéry chiacchiera con Pierre Louys. Un anno dopo questi fonda la rivista «La Conque». In quelle pagine appaiono le prime poesie di Valéry, doverosamente mitologiche e sonore.

Intorno al 1891 Valéry va a Parigi. Quella urgente città significa per lui due passioni: la conversazione di Stéphane Mallarmé e lo studio infinito della geometria e dell'algebra. Nelle abitudini tipografiche di Valéry restano ancora tracce di quel commercio giovanile con i simbolisti: una certa loquacità di puntini di sospensione, di lettere corsive, di maiuscole.

Nel 1895 pubblica il suo primo volume, Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci. In quel libro, di carattere divinatorio o simbolico, Leonardo è un eminente pretesto per la descrizione esemplare di un tipo particolare di creatore. Leonardo è un abbozzo di «Edmond Teste», limite o semidio a cui tende Paul Valéry. Quel personaggio - eroe tranquillo e intravisto della breve Serata con il signor Teste - è forse l'invenzione più straordinaria delle lettere attuali.

Nel 1921 gli scrittori di Francia, interrogati dalla rivista «La Connaissance», dichiarano che il primo poeta contemporaneo è Paul Valéry. Nel 1925 entra all'Accademia.

Non è impossibile che La serata con il signor Teste e i dieci tomi di Varietà costituiscano ciò che resterà dell'opera di Valéry. La sua poesia è - forse - meno organizzata per l'immortalità della sua prosa. Nel Cimitero marino - la sua maggiore opera poetica - non vi è legame organico tra i brani speculativi e quelli descrittivi, vi è una pura rotazione. Le versioni spagnole di quella poesia sono numerose; la più riuscita di tutte mi pare quella pubblicata a Buenos Aires nel 1931.

Recensioni

[32] «ABSALOM, ABSALOM!» di William FAULKNER

Conosco due tipi di scrittore: l'uomo la cui prima preoccupazione sono i procedimenti verbali, e l'uomo la cui prima preoccupazione sono le passioni e le fatiche dell'uomo. Di solito si denigra il primo tacciandolo di «bizantinismo» o lo si esalta definendolo «artista puro». L'altro, più fortunato, riceve gli epiteti [p. 59] elogiativi di «profondo», «umano», «profondamente umano» o il lusinghiero vituperio di «barbaro». Il primo è Swinburne o Mallarmé; il secondo, Céline o Theodore Dreiser. Altri, eccezionali, esercitano le virtù e i piaceri di entrambe le categorie. Victor Hugo osserva che Shakespeare contiene in sé Góngora; possiamo aggiungere che contiene anche Dostoevskij... Tra i grandi romanzieri Joseph Conrad è stato forse l'ultimo cui interessavano in egual misura le tecniche del romanzo e il destino e il carattere dei personaggi. L'ultimo fino alla straordinaria comparsa di Faulkner.

A Faulkner piace esporre il romanzo attraverso i personaggi. Il metodo non è del tutto originale - L'anello e il libro di Robert Browning (1868) descrive lo stesso crimine dieci volte, attraverso dieci bocche e dieci anime -, ma Faulkner vi trasfonde una intensità quasi intollerabile. In questo libro di Faulkner vi è un'infinita decomposizione, un'infinita e nera carnalità. Lo scenario è lo Stato del Mississippi: gli eroi, uomini annientati dall'invidia, dall'alcol, dalla solitudine, dai morsi dell'odio.

Assalonne! Assalonne! è paragonabile a L'urlo e il furore. Non conosco maggior elogio di questo.

[33] «DEATH at the President's LODGING» di MICHAEL INNES

Nel migliore dei tre racconti esemplari di Edgar Allan Poe, la polizia di Parigi, impegnata a recuperare una lettera rubata, ricorre invano alle risorse dell'investigazione metodica: trapano, compasso e microscopio. Il sedentario Auguste Dupin, intanto, fuma una pipa dopo l'altra, considera i termini del problema e ispeziona la casa che ha beffato le ricerche della polizia. Entra e subito trova la lettera... Nonostante questo successo, il riflessivo Auguste Dupin ha avuto meno imitatori dell'inefficace e metodica polizia. Per ogni detective ragionatore - per ogni Ellery Queen o [p. 60] padre Brown - vi sono dieci collezionisti di fiammiferi e deciflatori di impronte. La tossicologia, la balistica, la diplomazia segreta, l'antropometria, la scienza delle serrature, la topografia, e perfino la criminologia hanno oltraggiato la purezza del genere poliziesco. Michael Innes, in Morte alla pensione del Presidente, fa del romanzo poliziesco una varietà di quello psicologico. Questo procedimento, come si vede, lo avvicina più a Poe che al minuzioso e garrulo Conan Doyle, e più a

Wilkie Collins che a Poe. (Parlo dei classici; tra i contemporanei, lo accosterei piuttosto ad Anthony Berkeley, che nell'introduzione al romanzo Il secondo colpo espone idee quasi identiche a quelle che Michael Innes mette in bocca ad alcuni dei suoi eroi).

Segnalo due elementi a favore. Uno: lo studio dei caratteri umani che propone questo libro è più affascinante dello studio della planimetria di una casa a più piani che solitamente propongono i romanzi di S.S. Van Dine. Due: Michael Innes, «psicologo», non cade in chiacchiere da psicoanalisi.

SAGGIO

[34] PRESENZA di MIGUEL de UNAMUNO

Ho l'impressione che di tutte le opere di Miguel de Unamuno la più importante sia *Del sentimento tragico della vita*. Il tema è l'immortalità personale: o meglio, le vane immortalità immaginate dall'uomo, e gli orrori e le speranze che tale riflessione ci impone.

E' un tema che risparmia pochissimi; gli spagnoli e i sudamericani affermano o negano recisamente l'immortalità, ma non provano a discuterla né a raffigurarsela. (Se ne deve dedurre che non vi credono). Altri ritengono che la sua opera maggiore sia *Vita di Don Chisciotte e Sancho*. Decisamente non posso condividere questa opinione. Preferisco l'ironia, le riserve e l'uniformità di Cervantes alle patetiche incontinenze di Unamuno. Il *Chisciotte* non ci guadagna nulla a essere raccontato di nuovo, in stile ridondante; il *Chisciotte* non ci guadagna nulla, e anzi perde qualcosa, con quei fastidiosi ornamenti paragonabili, per il loro contenuto sentimentale, a quelli che ci propina Gustave Doré. Le opere e la passione di Unamuno non possono non attrarmi, ma la sua intrusione nel *Chisciotte* mi sembra un errore, un anacronismo.

Rimangono gli indagatori *Saggi* - forse l'opera più [p. 62] intensa e duratura fra quelle che ha scritto -, rimangono il romanzo e il teatro. Rimangono anche i volumi di poesia. Uno di questi - *Corona di sonetti lirici*, pubblicato nel 1911 a Madrid - lo rappresenta, secondo me, in modo totale. Si dice che un autore va ricercato nelle sue opere migliori; si potrebbe replicare (paradosso che Unamuno non avrebbe disapprovato) che se vogliamo conoscerlo davvero è opportuno interrogare le meno felici, poiché in esse - in quel che vi è di ingiustificabile, di imperdonabile - l'autore è più presente che in altre, quelle che nessuno esiterebbe a sottoscrivere. Nella *Corona di sonetti lirici* i pregi non mancano, ma quel che è certo è che le «pecche» sono più evidenti - e sono caratteristiche di Unamuno.

L'impressione iniziale è assolutamente sgradevole. Scopriamo con orrore che un sonetto si intitola *Salute no, ignoranza*, un altro *La manifestazione antiliberale*, un altro *Al Mercurio cristiano*, un altro *Ipocrisia della formica*, un altro *Al mio avvoltoio*. Ci imbattiamo per caso in questo verso:

quelli in germoglio e quelli secchi sono gli stessi rami

o in questa quartina:

Non sulla china ridente dell'Appennino,
ma della nostra Archanda che lo sgarbo rallegra,
quest'estate ho raccolto in modo sfrenato

fresche rose in un campo di smeraldo

e sentiamo il profondo disagio dell'uomo che coglie, senza volerlo, un segreto ridicolo in una persona che apprezza. Senza troppe speranze cominciamo una lettura metodica. A poco a poco i tratti dispersi si organizzano, si attenuano e si confermano, «per dare al mondo» - lo dico con parole di Shakespeare - «la certezza di un uomo». La certezza, quasi la presenza carnale, dell'uomo Miguel de Unamuno.

In questo breve libro si ritrovano tutti i temi di Unamuno. Il tempo:

Notturmo il fiume delle ore scorre
dalla sorgente che è l'eterno domani...

La credenza generale ha stabilito che il fiume delle ore - il tempo - scorre verso l'avvenire. Immaginare il percorso opposto non è meno ragionevole, ed è più poetico.

Unamuno propone questa inversione nei due versi appena citati: non so se sia mai riuscito, nel corso della sua vasta produzione, a dimostrare questa tesi...

La fede come sostanza dell'avvenire, secondo la definizione di san Paolo. Il dovere morale di conquistare la fama e l'immortalità si riflettono in questi endecasillabi:

Io t'attendo, sostanza della vita.
Non passerò come ombra scolorita
nell'impeto della macabra danza.
Per qualcosa son nato.
La mia fralezza
le basi getterà alla tua fortezza e
vivrò aspettandoti, o Speranza. (6)

Il generoso appetito di eternità, il timore che il passato si perda:

Rivivere quel che ho vissuto è il mio anelito,
non vivere di nuovo una nuova vita:
fa' che verso un eterno ieri intraprenda
il mio volo e mai giunga alla partenza,
giacché, o Signore, non hai altro cielo
che colmi la misura della mia gioia.

La coraggiosa fede dell'incredulo:

...Io soffro a tue spese,
Dio inesistente, ché, se Tu esistessi,
allora esisterei anch'io davvero.

Il pari amore per le sue due regioni di Spagna:

La mia consolazione in Castiglia è la Biscaglia,

e rimpiango in Biscaglia la mia Castiglia.

Non è impossibile (e senza dubbio è innocuo) paragonare tutti i generi letterari al romanzo. Il racconto è un capitolo virtuale, se non un riassunto; la storia è una antica variante del romanzo storico; la favola, una forma rudimentale del romanzo a tesi; la poesia lirica, il romanzo di un solo personaggio, che è il poeta.

I circa cento testi che compongono la Corona di sonetti lirici ci offrono, in tutta la sua pienezza, il loro personaggio: Miguel de Unamuno. Macaulay, in un suo studio, si meraviglia del fatto che le fantasie di un uomo finiscano per diventare i ricordi intimi di migliaia di altri uomini. Questa onnipresenza di un io, questo continuo effondersi di un'anima nelle anime, è una delle operazioni dell'arte, forse la più difficile ed essenziale.

Ritengo Unamuno il massimo scrittore della nostra lingua. La sua morte corporea non è la sua morte; avvertiamo - indagatrice, garrula, tormentata, a volte insopportabile - la sua presenza.

5 febbraio 1937

Biografia sintetica

[35] JAMES JOYCE

Nacque a Dublino il 2 febbraio 1882. La sua storia personale, come quella di certe nazioni, si perde nel mito. Una delle sue leggende dice che a nove anni pubblicò un'operetta elegiaca sul condottiero Charles Stewart Parnell, uomo superstizioso e audace, di cui gli irlandesi attesero a lungo il ritorno, come il popolo tedesco quello del Barbarossa... Sappiamo con certezza che fu educato dai gesuiti e che pubblicò - a diciassette anni - un lungo studio su Ibsen nella «Fortnightly Review». Il culto per Ibsen lo spinse a imparare il norvegese. Intorno al 1901 pubblicò una diatriba contro il progetto di fondare in Irlanda un teatro nazionale. La intitolò Il giorno della ciurma. Nel 1903 andò a Parigi per studiare medicina. Fu sempre attratto dalle opere vaste, che abbracciano un mondo: Dante, Shakespeare, Omero, Tommaso d'Aquino, Aristotele, lo Zohar.

I primi libri di Joyce non sono importanti. Per meglio dire, lo sono unicamente quali anticipazioni dell'Ulisse o in quanto possono agevolare la comprensione. Joyce lavorò all'Ulisse negli anni terribili che vanno dal 1914 al 1921. (Nel 1904 era morta sua madre; nel 1904 aveva sposato Miss Nora Healy, di Galway). Lasciando volontariamente la patria, giurò che avrebbe forgiato un libro duraturo, «con le tre armi che mi rimangono: il silenzio, l'esilio e l'acutezza». Consacrò otto anni a mettere in atto questo giuramento.

Per terra, per aria e per mare l'Europa si andava assassinando, non senza gloria; Joyce, nel frattempo - negli intervalli della correzione dei compiti di inglese o dell'improvvisazione di articoli in italiano per «Il Piccolo della Sera» -, andava componendo la sua grande ricostruzione di un solo giorno a Dublino: il 16 giugno 1904. Più che l'opera di un solo uomo, l'Ulisse sembra lo sforzo di molte generazioni. A prima vista è caotico; il libro esplicativo di Gilbert - L'«Ulisse» di James Joyce, 1930 - ne rivela le leggi rigide e nascoste. La delicata musica della sua prosa è incomparabile.

La fama conquistata dall'Ulisse è sopravvissuta allo scandalo. Il libro successivo di Joyce, Work in Progress, è, a giudicare dai capitoli pubblicati, un tessuto di languidi giochi linguistici in un inglese venato di tedesco, italiano e latino.

Attualmente James Joyce vive in un appartamento a Parigi, con la moglie e i due figli. Va con loro all'opera, è molto allegro e chiacchierone. E' cieco.

Recensioni

[36] «THE CROQUET PLAYER» di H.G. WELLS

Non è impossibile ridurre questo racconto lungo o romanzo breve di Wells a una semplice parabola della civiltà europea, minacciata da una mostruosa rinascita della stupidità e della crudeltà. Non è impossibile, ma non sarebbe giusto. Questo libro è cosa diversa da una parabola: questo libro rinnova la vecchia discussione [p. 67] sulle allegorie e sui simboli. Tutti siamo propensi a credere che l'interpretazione esaurisca i simboli. Nulla di più falso. Faccio un esempio elementare: quello di un indovinello. Nessuno ignora che la Sfinge tebana chiese a Edipo: «Qual è l'animale che ha quattro piedi all'alba, due a mezzogiorno e tre alla sera?». Nessuno ignora neppure che la risposta è: «L'uomo». Chi di noi non coglie immediatamente che il nudo concetto di «uomo» è inferiore al magico animale che la domanda lascia intravedere e all'assimilazione dell'uomo a quel mostro e dei settant'anni a un giorno e del bastone dei vecchi a un terzo piede? Altrettanto accade con le parabole e con questo romanzo di parabole di H.G. Wells: la forma conta più della materia.

In questo libro i procedimenti letterari di Wells non sono diversi da quelli della Sfinge tebana. La Sfinge descrive con minuzia un mostro variabile; quel mostro è l'uomo che la sta ascoltando. Wells descrive una regione di pantani avvelenati in cui avvengono fatti atroci; quella regione è Londra o Buenos Aires, e i colpevoli siamo tu e io.

[37] «"THE CANTERBURY TALES". A NEW RENDERING» di FRANK ERNEST HILL

La lingua di Geoffrey Chaucer, «padre della poesia inglese» - più o meno contemporaneo di don Sem Tob, rabbino di Carrión, e del canceller Pedro López de Ayala -, è invecchiata moltissimo. Tuttavia non è invecchiata abbastanza, e il lettore moderno tende a credere che un po' di attenzione e un dizionario siano sufficienti per comprenderla.

In effetti l'inglese del 1387 corrisponde, in generale, a quello di oggi, ma le parole non hanno esattamente lo stesso significato. Donde il pericolo che i lettori attuali, disorientati da quella superficiale identità, deformino sottilmente il vecchio poema. Donde, [p. 68] anche, la giustificazione e l'opportunità di versioni come questa pubblicata dal poeta nordamericano Frank Ernest Hill.

Mr Hill ha capito che Chaucer è, innanzitutto, un narratore. Gli ha reso l'onore di sacrificare deliberatamente il sapore antico - questo involontario regalo del tempo - alla fedele traduzione di ogni parola e di ogni tratto psicologico. In questa versione metrica dei Racconti, Chaucer parla di Pietro il Crudele e non di Petro of Spayne, di professione e non di «mistero», di Granada e non di Gernade, di Eloisa e non di Helowys, di Alessandria e non di Alisaundre.

Mi chiedo tuttavia: a che scopo «tradurre» il famoso verso «The smyler with the knyf under the cloke» con «The smiler with a knife beneath his cloak»? La risposta è difficile.

SAGGIO

[38] GLI scrittori argentini e BUENOS AIRES

Vi sono scrittori (e lettori) i quali giurano che essere scrittore ed essere argentino è una sorta di contraddizione, quasi di impossibilità. Pur senza giungere a tanto, oso pensare che essere porteno sia una delle azioni più imprudenti che si possano commettere a Buenos Aires. O meglio: una delle azioni che non si possono, che non si devono, che decisamente non conviene commettere a Buenos Aires. Il motivo è chiaro: noi portenos siamo privi di qualsiasi incanto esotico e siamo troppi per ricorrere al mutuo soccorso. Un uomo può sperare che un altro uomo lo aiuti; nessuno può sperare che lo aiutino ottocentomila uomini. Solo alla Boca del Riachuelo è stato organizzato una sorta di clan: vale a dire nell'unico punto di Buenos Aires che non assomiglia in nulla a Buenos Aires, nell'unico quartiere in cui arrivano turisti da altri quartieri... Lo scrittore porteno che non ha preso la elementare precauzione di essere della Boca è solo. Neppure il prestigio della miseria può salvarlo. Aver sofferto la fame al Puerto è un tratto romantico; averla sofferta al Centro, a Palermo o a San Cristóbal è solo imbarazzante, e non serve ad abbellire una biografia. [p. 70] C'è chi immagina che il Barrio Norte imponga i propri scrittori a Buenos Aires; si sbaglia. Al Barrio Norte (alla categoria sociale più che topografica che indichiamo come Barrio Norte) non interessa esaltare un individuo rispetto agli altri. Né esso si lascia abbagliare troppo dalla réclame. Quartiere in fondo criollo (7) - criollo quanto quello di Mataderos o quanto la parte bassa di Belgrano -, è meno propenso alla venerazione che alla burla o all'incredulità. Soffre di una superstizione, questo sì: l'illimitata preferenza per tutto ciò che è popolare e locale. Ricardo Güiraldes pubblicò Xaimaca e nessuno disse una parola. Fu necessario che esaltasse i mandriani in Don Segundo Sombra perché il Barrio Norte si entusiasmasse, e gli altri di seguito. Parlo di dieci anni fa. Flores e Lomas de Zamora (anche questi due nomi hanno qui un valore sociale e non topografico) opposero, lo ricordo bene, una certa resistenza: Zogoibi (8) sembrava loro scritto meglio...

Non so fino a che punto tali osservazioni possano destare sorpresa nel mio lettore. Per me sono puri assiomi, banalità evidenti. Le ho sempre giudicate così. Per questo non mi sono mai curato di scriverle, finché l'altro giorno il caso innocente mi ha fatto imbattere in un paio di lamentele - orale una, scritta l'altra; sincerissime entrambe - circa gli ardui e speciali ostacoli con cui lo scrittore dell'interno si scontra a Buenos Aires e la glaciale inospitalità letteraria di questa città. Entrambe le lamentele - quella orale e quella scritta - la paragonavano, inevitabilmente, a Cartagine: metropoli nebulosa dei cui gusti e disgusti artistici sappiamo, peraltro, molto poco. Ho ascoltato quelle lamentele, e il mio primo moto è stato di stupore. Più tardi ho ricordato le amare e rassegnate parole di Mr Andrew Lang: «E' assurdo inimicarsi le persone perché non condividono esattamente le nostre preferenze letterarie. Quel che è certo è che alla maggior parte delle persone non interessano i libri».

Se Mr Andrew Lang ha potuto scrivere queste parole nel [p. 71] più letterario dei paesi, l'Inghilterra, quale indifferenza artistica non è lecito attendersi dalla nostra città?

Quale errore più facile per uno scrittore di provincia che attribuire quell'indifferenza alla sua condizione - relativa - di forestiero?

Quale tentazione più forte che attribuire ogni sfavore del destino a una ragione impersonale, generale?

I fatti, del resto, stanno smentendo questa ipotesi malinconica. Lugones, Martínez Estrada, Capdevila sono i primi scrittori della Repubblica. Nessuno ha mai sostenuto che il fatto di essere di Santa Fe il secondo e di Córdoba gli altri due li rendesse indegni di tale posizione. Evaristo Carriego, di Entre Ríos, continua a essere il poeta tutelare delle periferie di Buenos Aires. Il fantasma glorioso di Florencio Sánchez domina sul nostro teatro, così come Bartolomé Hidalgo sulla nostra poesia gauchesca. Non vi è poeta delle cose criollas che goda la stessa meritatissima rinomanza di Fernán Silva Valdés, anch'egli dell'«otra banda». (9) Scribacchio queste note ad Adrogué senza libri da consultare; il lettore curioso potrà interrogare gli indici eruditi della Storia della letteratura argentina dell'eminente santiagueno Ricardo Rojas e accumulare esempi aggiuntivi. Per il momento: Sarmiento, Alberdi, il decano Funes, Juan Crisóstomo Lafinur, Hilario Ascasubi, Gervasio Méndez, Olegario Andrade, Marcos Sastre, Fernandez Espiro.

Questo elenco non è un panegirico dell'inutile generosità di Buenos Aires, misconosciuta e maltrattata dagli ingrati. E' piuttosto una prova della sostanziale identità di tutti gli uomini di questa parte d'America. Identità dello spirito e del sangue. Io, per esempio, sono porteno, figlio, nipote, pronipote e terzo nipote di portenos; ma (per altri rami) ho antenati di Córdoba, Rosario, Montevideo, Mercedes, Parana, San Juan, San Luis, Pamplona, Lisbona, Hanley... In altre parole: sono il porteno tipico. Per meglio dire: mi manca solo sangue italiano per essere il porteno tipico...

La fastidiosa polemica delle province contro Buenos Aires è ormai da tempo risolta. Inutile rinnovare sulla carta le antiche discordie di Pavón e della Canada de la Cruz. (10) Dati per acquisiti gli scrittori portenos, data per acquisita l'illustre tradizione di Vicente Fidel López e di Echeverría, nessuno vorrà negare a Buenos Aires un merito incomparabile: quello di fare da pungolo doloroso e da stimolo insonne. Sostenere che la poesia - o qualsiasi altra forma di cultura - si manifesta meglio nelle campagne che nelle città ha lo stesso sapore del frusto e sentimentale pregiudizio che ha prodotto opere false come Disprezzo della corte e lode del villaggio. (11) La nostra letteratura gaucha - forse il genere più originale di questo continente - è stata sempre prodotta a Buenos Aires. Tranne il colonnello Ascasubi - che la storia dice nato a Córdoba, e la leggenda o la tradizione a Montevideo -, tutti i suoi cultori sono stati portenos, da Estanislao del Campo a Eduardo Gutiérrez, dall'autore del Gaucho Martín Fierro (12) a quello di Don Segundo. Tale unanimità non credo sia casuale; una volta o l'altra ne illustrerò le ragioni.

19 febbraio 1937

Biografia sintetica

[39] LANGSTON HUGHES

Tranne che in certe poesie di Countee Cullen, la letteratura negra soffre, al giorno d'oggi, di una inevitabile contraddizione. Intento di questa letteratura è dimostrare l'insensatezza di ogni pregiudizio razziale, e tuttavia essa non fa altro che ripetere di essere negra, ossia accentuare la differenza che vuole negare.

Il poeta negro Langston James Hughes nacque il 1o febbraio del 1902 a Joplin, Missouri. I nonni materni erano negri liberi e possidenti.

Il padre era avvocato. Fino all'età di quattordici anni Langston James Hughes visse nello Stato del Kansas. Lì diventò cavaliere: lì imparò a montare e a lanciare con destrezza il lazo. Verso il 1908 trascorse un'estate in Messico, nei pressi della città di Toluca. La terra tremò, le montagne tremarono, e Langston James Hughes non dimenticherà mai le migliaia di uomini silenziosi e inginocchiati mentre la terra tremava lentamente e il cielo era azzurro.

Nel 1919 apparvero le prime poesie malamente composte sotto l'influenza di Claude McKay e di Carl Sandburg. Nel 1920 Hughes tornò in Messico. Nel 1922, dopo un anno di studi indecisi alla Columbia [p. 74]

University, si imbarcò per l'Africa. «A Dakar vidi il deserto,» riferisce «rubai una scimmia nel Congo, assaggiai il vino di palma nella Costa d'Oro, e mi tirarono fuori dal Niger quasi annegato».

Quel viaggio fu il primo di molti. «Nei migliori ristoranti di Parigi ho conosciuto la fame» dice altrove. «Sono stato portiere in un cabaret di rue Fontaine, senz'altra paga che le mance. Poiché i clienti erano francesi, la paga - notte dopo notte - ammontava a zero. Sono stato aiuto cuoco al Grand Duc. Ho passato giorni felicissimi a Genova, senza un soldo in tasca, mangiando fichi e pane nero. Ho lavato i ponti del vapore che mi ha portato a New York».

Nel 1925 vinse un premio di centocinquanta dollari per la poesia Una casa a Taos. Nel 1926 uscì il suo primo libro, Blues di stanchezza. Poi un'altra raccolta di poesie, Abiti fini per l'ebreo (1927), e un romanzo, Non senza riso (1930).

Una poesia di LANGSTON HUGHES:

Il negro parla di fiumi Ho conosciuto fiumi:

ho conosciuto fiumi antichi come il mondo, più vecchi del sangue che scorre nelle vene degli uomini.

La mia anima è diventata profonda come i fiumi.

Quando le aurore erano giovani mi sono bagnato nell'Eufrate.

Ho costruito la mia capanna vicino al Congo, e il fiume ha cullato il mio sonno.

Ho alzato lo sguardo sul Nilo e ho costruito le piramidi.

Quando Abramo Lincoln è sceso fino a New Orleans ho sentito il canto del Mississippi, e ho visto le sue acque melmose farsi tutte d'oro al tramonto.

Ho conosciuto fiumi:

antichi, foschi fiumi.

La mia anima è diventata profonda come i fiumi. (13)

Recensioni

[40] «Ce vice impuni, la lecture» di Valery Larbaud

All'inizio del XIX secolo gli inglesi scoprirono di essere germanici - e decisero di continuare a esserlo, ma in modo più enfatico e assiduo. Preceduto da Coleridge e da De Quincey, Carlyle dedicò tutta la sua eloquente vita a giurare di non essere francese e che i suoi fratelli di sangue si trovavano a Lipsia, non a Roma o a Parigi. A questa astiosa osservazione possiamo rispondere con due argomenti: il primo è che la capitale della germanità (visto che si trattava di essere germanici) non è affatto la Germania, un crocevia d'Europa che tante orde e tanti eserciti hanno attraversato e tormentato; il secondo è la secolare amicizia tra la letteratura inglese e quella francese. Chaucer traduce dal francese; Shakespeare è un lettore di Montaigne - esiste ancora un esemplare firmato di suo pugno; Swift proietta la sua ombra gigantesca su Voltaire; Baudelaire discende da Thomas De Quincey e da Edgar Allan Poe. Valery Larbaud, minor poet, procede da Walt Whitman. Fortunatamente, la sua anglofilia non si limita al placido pastiche del nordamericano o dell'inglese, come in Barnabooth. Commenta, giustifica, traduce. Questo suo ultimo libro reca il sottotitolo *Domaine anglais* e contiene note su Coventry Patmore, James Stephens, «che si è proposto di dotare l'Irlanda di una nuova mitologia», William Faulkner, James Joyce, Samuel Butler... (Quest'ultimo, che io sappia, [p. 76] ha ormai cinque lettori a Buenos Aires: Arturo Cancela, Victoria Ocampo, Maria Rosa Oliver, Pedro Henríquez Ureña e me. Le mie scuse al lettore ignoto, all'amico di Butler che scorrerà questa lista incompleta e di cui non ho saputo citare il nome).

[41] «Tales of DETECTION. A NEW ANTHOLOGY» di DOROTHY L. SAYERS

Conosco tre attività di Miss Dorothy Sayers: i suoi studi storico-analitici sul racconto poliziesco, le sue laboriose e frequenti antologie di questo stesso genere e i suoi non meno polizieschi romanzi. Gli studi sono talvolta apprezzabili, le antologie competenti, i romanzi di una mediocrità che non ha nulla di aureo.

Questa nuovissima raccolta costituisce il volume 928 della «Everyman's Library» e raduna una ventina di testi. E' logico cominciare dalle omissioni, che di solito rappresentano - chi lo ignora? -

l'attrattiva più innegabile delle antologie. In questa devo salutare col più grande entusiasmo l'assenza, l'opportuna assenza, di Maurice Leblanc, di Fletcher, di Edgar Wallace e di S.S. Van Dine. Deploro invece quella di Shiel, di Ellery Queen, di Phillipotts, di Arthur Conan Doyle. (Di quest'ultimo - se non altro per ragioni sentimentali - mi sarebbe piaciuto rileggere I cinque Napoleoni, La lega delle teste rosse o La faccia gialla).

Quanto ai testi scelti... Penso che i racconti di Edgar Allan Poe -La lettera rubata -, di Wilkie Collins, di Stevenson, di Chesterton -L'uomo del corridoio -, di Thomas Burke, di padre Ronald Knox, di Anthony Berkeley, di Milward Kennedy e di Henry Christopher Bailey bastino ampiamente a giustificare il volume. Gli altri meritano il nostro oblio - che possiamo peraltro conceder loro con grande facilità - e senza dubbio il nostro perdono.

Atto di mortificazione e di penitenza: Miss Sayers [p. 77] non ha risparmiato se stessa, nella sua antologia. Il racconto che vi ha inserito si intitola L'immagine dello specchio. Ecco l'argomento: un uomo, in due o tre tragiche circostanze, incontra se stesso.

Inorridito, si rivolge all'opportuno detective Lord Peter Wilmsey. Questo aristocratico scopre l'ingegnosa verità: un gemello diabolico.

[42] «DIE UNBEKANNTEN GROSSE» di HERMANN BROCH

Una donna si rammaricò, sul far della sera, che non potessimo condividere i nostri sogni: «Che bello sognare di percorrere un labirinto in Egitto con una certa persona, e parlare di quel sogno il giorno dopo, e che quella persona lo ricordi, e che abbia fatto attenzione a un particolare che non abbiamo notato e che serve, forse, a spiegare qualcosa del sogno, o a farlo risultare più strano!». Elogiai quel desiderio così elegante e parlammo della concorrenza che i sogni di quei due protagonisti, o anche di duemila, farebbero alla realtà. (Solo più tardi mi ricordai che i sogni condivisi già esistono, che sono, appunto, la realtà).

Nel racconto L'incognita il contrasto non si istituisce tra i fatti reali e quelli sognati, ma tra i primi e l'universo lucido e vertiginoso dell'algebra. Il protagonista, Richard Hieck, è un matematico «a cui non interessa la propria vita» (come al nostro Almafuerter) e il cui vero mondo è quello dei simboli. Il narratore, qui, non si limita a dirci che è un matematico: ci presenta quel mondo e ci fa condividere le sue fatiche e le sue immacolate vittorie... Il suicidio di un fratello minore restituisce Hieck alla «realtà», a un mondo equilibrato in cui convivono tutte le facoltà dell'uomo. Rassegniamoci, e riteniamoci fortunati per il fatto che quella rivelazione non sia stata affidata a una zingara o all'amore di Marlene Dietrich.

Ho tuttavia l'impressione che mi sarebbe piaciuto molto di più l'argomento inverso: l'invasione progressiva del mondo quotidiano da parte del mondo platonico dei simboli.

SAGGIO

[43] Le «nuove generazioni» letterarie

Leggo nelle pagine rispettose di una rivista giovane (perché i giovani, adesso, sono rispettosi e scelgono gli incanti della cortesia, non quelli del martirio): «La nuova generazione, o generazione eroica, come viene anche chiamata, adempì pienamente al suo compito: demolì la Bastiglia dei pregiudizi letterari, imponendo alla considerazione di simbolisti malaticci nuove idee estetiche...». Quella generazione impositiva, demolitrice e adempitrice è la mia: sono stato quindi definito, sia pure a titolo collettivo, eroe. Non so cosa penseranno di questa ascesa i miei compagni di apoteosi; per parte mia, posso giurare che la gratitudine non esclude lo stupore, l'inquietudine, il lieve rimorso e l'estremo disagio.

Generazione eroica... Il testo di Cambours Ocampo, da cui ho tratto quella frase elogiativa, si riferisce alla generazione di «Prisma», «Proa», «Inicial», «Martin Fierro» e «Valoraciones». Cioè agli anni compresi tra il 1921 e il 1928. Nel ricordo il sapore di quegli anni è molto vario; giurerei tuttavia che prevale il sapore agrodolce della falsità. Dell'insincerità, se si preferisce una parola più cortese. Di una insincerità [p. 80] particolare, fatta anche di pigrizia, lealtà, bricconate, rassegnazione, amor proprio, cameratismo e forse rancore. Non accuso nessuno, neppure il mio io di allora; tento solo - attraverso il «grande spazio di tempo» a cui si riferisce Tacito - un cristallino esercizio di introspezione. Non mi fa arretrare il timore (per nulla inverosimile, del resto) di rivelare a un mondo distratto le secret de Polichinelle. Sono sicuro di dire la verità: una verità superflua e anacronistica, lo so bene, ma che qualcuno deve pur dire. Qualcuno della «generazione eroica», appunto.

Nessuno ignora (o meglio: tutti hanno dimenticato) che il tratto distintivo di questa generazione letteraria fu l'abuso di un certo tipo di metafora cosmica e cittadina. A volte irriverenti (sotto la penna di Sergio Pinero, Soler Daràs, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal o Antonio Vallejo), a volte affettuose (sotto quelle di Norah Lange, Brandàn Caraffa, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Francisco Pinero, Francisco Luis Bernàrdez, Guillermo Juan o J.L.B.), tali immagini sorprendenti combinavano fatti eterni e fatti attuali, cose del cielo senza tempo, o per lo meno ciclico, e dell'instabile città. Ricordo che predicavamo anche, come tutte le nuove generazioni, il ritorno alla Natura e alla Verità e la morte della vana retorica. E avemmo l'audacia di essere uomini del nostro tempo - come se la contemporaneità fosse un atto difficile e volontario e non un fatto ineludibile. Come primo impulso abolimmo oh, parola definitiva! - i segni d'interpunzione: abolizione del tutto inutile, poiché uno dei nostri li sostituì con le «pause», che, per quanto costituissero (nella fortunosa teoria) «un valore nuovo ormai acquisito per sempre alle lettere», altro non furono (nella deplorabile pratica) che grandi spazi vuoti, che scimmiottavano rozzamente i segni.

Ho pensato in seguito che sarebbe stato più affascinante sperimentare nuovi segni: segni di indecisione, di commiserazione, di tenerezza, segni di valore psicologico o musicale... Ritenevamo anche - a [p. 81] buon diritto, penso, e con il secolare beneplacito dei rapsodi omerici, dei salmisti delle Sacre Scritture, di Shakespeare, di William Blake, di Heine e di Whitman - che la rima fosse meno imprescindibile di quanto credesse Leopoldo Lugones. L'importanza di tale opinione fu considerevole. Ci consentì di non sembrare ciò che eravamo: involontari e fatali discepoli - senza dubbio la parola «continuatori» suonerebbe meglio - dell'abiurato Lunario sentimentale.

Lugones pubblicò quel volume nel 1909. Io sostengo che l'opera dei poeti di «Martìn Fierro» e di «Proa» - tutta l'opera anteriore alla dispersione che ci permise di tentare o realizzare opere personali - è prefigurata, interamente, in alcune pagine del Lunario. Nei Fuochi d'artificio, nella Luna cittadina, in Un brano di selenologia, nelle vertiginose definizioni dell'Inno alla luna. Lugones pretendeva, nel prologo, ricchezza di metafore e di rime. Noi, dodici o quattordici anni dopo, accumulammo con fervore le prime e respingemmo ostentatamente le seconde. Fummo gli eredi tardivi di un solo profilo di Lugones. E' davvero strano che nessuno l'abbia mai detto. La mancanza di assonanze e consonanze turbò per sempre i nostri lettori, che preferirono - scarsi, distratti e collerici - pensare che la nostra poesia fosse solo caos, opera casuale e deplorabile della pazzia o della incompetenza. Altri, giovanissimi, contrapposero a quell'ingiusto sdegno una venerazione ugualmente ingiusta. La reazione di Lugones fu ragionevole. Che i nostri esercizi metaforici non lo interessassero mi sembra del tutto naturale: egli stesso li aveva da tempo esauriti. Che l'omissione da parte nostra delle consonanze meritasse e ottenesse la sua disapprovazione è altrettanto logico. Quel che è inverosimile, incredibile, è che ora, nel 1937, insista ancora in quella discussione, che ormai somiglia molto a un monologo.

E noi? Non potevamo soffermare lo sguardo sulla luna del cortile o della finestra senza l'insopportabile e dolce ricordo di una delle immagini di Lugones; [p. 82] non potevamo contemplare un intenso tramonto senza ripetere il verso «E muoia come tigre il sole eterno».

So che ci difendevamo da quella bellezza e dal suo inventore. Con l'ingiustizia, con la denigrazione, con la beffa. Facevamo bene: avevamo il dovere di essere diversi.

Esamini l'incredulo lettore il Lunario sentimentale, e poi esami Venti poesie da leggere in tram (14) o il mio Fervore di Buenos Aires o La gruccia del falchetto: (15) non avvertirà il passaggio da un clima a un altro clima. Non mi riferisco a ripetizioni di versi, che pure vi sono. Neppure al valore intrinseco di ciascuno di quei libri, certo non confrontabili tra loro. Neppure ai loro impari intenti, neppure alla felice o avversa fortuna. Mi riferisco alla totale identità delle loro consuetudini letterarie, dei procedimenti impiegati, della sintassi. Oltre quindici anni separano il primo libro dall'ultimo; ciò non toglie che siano tutti e quattro contemporanei. Essenzialmente e realmente contemporanei, anche se una pura differenza temporale vorrebbe negarlo.

E' risaputo che non vi è generazione letteraria che non scelga due o tre precursori: uomini venerati e anacronistici che per motivi singolari si salvano dalla generale demolizione. La nostra ne ha scelti due. Uno è l'indiscutibilmente geniale Macedonio Fernández, che non subì altri imitatori all'infuori di me; l'altro, l'immaturo Guiraldes del Campanaccio di vetro, libro in cui l'influsso di Lugones - del Lugones umorista, del Lunario - è un po' più che evidente. La circostanza non depone certo a sfavore della mia tesi.

5 marzo 1937

Biografia sintetica

[44] DAVID GARNETT

David Garnett, rinnovatore del racconto d'immaginazione, nacque nel 1892 in un luogo d'Inghilterra del cui nome il dizionario biografico non vuole ricordarsi. La madre, Constance, ha maestosamente tradotto in inglese l'opera completa di Dostoevskij, -cehov e Tolstoj; per parte di padre era figlio, nipote e pronipote di uomini di lettere. Richard Garnett, il nonno, fu bibliotecario del British Museum e autore di una famosa Storia della letteratura italiana. La secolare frequentazione di tante generazioni di libri aveva finito per stancare i Garnett: una delle prime cose che proibirono a David fu l'esercizio della prosa e del verso. Sino a oggi non ha mai praticato il secondo.

Il primo interesse di Garnett fu la botanica. Dedicò cinque anni a quella passione tranquilla ed errabonda, e scoprì una sottospecie di funghi, estremamente rara: l'ormai immortale e velenoso fungus garneticus. Era il 1914. Nel 1919 aprì una libreria a Garrard Street, nel quartiere ispanoitaliano di Soho. Il suo socio, Francis Birrell, gli insegnò a fare i pacchetti: arte di cui dominò i principi fino al 1924, allorché chiusero la libreria.

La signora trasformata in volpe, il primo racconto di Garnett, è del 1923. Rinnova totalmente il genere fantastico. A differenza di Voltaire e di Swift, Garnett evita ogni intenzione satirica; a differenza di Edgar Allan Poe, la réclame dell'orrore che sta proponendo; a differenza di H.G. Wells, le giustificazioni razionali e le ipotesi; a differenza di Franz Kafka e di May Sinclair, ogni contatto con l'atmosfera tipica degli incubi; a differenza dei surréalistes, il disordine. Il successo fu quasi immediato: Garnett ne vendette nella sua libreria un'infinità di copie. Nel '24 pubblicò Un uomo allo zoo. Nel '25, Il ritorno del marinaio. (Sono libri magici, ma assolutamente tranquilli e, talora, atroci). Nel '29, il romanzo realista Niente amore e una versione inglese di Viaggio al paese degli Articani di Maurois.

Attualmente David Garnett vive a Saint-Ives. E' sposato e ha due figli. Sua moglie, Rachel Marshall, è autrice di incisioni. Ho appena visto la sua illustrazione per Il ritorno del marinaio: pochi tratti attenti e vibranti che raffigurano l'incantevole protagonista: sua Altezza Reale la principessa Gundemey del Dahomey.

Recensioni

[45] «L'homme, est-il humain?» di Ramòn Fernàndez

La modalità polemica (l'unica modalità polemica) di questo libro non presenta grande complessità. Si limita, comodamente, a deformare o semplificare le tesi dell'avversario per poi dimostrare quanto siano semplici e deformi. Neppure il lavoro preliminare di semplificazione e di deformazione è di norma faticoso: quasi sempre lo hanno già compiuto i discepoli [p. 85] dell'avversario. In questo caso, l'avversario è Julien Benda. Il suo contraddittore assicura:

«Il signor Julien Benda ha brillantemente celebrato il valore supremo della ragione e dei principi morali affini. Ma al tempo stesso l'ha mostrata incompatibile con la realtà, con il mondo umano, cosicché non v'è di meglio per l'uomo prudente che volgere le spalle a questo mondo perverso e materialista, e rifugiarsi nella contemplazione pura... Secondo il signor Benda, la ragione e la realtà sono incompatibili. Eppure, un'analisi attenta ci rivela che quella incompatibilità è illusoria. Di fatto, la struttura del nostro corpo, il movimento naturale della nostra vita ci spingono alla ragione. Per giustificarla non sono necessari argomenti sottili: è sufficiente analizzare con precisione il nostro spontaneo procedere.

Io ho tentato questa analisi».

Non pretendo di essere infallibile né ho l'abitudine di esserlo, ma affermo che Benda non si è limitato al puro passatempo retorico di «celebrare brillantemente il valore supremo della ragione», e che la tesi dell'incompatibilità del razionale con il reale non figura, né in modo esplicito né implicitamente, nella sua dottrina. Quanto al quietismo spaurito che Ramón Fernández gli imputa, basterà ricordare il suo fermo atteggiamento nei confronti dell'imperialismo italiano del 1936, della guerra del 1914 e dell'affaire Dreyfus.

[46] «THE SIXTH BEATITUDE» di RADCLYFFE HALL

Che io ricordi, il problema della letteratura popolare è stato risolto ben poche volte, e mai da autori del popolo. Il problema non si riduce (come alcuni ritengono) alla corretta imitazione di un linguaggio rustico. Si tratta piuttosto di un doppio gioco: la corretta imitazione di un linguaggio parlato e il conseguimento di effetti letterari che si accordino con quel [p. 86] linguaggio e risultino spontanei. Il genere ha due capolavori: il nostro *Martin Fierro* e *Huckleberry Finn* di Mark Twain. Entrambi sono scritti in prima persona.

Il problema che Miss Hall si è posta è alquanto più semplice. Nel suo romanzo, il sermo plebeius è concentrato nei dialoghi; il resto è riferito in terza persona. Il risultato non è pregevole. Le trecento pagine non sono che un andirivieni tra due enfasi ugualmente fastidiose: il sentimentalismo e la premeditata brutalità. Della brutalità è meglio non fornire esempi. Del sentimentalismo citerò il seguente, che ha il pregio di essere breve: «Su quel melo venerabile si posò un usignolo e l'intera strada uscì per udirlo cantare, perché i poveri, sebbene del tutto insensibili alla bruttezza, si lasciano sempre trascinare inconsciamente dalla bellezza».

Miss Hall ha riunito in questo romanzo un'infinità di miserie: l'umidità, il cibo sudicio, le carie dentali, l'Esercito della Salvezza, l'alcol, la morte, l'alterigia dei ragazzi, la confusa voracità dei vecchi.

Elemento curioso: quell'accumulazione è meno commovente della notizia di qualche piccola gioia. Per esempio: la quasi misteriosa felicità che percorre l'umilissimo quartiere quando la vedova Roach acquista un telescopio. Quella felicità ci provoca più pena delle molte sfortune. Decisamente, i procedimenti obliqui non sono i peggiori.

19 marzo 1937

Biografia sintetica

[47] HENRI BARBUSSE

Figlio di un duplice sangue, figlio di padre francese e di madre inglese, Henri Barbusse nacque nella città di Parigi verso la metà del 1874. Studiò al Collège Rollin; esercitò per diversi anni il giornalismo; divenne - chi potrebbe sospettarlo? - direttore dell'onnisciente rivista popolare illustrata «Je sais tout». I dizionari biografici e le antologie commentate non ignorano nemmeno che sposò una figlia dell'erudito e detestabile poeta Catulle Mendès.

Le prefiche, il suo primo (e unico) volume di versi, fu pubblicato nel 1895. Il suo primo romanzo - I supplicanti -, nel 1903; il primo romanzo significativo - L'inferno -, nel 1908. Nelle pagine tumultuose dell'Inferno Barbusse ha tentato di dar vita a un'opera classica, un'opera al di fuori del tempo. Ha voluto fissare le azioni essenziali dell'uomo, libere dalle diverse coloriture dello spazio e del tempo. Ha voluto mostrare il Libro universale che palpita sotto tutti i libri. Né l'argomento - i dialoghi in prosa poetica e le scene lubriche o mortali che la fessura di un tramezzo in un albergo concede al narratore -, né lo stile, più o meno derivato da Hugo, hanno consentito la buona [p. 88] realizzazione di quel proposito platonico: del tutto impraticabile, d'altra parte. Dal 1919 non rileggo quel libro; ricordo ancora l'intensa passione della sua prosa. Nonché la giusta affermazione della fondamentale solitudine degli uomini.

Nel 1914 Henri Barbusse entrò in un reggimento di fanteria. Conobbe le crudeltà, i doveri, la sottomissione, il confuso eroismo. Per due volte il suo nome fu citato nell'ordine del giorno dell'esercito.

Ferito, scrisse in ospedale Il fuoco. Barbusse, diversamente da Erich Remarque, non nutrì il meditato proposito di condannare la guerra.

E' una delle ragioni della enorme superiorità del Fuoco sul celeberrimo Niente di nuovo sul fronte occidentale. Un'altra ragione è la maggiore abilità letteraria di Henri Barbusse. Il fuoco apparve nel 1916 e ottenne il premio Goncourt.

Firmata la pace, Barbusse fu corrispondente di «L'Humanité» e, poi, direttore di «Le Monde».

Entrò nel Partito comunista. Subordinò volontariamente la sua opera - Chiarezza, Il chiarore nell'abisso, Incatenamenti, Gesù - a intenti didattici e polemici. Poco prima di morire, fondò a Parigi una lega antifascista. A quell'epoca discusse per alcune ore con il poeta Malcolm Cowley, che disse di lui: «Ha l'aspetto cadaverico e la smisurata statura di un uomo di lettere inglese, ma le mani sono sottili, francesi ed eloquenti».

Morì in Russia, in un'alba del mese di agosto del 1935. Era tifico; era debilitato dalla malattia e dal molto lavoro.

Barbusse deve alla guerra del 1914 l'immortalità e la morte. Nelle trincee del 1914 contrasse la

tubercolosi che lo uccise vent'anni dopo, in un premuroso ospedale di Mosca; dalle trincee trasse il suo libro glorioso di fango e di sangue.

Recensioni

[48] «THE AMERICAN LANGUAGE» di H.L. MENCKEN

Sono solito domandare e domandarmi: sarebbe concepibile in questo paese un H.L. Mencken, un acclamato specialista nell'arte di calunniare e vituperare il suo paese? Mi sembra di no. Il patriottismo, lo pseudopatriottismo argentino è una povera cosa spaurita alla mercé di un epigramma casuale, di una pedata montevideana o del sinistro di Dempsey. Un sorriso, un'innocente dimenticanza ci addolorano. La popolarità di Mencken è effetto della sua pertinace denigrazione degli Stati Uniti; un Mencken argentino -che abbia successo - è inimmaginabile.

La diatriba non è comunque l'unico genere letterario praticato da Mr Mencken. Si interessa anche di teologia e di ricerca filosofica. L'editio princeps di *The American Language* è del 1918; la quarta, appena uscita, raggiunge le settecento pagine, ed è stata riveduta e corretta fino ad essere totalmente rifatta. L'indice registra oltre diecimila parole e modi di dire. Di particolare interesse per noi sono quelle che derivano dallo spagnolo. Ranch era «rancho»; dobie, «adobe»; desperado, «desesperado»; lariat, «la renta»; alligator, «el lagarto»; lagniappe, «la napa» o (come diciamo qui) «la yapa». Le ultime tre voci hanno incorporato l'articolo; lo spagnolo fece altrettanto con l'articolo arabo nelle parole «Alcoràn», «alcohol», «alhucema»...

Nelle prime edizioni del libro, Mencken sosteneva che l'inglese d'America sarebbe divenuto con il tempo un'altra lingua. Ora afferma che l'inglese d'Inghilterra potrà sopravvivere come dialetto oscuro ed europeo di quello nordamericano.

Questa tesi (o boutade) mi ricorda una certa polemica tra don Eduardo Schiaffino e il giornalista di [p. 90] Madrid Gómez de Baquero. Questi si era fatto portavoce, nel quotidiano «El Sol», della solita lagnanza spagnola sui molti rischi che il castigliano corre in questa Repubblica. Schiaffino gli fece sapere che a Buenos Aires ci preoccupavano soprattutto i rischi che lo spagnolo corre in Spagna, dove lo minacciano il basco, l'asturiano, il caló parlato dai gitani, il dialetto di Miranda de Ebro, l'aragonese, il galiziano, il catalano, il valenciano e il maiorchino - per non parlare della deformazione andalusa.

SAGGIO

[49] KIPLING e l'autobiografia

Ramón Fernández, in un numero recente della «Nouvelle Revue Française», osserva che alle biografie romanzate si sono sostituite nel favore del pubblico le autobiografie. Le autobiografie romanzate, dirà l'incredulo; ma il fatto è che l'autobiografo è alquanto meno espansivo del biografo, e che Ludwig conosce l'intimità di Gesù o del nostro generale San Martín meglio di quanto Julien Benda non conosca la propria... Di recente sono state pubblicate le autobiografie di Wells, Chesterton, Alain e Benda; a queste si è appena aggiunta quella incompiuta di Kipling. Si intitola Qualcosa di me, e il testo rispetta la reticenza del titolo. Da parte mia, deploro di non poter deplorare quella reticenza. Ritengo che l'interesse di ogni autobiografia sia di ordine psicologico, e che l'omettere certi fatti dipinga un individuo non meno del dispensarli in abbondanza. Penso che i fatti servano a illustrare il carattere e che il narratore possa passare sotto silenzio quelli che vuole. Torno, sempre, alla conclusione di Mark Twain, che dedicò tante notti al problema dell'autobiografia: «Non è possibile che un [p. 92] uomo racconti la verità su se stesso, o ometta di comunicare al lettore la verità su se stesso».

Indiscutibilmente, i capitoli più piacevoli del volume sono quelli che riguardano gli anni dell'infanzia e della giovinezza. (Gli altri, quelli dell'età adulta, sono contaminati da odi inverosimili e anacronistici: odio per gli Stati Uniti, per gli irlandesi, per i boeri, per i tedeschi, per gli ebrei, per lo spettro di Mr Oscar Wilde).

L'incanto speciale delle pagine preliminari deriva in parte da un espediente di Kipling. Questi (a differenza del già citato Julien Benda, che nel suo Gioventù di un chierico ha deformato sottilmente la propria infanzia in ragione della avversione per Maurice Barrès) non ha consentito che il presente intervenisse nella narrazione del passato. Gli amici illustri che frequentavano casa sua - Burne-Jones o William Morris - sono meno importanti nel suo racconto, negli anni infantili del suo racconto, di una testa di leopardo imbalsamato o di un pianoforte. Rudyard Kipling, come Marcel Proust, recupera il tempo perduto, ma non intende elaborarlo, comprenderlo. Gode di quel vecchio sapore:

"Attraversando da un lato gli spazi verdi che circondavano la casa si arrivava ad un posto meraviglioso tutto impregnato dell'odore di colori ed oli essenziali e dove trovavo dei mucchietti di argilla, coi quali scherzavo ... Una volta, trovandomi solo, rasentai il ciglio di un largo fosso che poteva essere alto un piede, dove un mostro alato, che mi parve grande quanto me, mi venne contro ... Dopo di allora mi sono fatta una buona opinione delle galline.

"Passarono questi giorni di luce intensa e di oscurità, e sopravvenne un momento in cui mi trovai in una nave e davanti a me da un lato e dall'altro un amplissimo semicerchio, che sbarrava la vista ...

Venne poi un treno che attraversava il deserto - il canale di Suez ancora non era stato aperto -; una fermata a una stazione a mezza strada, e una fanciulletta avvolta in uno scialle sul divano incontro al mio, il cui viso mi [p. 93] sta ancora davanti agli occhi. Poi un paese tetro, una stanza ancora più tetra, piena di freddo, presso un muro della quale una donna bianca faceva fuoco allo scoperto, ed io a strillare per lo spavento, perché non avevo mai visto un focolare." (16)

Per il successo conseguito, ma anche per le offese ricevute, Kipling è stato paragonato all'Impero britannico. Gli imperialisti inglesi hanno acclamato il suo nome e le moralità di Se e quelle pagine stentoree della sua opera che illustrano le innumerevoli varietà delle cinque nazioni - il Regno Unito, l'Indostan, il Canada, il Sudafrica, l'Australia - e il sacrificio gioioso dell'individuo al destino imperiale. I nemici dell'Impero (o i sostenitori di altri imperi, per esempio dell'attuale Impero sovietico) lo rinnegano o lo ignorano. I pacifisti contrappongono alla sua molteplice opera il romanzo, o i due romanzi, di Erich Maria Remarque, e dimenticano che le più sconvolgenti novità di Niente di nuovo sul fronte occidentale - infamia e disgusto della guerra, segni particolari della paura fisica tra gli eroi, uso e abuso dell'argot militare - sono già presenti nelle Canzoni di caserma del biasimato Rudyard, la cui prima serie risale al 1892. Naturalmente, quel «crudo realismo» fu condannato dalla critica vittoriana; oggi i suoi continuatori realisti gli rinfacciano certe sfumature sentimentali. I futuristi italiani dimenticano che fu senza dubbio il primo poeta d'Europa a eleggere a sua musa la macchina... Tutti, infine - detrattori o esaltatori -, lo riducono a semplice cantore dell'Impero e tendono a credere che un paio di elementari idee di carattere politico possano esaurire l'analisi di ventisette diversissimi volumi di carattere estetico. Tale convinzione è rozza; è sufficiente esporla per vedere quanto sia errata.

Ciò che è indiscutibile è che l'opera - in poesia e in prosa - di Kipling è infinitamente più complessa delle tesi che illustra. (Il contrario, sia detto per inciso, accade con l'arte marxista: la tesi è complessa, in quanto deriva da Hegel, e l'arte che la illustra rudimentale). [p. 94] Come tutti gli uomini, Rudyard Kipling fu molti uomini - il gentiluomo inglese, l'imperialista, il bibliofilo, l'interlocutore di soldati e di montagne; ma nessuno con la stessa convinzione con cui fu l'artefice. Il craftsman, per usare la stessa parola cui la sua penna tornò più volte. Nella sua vita non vi fu passione che uguagliasse quella per la tecnica. «Fortunatamente,» scrive «il semplice atto dello scrivere era ed è sempre stato in seguito per me un piacere fisico. Questo mi ha permesso di distruggere a cuor leggero quello che non era ben riuscito e di fare, per così dire, gli esercizi delle scale musicali». E altrove: «Nelle città di Lahor e di Allahabad sperimentai personalmente il peso, il colore, il profumo, gli attributi delle parole in rapporto tra loro pronunciandole una per una ad alta voce, per imparare come esse possano afferrare l'orecchio, oppure, sparse sulla pagina, attirare l'attenzione».

Kipling non si occupa solo delle immateriali parole, ma di altri accoliti più umili, e certo più servizievoli, dello scrittore:

"Nel 1889, quando abitai a Villiers Street, mi procurai un grosso calamaio di peltro da ufficio, sul quale sgorbiavo i titoli dei racconti e dei libri che scrivevo. Ma le domestiche della mia vita coniugale ci strofinarono sopra con tanto impegno, che essi sono quasi spariti, come in un palinsesto ... Quanto all'inchiostro, ho richiesto il più nero, e se avessi continuato a vivere a casa di mio padre avrei preposto un ragazzo alla preparazione dell'inchiostro di Cina. Tutti i «bluneri» il mio demone li aveva in orrore, e non ho mai trovato una bottiglia di buon vermiglio per scarabocchiare iniziali in attesa che venga la vena. Le risme di carta erano fabbricate per me secondo un modello costante di grandi fogli cilestrini, dei quali ho fatto gran consumo. Tutte queste manie di zitellona non mi hanno però impedito, quando ero in viaggio, di acquistare e adoperare all'estero cancelleria di tutti i paesi.

Con una matita in mano mi trovavo nella incapacità [p. 95] di esprimermi, probabilmente perché ne avevo fatto tanto uso come cronista ... Ma ciascuno ha il suo metodo. Invece qualche volta facevo un rapido schizzo di qualche cosa di cui volevo ritenere l'immagine ... A sinistra e a destra del tavolo c'erano due grandi mappamondi, su uno dei quali un giorno un grande aviatore tracciò con una linea bianca le rotte aeree dell'Oriente e dell'Australia che erano normalmente percorse prima della mia morte."

Ho detto che nella vita di Kipling non vi fu passione che uguagliasse quella per la tecnica. Ne sono una valida dimostrazione i suoi ultimi racconti - Limiti e rinnovamenti -, tanto sperimentali, tanto esoterici, tanto ingiustificabili e incomprensibili per il lettore che non sia del mestiere quanto lo sono i giochi più segreti di Joyce o di don Luis de Góngora.

2 aprile 1937

Biografia sintetica

[50] EDEN PHILLPOTTS

Eden Phillpotts ha detto: «Secondo gli indiscreti cataloghi del British Museum, sono autore di centoquarantanove libri. Ne sono pentito, rassegnato e meravigliato».

Eden Phillpotts, «il più inglese degli scrittori inglesi», è di evidente origine ebraica e nacque in India. A cinque anni, verso il 1867, il padre, il capitano Henry Phillpotts, lo mandò in Inghilterra. A quattordici anni attraversò per la prima volta l'altopiano del Dartmoor, una distesa nebbiosa e affamata nel centro del Devonshire. (Misteri del processo poetico; quella camminata del 1876 - otto stanche leghe - determinerà quasi tutta la sua opera successiva, il cui primo volume, Figli della nebbia, risale al 1897).

A diciotto anni andò a Londra. Aveva la speranza e la volontà di diventare un grande attore. Il pubblico riuscì a dissuaderlo. Dal 1880 al 1891 conobbe l'ingrato lavoro di un ufficio. Di notte redigeva, rileggeva, cancellava, ampliava, metteva da parte, buttava nel fuoco. Nel 1892 si sposò.

La fama - sarebbe esagerato parlare di gloria - è [p. 97] stata molto benevola con Eden Phillpotts. Phillpotts è l'uomo tranquillo che non molesta l'indaffarato Atlantico per tenere un ciclo di conferenze, che sa discutere con il giardiniere del destino delle violacciocche e dei giacinti, e che taciturni lettori attendono ad Aberdeen, Auckland, Vancouver, Simla e Bombay. Quei lettori taciturni e inglesi che a volte scrivono per confermare l'esattezza di un particolare in una descrizione dell'autunno, o per deplorare -seriamente - il tragico finale di una storia. Quei lettori che da ogni parte del mondo spediscono minuscoli semi per il giardino inglese di Eden Phillpotts.

I suoi romanzi rientrano in tre categorie. La prima, senza dubbio la più importante, è costituita dai romanzi di Dartmoor. Fra queste opere di carattere regionale basterà ricordare La giuria, Figli del domani, Figli degli uomini. La seconda comprende i romanzi storici: Evandro, I tesori di Tifone, Il drago color eliotropio, Amici della luna. La terza, i romanzi polizieschi: Il signor Digweed e il signor Lumb, Medico, cura te stesso, La stanza grigia. L'economia e la severità di questi ultimi sono ammirevoli. Ritengo che il migliore sia The Red Redmaynes. Un altro, Buon sangue non mente, comincia come un racconto poliziesco e sprofonda poi in una storia tragica. Questa indifferenza (o pudore) è tipica di Phillpotts.

E' anche autore di commedie - alcune scritte in collaborazione con la figlia, altre con Arnold Bennett - e di raccolte di versi: Cento e un sonetto, Un piatto di mele. Ha appena pubblicato il romanzo Ninfa del bosco. Attualmente lavora a un altro romanzo di Dartmoor.

[51] «EDGAR ALLAN POE» di EDWARD SHANKS

E' naturale che questo volume sia una apologia di Poe; è anormale (dirà il lettore sudamericano o francese) che l'autore se ne scusi.

Ci si potrà ribattere che un vero letterato britannico non può fare l'apologia di uno yankee senza scusarsene. (Si rilegga l'articolo che Stevenson dedicò, con magnanimità, a Walt Whitman). L'osservazione è giusta, ma dietro il libro di Mr Shanks vi è qualcosa di diverso da uno sdegno accademico. Vi è la piena consapevolezza che Poe fu un inventore o un immaginatore prodigioso, ma anche un cattivo esecutore delle proprie invenzioni. Donde il favore che gli fanno i traduttori, per mediocri che siano: la gente attribuisce a loro il disordine e le inutili enfasi della sua prosa. Ben poco sopravvive dei suoi versi; Il corvo, Le campane e Annabel Lee sono stati relegati nel sottomondo (senza dubbio meno infernale che noioso) della declamazione. Quanto al resto, sopravviverà al più il ricordo di qualche strofa, o di qualche verso isolato:

(Ah, bear in mind this garden was enchanted!)... (17)
And the red winds are withering in the sky.

(Ricordo che l'ultimo verso - il cui senso letterale è: «E appassiscono nel cielo i venti rossi» - è stato «tradotto» in spagnolo da un affermato interprete locale. Ecco il facsimile che ha offerto al nostro pubblico: «Più non ruggisce nelle sfere l'orrido Aquilone!»).

Rimane la sua teoria poetica, alquanto superiore alla sua pratica. Rimangono nove o dieci racconti indiscutibili: Lo scarabeo d'oro, I delitti della Rue Morgue, Il barile d'Amontillado, Il pozzo e il pendolo, La verità sul caso di M. Valdemar, La lettera rubata, Una discesa nel Maelstrom, [p. 99] Manoscritto trovato in una bottiglia, Hop-Frog. Rimane l'ambiente particolare di quelle narrazioni, inconfondibile come un volto o come una musica. Rimangono Il racconto di Gordon Pym. Rimane l'invenzione del genere poliziesco. Rimane Paul

Valéry. Tutto ciò basta a giustificare la sua gloria, nonostante le ridondanze e le debolezze di cui soffre ogni sua pagina.

Il libro di Mr Edward Shanks si compone di otto capitoli. I primi quattro studiano la vita miserabile di Poe; il quinto e il sesto, la sua opera; gli ultimi, la sua eterogenea influenza sulle letterature del mondo.

[52] «L'homme qui s'est retrouvé» di HENRI DUVERNOIS

Questo romanzo corrisponde al titolo, letteralmente. Il nient'affatto eroico eroe, Portereau, incontra se stesso, non per vie simboliche o metaforiche - come nel racconto William Wilson di Poe ma realmente. E' nota la credenza pitagorica secondo cui la storia universale si ripete ciclicamente, e in essa quella di ogni individuo, fin nei minimi particolari; Duvernois si serve, per il meccanismo della propria opera, di una variante di quella dottrina (o di quell'incubo).

Portereau, un signore tranquillo e voluttuoso di cinquantacinque anni, sbarca su un pianeta che

gira intorno alla stella Proxima Centauri. Con sua grande meraviglia, si ritrova in territorio austroungarico. Questo pianeta è un facsimile della Terra, ma in ritardo di quarant'anni. Portereau va a Parigi - una Parigi un po' diversa da quella del 1896 - e si presenta alla sua famiglia come un parente appena tornato dal Canada. Tutti, tranne la madre, lo accolgono con scarso entusiasmo. Il padre giunge a negargli il saluto; la sorella lo considera un intruso. I continui progetti finanziari che la sua conoscenza del futuro gli consente di suggerire sono unanimemente respinti e [p. 100] confermano la sua confusa nomea di truffatore mentecatto e incapace. Nessuno, tuttavia, gli mostra maggiore ostilità del suo antico io, che insiste - in modo spietato e sciocco - a battersi con lui.

Un libro ammirevole, forse non inferiore ai più intensi di Wells.

9 aprile 1937

SAGGIO

[53] EDUARDO Gutiérrez, scrittore realista

A parte la guerra contro la Spagna, si può dire che le due imprese più importanti di Buenos Aires siano state la guerra senza quartiere contro il gaucho e l'apoteosi letteraria del gaucho. Quella guerra è durata settanta spietati anni. La innescarono, nei campi accidentati dell'Uruguay, gli uomini di Artigas. All the sad variety of Hell, tutta la triste varietà dell'inferno, trova posto nella sua evoluzione. Laprida viene assassinato al Pilar e la sua morte è oscura; Mariano Acha viene decapitato ad Angaco; la testa di Rauch pende dalla sella di un cavallo nelle pampas del Sud; Estomba, reso folle dal deserto, tesse e stesse con le sue truppe affamate un insensato labirinto di marce; Lavalle, avvilito, muore nel cortile di una casa di Jujuy. Buenos Aires concede loro un bronzo, una strada, e li dimentica. Buenos Aires preferisce pensare a un mito il cui nome è gaucho. La veglia e i sogni di Buenos Aires producono lentamente il duplice mito della pampa e del gaucho.

Qual è stato il contributo specifico di Gutiérrez alla formazione di quel culto? Il primo volume della Letteratura argentina di Rojas non gli riconosce quasi altro [p. 102] merito che quello di essere «la personalità che collega il ciclo epico di Hernández, cioè la tradizione della poesia gauchesca, con il nuovo ciclo dei gauchos nel romanzo e nel teatro».

Poi denuncia «la superficialità del modellato, la povertà del colore, la volgarità del movimento e, soprattutto, la trivialità del linguaggio» e deplora, nello stesso dialetto pittorico e pittoresco, «che la vicinanza del modello, e un eccesso di realismo nella prospettiva, unito alla inconsistenza della forma, gli abbiano impedito di lasciarci nelle sue vigorose cronache rurali dei veri romanzi, degni di questo nome per argomento e per forma». Infine esalta la simpatia di Gutiérrez «per il nobile figlio del deserto», saluta di sfuggita il fratello Carlos, «un animo bello, colto e gentile», e annota che «l'influsso del Martín Fierro sui suoi argomenti gaucheschi è evidente nella somiglianza delle due opere».

L'ultima osservazione è forse ingiusta. Il favore riscosso dal Martín Fierro aveva indicato la necessità di altri gauchos non meno perseguitati e pronti all'uso del coltello. Gutiérrez si assunse il compito di fornirli. I suoi romanzi possono oggi sembrare un infinito gioco di variazioni sui due temi di Hernández «scontro di Martín Fierro con i gendarmi» e «duello di Martín Fierro con un negro». Ma quando furono pubblicati nessuno ritenne che quei temi fossero esclusivi di Hernández; tutti conoscevano la realtà da cui entrambi traevano il loro materiale. Inoltre alcuni duelli di Gutiérrez sono pregevoli. Ne ricordo uno, quello, credo, tra Juan Moreira e Leguizamón. Le parole di Gutiérrez si sono cancellate dalla mia memoria; rimane la scena. Due uomini si battono con il coltello all'angolo di una strada, a Navarro. Sotto i fendenti dell'avversario, uno dei due indietreggia. Passo dopo passo, in silenzio, odiandosi, combattono percorrendo tutto l'isolato. Giunto all'angolo di strada

successivo, il primo appoggia la schiena contro il muro rosa dell'emporio. Qui l'altro lo uccide. Un sergente della polizia provinciale ha assistito al duello. L'uomo che ha ucciso, risalito a cavallo, gli chiede di prendergli il coltello che ha dimenticato. Il sergente, umile, deve strapparlo a viva forza dal ventre del morto... A parte la bravata finale, che è come un inutile ghirigoro, non è forse memorabile l'invenzione di un duello camminato e silenzioso? Non sembra immaginata per il cinema?

Moreira non è tuttavia il romanzo di Gutiérrez che sono solito consigliare o prestare. Ne preferisco uno che è quasi sconosciuto e che dovette sconcertare vagamente la sua onesta clientela di compadritos, grandi veneratori del gaucho. Parlo della sincera biografia di Guillermo Hoyo, uomo di coltello di San Nicolàs, alias Formica Nera. Coloro che non si lasceranno scoraggiare dalla rozzezza dello stile (che ben merita la disapprovazione di Rojas) potranno cogliere in quel romanzo l'appagante, inusuale, quasi scandaloso sapore della autenticità. E' verosimile che il contrasto con l'enfasi sentimentale di tutti i successivi romanzi gaucheschi, compresi gli altri di Gutiérrez e Don Segundo Sombra, ne accresca il valore.

Quel che è certo è che fra tutti i gauchos cattivi di cui abbondano le nostre lettere nessuno mi sembra reale quanto il cupo e malvagio Guillermo Hoyo, che si batte per finta con il padre e finisce per assestargli una coltellata che sarà l'orgoglio di quest'ultimo.

Moreira, nelle pagine di Gutiérrez, è un lussuoso personaggio di Byron che dispensa con pari solennità la morte e le lacrime; Formica Nera è il ragazzotto perverso che comincia col picchiare una vecchia e minaccia di ucciderla «la prima volta che alzerai le mani o la frusta su tua figlia, che è cosa mia». Poi si voterà al crimine, al gratuito godimento fisico dell'uccidere.

Nella sua storia esasperata vi sono capitoli che non dimenticherò: per esempio il duello con il guapo di Santa Fe, Filemón Albornoz, duello al quale entrambi vorrebbero sottrarsi, ma a cui sono costretti dalla loro reputazione.

Sarmiento, nel Facundo, redige un atto d'accusa; Hernández, nel Martín Fierro, un esposto; Guiraldes, nel Don Segundo Sombra, un atto di fede...

A Gutiérrez è sufficiente mostrare un uomo, è sufficiente «darci la certezza di un uomo», per dirla con le immortali parole di Amleto. Non so se il «vero» Guillermo Hoyo fosse l'uomo impulsivo e pronto al coltello che Gutiérrez ci descrive; so che il Guillermo Hoyo di Gutiérrez è vero. Ho chiesto: qual è il contributo specifico di Gutiérrez al mito del gaucho? Potrei forse rispondere: confutarlo.

Eduardo Gutiérrez (la cui mano ha scritto trentuno libri) è morto, può darsi definitivamente. Ormai le opere «del famoso autore argentino» scoloriscono nei chioschi di calle Brasil o di Leandro Alem. Ormai non resta loro altro simulacro di vita che qualche tesi di laurea o un articolo come questo che sto scrivendo: forme anch'essi di morte.

Inutile sostenere che è vivo nel cuore del suo popolo. Forse il suo epitaffio più valido è questa nota di Lugones, che risale al 1911: «...quell'ingegnoso Eduardo Gutiérrez, una sorta di Ponson du Terrail del nostro folletìn, (18) mordente come un acciaino per fare del ridicolo un tagliente epigramma, in credito illimitato con la giovialità, musa, un tempo, delle lettere portenas; e, malgrado tutto, l'unico romanziere nato che il paese abbia prodotto, benché dissipato dalla nostra eterna dilapidazione di talenti».

Eduardo Gutiérrez, autore di folletines lacrimevoli e insanguinati, dedicò buona parte dei suoi anni a romanzare il gaucho secondo le esigenze romantiche dei compadritos portenos. Un giorno, stanco di quelle finzioni, compose un libro reale, la Formica nera. E' indubbiamente un'opera ingrata. La sua prosa è di incomparabile rozzezza. La salva un solo fatto, un fatto che l'immortalità ha

particolarmente caro: somiglia alla vita.

16 aprile 1937

Biografia sintetica

[54] FRANZ WERFEL

Poeta, romanziere e autore drammatico, Franz Werfel nacque a Praga il 10 settembre 1890. Ebreo tedesco, erede di due culture - quella del Talmud e quella di Lessing -, nacque nella città millenaria in cui si uniscono, non senza discordia né senza un millenario rancore, due culture: quella di Boemia e quella germanica.

Studiò nel ginnasio di Praga e si laureò in filosofia e lettere a Lipsia. A diciotto anni cominciò a frequentare i cenacoli letterari della sua città: fu amico del poeta Max Brod, del narratore d'incubi Franz Kafka, del romanziere chimerico Gustav Meyrink (autore dell'Angelo della finestra d'Occidente e del Golem) e di Otokar B-rezina, autore del Vino dei forti, di Notti e dei Costruttori del tempio. Tradusse in tedesco le poesie ceche di quest'ultimo in una antologia dal titolo Sloveno da mezzogiorno a mezzanotte.

Era già preso dal desiderio di una poesia universale.

A ventun anni, sotto la duplice influenza dei Salmi e di Whitman, pubblicò il primo libro di poesia: L'amico del mondo. Poi, nel 1913, Noi siamo; nel 1915, Einander, [p. 106] che si può tradurre «Ognuno» o «L'un l'altro».

Nonostante il suo odio per la guerra, negli anni fra il 1914 e il 1918 Werfel combatté valorosamente sul fronte russo. «Voglio conquistarmi il diritto di maledire la guerra» dichiarò in una lettera pubblicata dalla rivista pacifista «Die Aktion».

Dal 1919 Werfel si è stabilito a Vienna. «Continuo a impegnarmi» scrive «nella disperata impresa di far disimparare agli uomini l'odio».

Ha pubblicato due romanzi: Non l'assassino, ma l'assassinato è colpevole e Morte di un piccolo borghese. Nonché la trilogia simbolica L'uomo dello specchio e la storia drammatica in tredici quadri Juárez e Massimiliano.

Recensioni

[55] «GUBBEN KOMMER» di GUSTAF JANSON

Ho frequentato la letteratura svedese con vera moderazione. Tre o quattro volumi teologico-allucinatori di Swedenborg, quindici o venti di Strindberg (che per qualche tempo è stato il mio dio, alla destra di Nietzsche), un romanzo di Selma Lagerlof e un libro di racconti di Heidenstam

esauriscono, forse, la mia limitata erudizione iperborea. In questi giorni ho finito di leggere Gubben Kommer del nuovissimo scrittore Gustaf Janson. La versione inglese - ammirevole - è di Claude Napier. Si intitola *The Old Man's Coming* ed è stata pubblicata a Londra dalla casa editrice Lovat Dickson.

Paragonata all'ambizioso proposito dell'autore - la rivelazione di un uomo semidivino, odiato e calunniato, che compare negli ultimi capitoli e pronuncia il suo onnisciente Giudizio Finale sui fatti e sugli uomini del romanzo -, l'opera è un fallimento. Un fallimento facilmente perdonabile. Milton esigeva che il poeta fosse egli stesso una poesia. Tale istanza è interminabilmente suscettibile di riduzioni all'assurdo (che lo scultore, per esempio, debba essere egli stesso una quadriga, l'architetto uno scantinato, il drammaturgo un intermezzo), ma solleva un problema di fondo: possono gli scrittori creare personaggi superiori a loro stessi? Sul piano intellettuale, ritengo di no. Sherlock Holmes sembra più intelligente di Conan Doyle, ma siamo tutti al corrente del segreto: Conan Doyle gli comunica le soluzioni che Sherlock Holmes finge di intuire. Zarathustra - oh, pericolose conseguenze dello stile profetico! - è meno intelligente di Nietzsche. Quanto a Charles-Henri de Grévy, eroe semidivino di questo romanzo, la sua superficialità non è meno evidente della sua loquacità. Janson, del resto, è assai poco astuto.

Le quattrocento pagine in ottavo che precedono il ritorno dell'eroe non contengono una sola riga che alimenti o favorisca la nostra inquietudine e ci permetta di congetturare, sia pure per un istante, che i suoi detrattori abbiano ragione. Alla fine compare il vilipeso e verificiamo che in effetti era un santo. La nostra sorpresa, naturalmente, è nulla.

Ho criticato il meccanismo, cioè lo svolgimento, del romanzo. Non posso che complimentarmi, invece, per i personaggi. A parte l'eroe simbolico o sovranaturale (che, misericordiosamente, ritarda la sua faticosa apparizione fino a p. 414), tutti sono convincenti e alcuni - come Bengt - ammirevoli.

[56] «STORIES, ESSAYS and POEMS» di ALDOUS HUXLEY

Entrare a far parte della «Everyman's Library», trovarsi fianco a fianco con il Venerabile Beda e con Shakespeare, con *Le mille e una notte* e con *Peer Gynt*, costituì fino a poco tempo fa una specie di canonizzazione. [p. 108] Di recente, quella porta stretta si è aperta: l'hanno varcata Pierre Loti e Oscar Wilde. In questi giorni -ci sono già copie disponibili a Buenos Aires - vi è entrato Aldous Huxley. Centosessantamila parole compongono il suo volume, che si suddivide in quattro parti di diseguale valore: racconti, annotazioni di viaggio, articoli e poesie. Gli articoli e le annotazioni di viaggio testimoniano il giusto pessimismo, la quasi intollerabile lucidità di Huxley; i racconti e le poesie, l'incurabile povertà della sua inventiva. Cosa pensare di quei malinconici esercizi? Non sono goffi, non sono sciocchi, non sono particolarmente noiosi: sono, semplicemente, inutili. Provocano (almeno in me) un'infinita perplessità. Si salva a stento qualche verso isolato. Questo per esempio, che si riferisce al tempo che scorre:

La ferita è mortale ed è mia.

Il poema Teatro di varietà vorrebbe somigliare a Browning; il racconto Il sorriso della Gioconda vorrebbe essere poliziesco. E' già qualcosa, è già molto che lascino trasparire il loro intento. So cosa vorrebbero essere, anche se non sono nulla. Ciò merita la mia gratitudine. Di altre poesie di questo volume e di altri racconti non so neppure immaginare per quale motivo siano stati scritti. Poiché il

mio compito è capire, faccio questa pubblica dichiarazione in tutta umiltà.

La fama di Aldous Huxley mi è sempre sembrata eccessiva. Penso che la sua letteratura sia di quelle che si producono con naturalezza in Francia e con qualche artificio in Inghilterra. Vi sono lettori di Huxley che non provano il mio stesso disagio: io lo provo di continuo e posso ricavare dalla sua opera solo un piacere impuro. Mi sembra che Huxley parli sempre con una voce presa a prestito.

[57] LA vita letteraria

E' appena uscito il libro Dittatori di Jacques Bainville. L'autore finge di studiare la storia personale e politica di tutti i dittatori, da Gelone di Siracusa a Hitler di Berlino. In realtà si tratta di una affrettata rapsodia fatta con brani di enciclopedia. Il nostro paese è rappresentato, non indegnamente, da «Juliàn Roca» e da Juan Manuel de Rosas, «che i gauchos della pampa chiamavano il Washington del Sud». Il signor Bainville esagera davvero l'erudizione dei nostri gauchos e la loro passione per i paralleli storici.

Un altro libro tirannico - Il tiranno delle Ande, di Thomas Rourke - narra la colpevole vita e la tranquilla morte del «presidente costituzionale» del Venezuela, Juan Vicente Gómez.

30 aprile 1937

Biografia sintetica

[58] LORD DUNSANY

In un luogo d'Irlanda (il cui nome i dizionari biografici non vogliono ricordare), verso la metà dell'anno 1878 nacque alla vita, e forse all'immortalità, Lord Dunsany. «Devo quasi tutto il mio stile» ha scritto recentemente «alle dettagliate cronache dei divorzi pubblicate dai giornali. A causa di quelle cronache mia madre me ne proibì la lettura, e mi affezionai ai racconti di Grimm. Li lessi con amore e con timore davanti a grandi finestre sempre esposte al tramonto. A scuola mi introdussero alla Bibbia. Per molti anni ogni stile che non fosse un pastiche delle Scritture mi è sembrato artificiale. Poi studiai greco alla Cheam School, e quando lessi di altri dèi mi commossero quasi fino al pianto quelle bellissime persone di marmo che nessuno più adorava. So che mi commuovono ancora».

Nel 1904 Dunsany sposò Lady Beatrice Villiers. Nel 1899 combatté nel Transvaal; nel 1914 contro i tedeschi. In seguito ha detto: «Sono di una statura imprudente: misuro esattamente sei piedi e quattro pollici. Nel 1917 le trincee erano profonde sei piedi. Sono [p. 111] abituato, ahimè!, alla pubblicità». Lord Dunsany è stato un soldato; è ancora un cacciatore, un cavaliere.

I suoi racconti sovrannaturali rifiutano con pari decisione l'interpretazione allegorica e quella scientifica. Non tendono né a Esopo né a H.G. Wells. Non aspirano neppure all'esame solenne dei ciarlatani della psicoanalisi. Sono, semplicemente, magici. Si sente che Lord Dunsany è a proprio agio in quel suo instabile mondo.

«La sua opera è molto folta. Ecco alcuni titoli, proposti senza altra legge che quella del disordine cronologico: Gli dèi di Pegana; Il tempo e gli dèi; Racconti di un sognatore; Drammi di dèi e di uomini; Cose infelici, lontane; Le cronache di Rodriguez; Drammi vicini e lontani; La porta lucente; La benedizione di Pan; Racconti di viaggio di Mr Joseph Jorkens.

Recensioni

[59] «EUROPE in ARMS» di LIDDELL HART

Mettendo in ordine la mia biblioteca, noto con meraviglia che le opere che ho più riletto e costellato di note manoscritte sono il Dizionario di filosofia di Mauthner, Il mondo come volontà e rappresentazione di Schopenhauer e la Storia della guerra mondiale di B.H. Liddell Hart. Prevedo che frequenterò con altrettanto piacere la nuova opera di quest'ultimo: Europa in armi. Piacere

disincantato, piacere lucido, piacere pessimista.

Secondo il capitano Liddell Hart, quasi tutti gli eserciti europei soffrono di gigantismo. Hanno dimenticato la famosa osservazione del conte di Sassonia - sottile guerriero classico, in fin dei conti, contemporaneo di Voltaire e di Philidor: «Le masse non [p. 112] sono altro che un impaccio». Soffrono anche di arcaismo. L'esercito russo, uno dei più innovativi d'Europa, conserva sedici divisioni di cavalleria. «Nelle manovre, quelle masse confuse di cavalieri sembrano un enorme circo; sul campo di battaglia, possono rifornire un grande cimitero». L'esercito tedesco continua a professare la dottrina di Clausewitz: «Il combattimento ravvicinato, corpo a corpo, è quello fondamentale». Si tratta di un pregiudizio romantico;

Liddell Hart cita la testimonianza del generale Antoine Jomini, che prese parte alle guerre di Napoleone e poi a quelle di Alessandro I e che vide moltissime cose, ma mai due baionette incrociate... Quanto all'esiguo esercito inglese - meno di centoquarantamila uomini -, Liddell Hart sostiene che dovrebbe primeggiare materialmente e tatticamente «ma che per ora non primeggia». Così non era nel 1914. Allora - «stocco sottile tra le falci» - era l'unico esercito ad avere una conoscenza pratica della guerra.

La difesa (ne deduce l'autore) è sempre più meccanica e facile; l'offensiva, quasi impossibile. Una mitragliatrice e il suo uomo possono annientare cento assalitori - o trecento, o mille - armati di fucile e baionetta. Un lancio di gas può bloccare un attacco. Donde l'opportunità delle forze motorizzate, ubiquo. Donde anche l'opportunità di cercare il favore dell'ombra, sia nelle dense notti senza luna, sia nelle nebbie della natura o dell'arte.

«Esiste senza dubbio una scienza della guerra» conclude il capitano Liddell Hart. «Dobbiamo solo scoprirla».

7 maggio 1937

SAGGIO

[60] Difesa della «Marìa» di JORGE ISAACS

Sento dire innumerevoli volte: «Nessuno sopporta più la Marìa di Jorge Isaacs; nessuno è più così romantico, così ingenuo». In questa vaga opinione (o serie di vaghe opinioni) si possono riconoscere due fazioni: la prima sostiene che quel romanzo oggi è illeggibile; la seconda - audacemente speculativa - propone una ragione, una spiegazione. Prima il fatto; poi la ragione verosimile. Nulla di più convincente, di più corretto. A un'accusa così pesante posso muovere solo due obiezioni: a) la Marìa non è illeggibile; b) Jorge Isaacs non è più romantico di noi. Spero di dimostrare la seconda. Quanto alla prima, posso solo dare la mia parola di aver letto ieri senza dolore le trecentosettanta pagine che compongono il romanzo, abbellite da «incisioni in zinco». Ieri, 24 aprile 1937, fra le due e un quarto del pomeriggio e le nove meno dieci della sera, il romanzo Marìa era molto leggibile. Se il lettore non si accontenta della mia parola, o vuole verificare che la mia lettura non ne abbia esaurito la leggibilità, può fare personalmente la prova, certo non voluttuosa ma neppure ingrata.

Ho affermato che Isaacs non è più romantico di [p. 114] noi. Non per nulla lo sappiamo criollo ed ebreo, figlio di sangue doppiamente incredulo... Le pagine ispanoamericane di una certa enciclopedia dicono che fu «un laborioso servitore del suo paese». Cioè un politico; cioè un disilluso. «Per diverse legislature» (leggo con venerazione) «ha occupato un seggio alla Camera dei rappresentanti per gli Stati di Antioquia, Cauca e Cundinamarca». Fu segretario del governo e delle Finanze, segretario del Congresso, sovrintendente alla Pubblica Istruzione, console generale in Cile. E non è tutto: «Avendo dedicato una poesia al generale Julio A. Roca, questo esimio militare ne fece stampare a Buenos Aires una edizione di lusso». Tali elementi ci lasciano intravedere un uomo che forse non respinge, ma che neppure esige la definizione di «romantico». Un uomo, insomma, che non ha un cattivo rapporto con la realtà. La sua opera - ed è questa la cosa più importante - conferma questo giudizio.

L'argomento di Marìa è romantico. Il che significa che Jorge Isaacs era capace di deplorare che l'amore di due belle persone appassionate rimanesse insoddisfatto. Basta andare in un cinematografo per verificare che tutti noi condividiamo quella capacità, all'infinito (anche Shakespeare la condivideva). A parte l'intreccio centrale, il carattere e lo stile del romanzo non sono eccessivamente romantici. Prendiamo un tema a caso: la schiavitù. Due tentazioni deplorabili e contrapposte insidiano in questo campo il romantico. Una, ingigantire le sofferenze degli schiavi, l'inferno servile; l'altra, esaltarne la devozione o la semplicità e fingere di invidiarli. Jorge Isaacs le elude entrambe con grande naturalezza. «Gli schiavi, ben vestiti e contenti per quanto è possibile esserlo in schiavitù...» dice a un certo punto. Prendiamone un altro, non meno rischioso: la caccia alla tigre.

Quali incontinenze tropicali, quali iperboli non avrebbero sprecato Byron o Hugo (per non parlare di Montherlant o di Hemingway) di fronte nientemeno che alla morte di una tigre! Il nostro colombiano la racconta [p. 115] con sobrietà. Comincia con lo schernire un brunetto che prende troppo sul tragico le discussioni preliminari. «Nell'udire questi dettagli Juan Angel smise di sudare, e appoggiando sulle foglie secche il cesto che portava ci guardò come se stesse ascoltando il progetto di un assassinio». Più tardi, quando la tigre è ormai incalzata dagli uomini, non nasconde che il pericolo maggiore lo corrono i cani. «Dei sei cani, due erano ormai fuori combattimento: uno di loro sventrato ai piedi della belva; l'altro (di cui si vedevano le viscere attraverso un fianco lacerato) era venuto a cercarci e spirava emettendo pietosi lamenti accanto alla roccia...». Deliberatamente subordina quella caccia a un'altra di cervi, in modo che Maria possa apparire sulla scena e difendere la vita di un cerbiatto.

Quali singolari piaceri possiamo ancora ricavare dall'opera di Jorge Isaacs? Più di uno, ritengo. Innanzitutto quelli di un colore locale - e temporale - a noi abbastanza vicino perché possiamo comprenderlo, e abbastanza diverso perché possiamo stupircene:

Ormai la luna sta calando;
vagate, vagate.
Cosa farà la mia donna tutta sola?
Piange, piange.
Mi prende la tua notte buia,
San Juan, San Juan.

O ancora: «Inutile appurare se Laureano e Gregorio fossero curanderos, perché non c'è quasi vogatore che non lo sia, e che non porti con sé denti di varie specie di vipere e antidoti contro diverse di esse, tra cui il guaco, le liane fermasangue, la sempreviva, la zaragoza e altre erbe che non nominano e tengono in zanne di tigre e di caimano svuotate».

Quest'ultimo brano è anche un esempio del gusto omerico di Isaacs per le cose materiali. In una pagina troviamo «il globo geografico sulla mensola»; in un'altra, «le colombe dalle ali tarpate, che gemono nei bauli vuoti»; in un'altra, «il bell'orologio da [p. 116] taschino»; in un'altra, «i sigari odorosi e lo zucchero mascavato, dolce compagno del viaggiatore, del cacciatore e del povero»; in un'altra ancora, «il formaggio duro, il pane dolce e l'acqua servita in vecchi e grandi boccali d'argento».

Affetto per le cose di ogni giorno, questo vi fu in Jorge Isaacs; amore, anche, per le ripetizioni e per le abitudini di ogni giorno.

Le mutazioni della luna, i colori puntuali dei crepuscoli, il ciclo delle quattro stagioni ricorrono continuamente nella sua opera.

Il romanziere, oggi, fa ampio uso della sorpresa. Jorge Isaacs, in Maria, ha preferito puntare sull'anticipazione e sul presentimento.

In nessun istante si nasconde che Maria morirà. Senza la certezza che dovrà morire, l'opera quasi non avrebbe senso. Ricordo una frase memorabile, più o meno all'inizio: «Un pomeriggio, un pomeriggio come quelli del mio paese, bello come Maria, bello e fugace come è stata lei per me...».

14 maggio 1937

Biografia sintetica

[61] GEORGE SANTAYANA

Il poeta e filosofo Santayana (è questo l'ordine delle sue attività) nacque alla fine del 1863 a Madrid. Nel 1872 i genitori lo portarono in America. Erano cattolici: Santayana deplora la fede perduta, «quello splendido errore che così bene si accorda con gli impulsi e le ambizioni dell'anima». Uno scrittore nordamericano ha detto: «Santayana crede che Dio non esista e che la Vergine sia la madre di Dio».

Si laureò a Harvard nel 1886. Otto anni più tardi pubblicò il primo libro: Sonetti e altri versi. Poi, nel 1906, i cinque volumi della sua famosa biografia della ragione: La ragione nel senso comune, La ragione nella società, La ragione nella religione, La ragione nell'arte, La ragione nella scienza. Oggi è un po' pentito di questi volumi: non della dottrina, ma del metodo.

Sebbene affascinato dalla musica dell'inglese, Santayana - da buono spagnolo, in fin dei conti - è materialista. «Sono un materialista convinto, forse l'unico. Non pretendo di sapere che cosa sia la materia. Lascio ai fisici il compito di spiegarla. Qualunque cosa sia, la chiamo materia e basta, come chiamo Smith o Jones i miei conoscenti pur senza essere al corrente [p. 118] dei loro segreti». E ancora: «Il dualismo è l'oscena congiunzione di un automa e di uno spettro». Quanto all'idealismo, può essere o non essere nel vero, ma poiché da alcune migliaia di anni il mondo si comporta come se le nostre percezioni combinate fossero esatte la cosa più prudente è rispettare quella sanzione pragmatica e avere fiducia nel futuro.

Il cristianesimo, dice altrove, è una cattiva interpretazione letterale di metafore ebraiche.

Attualmente, dopo aver insegnato per molti anni metafisica all'Università di Harvard, risiede in Inghilterra. L'Inghilterra, dice, è per eccellenza il focolare della felicità dignitosa e del tranquillo piacere di essere se stessi.

Il lavoro di Santayana è vasto. Comprende: Tre poeti filosofi (1910), Venti di dottrina (1913), Soliloqui in Inghilterra (1922), Scetticismo e fede animale (1923), Dialoghi nel limbo (1925), Il platonismo e la vita spirituale (1927), Il regno dell'essenza (1928), Il regno della materia (1930).

Recensioni

[62] «THE PARADOXES of MR POND» di G.K. CHESTERTON

In un memorabile racconto di Poe, l'ostinato capo della polizia di Parigi, impegnato a ritrovare

una lettera, ricorre invano alle risorse dell'investigazione minuziosa: trapano, lente d'ingrandimento, microscopio. Il sedentario Auguste Dupin, intanto, fuma e riflette nel suo studio di rue Donot. Il giorno seguente, risolto il problema, visita la casa che ha beffato le ricerche della polizia. Entra, e immediatamente trova la lettera... Ciò accadde verso il 1855. Da allora, l'instancabile capo della polizia di Parigi ha avuto infiniti [p. 119] imitatori; il riflessivo Auguste Dupin, solo alcuni. Per ogni detective ragionatore - per ogni Ellery Queen o padre Brown o principe Zaleski - vi sono dieci decifratrici di ceneri ed esaminatori di impronte. Lo stesso Sherlock Holmes - avrò il coraggio e l'ingratitude di affermarlo? - era uomo di trapano e di microscopio, non di ragionamenti.

La soluzione, nei testi polizieschi mediocri, è di tipo materiale: una porta segreta, una barba posticcia. In quelli buoni, è di tipo psicologico: una menzogna, un atteggiamento mentale, una superstizione. Come esempio di quelli buoni - e anche di quelli migliori - si può addurre uno qualsiasi dei racconti di Chesterton.

So di lettori travati da Miss Dorothy Sayers o da S.S. Van Dine che vogliono negargli questo primato. Non gli perdonano l'eccellente abitudine di spiegare solo le cose inesplicabili. Non gli perdonano la deliberata omissione di orari e di mappe. Vorrebbero persino il numero e la strada dell'armeria in cui il criminale ha comprato il revolver del delitto...

In questo libro postumo, i problemi sono anche di natura verbale.

Si tratta di un rigore supplementare che l'autore si era imposto. L'eroe, Mr Pond, dice con misteriosa naturalezza: «E' evidente che, non essendo mai d'accordo, non potevano discutere», oppure «Sebbene tutti desiderassero che rimanesse, non lo mandarono via», e poi riferisce una storia che sorprendentemente fa luce su quella osservazione.

Gli otto racconti del volume sono buoni. Il primo - I tre cavalieri dell'Apocalisse - è, a dire il vero, straordinario. Non è meno arduo ed elegante di un complesso problema di scacchi o di una contrerime di Toulet.

28 maggio 1937

Biografia sintetica

[63] E.M. FORSTER

Edward Morgan Forster nacque nel 1879 nel Sud dell'Inghilterra. Studiò all'Università di Cambridge. Dall'età di dieci o undici anni non prese in considerazione altro futuro che quello di romanziere. A questo compito si dedicò con fervore - con un tranquillo fervore - appena terminati gli studi. Il primo romanzo, *Monteriano*, apparve nel 1905. Ne seguirono poi altri tre: *Il cammino più lungo* (1907), *Camera con vista* (1908) e *La fine* (1910). In quegli anni già lo assillava il problema che fece immaginare agli gnostici una divinità in decadenza o stanca, costretta a improvvisare questo mondo con materiale impuro: il problema dell'esistenza del male.

Durante la guerra, Forster fu destinato in Egitto. In quel paese scrisse il più impersonale dei suoi libri: *Alessandria. Una*

descrizione e una storia (1923). Alcuni amici musulmani lo convinsero a visitare l'India. Forster visse là tre anni perplessi. Tornato in Inghilterra, pubblicò *Passaggio in India*.

E' stato più volte detto che questo romanzo è uno dei più importanti del nostro tempo. La frase non è felice - forse perché i superlativi valgono ben poco; forse [p. 121] perché i due concetti di «importanza» e di «nostro tempo» non esercitano alcuna attrattiva -, ma deve essere vera. L'intensità, la lucida amarezza, l'onnipresente grazia di *Passaggio in India* sono indiscutibili. Come pure la piacevolezza della lettura. So di lettori molto austeri i quali hanno detto che nessuno potrà mai convincerli dell'importanza di un libro così ameno.

Forster ha pubblicato anche due libri di racconti (*L'omnibus celeste*, 1923; *L'attimo eterno*, 1928), una lunga analisi delle tecniche del romanzo e, nel 1936, una raccolta di saggi. Lo sfoglio e copio questa frase: «Ibsen è davvero Peer Gynt. Nonostante le basette e tutto il resto, Ibsen è un bambino stregato». E questa, di brutale sincerità: «Il romanziere non deve mai ricercare la bellezza, benché sappiamo che ha fallito se non la raggiunge».

Recensioni

[64] «THE OXFORD BOOK of MODERN VERSE» di W.B. YEATS

Questa recentissima antologia della lirica d'Inghilterra (1892-1935) risente di qualche arbitrio. Per esempio: il grazioso «poema» che la inaugura è un frammento in prosa di Walter Pater, tipograficamente mascherato da versi liberi. (E ciò, sia detto tra parentesi, basta a modificarne la

musica esagerando le pause). Per esempio: vi sono solo due composizioni di Kipling, ma quattro di Wilfrid Gibson, sette di William Henry Davies e quattordici del compiacente compilatore. Per esempio: vi è solo una poesia di Rupert Brooke. Per esempio: vi compaiono tre poesie dell'imperdonabile e minimo indiano Shri Purohit Swami. Per esempio: il compilatore ha soppresso molte strofe della Ballata del carcere di Reading di Oscar Wilde. «Ora che le ho strappato quelle piume,» dice [p. 122] nel prologo «si coglie nella poesia un duro realismo, affine a quello di Thomas Hardy». Temo che, se il «duro realismo» è l'alimento di cui il lettore prova appetito, nessuno sia incapace di fornirgliene quanto Wilde, che cercò sempre di essere artificiale. Ecco perché mi sembra che la sua migliore composizione sia La sfinge, dove il contatto con la realtà è più tenue.

Quali sono i momenti importanti di questo volume? Ognuno scelga i propri, fra i cento poeti e le quattrocento poesie. Quanto a me, ho avvertito fisicamente la presenza della poesia - e davvero non c'è altra regola - nel Veltro del cielo di Francis Thompson; in Lepanto di Chesterton; in Non sum qualis di Dowson (che non ha perduto con i molti anni il suo fascino particolare); in Omaggio a Sesto Properzio di Pound; nel primo coro della Rocca di Eliot; in Inno a lei, sconosciuta di Turner; nei delicati versi di Joyce; in Roy Campbell, discepolo di Rimbaud; in Dorothy Wellesley. E anche, sia pure di riflesso, in una traduzione non infedele della Notte oscura dell'anima. Mi limiterò a citare l'ultima strofe. San Juan de la Cruz scrive:

Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado:
Cesó todo y dejéme, Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado. (19)

Arthur Symons traduce:

All things I then forgot,
My cheek on him who for my coming came;
All ceased and I was not, Leaving my cares and shame
Among the lilies, and forgetting them.

[65] «TRAU KEINEM JUD BEI SEINEM EID» di ELVIRA BAUER

Si sono già vendute cinquantunomila copie di questo libro didattico. Il suo intento è di iniziare i bambini [p. 123] e le bambine delle scuole ai doveri e ai piaceri inesauribili dell'antisemitismo. Sento dire che in Germania ai critici la critica è stata proibita e che non è consentito loro se non descrivere le opere.

Mi limiterò, di conseguenza, a descrivere alcune delle incisioni che corredano questo delizioso volume. Lascio al lettore lo stupore (e l'applauso).

La prima incisione illustra la tesi: «Il Demonio è il padre degli ebrei».

La seconda rappresenta un creditore ebreo che si porta via i maiali e la vacca del debitore.

La terza, la perplessità di una signorina tedesca, molestata da un ebreo concupiscente che le offre una collana.

La quarta, un milionario ebreo (con tanto di sigaro e fez) che scaccia due mendicanti di razza

nordica.

La quinta, un macellaio ebreo che calpesta della carne.

La sesta celebra la decisione di una bambina tedesca che si rifiuta di acquistare un pulcinella in un negozio di giocattoli ebraico.

La settima denuncia gli avvocati ebrei, l'ottava i medici.

La nona commenta le parole di Gesù Cristo: «L'ebreo è un assassino».

La decima, inaspettatamente sionista, mostra una lacrimosa processione di ebrei espulsi, in marcia verso Gerusalemme.

Ve ne sono altre dodici, non meno efficaci e inoppugnabili.

Quanto al testo dell'opera, mi basterà tradurre questi versi: «I bambini di Germania amano il Fuhrer tedesco, temono Dio che sta in cielo, disprezzano l'ebreo». E ancora: «Il tedesco cammina, l'ebreo striscia».

11 giugno 1937

Biografia sintetica

[66] S.S. VAN DINE

Willard Huntington Wright nacque nel 1888, in Virginia; S.S. Van Dine (il cui nome fiammeggia in tutti i chioschi multicolori del mondo) nacque nel 1926, in un sanatorio californiano. Willard Huntington Wright nacque come nascono tutti gli uomini; S.S. Van Dine (il suo conciso e lieve pseudonimo) nacque dalla penombra felice di una convalescenza.

Ecco la storia dei due. Il primo, educato al Pomona College e a Harvard, aveva esercitato remunerativamente e senza gloria i mestieri di critico teatrale e di critico musicale. Aveva tentato il romanzo autobiografico (L'uomo che promette), la teoria estetica (La filologia e lo scrittore, La volontà creatrice, La letteratura di oggi, La pittura di oggi), l'esposizione e la discussione di dottrine (Ciò che pensava Nietzsche), l'incerta egittologia e la profezia: Il futuro della pittura. Il mondo intero aveva esaminato quelle opere più con rassegnazione che con entusiasmo. A giudicare dai dissegnati frammenti che sopravvivono incastonati nei suoi romanzi, il mondo intero aveva perfettamente ragione...

Verso il 1925 Wright era convalescente di una grave malattia. La convalescenza e le fantasie criminologiche [p. 125] vanno d'accordo: Wright, rilassato e felice in un letto ormai libero da paure, preferì alla penosa soluzione degli incompetenti labirinti di Mr Edgar Wallace la costruzione di un problema tutto suo. Scrisse così La strana morte del signor Benson. Lo firmò con un nome che era suo da quattro generazioni: quello del bisnonno materno, Silas S. Van Dine.

Il successo di quel romanzo fu grande. L'anno seguente pubblicò La canarina assassinata - forse il suo libro migliore, anche se l'idea centrale (l'uso di un disco fonografico per provare un alibi) è di Conan Doyle. Un acuto giornale del mattino confrontò lo stile di questo romanzo con quello di alcune pagine della Filologia e lo scrittore e scoprì «che l'onnipresente Van Dine era l'insigne filosofo Mr Willard Huntington Wright». Un acuto giornale della sera confrontò lo stile di questa rivelazione con quello dei due accusati e scoprì che il suo autore «era ancora l'insigne filosofo Mr Willard Huntington Wright».

Nel 1929 Van Dine pubblicò L'enigma dell'alfiere; nel 1930, l'ingegnoso La dea della vendetta; nel 1936, Il mistero del Drago. Quest'ultimo ci propone il truculento spettacolo di un milionario anfibio, fornito di un tridente e di uno scafandro, che si sistema sul fondo di una piscina e agilmente infilza i propri ospiti.

Van Dine ha curato anche un paio di antologie.

[67] «COLLECTED POEMS and PLAYS» di RABINDRANATH TAGORE

Tredici anni fa ho avuto l'onore un po' terrificante di conversare con il venerato e mellifluo Rabindranath Tagore. Si parlava della poesia di Baudelaire. Qualcuno recitò La morte degli amanti, quel sonetto [p. 126] così pieno di letti, divani, fiori, caminetti, mensole, specchi e angeli. Tagore ascoltò imperturbato, ma alla fine disse: «I don't like your furniture poet!» («Non mi convince il suo poeta ammobiliato!»). Provai una profonda simpatia per lui. Ora, rileggendone le opere, ho avuto l'impressione che fosse spinto meno dall'orrore per il bric-à-brac romantico che dall'invincibile amore per la vaghezza.

Tagore è incorreggibilmente impreciso. Nei suoi mille e uno versi non c'è tensione lirica, e non c'è nemmeno la minima economia verbale. In una prefazione dichiara di «essersi immerso nella profondità dell'oceano delle forme». L'immagine è tipica di Tagore, è tipicamente fluida e informe.

Qui di seguito traduco una sua poesia. Il tono narrativo la protegge dall'eccesso di interiezioni. Ha per titolo:

Per il sentiero oscuro di un sogno

Per il sentiero oscuro di un sogno ho cercato l'amore che era stato mio in una vita antica. La casa stava in fondo ad una strada desolata. Nell'aria della sera il suo pavone favoritosonniecchiava nella sua ruota e le colombe tacevano rincantucciate. Lei posò la lampada nell'atrio e si fermò davanti a me. Sollevò i suoi grandi occhi sul mio volto e mi domandò, senza parole: «Stai bene, amico?». Feci per rispondere. Il nostro idioma era smarrito, era dimenticato. Pensai, pensai, ma i nostri nomi non mi venivano alla mente. Le brillarono lacrime negli occhi. Mi tese la sua mano destra. La presi in silenzio. Una lampada tremò nell'aria della sera, e poi si spense.

25 giugno 1937

Biografia sintetica

[68] T.S. ELIOT

Inverosimile compatriota dei blues di Saint Louis, Thomas Stearns Eliot nacque nell'energica città che porta quel nome, nel mese di settembre del 1888, sulle rive del mitologico Mississippi. Figlio di una famiglia benestante, mercantile ed ecclesiastica, studiò a Harvard e a Parigi. Nell'autunno del 1911 tornò in Nordamerica e si dedicò al fervido studio della psicologia e della metafisica. Tre anni dopo si trasferì in Inghilterra. In quell'isola (non senza qualche iniziale diffidenza) trovò moglie, patria e nome; in quell'isola pubblicò i primi saggi - due articoli tecnici su Leibniz; le prime poesie: Rapsodia su una notte di vento, Il signor Apollinax, Il canto d'amore di J.A. Prufrock. In questi preludi, l'influenza di Laforgue è evidente, e talora fatale. La costruzione è debole, ma la chiarezza di certe immagini è insuperabile. Per esempio:

Avrei potuto essere un paio di ruvidi artigli
che corrono sul fondo di mari silenziosi. (20)

Nel 1920 pubblicò Poesie, forse la più disuguale e incostante delle sue raccolte poetiche, poiché le sue pagine comprendono il disperato monologo di Gerontion [p. 128] e alcuni esercizi di scarso valore -Le Directeur, Mélange adultère de tout, Lune de miel -, perpetrati in un misero francese.

Nel 1922 pubblicò La terra desolata, nel 1925 Gli uomini vuoti, nel 1930 Mercoledì delle ceneri, nel 1934 La rocca, nel 1936 Assassinio nella cattedrale, bel titolo che sembra di Agatha Christie. La sapiente oscurità del primo poema sconcertò (e continua a sconcertare) i critici, ma è meno importante della sua bellezza. La percezione di quella bellezza, del resto, è anteriore a ogni interpretazione e non ne dipende. (Sono numerose le analisi di questo poema: la più delicata e fedele è quella di F.O. Matthiessen nel suo The Achievement of T.S.Eliot).

Eliot - a volte oscuro e fiacco nel verso, come Paul Valéry - è, come Valéry, un prosatore esemplare. Il volume Saggi scelti (Londra, 1932) riunisce l'essenziale della sua prosa. Il volume successivo, L'uso della poesia e l'uso della critica (Londra, 1933), può essere tralasciato senza perdere granché.

Una poesia di T.S. ELIOT:
Il primo coro della Rocca

Si leva a volo l'Aquila alla sommità del Cielo;

il cacciatore coi cani segue il suo percorso.
O rivoluzione perpetua di Stelle configurate,
o ricorrenza perpetua di stagioni determinate,
o mondo di primavera e d'autunno, di nascita e morte!
Il ciclo senza fine dell'idea e dell'azione,
l'invenzione infinita, l'esperimento infinito,
portano conoscenza del moto, non dell'immobilità;
conoscenza del linguaggio, ma non del silenzio;
conoscenza delle parole, e ignoranza del Verbo.
Tutta la nostra conoscenza ci porta più vicini alla nostra ignoranza.
Tutta la nostra ignoranza ci porta più vicino alla morte.
Ma più vicino alla morte non più vicini a Dio.
Dov'è la Vita che abbiamo perduto vivendo?
Dov'è la saggezza che abbiamo perduto sapendo?
Dov'è la sapienza che abbiamo perduto nell'informazione?
I cicli del Cielo in venti secoli
ci portano più lontani da Dio e più vicini alla Polvere.

Recensioni

[69] Due interpretazioni di ARTHUR RIMBAUD

Un'assurda convenzione di origine francese ha deciso che in Francia non si producono uomini di genio e che quella laboriosa Repubblica si limita a organizzare e a rifinire le materie spirituali che importa.

Per esempio: una buona metà dei poeti francesi di oggi derivano da Walt Whitman; per esempio: il *surréalisme* francese è una pura e semplice riedizione anacronistica dell'espressionismo tedesco.

Tale convenzione, come il lettore può notare, è doppiamente denigratoria: accusa di barbarie tutti i paesi del mondo e di sterilità la Francia. L'opera di Jean-Arthur Rimbaud è una delle molteplici prove - forse la più lampante - della totale falsità dell'ultimo argomento.

Due industriosi libri su Rimbaud sono usciti a Parigi. Uno (quello di Daniel-Rops) «studia» Rimbaud da un punto di vista cattolico; l'altro (quello dei signori Gaucière edétiemble), dal fastidioso punto di vista del materialismo dialettico. Inutile aggiungere che al primo interessa molto più il cattolicesimo che non la poesia di Rimbaud, e che ai secondi interessa meno Rimbaud che il materialismo dialettico. «Il dilemma di Rimbaud» scrive il signor Daniel-Rops «non è [p. 130] suscettibile di spiegazioni estetiche». Il che, per il signor Daniel-Rops, equivale a dire che è suscettibile di una spiegazione religiosa. La tenta; il risultato è interessante, ma non decisivo, poiché Rimbaud non fu un visionario (alla maniera di William Blake o di Swedenborg), ma un artista alla ricerca di esperienze che non gli riuscì di vivere. Ecco le sue parole:

«Ho cercato d'inventare nuovi fiori, nuovi astri, carni nuove, lingue nuove. Ho creduto di poter acquisire poteri sovranaturali. Ebbene! mi tocca sotterrare l'immaginazione e i ricordi! Bella gloria d'artista e di narratore andata in malora! «Io! io che mi ero detto mago o angelo, dispensato da ogni

morale, eccomi riportato al suolo, con un dovere da cercare, e la realtà rugosa da stringere!». (21)

[70] «THE DOOR BETWEEN» di ELLERY QUEEN

C'è un problema che continua a destare interesse: quello del cadavere nella stanza chiusa, «in cui nessuno è entrato e da cui nessuno è uscito». Edgar Allan Poe lo inventò e ne propose una buona soluzione, anche se forse non la migliore. (Parlo di quella formulata nel racconto I delitti della Rue Morgue: soluzione che richiede un'alta finestra e una scimmia antropomorfa). Il racconto di Poe è del 1841; nel 1892 lo scrittore inglese Israel Zangwill pubblicò il romanzo breve Il grande mistero di Bow, che affronta di nuovo il problema. La soluzione di Zangwill è ingegnosa: due persone entrano insieme nella stanza da letto del crimine; una dice all'altra con terrore che hanno sgozzato il padrone e approfitta dello stupore di questa per compiere il delitto. Altra eccellente soluzione è quella proposta da Gaston Leroux nel Mistero della camera gialla; un'altra ancora, senza dubbio meno riuscita, è quella di Eden Phillpotts in Jig-Saw. (In quest'ultimo romanzo, un uomo è stato pugnalato in una torre; alla [p. 131] fine si scopre che il pugnale è stato sparato da un fucile). Nel racconto L'oracolo del cane (1926) Chesterton torna sul problema; una spada e le fessure di un pergolato forniscono la soluzione.

Il presente volume di Ellery Queen affronta per la sesta volta il classico problema. Non commetterò la scortesia di svelarne la chiave, del resto non molto soddisfacente, dal momento che il caso vi interviene in maniera considerevole. La porta chiusa è interessante, ma la trama è alquanto inferiore a quella dei libri migliori di Queen. A quella di Delitto alla rovescia, Il caso dei fratelli siamesi e Il mistero delle croci egizie.

9 luglio 1937

Biografia sintetica

[71] LIAM O'FLAHERTY

Liam O'Flaherty è un «uomo diAran». Nacque nel 1896, da genitori poveri e disperatamente cattolici. Fu educato in un collegio di gesuiti. Fin da piccolo professò due passioni: l'odio per l'Inghilterra e la devozione alla Chiesa cattolica. (L'amore per la letteratura inglese mitigò la prima di tali passioni; il socialismo, la seconda). Nel 1914 quelle due dedizioni si scontrarono. Liam O'Flaherty auspicava una sconfitta inglese; ma lo indignava lo spettacolo di un paese piccolo e cattolico, il Belgio - allora così paragonabile all'Irlanda! -, umiliato da una forte nazione eretica, la Germania - così paragonabile all'Inghilterra! Nel 1915 trovò la soluzione del problema: si arruolò sotto falso nome perché fosse salvo l'onore della famiglia. Per due anni combatté contro i tedeschi. Tornato nel suo paese, approfittò della Rivoluzione irlandese per battersi contro l'Inghilterra. Si distinse a tal punto come capo rivoluzionario che per un po' dovette starsene alla larga dall'Impero. Sappiamo che fu taglialegna in Canada, stivatore in un porto del Venezuela, agente dei turchi in Asia Minore, e cameriere in un bar, linotipista e oratore «sovversivo» nel Minnesota e [p. 133] nel Wisconsin. A Saint Paul, in una fabbrica di pneumatici, buttò giù i primi racconti. Ogni sera ne scriveva uno: ogni mattina lo rileggeva indignato e lo gettava nel cestino.

La moglie del vicino, il suo primo romanzo, fu pubblicato a Londra nel 1924. Nel 1925 pubblicò *Il traditore*; nel 1927, *La vita di Tim Healy*; nel 1928, *L'assassino*; nel 1929, una Guida del turista in Irlanda (con minuziose indicazioni su alloggi economici, terre incolte, terreni abbandonati e pantani); nel 1930, il libro autobiografico *Due anni*; nel 1931, *Sono stato in Russia*. O'Flaherty è un uomo generoso e che ama conversare. Sembra - a quel che dicono un gangster raffinato. Gli piacciono le città che non conosce, l'alcol, il gioco d'azzardo, l'alba, la notte, le discussioni.

Recensioni

[72] Un libro su PAUL Valéry

Il signor Hubert Fabureau ha pubblicato una monografia critica su Paul Valéry. Le sue duecentoquaranta pagine sono di facile lettura, disturbata tuttavia da un incessante pullulare di inutili cavillosità e di minuscole cattiverie. Ecco qualche esempio di questi fastidi, scelti pressoché a caso.

A p. 177, il signor Hubert Fabureau (preceduto, è vero, dal signor Henry Charpentier) rivela che, laddove la versione definitiva di Palma dice «départage sans mystère», la prima versione diceva

«départage avec mystère».

Tale contraddizione (o meglio, tale innocente modifica) dà luogo al seguente insensato commento: «Da una edizione all'altra, il significato della strofe è stato invertito. Paul Valéry si prende gioco dei suoi lettori». Paul Valéry, se si degnasse di farlo, potrebbe [p. 134] rispondere molte cose. Potrebbe rispondere che l'inversione di un avverbio in un verso (dico avverbio perché «avec mystère» equivale a «mystérieusement») non inverte il senso della strofe. Potrebbe rispondere che un poeta, nel rileggere se stesso, può giudicare la parola «senza» meno inesatta o più efficace della parola «con». Potrebbe rispondere che un fatto estetico (la correzione di una parola) non può autorizzare un giudizio morale (l'accusa di prendersi gioco dei lettori).

A p. 178, il critico deplora che una certa immagine affettuosa di Valéry non si riferisca a una donna ma all'ispirazione. Ciò significa non conoscere la natura delle allegorie e dei simboli, che ci propongono realmente una duplice intuizione, non già figure che si possono sostituire con nomi astratti. La lupa affamata e magra del primo canto della Divina Commedia non è l'Avarizia: è una lupa, ed è anche l'avarizia, come nei sogni.

Fabureau non capisce le allegorie; e neppure le metafore. Il celebre verso iniziale del Cimitero marino dice del mare: «Quel tetto quieto corso da colombe...». (22) Fabureau lo spiega così: «Siamo sulla riva del Mediterraneo, in un mondo pagano, visitato dagli dèi della mitologia grecolatina. Dal fondo delle acque sorge il palazzo di Nettuno. Ne scorgiamo solo il tetto, rappresentato dalla superficie di un mare tranquillo non turbato dalle maree. Le barche dalle vele bianche sono colombe che vengono a posarvi».

L'immagine è incantevole, ma piuttosto insignificante nella sua grazia rustica. Quella evocazione di una piccionaia da signorotto contadino non si addice alla maestà del signore dei mari». Ebbene: la metafora è il momentaneo contatto fra due immagini, non la metodica assimilazione di due cose. Donde l'infondatezza di quella lunga amplificazione; donde la sontuosa inutilità di quel palazzo esibito e di quel Nettuno gratuito. [p. 135]

[73] «THE HAUNTED OMNIBUS» di ALEXANDER LAING

In Inghilterra abbondano le antologie di racconti sovrannaturali. Queste, a differenza delle loro consimili tedesche o francesi, mirano al puro godimento estetico, non alla divulgazione delle arti magiche. Donde, forse, la loro evidente superiorità. Per il momento, i migliori racconti sovrannaturali - Giro di vite di Henry James, Dove non si spegne mai il suo fuoco di May Sinclair, Zampa di scimmia di Jacobs, La casa dei desideri di Kipling, Manoscritto trovato in una bottiglia di Poe - sono opera di scrittori che negavano il sovrannaturale. Il motivo è chiaro. Lo scrittore scettico è quello più capace di organizzare gli effetti magici.

Tra le antologie fantasmagoriche che ho avuto occasione di esaminare, ritengo insuperabile quella di Dorothy Sayers. Questa di Alexander Laing è di poco inferiore. Include oltre quaranta racconti. A.E. Coppard, Wilkie Collins, O. Henry, Lafcadio Hearn, W.W. Jacobs, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Plinio il Giovane, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson e May Sinclair sono alcuni degli autori presenti. Per l'inquietudine e il piacere dei lettori, traduco questo «possibile finale di racconto fantastico» di I.A. Ireland:

«"Che stanza sinistra!" disse la ragazza, avanzando timidamente. "Che porta pesante!" aggiunse spingendola, e la porta si chiuse di colpo.

«"Mio Dio!" disse l'uomo. "Mi sembra che non abbia maniglia. Siamo chiusi dentro tutti e due..."».

«"Non tutti e due, uno solo!" disse la ragazza, che attraversò la porta massiccia e scomparve».

[74] La vita letteraria

La nuova edizione di Guida al socialismo per una donna intelligente di Bernard Shaw - a sei penny la copia, che fanno circa sessanta centesimi! - aggiunge due capitoli alla precedente. Trattano del sovietismo e del fascismo. Shaw scrive: «Sia i ricchi che i poveri sono detestabili. Odio i poveri e aspetto in gloria l'ora del loro sterminio. Provo un po' di rammarico per i ricchi, ma vorrei vedere sterminati anche loro. Non meno odiosi trovo gli operai, i commercianti, i professionisti, i benestanti, i governanti: non hanno il diritto di vivere. Sarei disperato se non sapessi che sono condannati a morte e che i loro figli saranno diversi da loro».

23 luglio 1937

Biografia sintetica

[75] ROMAIN ROLLAND

La gloria di Rolland sembra molto solida. Nella Repubblica argentina lo ammirano di solito gli ammiratori di Joaquín V. González; nel Mar dei Caraibi, quelli di Martí; nell'America del Nord, quelli di Hendrik Willem Van Loon. Nella stessa Francia non gli verrà mai meno il sostegno del Belgio e della Svizzera. Le sue virtù, del resto, sono meno letterarie che morali, meno sintattiche che «panumanistiche», per usare una delle parole di cui più si compiace.

Romain Rolland nacque a Clamecy il 29 gennaio del 1866. Da ragazzo decise di dedicare la propria vita alla musica. A vent'anni entrò all'école Normale Supérieure; a ventitré all'école Française di Roma. In quegli anni scoprì le opere di Tolstoj, Wagner e Shakespeare: i tre uomini, dichiara, che più influenza hanno avuto su di lui.

Orsino, il suo primo saggio drammatico, vuole essere shakespeariano.

Nel 1895 l'Académie Française premiò la sua tesi di dottorato: Storia dell'opera in Europa prima di Lulli e Scarlatti. Nel 1899 iniziò la stesura del Ciclo della Rivoluzione, sette drammi autonomi che sono come sette atti (o sette canti) di un'epopea scenica.

Nel 1904 apparve il primo volume di Jean-Christophe. L'intero romanzo ne conta dieci; l'eroe è una fusione di Beethoven e dello stesso Rolland.

Più notevole dell'opera è il successo ottenuto - successo intimo, silenzioso e cordiale - in tutte le nazioni del mondo. Ricordo che ancora nel 1917 si ripeteva: «Jean-Cristophe è la parola d'ordine della nuova generazione».

Nel 1914 Romain Rolland rifiutò la possente mitologia che faceva della Germania un regno diabolico e delle nazioni alleate altrettanti angeli aggrediti. Nel settembre e nell'ottobre di quell'anno pubblicò una serie di articoli nel «Journal de Genève». Quegli articoli, riuniti in un volumetto, gli valsero nel 1915 il premio Nobel per la letteratura.

L'opera di Rolland è vasta. Oltre ai libri già citati, comprende anche: Il teatro del popolo (1901), Vita di Beethoven (1903), Vita di Michelangelo (1906), Colas Breugnon (1918), Clerambault (1919), Anna e Silvia (1922), L'estate (1924), Mahatma Gandhi (1925), Madre e figlio (1927).

Recensioni

[76] «STAR BEGOTTEN» di H.G. WELLS

A Londra e a Parigi c'è chi stoltamente sostiene che Wells è tornato al romanzo fantastico. La notizia (come disse Mark Twain a proposito di quella della propria morte) è un po' esagerata. Ecco i fatti, i puri fatti reali. Negli ultimi giorni di dicembre del 1936, Wells ha pubblicato *Il giocatore di croquet*, libro già commentato in queste colonne, e che senza dubbio ha meno del romanzo fantastico che della narrazione allegorica. L'eroe descrive una regione di pantani avvelenati in cui accadono fatti atroci; verso la metà del libro ci si rende conto che quella regione pestilenziale è Londra o Buenos Aires o qualunque altra grande città... Ora Wells ha appena pubblicato *Star Begotten*, «Generato dalle stelle». Il sottotitolo aggiunge che si tratta di un capriccio biologico; ma il lettore non tarda ad accorgersi che il sostantivo è superfluo e che nel libro non c'è quasi altro che biologia, che noiose discussioni biologiche.

L'argomento non è infelice. Gli abitanti di un pianeta remoto -Così Celesti, li chiama irrispettosamente Wells, e anche Tutori Interplanetari - decidono di migliorare l'umanità attraverso l'emissione di raggi cosmici. Wells avrebbe potuto risolvere il problema in vari modi. Avrebbe potuto ad esempio mostrarci un gruppo umano, a prima vista del tutto eterogeneo, ma alla fine diviso in due parti: quella degli uomini puramente terrestri, e quella degli uomini di discendenza stellare.

Avrebbe potuto ad esempio mostrare il destino di un solitario uomo stellare in un ambiente ostile, o anche l'amicizia (o la tragica inimicizia) fra due di loro... H.G. Wells ha preferito invece discutere l'eventualità di un segreto intervento stellare nella storia del mondo. Anziché mostrare una realtà, ha cercato di convincerci, e anche di convincersi. Il risultato non è noioso -Wells non lo è quasi mai, salvo quando la pedagogia lo acceca e lo possiede -, ma non è romanzesco.

Vi sono passaggi amenissimi. Il protagonista, a caccia di ingegni originali, percorre le scuole d'Inghilterra tenendo una conferenza entusiastica sulla gloria e sulle virtù eroiche dell'Impero romano.

Gli alunni si lasciano affascinare, assumono espressioni nobili e serie. Uno, isolato dagli altri, si distrae o sorride. Il conferenziere ha trovato colui che cercava.

[77] «LAST and FIRST MEN» di OLAF STAPLEDON

Questo vasto romanzo di tipo profetico - trecento pagine che inglobano la storia futura dell'umanità nell'arco di venti milioni di secoli - è ora accessibile nell'edizione dei «Pelican Books», al prezzo impercettibile e commovente di sessanta centesimi. Se elencassi qui alcuni particolari - uomini di un remoto domani dotati di visione circolare, non semicircolare come è adesso; razze gassose che venerano la materia e che hanno per dèi i duri diamanti; eserciti di automi che devastano a man salva i continenti; generazioni che ricercano e adorano il dolore fisico; crociate per riscattare il passato; subumani ridotti in schiavitù da superscimmie; comunità in cui l'essenziale è la musica; enormi cervelli collocati in torri di metallo; specie umane concepite e realizzate da quei cervelli sedentari; fabbriche di animali e di piante; occhi capaci di vedere le masse stellari -, correrei il rischio di far credere ai miei lettori che I primi uomini e gli ultimi sia una pura e semplice intemperanza o stravaganza, fatta di grossolane sorprese, come l'insopportabile *Metropolis* di Fritz Lang. Incredibilmente, non è così.

L'opera di Stapledon lascia un'impressione finale di tragedia, e anche di severità, non di irresponsabile improvvisazione. Non è mai, o quasi mai, satirica: non ha nulla a che vedere con Il mondo nuovo di Aldous Huxley, il cui supposto futuro è una New York - o meglio, Hollywood - un

po' ipertrofica e semplificata.

Un aspetto curioso: ciò che vi è di strettamente romanzesco in questo romanzo - dialoghi, caratteri, personaggi - è men che mediocre. Olaf Stapledon, insuperabile nel governare secoli e generazioni, è un gran pasticcione quando si tratta di individui o di minuti. Non sa risolvere i problemi concreti del romanziere, ma sa porre o suggerire problemi immensi e vaghi. Da ciò deriva la superiorità dei capitoli intermedi e degli ultimi capitoli, austeramente scritti nello stile impersonale di un libro di storia. [p. 141]

[78] La vita letteraria

Continuano a imperversare le biografie. Esauriti gli uomini, si ricorre ai fiumi e ai simboli. Emil Ludwig ha pubblicato una torrenziale biografia del Nilo: Hermann Wendel, per celebrare il primo centenario della morte di Claude Rouget de Lisle, ha pubblicato La Marsigliese. Biografia di un inno.

6 agosto 1937

Biografia sintetica

[79] HERMANN SUDERMANN

Hermann Sudermann nacque alla fine del 1857 nel paesino di Matziken, vicino alla frontiera russa. I genitori, gente umile, erano mennoniti: erano cioè abbastanza credenti da non abbandonare una fede oscura e perseguitata che proibisce ai fedeli il sacerdozio, la magistratura e l'uso delle armi. Sudermann studiò alla Realschule di Elbing. A diciannove anni entrò all'Università di Königsberg; a ventitré andò a Berlino, dove per un certo periodo si dedicò all'insegnamento privato. Esercitò poi il giornalismo e dal 1881 al 1882 diresse il «Deutsches Reichsblatt». Nel 1886 pubblicò il volume di racconti *Nella penombra*; nel 1887, *La donna in grigio*; opere che non smentiscono affatto i loro titoli foschi e malinconici. (La Germania, prima e dopo le dure vittorie del 1871, era molto triste).

Nel 1889 mise in scena un dramma battagliero: *L'onore*. Il successo riportato da quel dramma si estese, giustamente, al romanzo successivo, *Il ponte del gatto*. Si verifica allora una sorta di paradosso. Il realismo domina le letterature d'Europa; Hermann Sudermann, uomo essenzialmente romantico, è, agli occhi dell'Europa, uno dei campioni di quel realismo. [p. 143] (In Inghilterra si ha il caso parallelo di Thomas Hardy).

L'opera di Sudermann è vasta. Comprende i drammi *Casa paterna* (1893), famoso per l'interpretazione di Eleonora Duse, *Battaglia di farfalle* (1894), *Morituri* (1896) - ciclo di atti unici, in uno dei quali c'è quella memorabile scena finale dell'uomo che pochi istanti prima del duello in cui morirà si congeda da alcuni amici che non ne sono al corrente e non gli prestano la minima attenzione -, *Le tre piume del falco* (1899), *Pietra fra pietre* (1905), *Il mendicante di Siracusa* (1911), *Destino tedesco* (1921). Tra i suoi romanzi si devono ricordare due opere epiche: *Il professore pazzo* (1926), cronaca bismarckiana, e *La moglie di Steffen Tromholt* (1927). Tra i racconti, il breve e tenero capolavoro *Le nozze di Yolanda*. In tutti il fascino romantico è innegabile.

Sudermann morì a Berlino nel 1928.

Recensioni

[80] «THE TRIAL» di FRANZ KAFKA

Edwin e Willa Muir hanno appena tradotto in inglese questo libro allucinatorio (scritto nel 1919, pubblicato postumo nel 1927, tradotto in francese nel 1932). L'argomento, come per tutti i racconti di Kafka, è di una terribile semplicità. L'eroe, travolto senza sapere perché da un assurdo processo, non

riesce ad appurare di quale delitto è accusato, né a presentarsi di fronte all'invisibile tribunale che deve giudicarlo; questo, senza previo giudizio, finisce per farlo decapitare. In un altro romanzo di Kafka, l'eroe è un agrimensore che viene convocato in un castello, e che non riesce mai né a entrarvi né a farsi riconoscere dalle autorità che lo governano.

In un altro, un messaggio imperiale non arriva mai a destinazione a causa delle persone che intralciano il percorso del messaggero; in un altro, un uomo muore senza essere riuscito a visitare un paese vicino...

Nessuno ha mancato di osservare che le opere di Kafka sono incubi. Lo sono fin nei particolari stravaganti. Così, l'impeccabile abito nero dell'uomo che nel capitolo iniziale del Processo arresta Josef K' «era munito di varie pieghe, tasche, fibbie, bottoni, e di una cintura, e quindi aveva un aspetto particolarmente pratico, benché non si capisse bene a che cosa dovesse servire». (23) Così, la sala delle udienze ha il soffitto talmente basso che il pubblico stipato nella galleria sembra gobbo, e «parecchi si erano portati dietro dei cuscini e li tenevano fra il capo e il soffitto per non farsi male».

L'intensità di Kafka è indiscutibile. In Germania abbondano le interpretazioni teologiche della sua opera. Non sono immotivate - ci risulta che Franz Kafka fosse devoto di Pascal e di Kierkegaard -, ma neppure necessarie. Un amico mi segnala un precursore delle sue storie di impossibili sconfitte e di ostacoli minimi e infiniti: l'eleatico Zenone, inventore dell'interminabile gara tra Achille e la tartaruga.

[81] «HOW to WRITE DETECTIVE NOVELS» di NIGEL MORLAND

Dorothy Sayers ha scritto le migliori analisi della tecnica del genere poliziesco e i peggiori romanzi polizieschi che si conoscano -senza escludere Edgar Wallace né R. Austin Freeman. Se è valido il teorema inverso, i romanzi di Mr Nigel Morland - Assassini lunari, La via del leopardo, L'indizio della zia del muratore - dovrebbero essere perfetti. Il fatto non mi stupirebbe più di tanto, poiché per una intelligenza capace di analizzare in modo penetrante un effetto estetico ve ne sono dieci - o cento - capaci di produrlo.

Questo manuale vuole insegnare l'arte redditizia di scrivere romanzi polizieschi. E', dice la prefazione, «un libro essenzialmente pratico che prescinde da inutili astrazioni e rivela le leggi fondamentali della moderna narrativa poliziesca». Il testo, tuttavia, può essere facilmente ridotto a tre elementi: il plagio, la banalità, l'errore assoluto. Un buon esempio di plagio sono le pagine iniziali, che si limitano a ripetere un'idea di Miss Dorothy Sayers.

Un buon esempio di banalità è questa osservazione che illumina la p. 36: «Il lettore moderno coglie subito le distrazioni e giudica male l'autore che all'inizio del romanzo fa riferimento al tappeto rosso della stanza da letto e alla fine dice che è verde». Insuperabile esempio di errore è il catalogo erudito di opere di tossicologia, balistica, dattiloscopia, medicina legale e psichiatria che Mr Nigel Morland raccomanda ai nuovi scrittori. Conosciamo bene gli illeggibili disastri che producono quegli studi.

La soluzione «scientifica» di un mistero può non essere sleale, ma corre il rischio di sembrarlo, poiché il lettore non può trovarla a meno che non disponga di quelle conoscenze tossicologiche, balistiche, eccetera che Mr Nigel Morland raccomanda agli scrittori. La soluzione che riesca a fare a meno di tecnicismi del genere sarà sempre più elegante.

20 agosto 1937

BIOGRAFIA sintetica

[82] GERHART HAUPTMANN

Figlio di un oste, nipote e pronipote di tessitori, Gerhart Hauptmann nacque nel 1862 in un villaggio della Slesia. Nella scuola di Obersalzbrunn e poi alla Realschule di Breslavia fu, con assiduità, l'alunno più fannullone. La scultura fu la sua prima ambizione. Nel 1880 entrò nel Reale collegio d'arte di Breslavia; nel 1882, all'Università di Jena, dove seguì i corsi di filosofia di Rudolf Eucken. Verso il 1883 intraprese un lento viaggio disordinato attraverso Spagna e Italia. A Roma, nel suo studio di scultore, si ammalò di tifo. Una ragazza silenziosa e sorridente, Fraulein Marie Thienemann, lo curò; quella ragazza - certe cose accadono solo nella realtà - diventerà poi sua moglie. Nel 1885 pubblicò il libro d'esordio: una epopea nebulosa che tenta (smaccatamente quanto vanamente) di somigliare al Giovane Aroldo di Byron. Poco dopo pubblicò un lungo racconto: Il cantoniere. Nel 1887 l'amicizia e la predicazione di Arno Holz lo convertirono al naturalismo. Nella sua erudita biblioteca, questi gli dimostrò che i personaggi rustici dovevano dialogare in tedesco volgare o in dialetto: espediente letterario che Hauptmann - uomo in fondo rustico e, in [p. 147] quanto tale, molto rispettoso delle convenzioni - non aveva affatto pensato di impiegare.

Hauptmann ha scritto molti e famosi drammi realisti. L'orrore della vita familiare, la famiglia come istituzione carceraria, è il tema centrale di *Prima dell'alba*, di *Anime solitarie* e della *Festa della pace*. *I tessitori* (1892) e *Florian Geyer* (1896) sono due oscuri drammi epici. *Rose Bernd* (1903) propone il destino di una donna che adora e uccide il figlio; *La fuga di Gabriel Schilling* (1907), il suicidio di un uomo lacerato dall'amore per due donne. Vanno citati anche i drammi simbolici: *La morte di Hannele* (1893), *La campana sommersa* (1896), *E Pippa balla!* (1906), *Griselda* (1908). *L'arco di Ulisse* (1914) presenta, in piccolo e giustificata, la splendida vendetta dell'eroe omerico; *Il Messia bianco* (1920), la deplorabile morte di Montezuma, che gli invasori scoprirono, stando a quanto riferisce padre Sahagùn, intento a giocare con pesanti bambole. *Indipohdi* (1923) riprende il tema della *Tempesta* shakespeariana.

Tra le opere in prosa di Gerhart Hauptmann - *Emanuele Quint*, *il folle in Cristo* (1910), *Atlantide* (1912), *Fantasma* (1923), *La meraviglia dell'Isola delle Dame* (1924), *Il libro della passione* (1930), *L'eretico di Soana* (1918) - la più memorabile è forse l'ultima. Hauptmann vive attualmente nella solitudine delle montagne di Agnetendorf. Nel 1912 ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura.

Recensioni

[83] «STAR MAKER» di OLAF STAPLEDON

Il cuore dei buoni lettori di H.G. Wells esulterà di gioia: Olaf Stapledon ha appena pubblicato un altro libro. Stapledon, alquanto inferiore a Wells come artista, [p. 148] lo supera per il numero e la complessità delle sue invenzioni, anche se non per la capacità di svilupparle. Nel Costruttore di stelle ha avuto la buona idea di prescindere da ogni artificio patetico (vi è una fastidiosa infrazione a questa norma a p. 288) e di narrare le sue meraviglie nello stile impersonale dello storico. Sempre che la parola «storico» non sia eccessiva...

Questo libro è la cronaca di una immaginaria esplorazione dell'universo. L'eroe giunge, mentalmente, su un insospettato pianeta e si installa nel corpo di uno dei suoi abitanti «umani». Le due coscienze riescono a convivere e perfino a compenetrarsi, senza perdere le rispettive caratteristiche individuali. Poi - incorporee - visitano altre anime in altri mondi, e danno vita, a forza di addizioni, a un pressoché innumerevole Io collettivo. I diversissimi individui che costituiscono quell'Io conservano la loro personalità, ma condividono ricordi ed esperienze. Esplorano, dal primo istante del tempo fino all'ultimo, lo spazio stellare. Il costruttore di stelle è il riassunto di quell'enorme avventura.

In alcuni pianeti il senso più sviluppato è quello del gusto.

«Quegli esseri non gustavano soltanto con la bocca, ma anche con le mani, che erano umide e nere, e con i piedi ... Il gusto dei metalli e dei legni, delle terre agre o dolci, delle rocce, di cui esistevano molti tipi, e infine gli innumerevoli sapori, timidi o decisi, delle piante schiacciate sotto i piedi nudi in corsa, componevano tutto un mondo di sensazioni ignote all'uomo terrestre». (24) Nei pianeti più grandi, la forza di gravità è tale che alcuni uccelli molto leggeri possono a stento prendere il volo. Il loro cervello è minuscolo, e uno stormo diventa l'organo molteplice di una sola coscienza. «Apprendemmo faticosamente a vedere con un milione di occhi, a sentire la trama dell'atmosfera con un milione di ali». In alcuni giganteschi pianeti aridi, il corpo multiplo di ogni coscienza è uno sciame o una colonia di insetti. «Con innumerevoli zampette frettolose c'insinuavamo per [p. 149] gallerie lillipuziane in calcestruzzo; con innumerevoli antenne manipolatorie partecipavamo ad oscuri procedimenti industriali o agricoli, oppure alla manovra di navi-giocattolo sui laghi e i canali di quei mondi piatti». Vi sono anche mondi uditivi, mondi che ignorano lo spazio ed esistono solo nel tempo... Non a caso l'autore è socialista: le sue immaginazioni (quasi sempre) sono collettive.

Baruch Spinoza, geometra della divinità, credeva che l'universo fosse composto di infinite cose in infiniti modi. Olaf Stapledon, romanziere, condivide questa angosciante opinione.

[84] «Rudyard Kipling: Craftsman» di Sir George Macmunn

Il titolo di questo voluminoso libro - Rudyard Kipling, artefice - sembra promettere un'analisi delle tecniche letterarie utilizzate dall'autore. La materia sarebbe inesauribile, poiché l'indiscutibile semplicità delle idee di Kipling - il suo bellicoso patriottismo scolastico, la sua passione per l'ordine - è direttamente proporzionale alla felice complessità della sua arte. Sir George Macmunn non tenta neppure tale analisi. Si limita a sottolineare il linguaggio biblico di cui il maestro era solito compiacersi, e segnala qualche eco di Shakespeare, Swinburne e Morris.

Riduce tutto ad aneddoto. Uno dei capitoli si intitola «Kipling e il vero amore»; un altro, «Donne d'Oriente»; un altro, «Cani e animali e bambini». Il timore tipicamente inglese di essere accusato di diffamazione e calunnia fa sì che gli aneddoti riferiti siano del tutto insipidi o non vadano al di là di languide allusioni a vecchi militari e funzionari britannici il cui nome è una lettera maiuscola.

In Inghilterra - annota Oscar Wilde - solo quelli che hanno perso completamente la memoria pubblicano le loro memorie.

Sir George, di tanto in tanto, è esplicito. Allora ci [p. 150] racconta la «vera» storia di Kim o indica l'esatta ubicazione (su una vecchia mappa di Lahore) della Porta dei Cento Dolori.

Il procedimento, a ben vedere, è davvero paradossale. Il tempo accumula esperienze sull'artista come su ogni altro uomo. A forza di omissioni e di enfasi, di oblio e di memoria, questi combina alcune di quelle esperienze ed elabora così l'opera d'arte. Poi la critica disfa laboriosamente il tessuto dell'opera e recupera (o finge di recuperare) la disordinata realtà da cui lo scrittore ha preso spunto. Ristabilisce cioè il caos primordiale.

3 settembre 1937

BIOGRAFIA sintetica

[85] E.E. CUMMINGS

I dati statistici relativi alla vita del poeta Edward Estlin Cummings stanno in poche righe. Sappiamo che nacque nel Massachusetts sul finire del 1894. Sappiamo che studiò all'Università di Harvard. Sappiamo che all'inizio del 1917 entrò a far parte della Croce Rossa e che una indiscrezione epistolare gli costò tre mesi di carcere. (In carcere, «dove ha sede ogni disagio e alberga ogni triste rumore», concepì il suo primo libro: *La stanza enorme*). Sappiamo che in seguito combatté come soldato di fanteria. Sappiamo che è un ispirato conversatore e che la sua conversazione è illuminata da frequenti citazioni dalle letterature della Grecia, di Roma, dell'Inghilterra, della Germania e della Francia. Sappiamo che nel 1928 sposò Ann Barton. Sappiamo che pratica il disegno e la pittura ad acquerello e ad olio. Sappiamo, ahimè!, che preferisce la tipografia alla letteratura.

In effetti, la prima cosa che colpisce nell'opera di Cummings - *Tulipani e camini* (1923), *XLI poesie* (1925), e (1925), *Lui* (1927), *Viva* (1932) - sono le malizie tipografiche: i calligrammi, l'abolizione della punteggiatura.

La prima, e spesso l'unica. Ed è un peccato, perché il lettore si indigna (o si entusiasma) per quegli espedienti e si distrae dalla poesia, talora splendida, che Cummings gli propone. Ecco una strofe, tradotta letteralmente:

«La faccia terribile di Dio, più rilucente di un cucchiaino, riassume l'immagine di una sola parola fatale; tanto che la mia vita (che ha goduto sole e luna) somiglia a qualcosa che non è accaduto. Sono una gabbia per uccelli senza un solo uccello, un collare alla ricerca di un cane, un bacio senza labbra; una preghiera priva di ginocchia; ma qualcosa batte sotto la mia camicia e prova che è un non morto colui che, vivo, non è nessuno. Mai ti ho amata, mia amata, come amo adesso».

(Un'imperfetta simmetria, un disegno frustrato e alleggerito da continue sorprese è la manifesta legge di questa strofe. «Cucchiaino» anziché «spada» o «stella»; «alla ricerca» anziché «senza»; «bacio», che è un'azione, dopo «gabbia» e «collare», che sono cose; la parola «camicia» al posto della parola «petto»; «amo» senza il pronome personale; «non morto» - undead - per «vivo»: queste mi sembrano le variazioni più evidenti).

Recensioni

[86] «AN ENCYCLOPAEDIA OF PACIFISM» di ALDOUS HUXLEY

Nella seconda parte della Anatomia della malinconia - anno 1621 -, che studia i rimedi contro questo male, l'autore elenca la contemplazione di palazzi, fiumi, labirinti, fontane, giardini zoologici, templi, obelischi, mascherate, fuochi d'artificio, incoronazioni e battaglie. Quel candore ci diverte; in un elenco di spettacoli salutari, nessuno includerebbe oggi una battaglia. (D'altro canto nessuno è riuscito, paradossalmente, a non farsi ammaliare dalla verosimile carica alla baionetta dell'impetuoso film pacifista All'Ovest niente di nuovo... (25)).

In ciascuna delle centoventotto pagine di questa densa Enciclopedia del pacifismo, Huxley combatte freddamente la guerra. Non cade mai nell'invettiva o nella semplice eloquenza: le tentazioni sentimentali che offre l'argomento non esistono per lui. Come nel caso di Benda o di Shaw, il crimine della guerra lo indigna meno dell'insensatezza della guerra, della complessa imbecillità della guerra. I suoi ragionamenti sono di tipo intellettuale, non patetico. Tuttavia, è troppo intelligente per nascondere che il pacifismo da lui predicato richiede più coraggio della semplice obbedienza dei soldati. Scrive: «Resistere senza violenza non vuole dire non fare nulla. Significa compiere l'enorme sforzo necessario per vincere il male attraverso il bene. Tale sforzo non richiede muscoli forti né armamenti diabolici: richiede il valore morale, la padronanza di sé e la coscienza incancellabile e tenace che non c'è uomo al mondo (per quanto brutale, per quanto personalmente ostile possa essere) che sia privo di un innato fondo di bontà, di amore per la giustizia, di rispetto per il vero e per il bene, che chiunque usi i mezzi adeguati è in grado di attingere».

Huxley è ammirabilmente imparziale. I «militaristi di sinistra», i sostenitori della lotta di classe non gli sembrano meno pericolosi dei fascisti. «L'efficienza militare» osserva «esige una concentrazione del potere, una estrema centralizzazione, la coscrizione o la schiavitù al governo e la costituzione di una idolatria locale il cui dio è rappresentato dalla nazione stessa o da un tiranno semidivinizzato. La difesa militare del socialismo contro il fascismo diventa, in pratica, la trasformazione della comunità socialista in una comunità fascista». E ancora: «La Rivoluzione francese ha fatto ricorso alla violenza e si è tradotta in una [p. 154] dittatura militare che imponeva in permanenza la coscrizione o la schiavitù militare. La Rivoluzione russa ha fatto ricorso alla violenza; la Russia è oggi una dittatura militare. A quanto pare, una vera rivoluzione - cioè il passaggio dall'inumano all'umano - non può realizzarsi con mezzi violenti».

[87] «Sic transit Gloria» di MILWARD KENNEDY

Nella dedica di questo volume, Milward Kennedy osserva che il romanzo poliziesco è un genere che sta per esaurirsi e proclama l'immediata necessità di un rinnovamento psicologico. Io mi spingerei più lontano: spero di dimostrare un giorno o l'altro che il puro e semplice romanzo poliziesco, privo di complessità psicologica, è un genere spurio, e che i suoi esempi migliori - Il mistero della camera gialla di Gaston Leroux, Il mistero delle croci egizie di Ellery Queen, La dea della vendetta di S.S. Van Dine - guadagnerebbero moltissimo se venissero ridotti a racconti brevi. E' ridicolo che un indovinello duri trecento pagine... Non a caso il primo romanzo poliziesco che la storia registri - primo cronologicamente e forse anche qualitativamente: La pietra di luna (1868) di Wilkie Collins - è anche un eccellente romanzo psicologico.

Milward Kennedy ha ripreso in Sic transit Gloria quella buona tradizione. «L'opera» dice l'autore «è un esperimento: alcuni giorni della vita di un uomo la cui compagna è morta. Lascio alla perspicacia del lettore il compito di intuire gli effetti delle azioni dell'uomo, il comportamento della

polizia, le sentenze e tutto il resto».

L'esperimento è stato felice: ho letto Sic transit Gloria in un pomeriggio e una sera. Meno intenso e meno implacabile del romanzo Morte di salvataggio - senza dubbio il migliore dei nove o dieci pubblicati da Milward Kennedy -, è forse non meno interessante.

Non solo il problema è interessante; lo sono anche i caratteri. O meglio: il problema è interessante in funzione dei caratteri. Raccomando questo libro ai miei lettori: anche a quelli che di solito detestano il romanzo poliziesco.

[88] La vita letteraria

La rivista di Ludendorff «Dalla sacra sorgente della forza tedesca» continua a Monaco nella sua campagna implacabile e quindicinale contro gli ebrei, contro il papato, contro i buddhisti, contro la massoneria, contro i teosofi, contro la Compagnia di Gesù, contro il comunismo, contro il dottor Martin Lutero, contro l'Inghilterra e contro la memoria di Goethe.

17 settembre 1937

BIOGRAFIA sintetica

[89] FRITZ von UNRUH

Fra tutte le nazioni che si batterono nel 1914, nessuna ha prodotto una letteratura antibellicista tanto diversa ed essenziale quanto quella che vide la luce in Germania. Fra i molti poeti tedeschi che esecraron la guerra (Johannes Becher, Walter Hasenclever, Franz Werfel, Wilhelm Klemm, Albert Ehrenstein, Alfred Vagts...), nessuno è più interessante, dal punto di vista psicologico, di Fritz von Unruh. Altri esecratori della guerra - penso qui a Barbusse, a Remarque, a Sherriff, a Leonhard Frank - erano civili scaraventati di colpo nel perplesso inferno delle trincee; Fritz von Unruh era un militare di eroica vocazione, che dalla guerra aveva sempre atteso la giustificazione della sua vita. («Mi agitano forti presentimenti» dice uno dei personaggi di Unruh mentre entra in battaglia. «E' come se l'odore della salsedine fosse già nelle narici e nei polmoni. Eppure, non abbiamo ancora visto il mare...»).

Figlio, nipote e pronipote di militari, Unruh nacque in Slesia nel 1885. Nel 1912 era ufficiale degli ulani. In quello stesso anno, Max Reinhardt mise in scena al Deutsches Theater di Berlino il suo dramma Ufficiali. Il successo fu clamoroso; la stampa, come era prevedibile, paragonò l'autore a Heinrich von Kleist. Reinhardt gli aveva chiesto un altro dramma; Unruh gli diede Luigi Ferdinando, principe di Prussia. La censura ne proibì la rappresentazione. Unruh lo pubblicò: la stampa lo paragonò di nuovo a Heinrich von Kleist, ma anche a Ibsen e a Strindberg.

Nella fresca estate del 1914, scoppiò quel che noi tutti sappiamo. Unruh, ufficiale di cavalleria, conobbe finalmente la guerra.

All'inizio del 1915, «tra sella e bivacco», concluse il poema drammatico Prima della decisione.

Il protagonista è un ulano; fra gli altri personaggi figurano un morto, un sacerdote, una donna e il fantasma di Shakespeare. Tale deliberata irrealtà è tipica di Unruh - e forse di tutta l'arte tedesca. Ancora più straordinario è il caso di Marcia al sacrificio, libro composto tra il marzo e l'aprile del 1916 davanti alla fortezza di Verdun. Questo grave e breve racconto - forse il più intenso fra quanti la guerra ha ispirato - non intende affatto essere una trascrizione della realtà. La cosa singolare è che una esperienza si trasformi immediatamente in simbolo.

(Marcia al sacrificio è stato pubblicato in francese come quinto volume della «Collection de la Revue Européenne» con il titolo Verdun).

Altri libri di Unruh: Una stirpe (1918), Tempeste (1921), Discorsi (1924), Ali della Vittoria, diario di un viaggio a Londra e a Parigi (1925), Bonaparte (1927).

Recensioni

[90] «L'homme blanc» di JULES ROMAINS

Se io scrivessi (come ormai sto scrivendo) che il poema L'uomo bianco è un'epopea, qualcuno mi farebbe notare che le epopee nascono all'aurora delle culture e non al loro tramonto, e che difficilmente il signor Jules Romains - semplice nostro contemporaneo e demolitore di Filippo Tommaso Marinetti al Congresso annuale dei Pen Clubs - può competere con Omero. Quello stesso qualcuno (o un altro) mi sbatterebbe in faccia i titoli monumentali del Ramayana, dell'Iliade, dell'Odissea, della Canzone di Orlando, del Poema del Cid, del Poema dei Nibelunghi e del Beowulf; e mi chiederebbe se L'uomo bianco (1937, Parigi) è davvero all'altezza di quel venerabile catalogo. Risponderei che tutti quegli eccelsi poemi narrano fatti locali, individuali, mentre L'uomo bianco narra un solo fatto impersonale che si misura in secoli: il destino passato e futuro della nostra razza. Non dico che tale vastità sia un titolo di eccellenza; dico piuttosto che è un tratto epico immancabilmente attribuito alle epopee antiche e che queste non hanno. (L'Iliade, per esempio, non è neppure il poema di Ilion o Troia: è solo una Achilleide. «Canta, o dea, l'ira d'Achille Pelide, rovinosa» dice l'esordio).

Le centoventi pagine dell'Uomo bianco sono molto disuguali. A volte il poeta cade nella pura oratoria:

Fine di ogni oppressione. L'uomo liberato dall'uomo.
Regno del diritto sulla forza, e del lavoro sul denaro.
Pieno respiro della folla intelligente.

A volte, nella pura gregueria: (26)

Il vigile, impettito, dirige il traffico come un'orchestra.

Vi sono tuttavia brani commoventi. Per esempio questo, che Jules Romains rivolge all'uomo bianco di quattromila anni fa, al dolce antenato selvaggio che entra timidamente nella casa aperta:

Guarda, non c'è neppure bisogno di chinare il capo.
E come questa che chiamiamo porta
gira docile e s'impegna diligentemente!
La porta! Non esiste oggetto più fedele all'uomo.

Per esempio questo, personale e riflessivo:

Ho quarant'anni. Ho fatto molti libri.
E più versi di quante api ha un alveare.
Sono andati. Qual è il loro destino?
Amano l'esilio. La sera li aiuta a vivere.

[91] «THE ROMANTIC AGE» di R.B. MOWAT

I libri come questo incorrono di solito in tre leggerezze, in tre errori. Il primo: intenerirci o intenerirsi con parole, mobili, costumi o abiti antiquati. Il secondo: venerare gli uomini di altri secoli perché si sono astenuti da procedimenti estetici di cui non sospettavano neppure l'esistenza - ad esempio, il monologo interiore di James Joyce. Il terzo, e senza dubbio non l'ultimo: ridurre il passato a una anticipazione del presente e non vedere altro che «precursori».

In generale, R.B. Mowat ha evitato questi errori. La sua descrizione della prima metà del XIX secolo è di straordinaria vivacità. Poiché l'opera si intitola L'età romantica, è naturale che vi figurino ampiamente i tedeschi, che furono e sono (nel bene e nel male) la nazione più romantica d'Europa, compresa forse l'Inghilterra. I capitoli principali trattano della Germania; gli altri, della Francia, dell'Inghilterra, della Russia, della Spagna, dell'Austria, dell'Italia e della Turchia.

Ne approfitto per segnalare un errore inconcepibile. A p. 142 si legge che I dolori del giovane Werther di Goethe non sarebbe opera di un romantico. Domando: se la parola «romantico» non può essere applicata a quella famosa narrazione lacrimogena, a che diavolo sarà mai possibile applicarla?

Ritengo altresì censurabile la pratica di intercalare brevi biografie di tipo enciclopedico di ciascuno degli uomini celebri menzionati. Simili informazioni interrompono lo stesso autore e appesantiscono l'argomento o l'esposizione.

Il ritorno alla natura di Jean Jacques Rousseau, l'idealizzazione del Medioevo di Haller, il pomposo e deliberato pessimismo di Byron, il culto degli eroi di Carlyle e la sua riduzione della storia universale a poche biografie eroiche, l'involontaria collaborazione di Sir Walter Scott alla rinascita cattolica, le diverse teorie dello stato assoluto elaborate in Germania e il ritorno alla Croce predicato da Chateaubriand sono alcuni dei temi che questo libro espone e discute.

[92] La vita letteraria

Due nuovi libri sull'India. Il primo - Viaggio nelle Indie - è opera dello scrittore polacco Ferdynand Goetel. Il secondo, quasi innocentemente ciarlatanesco, è opera del signor Maurice Magre. Il titolo è costituito dal seguente elenco: India, magia, tigri, foreste vergini... Il discreto lettore osserverà che le ultime tre parole di questo catalogo sono contenute nella prima e la indeboliscono.

10 ottobre 1937

Biografia sintetica

[93] Countee Cullen

I fatti della vita di Countee Cullen richiedono poche righe. (I fatti, i puri fatti anagrafici). Cullen è negro, ma la tradizione della sua famiglia non è proletaria né servile. E' borghese, urbana, ecclesiastica. (Il padre, reverendo Abner Cullen, fondò la Chiesa episcopale metodista della città di Salem). Cullen nacque nel 1903 a New York. Studiò alla New York University e poi a Harvard. Nel 1928 fu in Inghilterra e in Francia come borsista della Fondazione Guggenheim.

A quattordici anni scrisse la sua prima poesia. Si intitolava A un nuotatore ed era in versi liberi - forma che l'autore non ha più praticato. Quella poesia, scritta in seguito alle insistenze di un professore di letteratura, apparve un anno dopo in «The Modern School Magazine». Ormai Cullen non se ne ricordava più, ma la felicità e l'imbarazzo di vederla in caratteri di stampa - che peccato quella effe un po' cancellata, e quella virgola saltata! - lo spinsero a scriverne altre. Nel 1919 pubblicò Ho appuntamento con la vita; nel 1923 - nella rivista per bianchi «The Bookman» -, A un ragazzo negro.

Tennyson, Alfred Edward Housman, Edna St' Vincent [p. 162] Millay e John Keats sono le passioni più ardenti di Cullen. Non è casuale che questi siano i nomi di quattro musicisti dell'inglese, di quattro ansiosi creatori. Non c'è nulla che interessi Cullen quanto la forma. «Tutti i versi che scrivo,» ha detto una volta «li scrivo per amore della loro musica. Ripeto che la mia ambizione è di essere poeta e di meritare questo nome e non quello di poeta negro. I miei versi, tuttavia, si ostinano a parlare dei negri e delle esaltazioni e delle profondità dell'emozione che io stesso provo in quanto uomo negro».

Lo splendore di molte poesie di Cullen è innegabile. Buona parte della loro qualità trae origine dalla loro musica: donde l'inutilità (o l'impossibilità) di tradurle.

C. Cullen ha pubblicato Colore (1925), Sole di rame (1927), La ballata della ragazza bruna (1927) e Il Cristo negro (1929).

Recensioni

[94] «AUTOBIOGRAPHY» di G.K. CHESTERTON

Osservare in tutta serietà che fra i libri di Chesterton l'unico non autobiografico è l'Autobiografia non è un memorabile paradosso: significa dire quasi la verità. Padre Brown o la battaglia navale di

Lepanto o il libro che fulminava coloro che lo aprivano hanno offerto a Chesterton più opportunità di essere Chesterton di questa fatica autobiografica. Non censuro l'opera - la mia prima reazione è di piacere e a tratti anche di incanto -, ma la ritengo meno tipica di altre, e credo che per essere gustata appieno richieda e presupponga le altre opere. Non è il libro che raccomanderei a chi desideri fare la conoscenza di Chesterton.

(Come libro iniziale e di iniziazione, indicherei piuttosto uno qualsiasi dei cinque volumi della serie di «Padre Brown», o il riassunto dell'epoca vittoriana, o L'uomo che fu Giovedì, o le poesie...). Per coloro invece che già sono amici di Chesterton, questo libro ricco e generoso può essere davvero una nuova occasione di felicità. Il giornalista inglese Douglas West ha detto che è il più eccelso dei suoi libri. Lo è perché è sostenuto dagli altri.

Inutile parlare della magia e dello splendore di Chesterton. Voglio celebrare altre virtù del famoso scrittore: la sua ammirevole modestia e la sua cortesia. I letterati che nel nostro solenne paese accondiscendono al genere autobiografico ci parlano di se stessi con un tono remoto e reverente, come se parlassero di un parente illustre incontrato talvolta alle veglie funebri; Chesterton, invece, è in gioviale intimità con Chesterton e perfino ne ride. Di questa virile modestia si trovano esempi in ogni pagina. Trascrivo questo, dal capitolo intitolato «I sobborghi fantastici». (Altri capitoli si intitolano: «L'uomo dalla chiave d'oro», «Come essere matto», «Il crimine dell'ortodossia», «L'ombra della spada», «Il viaggiatore incompleto», «Il dio dalla chiave d'oro»...). Yeats dichiara in un verso, olimpicamente: «Non c'è un solo imbecille che possa trattarmi da amico». Chesterton ci riflette e aggiunge: «Quanto a me, suppongo che ci siano molti imbecilli che possono trattarmi da amico e anche» - riflessione più edificante - «molti amici che possono trattarmi da imbecille».

[95] La vita letteraria

Una delle civetterie letterarie del nostro tempo consiste nella metodica e ansiosa elaborazione di opere dall'apparenza caotica. Simulare il disordine, [p. 164] costruire faticosamente un caos, usare l'intelligenza per ottenere gli effetti della casualità - tale fu, all'epoca, l'opera di Mallarmé e di James Joyce. La quinta parte dei Cantos di Pound, appena uscita a Londra, continua questa curiosa tradizione.

15 ottobre 1937

SAGGIO

[96] La macchina per pensare di RAIMONDO LULLO

Raimondo Lullo (Ramón Llull) inventò alla fine del XIII secolo la macchina per pensare; Athanasius Kircher, suo lettore e commentatore, inventò, quattrocento anni dopo, la lanterna magica. La prima invenzione è al centro dell'opera intitolata *Ars magna generalis*; la seconda, della non meno inaccessibile *Ars magna lucis et umbrae*. I nomi di entrambe le invenzioni sono generosi. Nella realtà, nella pura evidente realtà, né la lanterna magica è magica né il meccanismo ideato da Raimondo Lullo è capace di un solo ragionamento, sia esso rudimentale o sofisticato. In altre parole: rapportata al proposito iniziale, giudicata in base all'illustre proposito dell'inventore, la macchina per pensare non funziona. Per noi il fatto è secondario. Non funzionano nemmeno gli apparecchi per il moto perpetuo i cui disegni conferiscono mistero alle pagine delle più dettagliate enciclopedie; non funzionano nemmeno le teorie metafisiche e teologiche che ci dicono chi siamo e che cosa è il mondo. La loro palese e ben nota inutilità non ne riduce l'interesse. E così è, io credo, anche dell'inutile macchina per pensare. [p. 166]

L'invenzione della macchina

Ignoriamo e ignoreremo per sempre (perché è azzardato sperare che l'onnisciente macchina lo riveli) come nacque la macchina. Fortunatamente, uno dei disegni della famosa edizione di Magonza (1721-1742) ci permette di congetturarlo. E' vero che Salzinger, l'editore, ritiene che quel disegno sia la semplificazione di un altro più complesso; io preferisco pensare che sia il modesto precursore degli altri. Esaminiamo questo antenato. Si tratta di uno schema o diagramma degli attributi di Dio. La lettera A, al centro, rappresenta il Signore. Sulla circonferenza, la B sta a indicare la bontà, la C la grandezza, la D l'eternità, la E il potere, la F la saggezza, la G la volontà, la H la virtù, la I la verità, la K la gloria. Ognuna di queste nove lettere è equidistante dal centro ed è unita a tutte le altre da corde o diagonali. Il primo dato indica che tutti gli attributi sono inerenti ad A; il secondo che si articolano fra loro in modo tale che non è eterodosso affermare che la gloria è eterna, che l'eternità è gloriosa, che il potere è veridico, glorioso, buono, grande, eterno, potente, saggio, libero e virtuoso, o benevolmente grande, grandemente eterno, eternamente potente, potentemente saggio, saggiamente libero, liberamente virtuoso, virtuosamente veridico, eccetera eccetera.

Voglio che i miei lettori colgano appieno tutta la grandezza di quell'eccetera. Comprende, anzitutto, un numero di combinazioni di gran lunga superiore a quelle di cui può dar conto questa pagina. Il fatto che siano del tutto inutili - per noi, dire che la gloria è eterna è insignificante quanto

dire che l'eternità è gloriosa -riveste interesse secondario. Quel diagramma immobile, con le nove lettere maiuscole distribuite in nove caselle e collegate da una stella e da alcuni poligoni, è già una macchina per pensare. E' naturale che il suo inventore - uomo, non dimentichiamolo, del XIII secolo - l'abbia alimentata con materie che oggi ci sembrano ingrato. Ormai sappiamo che i concetti di bontà, grandezza, saggezza, potere e gloria non sono in grado di produrre una rivelazione significativa.

Noi (in fondo non meno ingenui di Lullo) la caricheremo in maniera diversa. Senza dubbio con le parole Entropia, Tempo, Elettroni, Energia potenziale, Quarta dimensione, Relatività, Protoni e Einstein. O anche: Plusvalore, Proletariato, Capitalismo, Lotta di classe, Materialismo dialettico, Engels.

I tre dischi

Se un semplice cerchio, suddiviso in nove caselle, dà luogo a tante combinazioni, cosa non dovremmo aspettarci da tre dischi girevoli, concentrici e manuali, fatti di legno o di metallo e ciascuno con quindici o venti caselle? Questo pensò il remoto Raimondo [p. 168] Lullo nella sua isola rossa e zenitale di Maiorca, e progettò la sua macchina illusa. Le circostanze e gli scopi di quella macchina ora non ci interessano; ci interessa invece il principio che la ispirò: l'applicazione metodica del caso alla soluzione di un problema.

All'inizio di questo articolo ho detto che la macchina per pensare non funziona. L'ho calunniata: elle ne fonctionne que trop, funziona in modo eccessivo. Immaginiamo un problema qualsiasi: definire il «vero» colore delle tigri. Attribuisco a ognuna delle lettere lulliane il valore di un colore, faccio ruotare i dischi e leggo che l'incostante tigre è azzurra, gialla, nera, bianca, verde, viola, arancio e grigia o giallamente azzurra, neramente azzurra, biancamente azzurra, verdemente azzurra, violamente azzurra, azzurramente azzurra, eccetera... Di fronte a questa ambiguità torrenziale, i sostenitori dell'Ars magna non si tiravano [p. 169] indietro: consigliavano l'uso contemporaneo di molte macchine combinatorie, che secondo loro si sarebbero via via orientate e rettificate, a forza di «moltiplicazioni» e «riduzioni». Per molto tempo, molti hanno creduto che nella paziente manipolazione di quei dischi risiedesse la sicura rivelazione di tutti gli arcani del mondo.

Gulliver e la sua macchina

Forse i miei lettori ricordano che Swift, nella terza parte dei Viaggi di Gulliver, si prende gioco della macchina per pensare. Ne propone o ne descrive un'altra, più complessa, nella quale l'intervento umano è assai minore.

Questa macchina - riferisce il capitano Gulliver - è un meccanismo di legno, fatto di cubi della grandezza di un dado uniti da sottili fili di ferro. Sulle sei facce dei cubi sono scritte delle parole.

Questo meccanismo orizzontale è munito ai lati di manici di ferro. Basta muoverli perché i cubi ruotino. A ogni giro cambiano le parole e il loro ordine. Poi si leggono attentamente, e se due o tre parole formano una frase o un frammento di frase gli studenti ne prendono nota in un quaderno. «Il maestro» aggiunge freddamente Gulliver «mi mostrò una collezione di grossi volumi in folio, contenenti monche sentenze, che egli si proponeva di legare insieme per dare al mondo, in base a tanto ricco materiale, un organamento completo di tutte le arti e di tutte le scienze». (27)

Come strumento di indagine filosofica, la macchina per pensare è assurda. Non lo sarebbe, invece, come strumento letterario e poetico. (Fritz Mauthner osserva acutamente - Dizionario di filosofia, vol. I, p. 284 - che un dizionario delle rime è una specie di macchina per pensare). Il poeta che cerca un epiteto per «tigre» procede esattamente come la macchina. [p. 170] Li prova tutti fino a trovarne uno che sia sufficientemente singolare. «Tigre nera» può essere la tigre nella notte; «tigre rossa», tutte le tigri, a causa della connotazione del sangue.

BIOGRAFIA sintetica

[97] ALFRED Doblin

Quasi tutti gli scrittori tedeschi sono di formazione accademica. Sono uomini giunti alla letteratura attraverso la letteratura stessa, o la teologia e la metafisica. Alfred Doblin, no. Nato nel 1878, esercitò per anni la medicina nei quartieri operai di Berlino e pubblicò il primo romanzo nel 1915.

L'opera di Doblin è curiosa. Oltre a diversi articoli di carattere politico o letterario - ad esempio una delicata analisi dell'Ulisse di Joyce; ad esempio uno studio sui fondamenti della letteratura marxista -, essa comprende esattamente cinque romanzi. Ognuno di questi è un mondo a parte, che non comunica con gli altri. «La personalità non è altro che una vanitosa limitazione» ha dichiarato nel 1928 Alfred Doblin. «Se i miei romanzi sopravviveranno, spero che il futuro li attribuisca a quattro persone diverse». (Quando formulava questo modesto o ambizioso desiderio non aveva ancora pubblicato Berlin Alexanderplatz).

Il primo dei cinque grandi romanzi si intitola I tre salti di Wang-lun. I cospiratori, le vendette, le cerimonie, le società segrete della Cina sono la materia di questo popolarissimo libro. Per scriverlo, Doblin si è documentato a fondo negli archivi e nei musei di Berlino. Wallenstein, il secondo, è anch'esso un romanzo storico: ha per tema la Germania insanguinata del XVII secolo. Giganti (1924) è un'epopea del futuro, alla maniera di H.G. Wells o di Olaf Stapledon. (Il [p. 171] luogo dell'azione, la Groenlandia; i protagonisti, tutte le nazioni del mondo). Manas (1926) è ambientato nell'Himalaya, fra morti. Berlin Alexanderplatz (1929), l'ultimo, è laboriosamente realista: il linguaggio è colloquiale; il tema, il proletariato e la teppa di Berlino; il metodo, quello di Joyce nell'Ulisse.

Non conosciamo solo le azioni e i pensieri del protagonista, il disoccupato Franz Biberkopf, ma anche quelli della città che lo circonda. Doblin ha scritto che l'Ulisse è un libro esatto, biologico.

Si può dire altrettanto di Berlin Alexanderplatz.

Recensioni

[98] «Time and the Conways» di J.B. Priestley

La critica si è domandata più d'una volta: il tempo dell'arte deve corrispondere al tempo della realtà? Le risposte sono molteplici. Shakespeare - secondo la sua stessa metafora - ha condensato nel giro di una clessidra l'opera degli anni; Joyce inverte il procedimento e dispiega l'unico giorno di Mr Leopold Bloom e di Stephen Dedalus sui giorni e sulle notti del lettore. Ancora più interessante dell'intento di abbreviare o dilatare il tempo è quello di mescolare passato e futuro. Nel romanzo Destino, Conrad inaugura tale metodo;

Faulkner lo sviluppa intensamente in L'urlo e il furore. (Il primo capitolo di quest'opera corrisponde al 7 aprile 1928; il secondo, al giugno 1910; il penultimo, al giorno che precede quello del primo capitolo...). In ambito cinematografico, non so se i lettori ricordano Potenza e gloria, (28) con Spencer Tracy. E' la biografia di un uomo, con la deliberata (e commovente) omissione dell'ordine cronologico. La prima inquadratura è quella del suo funerale.

J.B. Priestley ha appena trasferito sulla scena questo tipo di anacronismi. Il suo dramma - simile in ciò a L'urlo e il furore di William Faulkner - mostra la decadenza di una famiglia. Il primo atto (1919) presenta una riunione in casa della protagonista, Kay Conway, che compie ventun anni. Il secondo presenta le stesse persone, nello stesso luogo, ma nel 1937. (E' morta Carol Conway, la sorella minore). Il terzo ci riporta al compleanno, e ormai ogni parola è dolce e terribile, come lo sono le parole nel ricordo.

La brutalità del contrasto è il pericolo maggiore di una scelta del genere; Priestley - con spontaneità - lo evita.

Che nel primo atto abbondino i presentimenti infausti potrebbe sembrare a prima vista un errore. Ma poi ci rendiamo conto che, se non ci fossero, l'attacco dell'opera di Priestley risulterebbe poco drammatico e che la loro stessa vaghezza funziona da stimolo.

Ho sottolineato la novità tecnica del Tempo e la famiglia Conway; il che non significa certo che non abbia altri meriti.

Biografia sintetica

[99] Franz Kafka

I fatti della vita di questo autore non presentano altro mistero se non quello del loro non indagato rapporto con la sua straordinaria opera. Kafka nacque nel quartiere ebraico della città di Praga nel 1883. I genitori erano abbastanza agiati. Kafka studiò giurisprudenza, si laureò e lavorò in una compagnia di assicurazioni. Della sua giovinezza conosciamo due cose: un amore sfortunato e la passione per i romanzi d'avventura e per i libri di viaggi. Era tubercoloso: trascorse buona parte dei suoi giorni nei sanatori del Tirolo, dei Carpazi e degli Erzgebirge. Il primo romanzo - America - è del 1913. Nel 1919 si stabilì a Berlino; nell'estate 1924 morì in un sanatorio nei pressi di Vienna. L'infame blocco degli alleati (scrive il suo traduttore inglese, Edwin Muir) ne affrettò la morte.

L'opera di Kafka è costituita da tre romanzi incompiuti e da tre volumi di racconti, aforismi, lettere, diari e minute. (Di questi volumi, i primi quattro sono usciti a Berlino, gli ultimi due a Praga).

America, il più ottimista dei suoi romanzi, è forse il meno caratteristico. Gli altri due - Il processo (1925) e Il castello (1926) - presentano un meccanismo del tutto [p. 174] simile a quello degli interminabili paradossi dell'eleate Zenone. Il protagonista del primo, sempre più travolto da un assurdo processo, non riesce ad appurare di quale delitto è accusato, né a presentarsi di fronte all'invisibile tribunale che deve giudicarlo; questo, senza previo giudizio, finisce per farlo decapitare. K., il protagonista del secondo, è un agrimensore convocato in un castello in cui non riesce mai a entrare, e che muore senza essere stato riconosciuto dalle autorità che lo governano. Non mi sembra casuale che in entrambi i romanzi manchino i capitoli intermedi: anche nel paradosso di Zenone mancano i punti infiniti che Achille e la tartaruga devono percorrere.

Tra i racconti di Kafka ritengo che il più bello sia quello intitolato La costruzione della muraglia cinese. E ancora: Sciacalli e Arabi, Davanti alla Legge, Il messaggio dell'imperatore, Un digiunatore, Il cruccio del padre di famiglia, Intorno alla questione delle leggi, Una vecchia pagina, L'avvoltoio, La talpa gigante, Indagini di un cane, La tana.

Recensioni

[100] «BRYNHILD» di H.G. WELLS

Non è inverosimile che gli esegeti di un lontano futuro attribuiscono le opere di Wells a sei uomini diversi: 1) il narratore fantastico (La macchina del tempo, L'uomo invisibile, I primi uomini

sulla Luna, L'isola del dottor Moreau, La storia di Plattner); 2) l'utopico moralista (Mondi nuovi in luogo dei vecchi, Il futuro in America, Dio, il re invisibile, Anticipazioni, La cospirazione aperta); 3) il romanziere psicologico (La moglie di Sir Isaac Harman,

I luoghi nascosti del cuore, L'anima di un vescovo, Gianna e Piero); 4) l'umorista inglese (Storia di [p. 175] un uomo che digeriva male, L'amore e il signor Lewisham, La ruota del caso, Kipps); 5) l'improvvisatore di enciclopedie (La scienza della vita, Lineamenti di storia, Breve storia del mondo); 6) il giornalista (La Russia nell'oscurità, Washington e la speranza della pace, Un anno profetico).

Verrà inoltre dimostrato che altri libri derivano da una collaborazione. Tono Bungay, per esempio, è opera di 3 e di 4; La forma delle cose a venire e Uomini come dei, di 1 e di 2. (O meglio, di 2 reso un po' più leggero da 1).

Di Brynhild posso affermare che vi hanno lavorato in uguale misura Wells umorista e Wells psicologo. L'unione è stata felice: ho letto il libro - circa trecento pagine - in due sere. Devo tuttavia confessare che Brynhild, la protagonista, mi ha interessato meno dello stravagante agente pubblicitario Mr Immanuel Cloote, e molto meno di un certo Mr Loader: personaggio intravisto e memorabile, morto prima dell'inizio del romanzo e che affiora due o tre volte nelle conversazioni o nei ricordi dei protagonisti. Spero che l'autore gli dedichi un libro, anche se temo che un suo ritratto «a piena figura» risulti meno efficace di quelle momentanee visioni o intravisioni.

Altro elemento degno di nota: la confessione del romanziere Alfred Bunter nel decimo capitolo. Tale prolissa confessione ci emoziona perché sospettiamo che sia falsa, perché cominciamo a capire che Alfred Bunter ha commesso un crimine. Proprio il crimine da cui si sta difendendo: l'assassinio di un uomo. (Wells - deliberatamente -non chiarisce questo punto).

19 novembre 1937

BIOGRAFIA sintetica

[101] OLAF STAPLEDON

Dice Olaf Stapledon: «Sono un inetto congenito, protetto (o rovinato?) dal sistema capitalista. Solo ora, dopo mezzo secolo di sforzi, sto imparando a cavarmela. La mia infanzia durò quasi venticinque anni: la plasmarono il canale di Suez, il paesino di Abbotsholme e l'Università di Oxford. Tentai diverse carriere, fuggendo ogni volta di fronte all'imminente disastro. Maestro di scuola, imparavo a memoria interi capitoli delle Scritture il giorno prima della lezione di storia sacra. In un ufficio di Liverpool danneggiavi più di un registro di carico; a Porto Said, candidamente, lasciai che i capitani prendessero più carbone di quanto era stato concordato. Mi proposi di istruire il popolo. Minatori di Workington e ferrovieri di Crewe mi insegnarono più cose di quante ne avessero imparate da me. La guerra del 1914 mi trovò molto pacifico. Sul fronte francese guidai un'ambulanza della Croce Rossa. Poi: un matrimonio romantico, l'abitudine e l'amore del focolare. Mi svegliai adolescente sposato di trentacinque anni. Passai penosamente dalla condizione larvale a una maturità deforme, ritardata. Due esperienze mi dominarono: la filosofia e la [p. 177] convinzione del tragico disordine di questo nostro alveare umano... Ora, con un piede sul crinale della maturità mentale, mi accorgo con un sorriso che l'altro è sull'orlo della fossa».

La banale metafora dell'ultima riga è un buon esempio della rozzezza (o indifferenza) letteraria di Stapledon, non certo della sua quasi illimitata immaginazione. Wells alterna i suoi mostri - i suoi marziani con i tentacoli, il suo uomo invisibile, i suoi seleniti macrocefali - a uomini insignificanti e quotidiani:

Stapledon costruisce e descrive mondi immaginari con la precisione e con una buona dose dell'aridità di un naturalista. Non permette ai contrattempi umani di interrompere lo spettacolo delle sue fantasmagorie biologiche. Avidamente, i suoi libri vogliono racchiudere l'universo e l'eternità. Le opere di Olaf Stapledon sono:

I primi uomini e gli ultimi, Ultimi uomini a Londra, Lo strano John, Nuova teoria dell'etica, Un mondo che si desta, Il costruttore di stelle.

Recensioni

[102] «Il sogno della camera rossa» di Ts'ao Hsueh-ch'in

Verso il 1645 - anno della morte di Quevedo - l'Impero cinese fu conquistato dai mancesi, uomini

analfabeti ed equestri. Avvenne ciò che inesorabilmente avviene in tali catastrofi: irudi vincitori si innamorarono della cultura dei vinti e promossero con generoso splendore le arti e le lettere. Apparvero molti libri oggi classici: fra questi l'importante romanzo tradotto in tedesco dal dottor Franz Kuhn. Il fatto non può non interessarci; si tratta della prima versione occidentale (le altre sono solo riassunti) del [p. 178] romanzo più famoso di una letteratura quasi tre volte millenaria.

Il primo capitolo racconta la storia di una pietra di origine celeste, destinata a riparare un danno del firmamento e che non riesce a compiere la sua missione divina; il secondo narra come il protagonista sia nato con una lamella di giada sotto la lingua; il terzo ci fa conoscere il protagonista, «il viso come luna di mezz'autunno, l'aspetto come i fiori di un mattino primaverile, i capelli lisci come coltello e adorni, le sopracciglia come d'inchiostro, il naso carnoso, gli occhi come onde d'autunno, ridenti anche nell'ira, nella collera carezzevoli». (29) Poi il romanzo prosegue in modo alquanto irresponsabile e insulso; i personaggi secondari pullulano e non sappiamo bene chi è chi. Ci sentiamo smarriti come in una casa dai molti cortili. Giungiamo così al capitolo quinto, inaspettatamente magico, e al sesto, in cui l'eroe «comincia a provare il gusto della nuvola e della pioggia». Questi capitoli ci danno la certezza che siamo di fronte a un grande scrittore. E ce lo conferma il decimo capitolo, non indegno di Edgar Allan Poe o di Franz Kafka, «dove Chia Jui guarda, per il proprio male, il lato proibito dello "specchio di vento e luna"».

Una disperata carnalità governa l'intera opera. Il tema è la degenerazione di un uomo e la sua redenzione finale grazie al misticismo. Vi abbondano i sogni: essi hanno una particolare intensità perché lo scrittore non ci dice che qualcuno li sta sognando e noi crediamo che si tratti di realtà, finché il sognatore non si ridesta. (Dostoevskij, verso la fine di Delitto e castigo, adotta questo espediente una o due volte di seguito). Vi abbonda il fantastico: la letteratura cinese non conosce i «romanzi fantastici», perché tutti, in qualche modo, lo sono. [p. 179]

[103] «Enjoyment of Laughter» di Max Eastman

Questo libro è a tratti un'analisi delle tecniche dell'umorista, a tratti un'antologia di battute: alcune buone, altre meno. L'autore annienta le facilmente annientabili teorie di Bergson e di Freud, ma non cita quella di Schopenhauer (Il mondo come volontà e rappresentazione, capitolo XIII del primo volume, VIII del secondo), più acuta e verosimile. Ben pochi la ricordano. Penso che la nostra epoca (influenzata dallo stesso Schopenhauer) non le perdoni il suo carattere intellettuale. Schopenhauer riduce tutte le situazioni risibili alla paradossale e inattesa inclusione di un oggetto in una categoria che gli è estranea e alla brusca percezione da parte nostra della incongruenza fra il concettuale e il reale. Un esempio ci è offerto da Mark Twain: «Il mio orologio andava indietro: l'ho fatto riparare ed è andato così avanti che ben presto si è lasciato indietro i migliori orologi della città». Qui, il processo è stato il seguente: per i cavalli da corsa e per i vapori, la capacità di distaccare gli altri è meritoria; allora lo è di certo anche per gli orologi... Cerco un altro esempio e mi imbatto in questa confidenza di Laurence Sterne: «Mio zio era un uomo così scrupoloso che ogni volta che doveva radersi non esitava ad andare personalmente dal barbiere». Anche questo caso sembra soddisfare la legge di Schopenhauer. In effetti, fare personalmente le cose può essere una virtù; la comicità deriva dal nostro stupore nell'udire che l'azione valutata dall'affascinato nipote è un'azione del tutto intrasferibile e fra le più comuni: farsi radere... Schopenhauer dichiara che la formula è applicabile a ogni battuta. Ignoro se lo sia; ignoro anche se sia l'unico elemento che interviene nelle due battute

analizzate. Invito il lettore ad applicarla a questo bel dialogo che leggo nel libro di Eastman:

«"Non ci siamo già visti a Cincinnati?"

«"Non sono mai stato a Cincinnati".

«"Neanch'io. Devono essere stati altri due"».

Non meno magica (e certo più riconducibile alle tesi di Schopenhauer) è la seguente affermazione, che trascrivo da p. 78: «Portarono in tavola un'ostrica così grande che furono necessari due uomini per inghiottirla».

Il piacere di ridere è stato apprezzato da P.G. Wodehouse, Stephen Leacock, Anita Loos e Chaplin.

3 dicembre 1937

BIOGRAFIA sintetica

[104] H.R. LENORMAND

Henri René Lenormand nacque a Parigi nel 1882. E' figlio di René Lenormand, uomo esperto di poesia e musica persiana e collaboratore dell'Anthologie de l'amour asiatique. (Antologia che contiene la più desolata e urgente di tutte le poesie erotiche: Le trecce nere, del poeta afgano Muhammadji...). Lenormand studiò al Lycée Janson-de-Sailly e si laureò poi alla Sorbona. Verso il 1906 pubblicò il primo libro: una serie di poemi in prosa, infelicemente intitolati Paesaggi dell'anima ed errabondamente datati Belgio, Scozia e Inghilterra. La lettura di Ibsen lo spinse a scrivere per il teatro.

Il suo primo dramma, I posseduti, fu rappresentato la prima volta al Théâtre des Arts, a Parigi, nel 1909; Polvere, il secondo, nel 1914.

I drammi che mise in scena dopo la guerra - Il tempo è un sogno (1919), I falliti (1920), Il divoratore di sogni (1922), Il dente rosso (1923) - sono suddivisi in molti quadri, non nei tre atti abituali. I falliti, ad esempio, consta di quindici intensi quadri che rappresentano, nel corso del tempo, la minuziosa disintegrazione delle anime di una donna e di un uomo.

Il simun e All'ombra del male rispondono alla volontà [p. 182] di creare un dramma «dall'atmosfera esotica, simile a quella dei romanzi di Pierre Loti, di Conrad e di Kipling».

«L'idea» scrive ancora Lenormand «dell'influsso del clima sugli istinti umani mi portò nel Nordafrica, dove conobbi quasi tutti i personaggi secondari di Simun: il probò ispettore dei pesi e delle misure; il domestico arabo dalla voce assordante; le prostitute simili a begli insetti velenosi».

Altre opere di Lenormand: L'uomo e i suoi fantasmi, Il vigliacco, L'amore stregone, La innocente, Una vita segreta.

Recensioni

[105] «I Have Been Here before» di J.B. PRIESTLEY

Il primo atto della penultima tragedia di Priestley - Il tempo e la famiglia Conway - ci presenta un pomeriggio del 1929; il secondo, una sera del 1937; il terzo, il pomeriggio iniziale, del 1929. Anche in quest'ultimo dramma - Ci sono già stato - il tema del tempo ha un'importanza capitale. Vi sono quattro personaggi: uno di questi, il dottor Gort-ler, sogna che una sconosciuta gli racconta la storia del proprio infelice matrimonio, della fuga con un certo Oliver Farrant, del suicidio di Walter

Ormund, suo marito.

Poi Gortler conosce una donna un po' più giovane, ma che è la stessa del sogno. Insieme a lei c'è il marito, il signor Walter Ormund. Nel dialogo interviene un maestro di scuola; Gortler non si stupisce poi molto nell'apprendere che si chiama Farrant... La tragedia non ha ancora avuto luogo: la tragedia sta per accadere, e uno dei personaggi sa qual è e ne conosce i particolari. E' questo, a grandi linee, il sovrannaturale, [p. 183] ma non incredibile, argomento di Ci sono già stato. Non rivelerò il finale; mi limito ad anticipare che Walter Ormund non si suiciderà.

Questa commutazione o assoluzione sembra invalidare il sogno premonitore di Gortler e - quel che è peggio - l'intera concezione dell'opera. In effetti, come supporre che in quel sogno così preciso e informato ci sia un errore? La risposta ci è fornita dallo stesso Priestley. Non c'è alcun errore: la chiave di quella ipotetica difficoltà sta nella curiosa tesi di Dunne, che attribuisce a ogni uomo, in ogni istante della sua vita, un numero infinito di futuri, tutti prevedibili e tutti reali. Tesi, come si vede, molto più ardua da capire e più prodigiosa dei tre atti di Mr Priestley.

[106] «HAMLET, REVENGE!» di MICHAEL INNES

In questo secondo romanzo, l'ingegnoso autore di Morte alla pensione del Presidente fa largo impiego di un procedimento che Ellery Queen ha inventato nove o dieci anni fa: proporre un mistero, fornire o suggerire una soluzione più elegante e sorprendente che verosimile, e svelare alla fine la «verità»; complessa, convincente e piuttosto opaca. Questo libro ci propone tre spiegazioni della morte di Ian Stewart, Lord Auldearn. La prima (p. 71) è degna di Chesterton. La seconda (pp. 304-19) è meno ingegnosa della prima, senza per questo essere più verosimile.

La terza e definitiva (pp. 340-51) non è ingegnosa ed è del tutto incredibile. E' così insulsa e così rozza - basti dire che ha bisogno di due criminali anziché di uno solo - che stentiamo a crederci.

A parte questo errore, Amleto, vendetta! è un romanzo pregevole. Voglio sottolinearne un elemento: l'interpretazione del dramma di Amleto nell'introduzione dell'opera - interpretazione non disprezzabile e [p. 184] che prefigura segretamente la storia che leggeremo in seguito.

Prova della crescente difficoltà in cui versa il genere poliziesco è il fatto che l'autore, per non vedersi anticipato dal lettore, è costretto a optare per una soluzione diversa da quella più logica. Una soluzione (esteticamente) falsa.

Recensioni

[107] «Le origini romane di Venezia» di GIUSEPPE MARZEMIN

Nel sessantesimo capitolo della sua storia Gibbon afferma: «Narrando l'invasione d'Italia da parte di Attila, ho ricordato che molte famiglie di Aquileia e di Padova si sottrassero alle spade degli Unni e trovarono un oscuro rifugio nelle cento isole che orlano il golfo Adriatico. Liberi, poveri, laboriosi e inaccessibili, riuscirono a costituire una repubblica in mezzo alle acque. Fu questa l'origine di Venezia. Attila si vantava boriosamente di essere il martello del mondo e che dove passava il suo cavallo non cresceva più l'erba, ma la sua violenza pose le basi di una potente repubblica...».

Queste parole furono scritte verso il 1786 e ancora riscuotono il consenso degli storiografi d'Italia. Un veneziano, il signor Giuseppe Marzemin, dedica circa cinquecento pagine (e trenta illustrazioni) a confutarle. La tesi formulata in queste pagine può essere messa in discussione, non certo la forza emotiva della nuova interpretazione. Marzemin nega categoricamente l'origine «fuggiasca» della città e ne propone un'altra che non solo è più nobile ma aggiunge alla storia del Veneto quattrocento anni. Ecco la sua tesi: [p. 186] la città di Venezia fu fondata nell'anno 44 prima dell'era cristiana da Decimo Giunio Bruto, cugino di Marco Giunio Bruto e come questi erede e assassino di Giulio Cesare. Decimo Giunio Bruto comandava gli eserciti repubblicani: il suo scopo era di costruire un porto che servisse da base a una flotta e assicurasse ai repubblicani il dominio del mare. Tali propositi fallirono sanguinosamente, i repubblicani furono sconfitti, Bruto fu tradito dai Galli e decapitato da una spada romana, ma il porto esiste ancora (secondo quella tesi) e a esso sono legati gli allori di Lepanto e i nomi di Byron e di Wagner.

7 gennaio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[108] WILL JAMES

La nostra Repubblica argentina possiede una vasta letteratura gauchesca - Paulino Lucero, il Fausto, Martin Fierro, Juan Moreira, Santos Vega, Don Segundo Sombra, Ramón Hazana -, (30) opera esclusiva di letterati della capitale che hanno attinto a ricordi d'infanzia o di una vacanza.

Gli Stati Uniti non hanno prodotto libri analoghi di uguale prestigio - il cow-boy, nella letteratura del suo paese, ha un peso minore rispetto ai negri del Sud o ai coloni del Middle West e fino a oggi non ha ispirato un solo buon film -, ma possono vantarsi di un fenomeno quasi scandaloso: libri di cow-boy scritti da cow-boy autentici. Scritti e illustrati da cow-boy autentici.

In una delle prime sere di giugno del 1892, un carro stanco proveniente dal Texas fece sosta in un luogo deserto delle Bitter Root Mountains, vicino alla frontiera con il Canada. Quella notte, in quel carro sperduto, nacque Will James, figlio di un mandriano del Texas e di una donna con un po' di sangue spagnolo. James rimase orfano a quattro anni. Lo raccolse un vecchio cacciatore: Jean Baupré. Will James [p. 188] crebbe a cavallo. Una Bibbia e qualche vecchia rivista che si trovavano nella capanna del patrigno gli insegnarono a leggere. (Fino a quattordici anni sapeva scrivere solo in stampatello). Spinto dalla povertà o dalla sua volontà, è stato bracciante, mandriano, domatore, fattore, soldato di cavalleria. Nel 1920 sposò una ragazza del Nevada; nel 1924 pubblicò il primo libro: Cow-boy, Nord e Sud.

I libri di Will James sono particolari. Non sono sentimentali, non sono violenti. Non raccontano aneddoti eroici. Abbondano all'infinito di descrizioni (e discussioni) dei molti modi di stare in sella, di usare il lazo, di lavorare in un recinto o in aperta campagna, di pascolare bestiame su terreni impervi, di domare puledri. Si tratta di documenti pastorali e teorici; meritano lettori migliori di me.

Sono: Il cow-boy vagante (1925), Smoky the Cowhorse (1926), Terra di vacche (1927), Sabbia (1929), l'autobiografia Cow-boy solitario (1930), il volume di racconti Il sole nascente (1931).

Will James è oggi padrone di una fattoria nel Montana.

RECENSIONI

[109] «DIE FAHRT INS LAND OHNE TOD» di Alfred Doblin

Il quarto centenario della fondazione della nostra città - commemorazione senza dubbio eloquente, «che nel pensiero rinnova la paura» - ha avuto il merito singolare di provare un fatto sconcertante: la

malinconia che ridesta in noi la sola idea della conquista e della colonizzazione di questi regni. Malinconia che solo in parte possiamo imputare allo stile arcaico dei discorsi secolari -alle particelle enclitiche di rigore, agli *hijosdalgo* e ai *voacedes* -e alla necessità di venerare [p. 189] i *Conquistadores*: uomini temerari e brutali. Malinconia che promana allo stesso modo dalla negletta *Alzire* di Voltaire (*Alzire*, principessa del Perù, è figlia di *Montèze* o *Montezuma*, non di *Atahualpa*) e dalla *Fontana* di O'Neill, ma a cui sfugge forse, eccezionalmente, questo *Viaggio al paese senza morte* del medico berlinese Alfred Doblin.

Doblin è lo scrittore più versatile del nostro tempo. Ogni suo libro (come ciascuno dei diciotto capitoli dell'*Ulisse* di Joyce) è un mondo a sé, con la sua particolare retorica e il suo particolare vocabolario. Nei *Tre salti* di Wang-lun (1915) il tema centrale è la Cina, con le sue cerimonie, le sue vendette, la sua religione e le sue società segrete; in *Wallenstein* (1920), l'insanguinata e superstiziosa Germania del XVII secolo; in *Giganti* (1924), le imprese di un uomo dell'anno 2700; nell'epopea *Manas* (1926), la vittoria, la morte e la resurrezione di un re dell'India; in *Berlin Alexanderplatz* (1929), la vita miserabile del disoccupato Franz Biberkopf.

In *Viaggio al paese senza morte* Alfred Doblin adatta la narrazione ai diversi personaggi del romanzo: tribù della perplessa selva amazzonica, soldati, missionari e schiavi. E' risaputo che Flaubert si vantava di non intervenire nelle sue opere, ma lo spettatore di *Salamambo* è sempre Flaubert. (Per esempio: il celebre festino dei mercenari è una operazione archeologica, che non ha nulla a che vedere con ciò che verosimilmente provarono e pensarono i mercenari).

Doblin, invece, sembra trasformarsi nelle sue creature. Non scrive che gli spagnoli intrusi erano barbuti e bianchi; scrive che i loro volti e le loro mani - il resto non si distingueva - erano del colore delle squame dei pesci, e che uno di loro aveva peli sulle guance e sul mento. Nel primo capitolo introduce intenzionalmente un fatto impossibile, per non essere infedele allo stile magico delle anime.

21 gennaio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[110] EVELYN WAUGH

Uno dei tratti peculiari del romanzo picaresco - Lazarillo de Tormes, Il pitocco, il mirabile Simplicissimus di Grimmelshausen, Storia di Gil Blas di Santillana (31) - consiste nel fatto che il protagonista di solito non è un picaro, ma un giovane ingenuo e appassionato che il caso scaraventa tra i picari e che finisce per abituarsi (con innocenza) alle pratiche dell'infamia. I romanzi di Evelyn Waugh, Lady Margot (1929) e Corpi vili (1930), rispondono esattamente a questo canone.

Evelyn Waugh nasce a Londra alla fine del 1903. Proviene da una famiglia di letterati: il padre è stato direttore della famosa casa editrice Chapman e Hall; il fratello, Alec Waugh, è anch'egli autore di romanzi e di libri di viaggi. Evelyn studia a Londra e a Oxford.

Una volta laureato, dedica «tre mesi allo studio fondamentale della pittura a olio e due anni ai rudimenti della falegnameria». In seguito diventa maestro di scuola. Nel 1928 pubblica il primo libro: una biografia critica dell'illustre pittore e ancor più valente poeta Dante Gabriele Rossetti. Nel 1929, Lady Margot; nel 1930, Corpi vili. Sono due libri irreali, divertentissimi: se (da lontano) ricordano qualcuno, è lo Stevenson [p. 191] irresponsabile e magnifico delle Disavventure di John Nicholson e delle Nuove mille e una notte.

Altri libri di Waugh: Etichette (note di un viaggio nel continente europeo), del 1931; Swift, biografia critica, 1935; Edmund Campion, 1936.

Evelyn Waugh ha dichiarato: «Distrazioni: mangiare, bere, disegnare, viaggiare, calunniare Aldous Huxley. Avversioni: l'amore, la buona conversazione, il teatro, la letteratura, il principato del Galles».

RECENSIONI

[111] «DER TOTALE KRIEG» di ERICH LUDENDORFF

Questa ristampa economica del più diffuso fra i molti libri di Ludendorff - gli altri si intitolano: Distruzione dei popoli a opera del cristianesimo, Come liberarci di Gesù Cristo, Annientamento della massoneria attraverso la rivelazione del suo segreto, Il segreto del potere gesuitico, eccetera - è meno importante come opera di dottrina che come segno degli incompetenti anni che corrono. Clausewitz, verso il 1820, aveva scritto: «La guerra è uno strumento politico, una forma dell'attività politica, una prosecuzione di quella attività con mezzi diversi... La politica è sempre il fine, la guerra

è un mezzo.

Non è concepibile che i mezzi non siano subordinati al fine». Incredibilmente, Ludendorff è irritato da questi assiomi. Ecco la sua tesi: «E' cambiata l'essenza della guerra, è cambiata l'essenza della politica, come pure sono cambiati i rapporti tra la guerra e la politica. Entrambe devono servire il popolo, ma la guerra è l'espressione più alta della volontà vitale dei popoli. Di conseguenza, la politica - la nuova politica totalitaria - deve essere subordinata alla guerra totalitaria». E' quanto ho letto con sorpresa a p. 10. A [p. 192] p. 115, Ludendorff è ancora più esplicito: «Il capo militare deve tracciare le linee direttive della politica del paese». In altre parole: la dottrina di Ludendorff esige la dittatura militare, non solo nella corrente accezione criolla di governo esercitato dai militari, ma in quella di dittatura dagli intenti esclusivamente bellicosi. «La cosa più importante è mobilitare gli animi. La stampa, la radio, il cinema, le manifestazioni d'ogni genere devono collaborare a questo scopo... Il Faust di Goethe non è adatto allo zaino del soldato». E poi, con oscura soddisfazione: «Il campo di battaglia comprende ora il territorio intero delle nazioni belligeranti».

Nell'Italia del XV secolo, la guerra aveva raggiunto una perfezione che molti definirebbero ridicola. Dopo che gli eserciti si erano schierati uno di fronte all'altro, i generali confrontavano il numero, l'entità e la disposizione delle forze, e decidevano quale dei due avrebbe perso. Il caso era stato eliminato, e anche lo spargimento di sangue. Quel modo di guerreggiare non merita forse la veneranda definizione di «totalitario», ma lo ritengo più prudente e più lucido delle immense carneficine milionarie profetizzate da Ludendorff.

[112] «PERSONALITY SURVIVES DEATH» di Sir WILLIAM BARRETT

Questo libro è realmente postumo. Il defunto Sir William Barrett (ex presidente e fondatore della Società di ricerche psichiche) lo ha dettato alla sua vedova dall'altro mondo. (Le trasmissioni sono opera della medium Mrs Osborne Leonard). Da vivo, Sir William non credeva nello spiritismo e niente lo rallegrava quanto scoprire la falsità di questo o quel fenomeno «psichico». Da morto, circondato da fantasmi e da angeli, continua a non crederci. Crede nell'altro mondo, questo sì, «perché so che sono morto e perché [p. 193] non voglio pensare di essere pazzo». Nega, tuttavia, che i morti possano dare aiuto ai vivi e ripete che la cosa più importante è credere in Gesù. Dichiarava:

«L'ho visto, ho parlato con Lui e lo vedrò di nuovo la prossima Pasqua, nei giorni in cui tu penserai a Lui e a me».

L'aldilà descritto da Sir William Barrett non è meno materiale di quello di Swedenborg e di Sir Oliver Lodge. Il primo di questi esploratori - De Coelo et Inferno, 1758 - riferisce che gli oggetti del cielo sono più nitidi, più concreti e più numerosi di quelli terrestri, e che in cielo ci sono viali e strade; Sir William Barrett conferma questi dati e parla di case esagonali fatte di mattoni o di pietra. (Esagonali... Quale affinità legherà mai i morti e le api?).

Altro particolare curioso: Sir William dice che non esiste un solo paese sulla terra che non abbia la sua replica in cielo, esattamente sopra di esso. Vi sono perciò un'Inghilterra celeste, un Afghanistan celeste, un Congo Belga celeste. (Gli arabi pensavano che se una rosa fosse caduta dal paradiso sarebbe caduta esattamente nel Tempio, a Gerusalemme).

4 febbraio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[113] ISAAC BABEL'

Nacque nelle catacombe irregolari del digradante porto di Odessa alla fine del 1894. Irreparabilmente semita, Isaac era figlio di un rigattiere di Kiev e di una ebrea moldava. Tutta la sua vita è trascorsa in un clima di catastrofe. Negli incerti intervalli fra i pogrom imparò non solo a leggere e a scrivere, ma anche ad apprezzare la letteratura e a gustare l'opera di Maupassant, Flaubert e Rabelais. Nel 1914 ottenne il titolo di avvocato alla facoltà di Giurisprudenza di Saratov; nel 1916 arrischiò un viaggio a Pietroburgo. In quella capitale erano al bando «i traditori, gli insoddisfatti, gli scontenti e gli ebrei»: classificazione alquanto arbitraria, ma che comprendeva - mortalmente - Babel'. Dovette fare ricorso alla amicizia dello sguattero di un caffè che lo nascose in casa sua, a un accento lituano acquisito a Sebastopoli e a un passaporto apocrifo. A quell'epoca risalgono i suoi primi scritti: due o tre satire del regime burocratico zarista, pubblicate nel famoso giornale di Gor'kij «Gli annali». (Cosa non penserà - e non tacerà - della Russia sovietica, che è un indecifrabile labirinto di uffici pubblici?). Quelle due o tre satire attirarono su di lui [p. 195] la pericolosa attenzione del governo. Fu accusato di pornografia e di incitamento all'odio di classe. Da quella catastrofe lo salvò un'altra catastrofe: la Rivoluzione russa.

All'inizio del 1921, Babel' si arruolò in un reggimento di cosacchi. Naturalmente, quei guerrieri rumorosi e inutili (nessuno, nella storia universale, ha subito più sconfitte dei cosacchi) erano antisemiti. La sola idea di un ebreo a cavallo sembrava loro ridicola, e il fatto che Babel' fosse un bravo cavaliere non servì che a rafforzare il loro disprezzo e il loro livore. Grazie a un paio di prodezze appariscenti e bene amministrate, Babel' riuscì a ottenere che lo lasciassero in pace.

Per la fama, se non per i cataloghi, Isaac Babel' è ancora un homo unius libri.

Questo libro senza pari s'intitola L'armata a cavallo.

La musica del suo stile contrasta con la quasi ineffabile brutalità di alcune scene.

Uno dei racconti - Sale - conosce una gloria che sembra riservata ai versi e che la prosa ottiene di rado: lo sanno a memoria molte persone.

RECENSIONI

[114] «ENDS and MEANS» di ALDOUS HUXLEY

Questo volume di Aldous Huxley - Fini e mezzi - riapre la famosa discussione sollevata all'inizio

del XVIII secolo dalla sentenza o precetto di Hermann Busembaum: «Il fine giustifica i mezzi». (E' risaputo che questa massima è stata usata per diffamare i gesuiti; lo è meno che l'originale si riferisce ad azioni indifferenti: che non sono cioè né buone né cattive. Ad esempio: l'azione di imbarcarsi è indifferente, ma se il fine è lecito - andare a Montevideo, diciamo - lo è [p. 196] anche il mezzo, il che non significa che abbiamo il diritto di rubare il biglietto del viaggio).

In questo libro, come nelle pagine finali della Catena del passato, Aldous Huxley sostiene che il fine non giustifica i mezzi per la semplice e onnipotente ragione che i mezzi determinano la natura del fine. Se i mezzi sono malvagi, il fine viene contaminato da quella malvagità. Huxley respinge la violenza in tutte le sue forme: rivoluzione comunista, rivoluzione fascista, persecuzione delle minoranze, imperialismo, terrorismo, aggressione, lotta di classe, legittima difesa, eccetera. Nella pratica, dice, la difesa della democrazia contro il fascismo comporta la graduale trasformazione degli Stati democratici in Stati fascisti. «Gli Stati che si preparano alla guerra provocano una corsa agli armamenti e, inevitabilmente, finiscono per scatenare la guerra a cui si stanno preparando».

I rimedi proposti da Aldous Huxley sono i seguenti: «Il disarmo, unilaterale se è necessario; la rinuncia a imperi esclusivi; l'abbandono di ogni nazionalismo economico; la determinazione di fare ricorso, in qualsiasi circostanza, ai metodi della non violenza; il sistematico apprendimento di questi metodi». Tutto ciò nelle pagine iniziali. In quelle finali propone la fondazione di ordini monastici laici, vincolati al voto di povertà e a quello di castità, liberi da ogni teologia ma tenuti al fedele apprendimento delle due virtù fondamentali, che sono la carità e l'intelligenza. A parte la castità, qualcosa di molto simile è stato proposto da Wells nel romanzo Un'utopia moderna (1905).

[115] «CHINESE FAIRY TALES and FOLK TALES» tradotti da WOLFRAM EBERHARD

Pochi generi letterari sono più noiosi della fiaba, tranne, naturalmente, la favola. (Il suo fascino risiede nell'innocenza e nell'irresponsabilità degli animali; ridurli a strumenti della morale, come fanno Esopo e [p. 197] La Fontaine, mi sembra un'aberrazione). Ho confessato che le fiabe mi annoiano; ora confesso di aver letto con interesse quelle che costituiscono la prima metà di questo libro. La stessa cosa mi è capitata, dieci anni fa, con le Fiabe popolari cinesi di Wilhelm. Come risolvere questa contraddizione?

Il problema è semplice. Le fiabe europee (e quelle arabe) sono del tutto convenzionali. Le governa una legge ternaria: ci sono due sorelle invidiose e una sorellina buona, ci sono tre figli di re, ci sono tre corvi, c'è un indovinello che viene risolto dal terzo interrogato. La fiaba occidentale è una sorta di congegno simmetrico, suddiviso in compartimenti. E' di una simmetria perfetta. Esiste qualcosa di meno simile alla bellezza della simmetria perfetta? (Non intendo fare una apologia del caos, ma credo che in qualsiasi arte non vi sia nulla di più piacevole delle simmetrie imperfette...). La fiaba cinese è invece irregolare. Sulle prime il lettore la trova incoerente. Ha l'impressione che molte cose rimangano in sospeso, che non ci sia un legame tra i fatti. Poi - magari di colpo - scopre il perché di quelle crepe. Intuisce che quelle vaghezze e quegli anacoluti vogliono dire che il narratore crede totalmente nella verità delle meraviglie che narra. Neppure la realtà è simmetrica, e non forma un disegno.

Fra le narrazioni che compongono questo volume le più gradevoli mi sembrano Fratello fantasma, L'imperatrice del cielo, La storia degli uomini d'argento, Il figlio dello spettro della tartaruga, Il

cassetto magico, Le monete di rame, Tung Po-juà vende tuoni, Lo strano quadro. L'ultima è la storia di un pittore dalle mani immortali che dipinge una luna rotonda che si assottiglia, scompare e cresce come la luna che è in cielo.

Noto, nell'indice, qualche titolo che non sfigurerebbe in Chesterton: La gratitudine del serpente, Il re delle ceneri, L'attore e il fantasma.

18 febbraio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[116] ERNEST BRAMAH

Intorno al 1731, un ricercatore tedesco affrontò in molte pagine il problema se Adamo fosse stato o meno il miglior politico del suo tempo e anche il migliore storico e il migliore dei geografi e dei topografi. Questa gustosa ipotesi tiene conto non solo della perfezione dello stato paradisiaco e della totale assenza di concorrenti, ma anche della semplicità di alcune materie in quei primi giorni del mondo. La storia universale era la storia dell'unico abitante dell'universo. Il passato aveva sette giorni: com'era facile fare l'archeologo!

Questa biografia corre il rischio di risultare non meno vana ed enciclopedica di una storia del mondo secondo Adamo. Non sappiamo nulla di Ernest Bramah, tranne che il suo nome non è Ernest Bramah. Nell'agosto 1937 gli editori dei Penguin Books decisero di inserire nella loro collana il libro Kai Lung svolge la stuoia. Consultarono il Who's who e trovarono la seguente definizione: «Bramah, Ernest, scrittore», seguita da un elenco delle sue opere e dall'indirizzo del suo agente. L'agente inviò loro una fotografia (sicuramente apocrifa) e scrisse che se desideravano altre [p. 199] informazioni potevano senz'altro consultare di nuovo il Who's who. (Tale suggerimento potrebbe significare che nell'elenco vi è un anagramma).

I libri di Bramah appartengono a due categorie, di carattere assai diverso. Alcuni, fortunatamente pochi, narrano le avventure del detective cieco Max Carrados. Sono libri abili e mediocri. Gli altri sono di natura parodica: fingono di essere traduzioni dal cinese, e la loro estrema perfezione ottenne nel 1922 l'elogio incondizionato di Hilaire Belloc. I loro titoli: La bisaccia di Kai Lung (1900), Le ore auree di Kai Lung (1922), Kai Lung svolge la stuoia (1928), Lo specchio di Kong Ho (1931), La luna della grande allegria (1936).

Traduco un paio di massime:

«Chi vuole cenare con il vampiro deve portare la carne».

«Un frugale piatto di olive al miele è preferibile al più fastoso pasticcio di lingue di cucciolo portato a tavola in ciotole di lacca millenarie e servito ad altri».

RECENSIONI

[117] «THE MEN I KILLED» di F.P. CROZIER

Prima e dopo che il soldato di fanteria Barbusse pubblicasse Il fuoco, sono state numerose le

diatribe contro la guerra, scritte da civili condannati di colpo a diventarne schiavi e stanchi dell'esercizio di uccidere e di aspettare la morte. Gli uomini che ho ucciso non è meno eloquente di quelle diatribe, ma da esse differisce per una circostanza incredibile: ne è autore un generale dell'esercito inglese. Della guerra, F.P. Crozier può parlare con autorevolezza: ha combattuto in Sudan, a Burma, nel Transvaal, in Francia, nelle Fiandre, in Irlanda, in Lituania e in Russia. «Credo di sapere cosa significa uccidere» dice nel primo capitolo del suo libro. «Ahimè, so bene cosa significa uccidere. Lo so fin troppo bene».

I morti cui allude il titolo - Gli uomini che ho ucciso - non sono propriamente eroici, anche se possiamo a buon diritto affermare che sono morti per la patria. Si tratta di uomini vili o atterriti che possono contagiare gli altri con il loro panico e che muoiono nel cuore delle battaglie, sommariamente giustiziati dal revolver del loro ufficiale o dall'impaziente colpo di baionetta di un compagno. Meno sfortunati del disertore, la loro morte punitiva si perde di solito nella confusa morte collettiva delle vaste battaglie, e non è infrequente che lascino ai figli un nome venerabile. Afferma il generale Crozier: «Molti pensano, erroneamente, che la sicurezza del fronte britannico fosse questione di artiglieria, di coraggio e di munizioni. Menzogna: la sicurezza di un certo punto del fronte, a una certa ora, era questione di due o tre uomini pronti ad agire, se necessario, con un totale disprezzo dell'onore, della tradizione e delle buone maniere. Nel mio battaglione ho sempre avuto un uomo di questo genere... La gente non sospetta queste cose; la gente pensa che le battaglie si vincano con il coraggio e non con gli assassini».

Il generale ha dedicato il suo libro «Agli autentici soldati di ogni paese che hanno resistito fino alla fine (who stuck it to the end) al fronte, e agli autentici pacifisti di ogni paese che hanno resistito fino alla fine in carcere».

[118] «THE MANDAEANS of IRAQ and IRAN» di E.S. DROWER

A parte il buddhismo (più che una fede o una teologia è un processo di redenzione), tutte le religioni cercano invano di conciliare la manifesta e a volte intollerabile imperfezione del mondo con la tesi o ipotesi di un dio onnipotente e benevolo. Tale conciliazione, del resto, è così fragile che lo scrupoloso cardinale Newman (Saggio per una grammatica dell'assenso, [p. 201] parte seconda, cap. VII) afferma che domande come questa: «Se il Signore è onnipotente, come può tollerare che vi sia sofferenza sulla terra?» sono strade senza uscita che non ci devono distogliere dal retto cammino né rallentare nel processo della ricerca religiosa.

Ai primordi dell'era cristiana, gli gnostici si confrontarono con questo problema. Interposero fra il mondo imperfetto e il Dio perfetto una quasi infinita gerarchia di divinità di vario grado.

Cerco di fare un esempio: la vertiginosa cosmogonia che Ireneo attribuisce a Basilio. All'inizio di questa cosmogonia vi è un Dio immobile. Dalla sua quiete promanano sette divinità subalterne che adornano e presiedono un primo cielo. Da questa prima corona demiurgica ne deriva una seconda, anch'essa con angeli, potestà e troni, che danno luogo a un altro cielo più basso, duplicato simmetrico di quello iniziale. Il secondo cerchio si sdoppia a sua volta, come pure il terzo e il quarto (sempre con una riduzione della divinità), e così via fino a 365. Il cielo che sta più in basso è il nostro. E' opera di demiurghi degenerati nei quali la frazione di divinità tende a zero... In questa fede vissero diciannove secoli fa gli gnostici; in una fede analoga vivono oggi i sabei di Persia e Iraq.

Abatur, dio immobile dei sabei, si guarda in un abisso di acqua fangosa; nell'arco di un certo

numero di eternità, il suo riflesso impuro si anima e crea il nostro cielo e la nostra terra con l'aiuto dei sette angeli planetari. Donde le imperfezioni del mondo, opera di un mero simulacro di Dio.

Vi sono cinquemila sabei in Iraq e circa duemila in Persia. Questo libro è senza dubbio il più minuzioso fra quelli scritti su di loro. L'autrice, Mrs Drower, vive presso i sabei dal 1926. Ha partecipato a quasi tutte le loro cerimonie: prodezza davvero ardua se pensiamo che le più fastose possono durare ininterrottamente diciotto ore. Ha anche studiato e tradotto molti dei loro testi canonici.

RECENSIONI

[119] «THE JEWS» di HILAIRE BELLOC

Ben più di cent'anni fa, Macaulay immaginò una storia fantastica. Immaginò che per molte generazioni tutti gli uomini con i capelli rossi che vivevano in Europa fossero stati oltraggiati e oppressi, rinchiusi in quartieri infami, qui espulsi, lì incarcerati, privati del loro denaro, privati dei loro denti, accusati di crimini improbabili, trascinati da cavalli imbizzarriti, impiccati, torturati, bruciati vivi, esclusi dall'esercito e dal governo, lapidati e annegati dalla plebaglia. Poi immaginò che un inglese si lamentasse di quello strano destino, e che un altro inglese gli rispondesse: «Impossibile concedere incarichi pubblici agli uomini dai capelli rossi. Quei fannulloni non si considerano neppure inglesi. Si sentono più vicini a un qualsiasi francese con i capelli rossi che a un biondo della loro stessa parrocchia. Basta che un sovrano straniero difenda o tolleri i capelli rossi perché lo amino più del loro stesso re. Non sono inglesi, non possono essere inglesi.

La natura lo vieta e l'esperienza ha dimostrato che è impossibile».

Inutile spiegare la limpida parabola di Macaulay. Belloc dedica buona parte di questo libro a confutare [p. 203] questa trasposizione. Belloc non è antisemita, ma afferma (e ribadisce) l'esistenza di un problema ebraico. Ripete che Israele è una nazione inevitabilmente straniera in ogni paese. Donde il problema ebraico, «che è il problema di correggere o ridurre il disagio provocato in ogni organismo dalla intromissione di corpi estranei». Il XIX secolo ha voluto abolire il problema negandolo. (E' quanto accade nel nostro paese con gli italiani o con gli spagnoli: vige la convenzione che non siano stranieri, anche se l'argentino li sente come tali).

Di fronte a questo problema, Hilaire Belloc indica due soluzioni.

La prima consiste nell'eliminare l'ebreo: o mediante distruzione, il che è abominevole; o mediante espulsione o esilio, il che è solo un po' meno crudele; o mediante integrazione: metodo respinto da Belloc, credo senza una valida ragione.

L'altra soluzione consiste nel riconoscere che l'ebreo è uno straniero e nel cercare un modus vivendi basato sull'ammissione di tale diversità. E' la soluzione proposta da Belloc alla fine del libro. Fra l'altro, egli insiste sull'assoluta necessità che il progetto e le forme di tale modus vivendi partano da Israele e non da noi. Il che è giusto, ma non molto illuminante.

[120] «IT WALKS by NIGHT» di JOHN DICKSON CARR

In una pagina di uno dei suoi quattordici libri, De Quincey ritiene che avere scoperto un problema

è non meno apprezzabile (ed è più fecondo) dell'aver scoperto una soluzione. E' noto che Edgar Allan Poe inventò il racconto poliziesco; meno noto è che il primo racconto poliziesco da lui scritto - I delitti della Rue Morgue - pone già uno dei problemi fondamentali di quel genere di narrativa: quello del cadavere nella stanza chiusa, «in cui nessuno è entrato e da cui nessuno è uscito». (Inutile aggiungere che la soluzione [p. 204] da lui proposta non è la migliore: richiede poliziotti molto negligenti, un chiodo spezzato in una finestra e una scimmia antropomorfa). Il racconto di Poe è del 1841; nel 1892 lo scrittore inglese Israel Zangwill pubblicò il romanzo breve Il grande mistero di Bow, che riaffronta il problema. La soluzione di Zangwill è ingegnosa, ancorché impraticabile. Due persone entrano contemporaneamente nella stanza da letto del crimine; una dice terrorizzata all'altra che hanno sgozzato il padrone e approfitta dello stupore di questa - dei pochi secondi in cui lo stupore rende inetti e ciechi - per compiere l'assassinio. Un'altra eccellente soluzione è quella proposta da Gaston Leroux nel Mistero della camera gialla; un'altra (certo non così eccellente) è quella di Jig-Saw, di Eden Phillpotts. Un uomo è stato pugnalato in una torre; alla fine ci viene svelato che il pugnale, un'arma così intima, è stato sparato da un fucile. (La meccanica di questo artificio riduce o annulla il nostro piacere; posso dire altrettanto del Caso della spilla nuova di Wallace). Che io ricordi, Chesterton si è confrontato due volte con questo problema. Nell'Uomo invisibile (1911) il criminale è un postino che penetra nella casa senza farsi notare proprio grazie alla sua irrilevanza e all'impersonalità e periodicità delle sue apparizioni; nell'Oracolo del cane (1926), uno stocco sottile e le fessure di un pergolato dissipano il mistero.

Il presente volume di Dickson Carr - autore di Il barbiere cieco,

Le tre bare, Il combattimento di spade - ci propone un'altra soluzione. Non commetterò la scortesia di rivelarla. Il libro è divertentissimo. Le sue molte morti si verificano in una Parigi che sappiamo irreali. Confesso che gli ultimi capitoli mi hanno un po' deluso: frustrazione quasi inevitabile in narrazioni come questa, che vogliono risolvere razionalmente problemi insolubili. [p. 205]

[121] La vita letteraria

F.T. Marinetti è forse l'esempio più celebre di quella categoria di scrittori che vivono di trovate e che di rado hanno un'idea. Ecco, secondo un telegramma da Roma, la sua ultima insulsaggine: «Alle labbra e alle unghie di colore rosso le donne italiane devono aggiungere leggeri tocchi del verde delle pianure lombarde e del bianco delle nevi alpine. Attraenti labbra tricolori perfezioneranno le parole d'amore e accenderanno l'ansia del bacio nei rudi soldati che torneranno dalle guerre vittoriose».

Questa piccola araldica labiale, così adatta ad accendere la castità e a moderare o ad annullare «l'ansia del bacio», non ha esaurito l'ingegno di Marinetti. Egli propone inoltre che in luogo di «chic» si dica «elettrizzante» (cinque sillabe al posto di una), e in luogo di «bar» «qui si beve», quattro sillabe al posto di una e un irrisolto enigma quanto alla formazione del plurale. «La nostra lingua italiana deve essere liberata dai forestierismi!» dichiara Filippo Tommaso con un puritanesimo non indegno dell'asettico Cejador o delle quaranta poltrone della Real Academia Espanola.

Forestierismi! L'ex impresario del Futurismo non ha più l'età per simili diavolerie.

18 marzo 1938

BIOGRAFIA sintetica

[122] JULIEN GREEN

L'amicizia fra le due letterature più ricche del mondo occidentale - quella francese e quella inglese - è stata immensamente feconda per entrambe. Julien Green è una prova vivente di tale amicizia, poiché in lui si combinano l'esercizio della prosa francese e la tradizione di Jane Austen e di Henry James.

Figlio di nordamericani, pronipote di irlandesi e di scozzesi, nacque a Parigi il 6 settembre del 1900. La sua ritrosa infanzia fu votata alla solitudine e ai libri. Ebbe due lingue madri: lesse con fervore Dickens, Eugène Sue, Jane Austen. A scuola fu un buon latinista, un chimico mediocre e un algebrista inaccettabile. Nel 1917 combatté vicino a Verdun e sul fronte italiano; nel 1918 entrò nell'artiglieria francese.

Firmata la pace con la Germania, dedicò un anno intero a non fare assolutamente nulla, al solo mestiere di vivere. Verso il 1920 attraversò l'Atlantico e trascorse due anni all'Università della Virginia, a Charlottesville.

Qui scrisse in inglese l'abbozzo del racconto allucinatorio L'apprendista psichiatra, racconto che poi [p. 207] tradusse in francese e che venne pubblicato con il titolo *Le Voyageur sur la terre*. Il successo fu grande.

L'unica persona non convinta della vocazione letteraria di Julien Green fu lo stesso Julien Green, che si gettò sfrenatamente nello studio della musica e della pittura, con risultati infausti. Poco dopo apparve *Suite inglese*, studi su Charlotte Bronte, Samuel Johnson, Charles Lamb e William Blake.

Di quell'epoca è anche il Pamphlet contro i cattolici di Francia, pubblicato sotto pseudonimo, opera di un buon cattolico e di un buon malevolo.

Nella primavera del 1925 un editore commissionò a Julien Green un romanzo lungo e gli diede sei mesi di tempo.

Il risultato di quella commissione è *Mont-Cinère*, libro essenzialmente infernale, odioso e ordinato.

Altri libri di Julien Green: *Adriana Mesurat* (1927), *Leviatan* (1929) e *Christine* (1930).

RECENSIONI

[123] «THE BROTHERS» di H.G. WELLS

Penso che nessuno ricordi più le Imprese politiche di Diego de Saavedra Fajardo. Quel libro si compone di cento disegni enigmatici e della loro spiegazione. In testa ai capitoli campeggia la figura di una statua senza mani in un giardino o di un serpente attorcigliato a una clessidra che si riflette in due specchi. Sotto leggiamo che il ministro deve avere occhi per vigilare ma non mani per rubare, o che la prudenza (il cui simbolo è il serpente) deve considerare il passato e il futuro. Prima la strana figura; poi la morale, il banale chiarimento. Qualcosa di simile accade in questo racconto di H.G. Wells: la forma vale più della sostanza. Peccato che l'autore non si sia risolto a esplorarne le [p. 208] molte possibilità. Nell'opera, così come si presenta, le discussioni appesantiscono la narrazione, ma anche la narrazione appesantisce le discussioni.

I fratelli è una parabola della guerra spagnola. Il generale fascista Richard Bolaris assedia una città innominata che è difesa dai comunisti, guidati da un certo Richard Ratzel. (La parabola, come si vede, è abbastanza trasparente). Richard Bolaris è l'eroe senza uguali, l'uomo di spada, il Cromwell votato alla patria nell'ora della prova. Naturalmente, sta meditando un colpo di stato. A questo punto arriva una pattuglia che è penetrata nelle trincee della città anonima e ha catturato Ratzel. Lo portano al cospetto di Bolaris: fisicamente è identico a lui, e la sua voce è tanto simile che per un istante tutti credono che lo stia imitando. Discutono: mentalmente è uguale a Bolaris, con l'unica differenza dei rispettivi dialetti politici. Uno parla dello Stato corporativo; l'altro di dittatura del proletariato. Ratzel è indignato soprattutto per la tirannia di coloro che comandano; Bolaris per la loro incompetenza e la loro vanità. Concordano singolarmente con Wells sulla necessità fondamentale di educare gli uomini. Sono fratelli gemelli, come il lettore avrà già immaginato. (Le convenzioni non disturbano in una storia in cui tutto è convenzionale). La conclusione del romanzo è tragica.

Sottolineo questa opinione: «Marx appesta col suo fetore Herbert Spencer e Herbert Spencer appesta Marx». E quest'altra, che va d'accordo non solo con Wells ma anche con Bernard Shaw: «L'uomo non è un animale già sviluppato, come un vecchio macaco o un coccodrillo o un cinghiale. L'uomo è un cucciolo».

[124] «THE DEVIL to PAY» di ELLERY QUEEN

Ellery Queen è l'estenuato inventore di undici romanzi polizieschi. Due o tre di questi - Il mistero delle [p. 209] croci egizie, Il caso dei fratelli siamesi, Delitto alla rovescia - sono tra i migliori del genere.

Altri - La poltrona n' 30, Ventimila hanno visto - non sono imprescindibili. Altri - L'affare Kalkis, Un paio di scarpe - sono semplicemente buoni.

Con questo suo dodicesimo romanzo, Ellery Queen aggiunge un record insospettato a quelli che già deteneva. Prima si poteva dire di lui che era autore di alcuni dei migliori romanzi polizieschi del nostro tempo; ora si può anche dire che è autore di uno dei più trascurabili.

Non esagero; mi basterà rivelare che nella soluzione del mistero di Solly Spaeth - nome del cadavere di turno - interviene in modo considerevole una freccia indocinese del XIII secolo, la cui punta mortale è stata intinta in una soluzione di cianuro e sciroppo di canna. Ora, tutti sappiamo istintivamente che i romanzi nella cui soluzione intervengono frecce indocinesi del XIII secolo, la cui punta mortale è stata intinta in una soluzione di cianuro e sciroppo di canna, non sono buoni e sono di S.S. Van Dine.

Un fatto curioso: questo cattivo romanzo è quasi del tutto esente dai difetti caratteristici di Ellery

Queen. Non ci annoia con lunghi cataloghi di personaggi né con inutili mappe. Non abusa di porte e di orari. Lo stile, a tratti, è fantasioso. Per esempio: «Anatol Ruhig nacque a Vienna, solecismo che presto corresse».

Un altro dettaglio: in questo romanzo compare Hollywood e Hollywood è presentata dall'autore (che è nordamericano) come un luogo assurdo, indesiderabile ed essenzialmente lugubre. Giudizio, sia detto per inciso, ormai tradizionale nelle lettere americane.

10 aprile 1938

BIOGRAFIA sintetica

[125] ELMER RICE

E' verosimile e probabile che i miei lettori non conoscano il nome di Elmer Rice; è impossibile che non ricordino una delle sue commedie - Scena di strada - adattata per il cinema da King Vidor. (Qui si intitolava La strada (32)).

Il vero nome di Elmer Rice, quasi impronunciabile, è Elmer Reizenstein. Nacque il 28 settembre 1892 a New York. Studiose veglie in una scuola serale gli consentirono di diventare avvocato nel 1912. Nel 1914 scrisse il primo dramma, Sotto processo, ed ebbe l'ingenuità di infilarlo in una busta e spedirlo a un impresario sconosciuto. L'impresario provò il curioso desiderio di leggerlo. Sotto processo fu uno dei successi di Broadway. In questa commedia Elmer Rice anticipa gli espedienti di Priestley e gioca con il tempo, antepoendo scene del futuro a scene del passato. La critica vi colse l'influsso del cinema.

Subito dopo il successo, sposò una donna della sua razza, Miss Hazel Levy, di New York, città dove sono nati i loro due figli.

Nel 1923 Rice mise in scena La macchina calcolatrice, storia alquanto simbolica di un impiegato che si vede [p. 211] sostituire da una macchina e che uccide, prevedibilmente, il suo capo. Nel 1924 mise in scena La signora della casa accanto; nel 1927, Cock Robin, dramma poliziesco.

All'inizio del 1929 quasi tutti gli impresari di New York rifiutarono il manoscritto di Scena di strada, intitolato anche Paesaggio con figure. La commedia, messa in scena con molte difficoltà, rimase in cartellone per più di un anno e ottenne il premio Pulitzer.

Altri drammi di Rice: Croce di ferro (1917), Patria dei liberi (1918), Il sotterraneo (1929), Vedi Napoli e muori (1930). Anche un romanzo contro Hollywood: Un viaggio a Puerilia (1931).

RECENSIONI

[126] «THE ALBATROSS BOOK of LIVING PROSE»

Novalis ha osservato: «Nulla di più poetico delle transizioni e delle mescolanze eterogenee». Questa asserzione definisce, pur senza spiegarlo, il fascino particolare delle antologie. Il puro accostamento di due brani (con i loro diversi climi, provenienze, connotazioni) può dar loro una efficacia che quegli stessi brani isolati non hanno. Del resto: copiare un paragrafo da un libro, presentarlo da solo significa già deformarlo sottilmente. Tale deformazione può essere deliziosa.

The Albatross Book of Living Prose include oltre centocinquanta pagine esemplari, dal XIV secolo fino ai nostri giorni. Il simpatico imbroglione Sir John Mandeville - Sir John to all Europe - apre l'eterogeneo corteo; il signor Charles Morgan lo chiude, delicatamente, ma senza compiere miracoli. Abbiamo quasi diritto a un miracolo, se consideriamo che tra i due sono comprese le pagine più alte della prosa inglese e anche della prosa in generale: quelle dell'appassionato e risoluto Sir Thomas Browne.

I compilatori di questo volume non sono esenti da colpe. Inspiegabilmente hanno ommesso Arnold, Lang, Kipling, Chesterton, Bernard Shaw, Lawrence d'Arabia, T.S. Eliot. (In compenso, accolgono alcune pagine di Charles Montagu Doughty, uomo maestosamente illeggibile, che, malgrado il suo libro madornale Arabia deserta - seicentotrentamila paro-le -, gode di una certa fama a causa di uno sbadato elogio dello stesso Lawrence). Né hanno dato prova di una costante felicità nella scelta dei brani rappresentativi. Alcuni sono troppo brevi; altri - frammenti di un racconto o di un romanzo - sono quasi indecifrabili senza il contesto.

Il libro tuttavia sopravvive; il libro quasi giustifica il suo titolo. La materia è tanto ricca che, per così dire, ha avuto da sé sola la meglio sull'incapacità o debolezza dei selezionatori. I secoli classici della letteratura britannica sono meglio rappresentati in questo libro di quanto non lo siano il XIX e l'attuale. La ragione è evidente: il tempo ha già fatto la scelta.

Tra i contemporanei figurano Joyce, Galsworthy e Virginia Woolf. Sfoglio le pagine e mi imbatto in queste curiose righe di Johnson: «Talvolta il conte di Rochester si ritirava in campagna e si compiaceva nel redigere libelli in cui non aspirava ad attenersi alla stretta verità».

[127] «VICTOIRE à WATERLOO» di ROBERT ARON

Schopenhauer ha scritto: «I fatti della storia sono mere configurazioni del mondo apparente, senza altra realtà se non quella che deriva loro dalle biografie individuali. Cercare una interpretazione di quei fatti è come cercare nelle nuvole gruppi di animali e di persone. Ciò che la storia narra non è altro che il lungo, pesante e intricato sogno dell'umanità. Non esiste un sistema della storia, come ve n'è uno delle scienze [p. 213] vere e proprie, ma solo un'interminabile enumerazione di fatti particolari».

Oswald Spengler, invece, sostiene che la storia è periodica e propone una tecnica speciale di parallelismi storici, una morfologia della storia delle culture.

Intorno al 1844 De Quincey scrive che la storia è inesauribile, poiché la possibilità di permutare e combinare i fatti che registra equivale in pratica a un numero infinito di fatti. Ritiene, come Schopenhauer, che interpretare la storia sia non meno arbitrario che vedere figure nelle nuvole, ma la varietà di quelle figure lo soddisfa.

Per l'autore di questo romanzo, Robert Aron, la storia è inevitabile, fatale. (Il titolo - forse è il caso di osservarlo - è paradossale a Parigi ma non a Buenos Aires: per noi Waterloo non è una sconfitta, cosicché non ci sorprende sentirla definire una vittoria). Il 18 giugno 1815 Napoleone fu vinto a Waterloo dal duca di Wellington. La sua cavalleria fu annientata dai quadrati della fanteria inglese. Aron, in questo libro mirabile, sostiene il contrario: Bluecher e Wellington furono vinti da Napoleone. Aron ribalta la battaglia di Waterloo e si domanda quali conseguenze avrebbe prodotto quell'evento fantastico. Finisce col darsi questa risposta: le stesse che si sono verificate, quelle che già conosciamo. Napoleone, vincitore di Waterloo, abdica poco dopo. Abdica perché quella

abdicazione è il risultato di tutta la storia precedente e non di una casualità. «Il grande stupore che può provocare questo libro» dichiara l'introduzione «deriva dalla constatazione che basta mutare e immaginare così poche cose per trasformare un disastro in una vittoria e una abdicazione obbligata in una abdicazione volontaria. I fatti hanno ben poco peso nella vita dell'uomo. Predominano altri fattori: quelli morali e quelli psichici».

La tesi dell'autore è discutibile, all'infinito; non certo il fascino e la novità dell'opera.

8 aprile 1938

SAGGIO

[128] Una allarmante «Storia della letteratura»

Nelle antologie sassoni compare senza gloria, ma senza particolare infamia, il nome di Klabund come autore di alcune imitazioni -nachdichtungen - della lirica cinese, che sono invece dei componimenti originali, e di alcune poesie originali, che invece non lo sono. Ricordo un libro intitolato Il cerchio di gesso e un romanzo eroico - Maometto -, ma confesso che non sapevo nulla di questa carente e copiosa Storia della letteratura, che la peraltro benemerita Editorial Labor ha appena inflitto a Spagna e America, sventatamente. Tre catalani firmano la traduzione spagnola: preferisco immaginare che questo triumvirato abbia screditato Klabund, ma mi rendo conto che sarebbe assurdo attribuirgli tutti gli errori del libro. Nella maggior parte essi sono per così dire organici. Quelli del triumvirato catalano sono in realtà due. Il primo consiste nelle interpolazioni di tipo casalingo, che fanno sì che in una storia della letteratura mondiale Jacinto Verdager abbia più spazio di James Joyce, e che Azorin si estenda per due pagine elogiative mentre Paul Valéry viene liquidato esattamente con quattro parole, comprese le due del nome. (Una pagina per [p. 215] Valle-Inclán; un'altra pagina intera per Ortega y Gasset; due righe per Spengler; quasi due per Sherwood Anderson; nemmeno una per Faulkner).

Il secondo errore è il gusto pessimo. A p. 149 il triumvirato, sempre infallibile nell'errore, propone alla nostra venerazione questi versi, forse i più ridicoli dell'intera opera di Góngora:

Nudo il giovane quanto già ha bevuto d'Oceano il vestito fa che questo alla sabbia sua lo renda, e al Sole poi lo stende, che lambendolo appena con lingua dolce di tepido fuoco lento l'assale e con soave stile la più piccola succhia onda al minimo filo. (33)

Questa strofe così inzuppata sembra «piacevole» ai traduttori. (Dimenticavo: a p. 302 c'è scritto che Eugenio D'Ors «esercitò una straordinaria influenza sui circoli intellettuali francesi» e che Jaime Bofill i Mates era «un artefice eccellente, arbitrario...»). Vi sono anche spropositi evidenti. I famosi versi di Goethe:

Quando l'uomo diventa muto nel proprio dolore, un dio mi ha permesso di dire quanto soffro vengono tradotti dai nostri catalani:

Se l'uomo tace nel proprio dolore,
dammi un dio a cui dire quanto soffro!

Vi sono altri spropositi di più difficile attribuzione. Per esempio: dobbiamo ringraziare l'editore postumo Goldscheider o la Catalogna per la luttuosa notizia che «il religioso orientale Paul Claudel» è morto nel 1937? L'editore, penso, anche se qualche pagina prima ho letto con stupore che Henri

Barbusse, Paul Claudel e Francis

Jammes «sono in realtà franco-tedeschi», il che non è del tutto orientale, se non nel senso cardinale del termine... Il testo prosegue: «Come [p. 216] Charles de Coster scriveva fiammingo in lingua francese, così Barbusse, Claudel e Francis Jammes scrivono tedesco in lingua francese. Hanno trovato in Germania lettori più entusiasti che in Francia. I francesi li considerano a malapena loro compatrioti».

Uno dei procedimenti preferiti da questo libro è l'informazione carente. Leggiamo che Alfred Aloysius Horn è nordamericano, che Chesterton è irlandese, che William Blake è contemporaneo di Whitman e che il teatro leggero francese è ancora coltivato da Paul Géraudy e da Henri Lenormand. (Non è impossibile - ben poche cose sono impossibili in questo libro - che vi sia un intento ironico o polemico nell'accostamento di questi due nomi, ma l'autore avrebbe dovuto in qualche modo indicarlo).

Altra cattiva abitudine è il dato inessenziale, discutibile. A Joseph Conrad questo volume dedica quattro righe e mezza. Dopo avere registrato correttamente alcune notizie biografiche, parla dei suoi «romanzi di marinai, influenzati da Poe». Orbene: Poe ha esercitato una qualche influenza su Conrad? Finora nessuno lo ha mai prospettato. Si tratta di una tesi personale che si può - forse - discutere, ma la cui presenza è inopportuna in un'opera di consultazione.

Ho citato alcuni peccati veniali. Passo ora a quello fondamentale: l'inesauribile vanità letteraria che impedisce a Klabund di offrire una descrizione concreta e diligente del singolo scrittore e lo spinge a dare di ciascuno una gregueria o una definizione metaforica. Immaginiamo che qualcuno per sua sventura non abbia mai letto Colette. A cosa gli servirà che gli parlino del suo «cicaleccio azzurro cielo e rosa scarlatto»? Immaginiamo poi che qualcuno per sua sventura (forse ancora più intollerabile di quella precedente) non abbia mai letto Franz Werfel. Non riesco a credere che tale dolorosa omissione possa essere corretta da questo aneddoto: «Heym affogò a ventiquattro anni, pattinando sul ghiaccio del lago di Mueggel. Mentre Georg Heym scompariva sott'acqua, un dio marino [p. 217] salì sulle nubi formate dai vapori della primavera, fino al sole, lanciando grida di gioia, ebbro di luce: ci riferiamo a Franz Werfel (n' a Praga, 1890)».

Generalmente i lettori di lingua spagnola ignorano Otokar B-rezina. Ecco il suo ritratto, secondo Klabund: «Sorridente al sorriso della vita e dalla sua fronte scende una neve di stelle glaciali. B-rezina è l'apoteosi delle spighe, è un albero sovraccarico di fiori e di insetti ronzanti». Non v'è dubbio che quel volto non si cancellerà mai dal nostro ricordo. Andiamo adesso a conoscere (o riconoscere) Rainer Maria Rilke.

«Rilke è un monaco che invece di indossare l'abito grigio indossa abiti di porpora». Ancora più allarmante è questo ritratto, mostro inestricabile e intenzionale di un uomo e della sua opera: «Oscar Wilde, simile in ciò a Lord Henry, portava sempre un'orchidea all'occhiello; godette della vita con la massima intensità, stringendo particolare amicizia con Dorian Gray, circostanza che gli valse una querela che lo fece cadere dal livello della più alta società al carcere... Le sue poesie ce lo rivelano come un pierrot lunare, il cui pallore non deriva né dalla luna né dal trucco».

Dopo tali giudizi arbitrari, ci riconforta una banalità come questa (p. 106): «Le mille e una notte ancora oggi incantano i giovani».

Ma il vertice di quest'opera si trova a p. 266. Vi è scritto che il poeta Rimbaud «amava abbracciare i babbuini». I traduttori, in una gara di imbecillità, aggiungono questa nota: «Specie di scimmia».

15 aprile 1938

BIOGRAFIA sintetica

[129] T.F. POWYS

In una casa sulle colline di Dorset - nel Sud dell'Inghilterra - vi sono alcune migliaia di libri in inglese e in latino, una donna taciturna che si intende di rose e un uomo alto vestito a lutto, con i capelli bianchi e gli occhi azzurri. Dalle tre e mezzo alle sei del pomeriggio, da trent'anni a questa parte, quell'uomo scrive una o due pagine al giorno, vergando con amore ostinato ogni lettera.

Theodore Francis Powys nacque nel 1874 nel villaggio di Shirley. E' di illustre ascendenza, poiché tra i componenti della sua famiglia vi sono John Donne e William Cowper. (A tacere di certi principi del Galles, così antichi da essere ormai leggendari, così leggendari da risultare apocrifi). Figlio e nipote di ecclesiastici, Theodore Francis cominciò a studiare teologia. Si può dire che ancora oggi le è fedele. I suoi romanzi sono, essenzialmente, parabole: eretiche, beffarde e scandalose, ma essenzialmente parabole. «Credo troppo in Dio» ha confessato una volta.

Nel 1905 si stabilì nel villaggio di Shirley. In quello stesso anno si sposò; in quello stesso anno prese l'abitudine di entrare nella biblioteca dopo le tre del [p. 219] pomeriggio e di scrivere fino alle sei. Due problemi di indole diversa lo assillavano: il problema assoluto del bene e del male; il problema verbale di uno stile biblico che non sembrasse artificioso. Scrisse per quasi vent'anni prima di pubblicare una sola riga. Verso il 1923, un suo amico scultore gli rubò un quaderno manoscritto e lo mandò a David Garnett, l'autore di *La signora trasformata in volpe* e *Un uomo allo zoo*. Il quaderno fu pubblicato con il titolo *La gamba sinistra*. Si tratta della storia di un fattore che a poco a poco si impadronisce, corpo e anima, di tutti gli abitanti di un villaggio. Poi apparvero *Brionia nera* (1924), *Gli dei del signor Tasker* (1925), *Uccelli innocenti* (1926), *Il buon vino del Signor Weston* (1928), *Lo stagno della rugiada* (1928), *La casa dell'eco* (1929), *Favole* (1929), *Amore in un angolo* (1930) e *Padrenostro bianco* (1932).

Il più memorabile di tutti è forse *Il buon vino del Signor Weston*. L'azione si svolge in una sola notte, durante la quale il tempo si è fermato; Weston, il personaggio principale, è un ansioso commerciante di vini che a poco a poco ci infonde la convinzione che è Dio.

L'opera, volgare o picaresca all'inizio, finisce in piena magia, in pieno sovranaturale. Gli scrittori preferiti di Powys sono Richardson, Montaigne, Rabelais e Scott.

RECENSIONI

[130] «EXCELLENT INTENTIONS» di RICHARD HULL

Uno dei progetti che mi accompagnano, che in qualche modo mi giustificheranno davanti a Dio, e che non prevedo di realizzare (perché il piacere consiste nell'intravederli, non nel condurli a termine), è quello di un romanzo poliziesco un po' eterodosso. [p. 220]

(Quest'aspetto è importante, perché ritengo che il genere poliziesco, come tutti i generi, viva della continua e delicata infrazione delle sue leggi).

L'ho concepito una sera, una di quelle sere sprecate del 1935 o del 1934, mentre uscivo da un caffè del Barrio del Once. Questi poveri dati circostanziali dovranno bastare al lettore: ho dimenticato gli altri, li ho dimenticati al punto di non sapere se li ho davvero inventati. Ecco il mio piano: costruire un romanzo poliziesco del tutto usuale, con un indecifrabile assassinio nelle prime pagine, una lenta discussione in quelle intermedie e una soluzione nelle ultime. Poi, quasi all'ultima riga, aggiungere una frase ambigua - per esempio: «E tutti credettero che l'incontro di quell'uomo e di quella donna fosse stato casuale» - che suggerisca o lasci supporre che la soluzione era falsa. Il lettore, inquieto, andrebbe a rivedere i capitoli attinenti e troverebbe un'altra soluzione, quella vera. Il lettore di quel libro immaginario sarebbe più perspicace del detective... Richard Hull ha messo insieme un libro gradevolissimo.

La sua prosa è scaltra, i suoi personaggi sono convincenti, la sua ironia è quanto mai garbata. La soluzione finale, tuttavia, è così poco sorprendente che non riesco a liberarmi dal sospetto che questo libro reale, pubblicato a Londra, sia quello che ho immaginato a Balvanera tre o quattro anni fa. In questo caso, Le migliori intenzioni celerebbe un argomento segreto. Povero me o povero Richard Hull! Non riesco a vedere da nessuna parte questo argomento segreto.

29 aprile 1938

BIOGRAFIA sintetica

[131] GUSTAV MEYRINK

I fatti della vita di Meyrink sono meno problematici della sua opera. Nacque nel 1868 in una città della Baviera. Sua madre era attrice. (Sarebbe troppo facile constatare che la sua opera letteraria è istrionica). Monaco, Praga e Amburgo si divisero gli anni della sua giovinezza. Sappiamo che fu impiegato di banca e che aborrì quel lavoro. Sappiamo anche che tentò due rivincite o due forme di evasione: lo studio confuso delle confuse «scienze occulte» e la composizione di scritti satirici. In questi attaccò l'esercito, le università, la banca, l'arte regionale. («Arte» scrisse «da cui è assente ciò che è artistico e in cui il regionale è falsificato»).

Dal 1899 la famosa rivista «Simplizissimus» pubblicò i suoi scritti. Risale a quell'epoca la traduzione di alcuni romanzi di Dickens e di alcuni racconti di Poe. Verso il 1910 raccolse una cinquantina di racconti sotto il titolo parodistico La cornucopia del filisteo tedesco, nel 1915 pubblicò Il Golem.

Il Golem è un romanzo fantastico. Novalis auspicava «narrazioni oniriche, narrazioni inconseguenti, rette da associazioni, come sogni». Comporre narrazioni simili è tanto facile quanto è impossibile comporle in [p. 222] modo che non siano illeggibili. Il Golem - incredibilmente - è onirico e tutt'altro che illeggibile. E' la storia vertiginosa di un sogno. Nei primi capitoli (i migliori) lo stile è mirabilmente visivo; negli ultimi si moltiplicano i miracoli da romanzo d'appendice, l'influenza di Baedeker è più forte di quella di Edgar Allan Poe, e penetriamo senza piacere in un mondo di eccitata tipografia, abitato da vani asterischi e da incontinenti maiuscole... Non so se Il Golem sia un libro importante; so che è un libro unico.

Invano cercano di somigliargli gli altri romanzi, La notte di Valpurga, Il viso verde, L'angelo della finestra d'Occidente.

Gustav Meyrink è autore anche di Vampiri - un volume di racconti fantastici - e di un frammento di romanzo intitolato L'imperatore segreto.

RECENSIONI

[132]«THE SUMMING UP» di W. SOMERSET MAUGHAM E' incredibile che il senso comune possa risplendere, che la pura sensatezza possa incantarci. E' il caso, tuttavia, di queste ricapitolazioni di Maugham. L'autore considera la sua vita e la sua opera - più di sessant'anni vissuti, più di quaranta libri scritti - e tenta alcuni giudizi conclusivi, o provvisoriamente conclusivi. Ciò che

dichiara è meno importante della nostra convinzione che sia sincero nel dichiararlo. Ancora: nelle sue pagine assaporiamo una certa rassegnazione e una certa amarezza, e da un autobiografo non ci aspettiamo altro. Ogni tanto vi sono osservazioni indovinate. Per esempio: «Molti sembrano non aver capito la funzione principale degli argomenti. Sono tracce per guidare l'attenzione del lettore... Jane Austen [p. 223] lo sapeva. L'educazione sentimentale di Flaubert, invece, guida così poco l'attenzione del lettore che i personaggi e il loro destino lo lasciano indifferente. Di qui la difficoltà di concludere l'opera. Non conosco romanzo altrettanto importante che lasci un'impressione così confusa».

In un altro capitolo osserva: «Sappiamo tutti che Ibsen era poco inventivo. Non è azzardato affermare che il suo unico gambetto è l'improvviso arrivo di un forestiero che irrompe in una stanza chiusa e spalanca le finestre. Le persone che si trovano nella stanza muoiono di polmonite, e tutto finisce male... Il guaio delle idee a teatro è che se sono accettabili vengono accettate e finiscono per uccidere il dramma che ha contribuito a diffonderle».

Ho riferito due opinioni; ecco una confessione: «Scandalizzato dalla povertà del mio vocabolario, andai al British Museum, annotai nomi di pietre rare, di smalti bizantini e di tessuti e costruii frasi laboriose in cui collocarli. Fortunatamente, non ebbi occasione di usare quelle frasi, e stanno sempre lì, in un quaderno, a disposizione di chiunque abbia voglia di scrivere balordaggini. Qualche anno dopo caddi nell'errore opposto. Cominciai a proibirmi gli aggettivi. Volevo scrivere un libro che fosse come un lunghissimo telegramma, da cui fosse esclusa ogni parola non indispensabile».

[133] «DIE VORSOKRATIKER» di WILHELM CAPELLE

Nelle cinquecento pagine di questo libro sono raccolti e tradotti i frammenti originali dei primi pensatori ellenici e le notizie sulla loro vita o sulla loro dottrina che si possono ricavare da Plutarco, da Diogene Laerzio e da Sesto Empirico.

Molte di quelle dottrine sono oggi veri e propri pezzi da museo: ad esempio quelle di Senofane di Colofone, [p. 224] secondo cui la luna è un insieme compatto di nubi che svanisce ogni mese. Altre conservano il solo pregio di sbalordire o distrarre: ad esempio lo strano inventario di Empedocle di Akragas: «Sono stato un bambino, una ragazza, un rovo, un uccello e un muto pesce che salta fuori dal mare». (Più sorprendente, ma molto più incredibile, è l'elenco di un rapsodo celtico: «Sono stato una spada nella mano, sono stato un capitano nelle guerre, sono stato un fanale su un ponte, un incantesimo mi ha tenuto cento giorni nella spuma del mare, sono stato una parola in un libro, sono stato un libro al principio»).

Vi sono altri presocratici il cui autentico pensiero è forse irrecuperabile, ma che si arricchiscono per noi di tutta la filosofia successiva. Così Eraclito di Efeso, che «comprendiamo» attraverso Bergson o William James; così Parmenide, nella cui lettura intervengono - «anacronisticamente, assurdamente» - ricordi di Spinoza o di Francis Bradley.

Altri, infine, sembrano sopravvivere ai secoli. Fra questi, Zenone di Elea, inventore della eterna corsa di Achille e della tartaruga. (E' di solito enunciata in questo modo: Achille, simbolo di velocità, non può raggiungere la tartaruga, simbolo di lentezza. Achille corre dieci volte più veloce della tartaruga e le dà dieci metri di vantaggio. Achille percorre questi dieci metri, la tartaruga uno; Achille percorre quel metro, la tartaruga un centimetro; Achille percorre quel centimetro, la tartaruga

un millimetro; Achille il millimetro, la tartaruga un decimo di millimetro, e così all'infinito, senza raggiungerla... Wilhelm Capelle, a p. 178 di questo volume, traduce il testo originale di Aristotele. «Il secondo argomento di Zenone è quello cosiddetto di Achille. Sostiene che il più lento non può essere raggiunto dal più rapido, poiché l'inseguitore deve arrivare prima al punto che l'inseguito ha appena lasciato, cosicché il più lento ha sempre un determinato vantaggio»).

Gli storici della filosofia sono soliti accordare ai [p. 225] presocratici il mero valore di precursori. Nietzsche sosteneva invece che rappresentavano il culmine del pensiero filosofico greco e preferiva il loro stile monumentale allo stile dialettico di Platone. (C'è chi preferisce essere intimidito anziché essere convinto).

Questo libro vuole rivendicare per loro la gloria di avere articolato e fondato la prosa greca.

13 maggio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[134] RICHARD ALDINGTON

Aldington nacque nella contea di Hampshire - Inghilterra del Sud - nel 1892. Studiò al Dover College e all'Università di Londra. A tredici anni aveva composto - e scritto in bella grafia - le prime poesie. A diciassette, una rivista distratta pubblicò diverse sue imitazioni di Keats. Nel 1915 uscì il primo libro: *Vecchie e nuove immagini*. (Nell'ottobre del 1913 si era sposato). Aldington, allora, era «imagista»: credeva che le immagini visive fossero l'essenza della poesia. (La stessa cosa aveva creduto Erasmus Darwin, più di cent'anni fa). Questa capricciosa idea lo spinse alla versificazione irregolare e senza rima, poiché pensava così di subordinare l'uditivo al visivo... Di ciò Richard Aldington parla con gli amici Ezra Pound e Amy Lowell. Non sapeva che una revolverata balcanica avrebbe posto fine al dibattito. All'inizio del 1916, Aldington si arruolò nella fanteria dell'esercito inglese.

La guerra lo lasciò vivo, nevristenico, senza un soldo. Una capanna nel Berkshire, molte traduzioni e qualche lavoro giornalistico lo salvarono. Tradusse il *Decameron* di Boccaccio, la *Storia comica degli Stati del sole* di Savinien de Cyrano de Bergerac, le lettere di [p. 227] Voltaire e di Federico II, i giambi di Chénier e centinaia di iscrizioni ed epigrammi dell'antologia greca.

Nel 1923 pubblicò *Esilio*; nel 1928, *L'amore e il Lussemburgo*; nel 1929, il meraviglioso o sorprendente romanzo *Morte di un eroe*. È raro che un autore disprezzi tutti i personaggi di un libro e si compiaccia di insultarli e denigrarli. Richard Aldington lo fa, e ci rendiamo conto che la sua collera è qualcosa di più delle esibizioni accademiche di energumani di professione quali Carlyle o Guerra Junqueiro o Léon Bloy.

Morte di un eroe è un libro inconsueto; se è affine a qualche altro romanzo, lo è alla *Morte di Butler*.

Richard Aldington è inoltre autore di *Sentieri di gloria*, *Le donne devono lavorare*, *La figlia del colonnello*, di uno studio su Voltaire e di *Tutti gli uomini sono nemici*. Quest'anno ha pubblicato un libro umoristico: *I sette contro Reeves*. (Titolo che, come il lettore avrà notato, ricalca parodisticamente *I sette contro Tebe* di Eschilo).

RECENSIONI

[135] «To HAVE and to HAVE Not» di ERNEST HEMINGWAY

La storia di un malvagio immaginata da un uomo di lettere non può non essere falsa. Due tentazioni opposte la insidiano. La prima: pretendere che il malvagio non sia così malvagio, ma un poveruomo nobilissimo delle cui ribalderie è colpevole la società. La seconda: esaltare il fascino diabolico della sua storia e soffermarsi con un certo diletto sulle atrocità. Entrambe le tecniche, come si vede, sono di tipo romantico. Di entrambe vi sono esempi celebri nella letteratura argentina: i romanzi di fuorilegge di Eduardo Gutiérrez, il Martín Fierro... Hemingway, nei primi capitoli di questo volume, sembra sottrarsi a simili [p. 228] tentazioni. Il suo protagonista, Captain Harry Morgan di Key West, compie ribalderie non indegne dell'omonimo bucaniere che assaltò l'inespugnabile città di Panama e consegnò al governatore una pistola come campione dell'artiglieria che gli era bastata per conquistare quella roccaforte... Hemingway, nei capitoli iniziali del romanzo, riferisce senza stupore alcuno fatti orribili. Li riferisce con naturalezza, con indifferenza, quasi con noia. Non dà rilievo alla morte: Harry Morgan si rassegna a uccidere un uomo e non se ne vanta né se ne pente. Di fronte alle prime cento pagine, troviamo che la voce del narratore si adatta agli eventi narrati e che sia puntualmente equidistante dalla pura e semplice bravata come dal lamento. Abbiamo l'impressione di essere di fronte a un'opera degna dell'uomo lontanissimo che scrisse Addio alle armi.

Inesorabilmente, i capitoli conclusivi ci deludono. Questi capitoli, scritti in terza persona, offrono una curiosa rivelazione: Harry Morgan è, per Hemingway, un uomo esemplare. Un entusiasmo essenzialmente didattico ha spinto Hemingway a esibire i suoi omicidi a una generazione decadente. Il romanzo in quanto tale si riduce in polvere; ci resta a malapena tra le dita una parabola nietzschiana.

Qui di seguito ne riporto un brano. Il tema è il suicidio in America:

«Qualcuno s'era buttato dalla finestra del suo appartamento o del suo ufficio; qualcun altro era ricorso alla tradizione indigena della Colt, o della Smith e Wesson; quegli arnesi perfetti che sopprimono l'insonnia, pongono fine ai rimorsi, curano il cancro, evitano la bancarotta fraudolenta e aprono una violenta via d'uscita da situazioni intollerabili con la semplice pressione di un dito; quei mirabili strumenti americani di così facile trasporto, di così sicuro effetto e così ben designati a porre fine al sogno americano quando si trasformi in incubo, l'unico inconveniente dei [p. 229] quali è il caos ch'essi lasciano da risolvere ai parenti». (34)

[136] «Les sept minutes» di SIMENON

Se non mi ingannano alcune indicazioni della «Nouvelle Revue Française», Georges Simenon gode di una certa fama francese come autore poliziesco. André Thérive loda la sua capacità di «creare un'atmosfera»; Louis Emié ha celebrato pubblicamente «l'atmosfera caratteristica» dei suoi racconti. A giudicare dai Sette minuti, hanno entrambi ragione. Gli ambienti proposti da questo libro non mancano di vivacità e neppure di un certo carattere sovrannaturale. E' un vero peccato che tutto il resto sia inadeguato, ingannevole o ingenuo. Mi si dirà che basta l'atmosfera. D'accordo, ma allora a che scopo ordire fastidiose trame poliziesche?

Nel primo racconto della serie, la rivelazione finale è tanto insulsa che ieri me l'hanno fatta e oggi già non la so più; quella del secondo - La notte dei sette minuti - richiede laboriosamente una stufa, un tubo, una pietra, una corda tesa e un revolver; quella del terzo, due persone in più di cui il lettore non può sospettare l'esistenza. Ho parlato di inadeguatezza e di inganno. Piuttosto

anacronismo, penso adesso; piuttosto, leggerezza. In Inghilterra il genere poliziesco è come un gioco di scacchi governato da leggi imprescindibili. Lo scrittore non deve nascondere alcuno degli elementi del problema. Il misterioso criminale, per esempio, deve essere una delle persone che compaiono sin dall'inizio... Parigi, invece, ignora ancora questi rigori. Parigi, a giudicare dai Sette minuti, è ancora contemporanea di Sherlock Holmes.

Lo stile è valido. E' raro che l'autore incorra in effusioni come questa, che ci ricordano non Sir Arthur Conan Doyle ma la baronessa de Orczy o Gaston Leroux: «Conosco la paura nel buio, nella pioggia, nel [p. 230] grigiore dei paesaggi nevosi, nel mistero delle regioni nordiche. Ma la paura lì, in pieno sole, in quello scenario da sogno, bagnato di calda luce, è un'altra cosa! Qualcosa di ancor più schiacciante».

[137] La vita letteraria

Nel romanzo di Gunnar Gunnarsson *Navi sul cielo* mi imbatto in questo strano sentimento: «In un paese senza montagne, i tuoi pensieri scivolano, non si possono fermare; e il tuo bestiame, come fai a tenerlo? E come fa una creatura umana a prender sonno la sera vivendo in un posto così nudo?». (35)

Accettata l'immagine dell'autore, direi che la dispersione delle idee è adatta al sogno.

27 maggio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[138] VAN WYCK BROOKS

Van Wyck Brooks è uno di quegli scrittori americani la cui abituale e redditizia attività è la denigrazione dell'America. (Altri venerati esempi sono Lewis Mumford e Waldo Frank). Brooks non è violento; Brooks sdegnosamente si rammarica delle rudezze e delle volgarità dell'America. Gli europei lo applaudono; e anche molti nordamericani, forse spinti dal timore di sembrare patriottardi. Brooks attacca il provincialismo dell'America e quel provincialismo a sua volta lo applaude.

Van Wyck Brooks nacque a Plainfield il 16 febbraio 1886. Studiò a Harvard e pubblicò il suo primo libro - Il vino dei puritani - alla fine del 1909. Due anni dopo sposò Miss Eleanor Kenyon, californiana.

Nel 1913 pubblicò La malattia dell'Ideale - studi su Sénancour, Amiel e Maurice de Guérin; nel 1914, un'analisi critica dell'opera di John Addington Symonds; nel 1915, Il mondo di H.G. Wells e America maggiorene. In questo libro sono prefigurati i suoi libri successivi. Intorno al 1927 compilò con Alfred Kreyborg, Paul Rosenfeld e Lewis Mumford la famosa antologia American Caravan. (Nel 1923 aveva ricevuto il premio annuale della [p. 232] rivista «The Dial» per la sua opera e per l'influenza continentale che questa aveva esercitato. In altri anni ottennero la consacrazione di quel premio Sherwood Anderson e T.S. Eliot).

L'opera di Van Wyck Brooks è vasta. Comprende diverse traduzioni di libri di Romain Rolland e di Georges Berguer e molteplici studi originali. I più importanti sono forse i volumi dedicati a Emerson, Henry James e Mark Twain. Tutti e tre intendono sostenere l'incompatibilità di essere, al tempo stesso, nordamericano e artista.

Il primo - Emerson e altri, 1927 - studia il caso di un artista in disaccordo con l'America; il secondo - Il pellegrinaggio di Henry James, 1925 -, quello di un artista che fugge dall'America; il terzo - Il cimento di Mark Twain, 1920 -, quello di un artista frustrato dall'America. Il maggiore pregio di quest'ultimo libro è quello di avere provocato l'appassionata e lucida replica di Bernard de Voto: L'America di Mark Twain.

RECENSIONI

[139] «THE CONFESSIONS of a THUG» di MEADOWS TAYLOR

Questo libro insolito - pubblicato nell'aprile del 1839 nei tre tomi di rigore, ripubblicato adesso,

dopo novantanove anni esatti, dal maggiore Yeats-Brown - risveglia una curiosità che poi non soddisfa. Il tema è costituito dai thugs, setta o corporazione di strangolatori ereditari che per otto secoli riempirono di terrore (con i loro piedi scalzi e i loro fazzoletti mortali) le strade e i crepuscoli dell'India. L'assassinio a scopo di lucro era per loro un dovere religioso. Erano devoti di Bhawani, la dea dall'idolo nero e che si venera con i nomi di Durga, Parvati e Kali Ma. A lei dedicavano il [p. 233] fazzoletto delle esecuzioni, il pezzo di zucchero sacramentale che i proseliti dovevano mangiare, la vanga che scavava le sepolture. Non tutti erano degni del fazzoletto e della vanga: ai devoti era proibita l'uccisione di «lavandaie, poeti, fachiri, sikh, musicisti, ballerini, venditori d'olio, falegnami, fabbri e spazzini, nonché di mutilati e di lebbrosi».

Gli adepti giuravano di essere coraggiosi, ubbidienti e segreti, e saccheggiavano il vasto paese in bande da quindici a duecento uomini.

Usavano una lingua che è andata perduta - il ramasi - e un linguaggio di segni per capirsi in qualsiasi luogo dell'India, da Amritsar a Ceylon. La loro corporazione prevedeva quattro ordini: i Seduttori, che attiravano i viaggiatori con racconti meravigliosi e con canti; gli Esecutori, che li strangolavano; gli Ospitali, che avevano già scavato la sepoltura; i Purificatori, la cui missione era di spogliare i morti. L'oscura dea permetteva loro il tradimento e il travestimento: è risaputo che a volte i thugs venivano ingaggiati come scorta contro i thugs. Percorrevano leghe e leghe fino al punto preciso indicato dagli indovini, e in quel punto avveniva il massacro. Vi furono strangolatori - Buhram di Allahabad è forse l'esempio più celebre - che in quarant'anni di carriera uccisero più di novecento persone.

Questo libro si basa su documenti giudiziari autentici e ai suoi tempi ricevette l'elogio di Thomas De Quincey e di Bulwer Lytton. L'attuale curatore, F. Yeats-Brown, ha inserito titoli di richiamo -«Il gioielliere e il suo astrologo», «La dama che sapeva troppo», «L'episodio del banchiere obeso» - che non si addicono alla semplicità dello stile.

Ho detto che quest'opera risveglia una curiosità che poi non soddisfa, che senza dubbio non può soddisfare. Vorrei sapere ad esempio se i thugs erano banditi che santificarono il loro operato con il culto della dea Bhawani o se fu il culto della dea Bhawani a renderli banditi.

10 giugno 1938

RECENSIONI

[140] «INTRODUCTION à la Poétique» di Paul Valéry

L'insigne poeta e ancor più insigne prosatore Paul Valéry tiene un corso di poetica al Collège de France. Questo volume breve e prezioso raccoglie la prima lezione. Nelle sue pagine, Valéry ha formulato con chiarezza i problemi essenziali della poetica: problemi forse solubili. Valéry - come Croce - pensa che ancora non abbiamo una Storia della Letteratura e che i vasti e venerati volumi che usurpano tale nome siano piuttosto una Storia dei Letterati. Scrive Valéry:

«La Storia della Letteratura non dovrebbe essere la storia degli autori e degli accidenti della loro carriera o della carriera delle loro opere, bensì la Storia dello Spirito come produttore o consumatore di letteratura. Questa storia potrebbe essere delineata senza che venga menzionato un solo scrittore. Siamo in grado di studiare la forma poetica del Libro di Giobbe o del Cantico dei Cantici senza mai ricorrere alla biografia degli autori, che sono del tutto sconosciuti».

Non meno tecnica, non meno essenzialmente classica, è la definizione di letteratura che Valéry propone. «La Letteratura è e non può essere altro che una sorta di estensione e di applicazione di alcune [p. 235] proprietà del Linguaggio». E poi: «Non è forse il Linguaggio il capolavoro dei capolavori letterari, giacché ogni creazione letteraria si riduce a una combinazione delle risorse di un determinato vocabolario, secondo forme stabilite una volta per tutte?». Questo a p. 12. In compenso, a p. 40 sostiene che le opere dello spirito esistono solo in atto, e che tale atto presuppone evidentemente un lettore o uno spettatore.

Se non erro, questa osservazione modifica profondamente la prima e addirittura la contraddice. Quella sembra ridurre la letteratura alle combinazioni consentite da un certo vocabolario; questa afferma che l'effetto di tali combinazioni varia col variare dei lettori. La prima stabilisce un numero elevato ma finito di opere possibili; la seconda, un numero di opere indeterminato, crescente. La seconda ammette che il tempo e le sue incomprensioni e distrazioni collaborano con il poeta morto. (Non conosco esempio migliore del superbo verso di Cervantes:

«¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!». (36)

Quando fu composto, vive Dios era una interiezione comune quanto caramba, ed espantar equivaleva ad asombrar, «spaventare». Immagino che i contemporanei lo sentissero così: «¡Vieran lo que me asombra este aparato!» o qualcosa di simile. Noi lo consideriamo vigoroso e forbito. Il tempo - amico di Cervantes - ha saputo correggergli le bozze).

Nella prefazione alla sua celebre versione della seconda delle epopee omeriche, Lawrence d'Arabia si diletta a contare ventotto traduzioni inglesi dell'Odissea. Tale crescente profusione può essere un indizio della vitalità di quei vecchi canti - della loro immortalità, se si vuole -, ma può anche voler dire che Omero è bell'e morto, e che tutte quelle traduzioni sono altrettanti inutili artifici per infondergli vita. Omero in versi sciolti, Omero in rima, Omero in versi assonanzati, Omero alla maniera italica, Omero in alessandrini, Omero in esametri, Omero in elaborata prosa letterale, Omero in perifrasi, Omero in consonanza con la Bibbia, Omero profeta di Boileau: non manca nessuna di queste incarnazioni, e nessuna è soddisfacente. L'Omero che ci propone il libro del dottor Rouse è un Omero che conversa, un Omero tranquillo. Rouse non scrive l'Iliade né l'Achilleide, scrive Il racconto di Achille; non traduce (come il nostro Lugones): «Canta, o dea, il livore di Achille Pelide», ma: «Un uomo stizzito - è questo il mio tema: l'amaro rancore di Achille, principe della casa di Peleo». Se prendiamo una scena famosa - l'addio di Ettore e Andromaca, la morte di Ettore, il riscatto del suo cadavere - e confrontiamo la versione di Rouse con quella di Andrew Lang o anche con quella di Buckley, non v'è dubbio che la prima ci apparirà debole e perifrastica. Inferiore per la qualità del testo, ma con un pregio che le altre non hanno: quello di lasciarsi leggere con facilità quasi scandalosa. La mia ignoranza del greco fa sì che io sia piuttosto erudito in versioni omeriche: se c'è una versione dalla quale questa di Rouse differisce maggiormente, è quella di Leconte de Lisle; se ce n'è una cui somiglia, è quella di Butler.

Gli epiteti omerici sono sempre stati oggetto di discussione.

Lugones parla del nubìgero Zeus, il dottor Rouse di Giove raccogliuivole; Lugones del raudo Achille, Rouse di Achille piè leggero; Lugones del flechador Apollo, Rouse di Apollo che tira lontano (Apollo Farshooter). In cambio, trascrive esattamente i nomi propri: Aineias, Alexandros, Daidalos, Menelaos, Rhadamanthys.

L'Iliade, in quasi tutte le traduzioni, è un libro remoto, cerimonioso, un po' intrattabile. Rouse ne fa un'opera divertente, semplice, pettegola e piuttosto insignificante. Forse ha ragione.

24 giugno 1938

BIOGRAFIA sintetica

[142] HILAIRE BELLOC

Joseph Hilaire Belloc nacque nel 1870 nei dintorni di Parigi. E' figlio dell'avvocato francese Louis Swanton Belloc. Si parla troppo di lui. Si dice che è un francese, un inglese, un universitario di Oxford, uno storico, un soldato, un economista, un poeta, un antisemita, un filosemita, un uomo di parte, un commediante, un illustre alunno di Chesterton, un maestro di Chesterton. Wells (acidamente) lo giudica un Tartarino trapiantato, un oratore per il quale la massima felicità sarebbe stata quella di pontificare davanti a una granatina in un caffè di Nimes o di Montpellier. Shaw, per contrastare l'alleanza tra Belloc e Chesterton, dichiarò trent'anni fa che insieme formavano una sola chimera: «Il noto Chesterbelloc, mostro quadrupede e vanitoso che è solito causare molte disgrazie». Chesterton gli dedica molte pagine della sua autobiografia, e osserva (tra l'altro) che Belloc somiglia ai ritratti di Napoleone, e soprattutto ai ritratti equestri di Napoleone.

Belloc fece i suoi studi in Inghilterra, ma li interruppe per prestare un anno di servizio nell'esercito francese. (Questo episodio ha fatto sì che in Inghilterra [p. 238] lo considerino un soldato).

Al suo ritorno entrò al Balliol College, all'Università di Oxford. Si laureò nel 1895. Quasi immediatamente si dedicò alla letteratura. La violenza dei suoi primi scritti fu una delle ragioni del suo successo. Nel 1896 visitò gli Stati Uniti. Qui si sposò con un'americana: Miss Elodie Agnes Hogan, californiana. Nel 1898 prese la cittadinanza britannica. Negli anni tra il 1906 e il 1910 fu deputato liberale del South Salford alla Camera dei Comuni.

Belloc è stato paragonato a Maurras. Le simpatie dei due (cattolicesimo, classicismo, latinità) evidentemente concordano: ma uno le ha raccomandate a una Francia che già le condivideva, l'altro a un'Inghilterra che le considera semplici capricci. Donde la maggiore abilità dialettica di Belloc.

Una leggenda - confermata dai cataloghi e dalle dichiarazioni dello stesso Belloc - vuole che abbia scritto più di cento libri. Trascrivo alcuni titoli: Lo stato servile, Storia d'Inghilterra, La rivoluzione francese, Robespierre, Richelieu, Wolsey, A proposito di niente, A proposito di tutto, A proposito di qualsiasi cosa, A proposito di qualcosa, Gli ebrei, L'uomo che creava l'oro, Saggio sull'indole dell'Inghilterra contemporanea, La vecchia strada, Belinda, Giacomo II.

RECENSIONI

[143] «THE UNVANQUISHED» di WILLIAM FAULKNER

E' norma generale che i romanzieri non presentino una realtà ma il suo ricordo. Scrivono fatti veri o verosimili, ma già modificati e riordinati dalla memoria. (Tale processo, ovviamente, non ha nulla a che vedere con i tempi verbali che si usano). Faulkner, invece, cerca talora di ricreare il presente puro, non ancora [p. 239] semplificato dal tempo né sgrossato dall'attenzione. Il «presente puro» non è che un ideale psicologico; ed è per questo che alcune scomposizioni di Faulkner risultano più confuse - e più ricche - dei fatti originari.

Faulkner, in opere precedenti, ha giocato poderosamente con il tempo, deliberatamente ha mescolato l'ordine cronologico, deliberatamente ha moltiplicato i labirinti e gli equivoci. Tanto che c'è addirittura chi ha sostenuto che il suo talento stesse tutto in quelle involuzioni. Questo romanzo - diretto, irresistibile, straightforward - fa giustizia di tale sospetto. Faulkner non tenta di spiegare i suoi personaggi. Ci mostra ciò che sentono, ciò che fanno. I fatti sono straordinari, ma la loro narrazione è così viva che non possiamo concepirli diversamente. «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable» ha detto Boileau. («Il vero può non sembrare verosimile»). Faulkner prodiga le inverosimiglianze per apparire vero - e ci riesce. O meglio: il mondo che immagina è tanto reale da comprendere anche l'inverosimile.

William Faulkner è stato paragonato a Dostoevskij. L'accostamento non è ingiusto, ma il mondo di Faulkner è così fisico, così carnale che accanto al colonnello Bayard Sartoris o a Temple Drake l'omicida esplicativo Raskolnikov ha l'inconsistenza di un principe di Racine... Fiumi dall'acqua scura, fattorie sconvolte, negri schiavi, guerre di cavalleria, svogliate e crudeli: il mondo particolare degli Invitti è consanguineo a questa America e alla sua storia, è anch'esso criollo.

Vi sono libri che ci toccano fisicamente, come la vicinanza del mare o del mattino. Gli invitti - per me - è uno di quelli.

[144] «THE BEAST MUST DIE» di NICHOLAS BLAKE

Dei quattro romanzi polizieschi pubblicati da Nicholas Blake questo è il terzo che leggo. Del primo dei [p. 240] quattro - Un problema di prove - ricordo l'uniforme piacere che mi diede, ma non le circostanze di quel piacere, né il nome di un solo personaggio. Il secondo - Va a finire male - continua a sembrarmi più affascinante che originale, dal momento che la sua storia è essenzialmente quella del Mistero delle croci egizie di Ellery Queen o di The Red Redmaynes di Eden Phillpotts. L'ultimo - La bestia deve morire - mi sembra mirabile. Mi astengo dal raccontarne la trama, perché preferisco che il lettore curioso lo chieda in prestito o lo rubi o al limite lo compri. Gli prometto che non se ne pentirà. Per ora non posso dire di più. Mi concedo una sola indiscrezione: segnalare la remota affinità di questo gradevolissimo libro con uno - certo incomparabilmente inferiore - di S.S. Van Dine, nelle cui pagine tremebonde si aggira un nefasto egittologo.

Il racconto poliziesco può essere poliziesco e basta. Il romanzo poliziesco, invece, se non vuole risultare illeggibile, deve essere anche psicologico. E' ridicolo che un indovinello duri trecento pagine, e trenta sono già tante... Non a caso il primo romanzo poliziesco che la storia registri - il primo nel tempo e forse non solo nel tempo: La pietra di luna (1868) di Wilkie Collins - è anche un buon romanzo psicologico. Blake, in tutta la sua opera, è felicemente fedele a questa tradizione. Non infastidisce il lettore: non incorre nel complicato abominio di orari e piante topografiche.

Nelle ultime pagine di questo libro leggo che Nicholas Blake è stato paragonato alla signorina Dorothy Sayers e alla signora Agatha Christie. Non metto in dubbio la buona volontà di quei curiosi

confronti e neppure il loro femminismo, ma li ritengo scoraggianti e calunniosi. Io lo paragonerei a Richard Hull, Milward Kennedy o Anthony Berkeley.

8 luglio 1938

BIOGRAFIA sintetica

[145] HAROLD NICOLSON

Figlio dell'ambasciatore inglese in Persia, Harold Nicolson nacque nella città di Teheran nel 1886. E' di antico sangue inglese e irlandese. Persia, Ungheria, Bulgaria e Marocco si dividono la sua infanzia. Studiò al Wellington College e poi a Oxford. Nel 1909 entrò al ministero degli Affari Esteri; nel 1910 venne destinato all'ambasciata inglese di Madrid; nel 1911 a Costantinopoli. Un anno dopo sposò Victoria Sackville-West, di cui ha detto: «La sua opera, manifestamente e segretamente, vale più della mia». Nel 1919 Harold Nicolson fu membro della delegazione britannica presso la Conferenza della pace, e approfittò del soggiorno a Parigi per documentarsi lentamente su Verlaine. Nel 1925 i casi del servizio diplomatico lo riportarono a Teheran, sua città natale. Nel 1929 lo condussero a Berlino. In quello stesso anno abbandonò il servizio diplomatico per dedicarsi metodicamente alle lettere. Nel 1921 aveva pubblicato il primo libro: Paul Verlaine; nel 1923, uno studio critico su Tennyson; nel 1925, la più modesta delle autobiografie: *Diverse persone*, confessione in cui si rappresenta attraverso nove personaggi successivi, tutti piuttosto insignificanti.

A un giornalista americano che gli chiedeva una dichiarazione, Harold Nicolson rispose: «Vivo tra i meli in una casa del XIV secolo. Gioco malissimo a tennis. Indosso abiti un po' troppo giovanili per me. Adoro la pittura. Odio la musica e la denigro. Mi interessano gli americani e non sono mai stato in America. Penso che gli Stati Uniti abbiano due cose di indiscutibile valore: la loro architettura e il signor Archibald Mcleish, che è un buon poeta. Il signor Hugh Walpole mi dice che siete molto intelligenti, specialmente a Boston».

Le biografie critiche di Nicolson - Verlaine (1921), Tennyson (1923), Byron (1924), Swinburne (1926) - sono forse la sua opera più memorabile. Hanno il pregio peculiare delle biografie inglesi: non appaiono mai indiscrete ma rivelano interamente i loro protagonisti.

Altri libri di Nicolson: il romanzo *Acque dolci* (1921), *L'evoluzione della biografia inglese* (1928), *Ritratto di un diplomatico* (1928). Quest'ultimo è una biografia di suo padre.

RECENSIONI

[146] «MEN of MATHEMATICS» di E.T. BELL

La storia della matematica (e altro non è questo libro, fosse anche di diverso parere il suo autore)

pecca di un difetto incurabile: l'ordine cronologico dei fatti non corrisponde all'ordine logico, naturale. La chiara definizione degli elementi è spesso l'ultima preoccupazione, la pratica precede la teoria, il lavoro propulsivo dei precursori è meno comprensibile per il profano di quello dei moderni. Io, per esempio, conosco molte verità matematiche che Diofanto di Alessandria [p. 243] neppure sospettava, ma non conosco abbastanza la matematica per valutare l'opera di Diofanto di Alessandria. (E' quanto avviene anche negli insensati corsi elementari di storia della metafisica: per esporre l'idealismo agli ascoltatori, prima si illustra l'inconcepibile dottrina di Platone e, quasi alla fine, il limpido sistema di Berkeley che, se storicamente è successivo, logicamente viene prima...).

Intendo dire che la lettura di questo piacevolissimo libro presuppone certe conoscenze, sia pure confuse o elementari. Non è essenzialmente un'opera didattica; è una storia dei matematici europei, da Zenone di Elea a Georg Ludwig Cantor di Halle. Questi due nomi si uniscono non senza mistero: ventitré secoli li dividono, ma una stessa perplessità procurò a entrambi fatica e gloria, e non è azzardato supporre che gli strani numeri transfiniti del tedesco siano stati ideati per risolvere in qualche modo gli enigmi del greco. Altri nomi danno lustro al volume: Pitagora, che scoprì a proprio danno l'incommensurabilità; Archimede, inventore del «numero della sabbia»; Descartes, algebrizzatore della geometria; Baruch Spinoza, che applicò infelicemente alla metafisica il linguaggio di Euclide; Gauss, «che imparò a far di calcolo prima che a parlare»; Jean Victor Poncelet, inventore del punto nell'infinito; Boole, algebrizzatore della logica; Riemann, che screditò lo spazio kantiano.

(E' strano che questo libro, così ricco di notizie curiose, non parli del sistema binario di numerazione che i diagrammi di un'opera cinese - l'I Ching - hanno suggerito a Leibniz. Nel sistema decimale per rappresentare una qualsiasi quantità bastano dieci simboli; in quello binario, due: l'uno e lo zero. La base non è la decina, ma il pari. Uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto e nove si scrivono: 1, 10, 11, 100, 101, 110, 111, 1000 e 1001. Secondo la convenzione di questo sistema, aggiungere uno zero a una quantità significa moltiplicarla per due: tre si scrive 11; sei - che è il doppio - 110; dodici - che è il quadruplo - 1100).

[147] «OF MICE and MEN» di JOHN STEINBECK

Anche la brutalità può essere una virtù letteraria. Ci risulta che nel XIX secolo gli americani del Nord fossero incapaci di tale virtù. Felicemente o infelicemente incapaci. (Noi no: noi possiamo esibire La refalosa del colonnello Ascasubi e Il mattatoio di Esteban Echeverría, e la scena dell'assassinio del negro nel Martìn Fierro e le monotone scene atroci che Eduardo Gutiérrez elargiva a profusione...). Ho detto che le lettere americane erano incapaci di brutalità; nel capitolo iniziale dell'opera Il significato della letteratura americana di John Macy trovo questa conferma: «La nostra letteratura è idealista, delicata, debole, dolciastra... L'Ulisse dei grandi fiumi e dei mari perigliosi è esperto di stampe giapponesi. Il veterano della guerra di secessione compete vittoriosamente con la signorina Marie Corelli. Il duro conquistatore di deserti si mette a cantare, e nel suo canto ci sono una rosa e un giardinetto».

Queste allegre variazioni risalgono al 1912 e non erano di certo un anacronismo. Oggi lo sono, e infinitamente. In meno di trentanni è cambiato tutto. Si può affermare che il realismo non sia mai stato tanto intenso e tanto minuzioso come lo è oggi negli Stati Uniti d'America, un tempo patria diletta della dissimulazione e della perifrasi. Mai: né fra i laboriosi naturalisti del XIX secolo,

meno interessati alla realtà che alle loro clamorose teorie, né fra i russi, perennemente sedotti da fini evangelici o politici.

Uomini e topi - libro lievemente meno brutale di Il postino suona sempre due volte di James Cain - è, nel suo duro genere, un capolavoro. E' breve e chiaro: lo si può leggere senza quelle interruzioni che, secondo Edgar Allan Poe, guastano l'unità di un'opera. Il brutale è una modalità del patetico: Uomini e topi (non è un paradosso) è al tempo stesso brutale e commovente.

22 luglio 1938

Biografia sintetica

[148] Leonhard Frank

Leonhard Frank nacque a Wurzburg nel 1882. Figlio di un falegname, conobbe sin da piccolo la miseria. A tredici anni si guadagnava da vivere in una fabbrica. In seguito fu aiutante di laboratorio in un ospedale, poi autista di un medico. Prima di dedicarsi alla letteratura aveva tentato, senza successo, la pittura.

Il suo primo romanzo, La banda dei briganti - storia di alcuni ragazzi che vogliono rivivere a Berlino i destini del Far West e del mare -, apparve nel 1914. Nel 1916 pubblicò La causa, storia di un uomo che uccide, dopo molti anni, il suo maestro. Nel 1918, L'uomo è buono. Questo volume, forse il più noto, si compone di una serie di narrazioni contro la guerra. E' spontaneamente simbolico: i suoi personaggi, più che individui concreti, sono prototipi generici.

Sotto l'influsso della rivoluzione scrisse il romanzo Il cittadino (1924), opera meno rilevante per la trama che per il modo cinematografico in cui vengono accostate e collegate scene di natura diversa. Tale procedimento si ripete nel racconto L'ultimo vagone (1926), storia di alcuni uomini affratellati dall'imminenza della morte e che una volta salvi si ignorano. Nello stesso anno [p. 246] pubblicò il romanzo breve Carlo e Anna, da cui fu tratto il famoso film Il canto del prigioniero. (37) Tre anni dopo, il romanzo tragico Fratello e sorella. La sua ultima opera, I compagni del sogno, è apparsa in Olanda nel 1936.

Dopo continui spostamenti fra il Nord della Francia, la Svizzera e l'Inghilterra, Frank vive attualmente in esilio a Parigi.

RECENSIONI

[149] «GUIDE to the PHILOSOPHY of MORALS and POLITICS» di C.E.M. JOAD

I lettori di periodici, i lettori vogliosi di attualità si sentiranno un po' respinti dall'astratto e lungo titolo di quest'opera. Posso assicurare loro che tale timore è privo di fondamento. Al contrario: ciò che possiamo rimproverare a questo libro, alle ottocento lucide pagine di questo libro, non è la mancanza di attualità, ma piuttosto un eccesso di attualità. Non a caso questo volume è stato scritto nel 1937. L'anarchismo non trova spazio nelle sue pagine; lo hegeliano Stirner non vi figura, ma lo hegeliano Karl Marx sì. Diversi capitoli trattano e discutono del socialismo, ma i nomi di Fourier,

diOwen, di Ricardo e di Saint-Simon sono stati relegati dall'autore in un vago limbo storico. L'autore (che è democratico) espone con sorridente imparzialità le dottrine del fascismo e del comunismo.

Il comunismo è intrinsecamente intellettuale; il fascismo, sentimentale. Il buon marxista deve affermare il processo dialettico della storia, l'influenza sovrana dell'ambiente, l'ineluttabilità della lotta di classe, l'origine economica di tale lotta, il passaggio violento dal capitalismo al comunismo, l'irrilevanza dell'individuo e la rilevanza delle masse. (A tutt'oggi - sia detto per inciso - non mi risulta che si sia prodotta un'arte comunista: per i film sovietici la rivoluzione non è una fatalità, ma un conflitto miltoniano fra maltrattati angeli proletari e obesi demoni capitalisti...). Il fascismo è piuttosto uno stato d'animo: in realtà, non chiede altro ai suoi proseliti che l'esagerazione di alcuni pregiudizi patriottici e razziali che tutti oscuramente hanno.

Joad parla a ragion veduta di Carlyle (1795-1881) come del primo teorico del fascismo. Questi, nel 1843, aveva scritto che la democrazia era la disperazione di non disporre di eroi che governassero i popoli e la rassegnazione di vivere senza di essi. Fascismo e comunismo - nessuno lo ignora - detestano allo stesso modo la democrazia.

Di un altro elemento comune - l'adorazione idolatrica dei capi -Joad ha raccolto esempi divertenti. Un giornale ufficiale di Mosca suggerisce: «Che felicità vivere nell'era di Stalin, sotto il sole della costituzione di Stalin!». A Berlino un «decalogo per operai» comincia così: «Ogni mattina salutiamo il Fuhrer e ogni sera gli rendiamo grazie per avere infuso in noi, ufficialmente, la sua volontà vitale». Il che non è più adulazione, ma magia.

5 agosto 1938

BIOGRAFIA sintetica

[150] ARTHUR MACHEN

Dice il giornalista John Gunther: «Somiglia a David Lloyd George, alla Sfinge, alla futura maschera mortuaria di Benda, a George Washington, al dio Pan, a W.J. Bryan e anche allo stesso Arthur Machen. Chioma bianca, folta; occhi azzurri stanchissimi; mani molto curate, di cera... Attraversa in mantello le strade piovose di Londra, il cappello floscio in testa, come un uccello che cavalca un'onda».

Arthur Machen nacque nel 1863 nell'antichissimo villaggio di Caerleon, il cui nome romano è Castra legionum e che conserva leggende di re Artù. E' figlio unico di un chierico gallese. La sua solitaria infanzia (e la sua vita intera) hanno risentito delle eterne rovine romane, della penombra celtica dei boschi e della caotica biblioteca del padre. La storia della sua vita è nei suoi libri: esplicitamente, in *Cose lontane* (1922) e in *Cose da vicino e da lontano* (1923); con un supplemento di magia, nella *Collina dei sogni* (1907). A sedici anni pubblicò la prima poesia, che tratta dei misteri di Eleusi. Di quella poesia giovanile è rimasta un'unica copia, che l'autore non mostra a nessuno; ma il tema - l'iniziazione divina o diabolica - è quello di [p. 249] quasi tutti i suoi libri. A diciannove anni andò a Londra. Nell'«opaco labirinto» delle periferie nordoccidentali di quella città rilesse le splendide confessioni di un altro solitario, De Quincey, e laboriosamente compose il suo primo libro: *Anatomia del tabacco*. Nel 1887 pubblicò una versione inglese dell'*Eptamerone* di Marguerite d'Angoulême. Nel 1895, il ciclo di racconti fantastici *I tre impostori*; nel 1902, la ricerca estetica *Geroglifici*. Nel 1903 era attore in una compagnia shakespeariana; nel 1914, corrispondente dell'«*Evening News*». Il grande ritorno (1915) è forse il più celebre dei suoi libri. *Il terrore* (1917) è un buon esercizio di fantasia ragionevole, un po' alla maniera di Wells.

I critici hanno deplorato la vaghezza di alcune narrazioni di Machen. Hanno riscontrato imprecisioni nei suoi sabba e nei suoi emissari satanici. Credo che tale accusa derivi da un errore. Il concetto di peccato è fondamentale nei libri di Machen. Il peccato (per lui) è meno una trasgressione volontaria delle leggi divine che uno stato abominevole dell'anima. Donde la solitudine dei suoi personaggi; donde il loro essere assediati dalla pura tentazione del Male, non dalla tentazione di commettere concrete malvagità.

Dei suoi molti libri, mi pare che il migliore sia *La casa degli spiriti* (1906). Di questo libro, il racconto intitolato *Il popolo bianco*.

RECENSIONI

[151] «HEINRICH HEINE» di LOUIS UNTERMAYER

Non c'è uomo di lettere ebreo che non dedichi un libro alla gloria di Heine. E' un tema accademico e tanto più arduo se consideriamo che Heine - a differenza di Shakespeare o di Cervantes - ha deliberatamente [p. 250] esaurito le possibilità ironico-patetiche della sua vita e detto parole definitive sulla sua opera. Brutta situazione per i biografi: vedersi continuamente anticipati dall'eroe che vorrebbero spiegare... Pour ne pas se faire remarquer, il poeta ebreo-americano Louis Untermeyer (autore di Leviatan arrosto) ha pubblicato a New York una biografia critica di Heine. Sfortunatamente, non si è rassegnato del tutto al negletto ruolo di ripetitore di cose immortali. Ha cercato l'originalità. L'ha trovata, ahimè, nell'abbondante impiego del gergo tipico del dottor Sigmund Freud. Un esempio tra mille: nelle pagine del suo libro è scritto che verso il 1828 «il giovane Heinrich errò per le strade di Amburgo in stato di ambivalenza». Dev'essere stato uno spettacolo indimenticabile.

Heine salva questo libro, come ne ha salvati tanti altri a lui dedicati. Heine è superiore alla propria fama. Della sua opera poetica viene di solito ricordato solo qualche squisito palpito dell'Intermezzo lirico; è una preferenza ingiusta, poiché fa dimenticare gli incomparabili Canti ebraici, La Germania, le Storie, Bimini. (Devo forse ricordare che la migliore versione in spagnolo dei Canti ebraici è opera del poeta argentino Carlos Gruenberg?).

Dei molti passi di Heine che danno lustro a questo libro riporto i seguenti:

«I tedeschi a Parigi hanno la missione di preservarmi dalla nostalgia».

«Leggendo un libro noiosissimo mi sono addormentato. Subito ho sognato che proseguivo la lettura e la noia mi ha svegliato. Ciò si è ripetuto tre o quattro volte».

A un amico: «Mi troverà un po' sciocco. Il signor Tal dei Tali è appena venuto a farmi visita e abbiamo avuto uno scambio di idee».

«No, non ho letto Aufferberg, ma ho l'impressione che debba somigliare a d'Arlincourt, che neppure ho letto». [p. 251]

[152] «DIE Ràuber VOM LIANG SCHAN MOOR» di SHIH NAI-AN

E' evidente che gli avvenimenti politici influiscono sulla letteratura di un paese; imprevedibile è invece l'effetto particolare di tale influsso. All'inizio del XIII secolo l'Impero cinese fu

abbattuto dai mongoli: uno degli effetti di quella devastazione (che durò cinquant'anni e rase al suolo centinaia di città illustri) fu la comparsa del teatro e del romanzo nella letteratura cinese. In quell'epoca fu scritto il famoso romanzo di briganti Storia delle spiagge... Sette secoli dopo, l'Impero tedesco è retto da una dittatura: uno degli effetti collaterali di quell'impetuoso regime è il declino delle opere originali in tedesco e l'immediato aumento delle traduzioni. Ed ecco che si traduce in tedesco la Storia delle spiagge.

Il dottor Franz Kuhn (la cui traduzione del Sogno della camera rossa ho già commentato in queste pagine) ha svolto felicemente questo difficile compito. Per comodità dei suoi lettori ha diviso l'originale in dieci libri e ha attribuito ai capitoli titoli d'effetto: «Il quarto comandamento del tempo», «Diavolo dai capelli rossi», «Il ragazzo di ferro», «Avventura con tigri», «I guerrieri magici», «Il pesce di legno», «Fratelli diversi», «Trombe, fischi, bandiere rosse». Nell'epilogo

sottolinea due cose: l'intrinseco interesse dell'opera di Shih Nai-An e il misterioso sdegno che i sinologi manifestano nei suoi confronti. La seconda forse non è esatta. Intanto la diffusissima Storia della letteratura cinese (1901) di Giles le dedica una pagina intera... La prima è indiscutibile. Questo «romanzo picaresco» del XIII secolo non è inferiore a quelli spagnoli del XVII secolo. Per certi aspetti li supera: per la totale assenza di prediche, per la grandezza a tratti epica delle azioni - vi sono assedi di castelli e di città - e per il ricorso convincente al sovrannaturale e al magico. Quest'ultimo elemento lo avvicina al più [p. 252] antico e al migliore di tutti i romanzi di questo genere: l'Asino d'oro di Apuleio.

Illustrano l'opera settanta incisioni originali, di una delicatezza calligrafica. Si tratta di incisioni su legno: gli incisori europei sono soliti esagerare la rudezza del genere; gli incisori orientali (e quelli antichi) preferiscono superarla.

19 agosto 1938

BIOGRAFIA sintetica

[153] THEODORE DREISER

La testa di Dreiser è un'ardua testa monumentale di carattere geologico, una testa di doloroso Prometeo incatenato al Caucaso e che a forza di secoli inesorabili è diventato tutt'uno con il Caucaso ed è simile a una roccia primordiale cui la vita duole. L'opera di Dreiser non è diversa dal suo tragico volto: è pesante come le montagne e i deserti, ma come questi ha un'importanza elementare, inarticolata.

Theodore Dreiser nacque nello Stato dell'Indiana il 27 agosto 1871.

I suoi genitori erano cattolici. Da bambino conobbe la povertà; da ragazzo esercitò molti e diversi mestieri con quella versatilità che caratterizza i destini americani e che un tempo (Sarmiento, Hernández, Ascasubi) caratterizzò anche i destini di questa Repubblica. Intorno al 1887 vagava in una Chicago ancora molto lontana dalle precise mitragliatrici di Scarface Al e nelle cui affollate birrerie gli uomini discutevano interminabilmente della dura sorte dei sette anarchici condannati alla forca dal governo. Intorno al 1889 concepì la strana ambizione di diventare giornalista. Cominciò a frequentare le redazioni «con una ostinazione da cane smarrito». [p. 254] Nel 1892 entrò al «Chicago Daily Globe»; nel 1894 andò a New York, dove diresse per quattro anni una rivista musicale intitolata «Every Month». In quel periodo lesse i Primi principi di Spencer e perse con dolore e sincerità la fede dei suoi genitori. Intorno al 1898 sposò una ragazza di Saint Louis, «bella, religiosa, riflessiva, dedita ai libri», ma il matrimonio non fu felice. «Non riuscivo a sopportare di sentirmi legato. Le chiesi di rendermi la libertà e lei lo fece».

Nostra sorella Carrie, il primo romanzo di Theodore Dreiser, apparve nel 1900. Qualcuno ha osservato che Dreiser ha sempre scelto bene i suoi nemici. Non appena Nostra sorella Carrie fu pubblicato, gli editori lo ritirarono dal commercio: fatto allora catastrofico, ma infinitamente utile alla sua fama successiva. Dopo dieci anni di silenzio pubblicò Jennie Gerhardt; nel 1912, Il finanziere; nel 1913, l'autobiografia Un viaggiatore a quarant'anni; nel 1914, Il titano; nel 1915, Il genio, che fu proibito dalla censura; nel 1922, un altro esercizio autobiografico intitolato Un libro su me stesso. Il romanzo Una tragedia americana (1925) fu proibito in diversi Stati e diffuso dal cinema in tutto il mondo. (38)

«Per capire meglio l'America del Nord», nel 1928 Dreiser andò in Russia. Nel 1930 pubblicò «un libro sul mistero, la meraviglia e il terrore della vita» e un volume di drammi, «naturali e soprannaturali».

Già parecchi anni fa raccomandò al suo paese di coltivare una letteratura della disperazione.

[154] «THE TALE of GENJI» di MURASAKI

Gli editori dell'orientalista Arthur Waley hanno pubblicato in un solo pratico volume la sua ormai famosa [p. 255] traduzione della Storia di Genji di Murasaki, prima accessibile (o inaccessibile) solo in sei costosi volumi. Questa versione può essere definita classica: è redatta con una naturalezza quasi miracolosa e si interessa meno all'esotismo - orrenda parola! - che alle passioni umane del romanzo. Questo interesse è giustificato; l'opera di Murasaki è esattamente ciò che si definisce un romanzo psicologico. Lo compose mille anni fa una dama d'onore della seconda imperatrice del Giappone; in Europa sarebbe inconcepibile prima del XIX secolo. Il che non significa che il vasto romanzo di Murasaki sia più intenso o più memorabile o «migliore» dell'opera di Fielding o di Cervantes; significa che è più complesso e che riflette una civiltà più delicata. In altre parole: non dico che Murasaki Shikibu abbia il talento di Cervantes, dico che il pubblico che la ascoltava era più sottile. Nel Chisciotte Cervantes si limita a distinguere il giorno dalla notte; Murasaki (Il ponte dei sogni, cap' X) nota in una finestra «le stelle confuse dietro la neve che cade». Nel paragrafo precedente, menziona un lungo ponte umido nella nebbia, «che sembra molto più lontano». Forse la prima notazione è inverosimile; entrambe sono misteriosamente efficaci.

Ho citato due particolari di ordine visivo; voglio segnalarne uno psicologico. Una donna, dietro una tenda, vede entrare un uomo. Murasaki scrive: «Istintivamente, quantunque sapesse di esser celata, alzò una mano per ravviarsi i capelli». (39)

E' evidente che due o tre frammenti non possono dare la misura di un romanzo di cinquantaquattro capitoli. Mi azzardo a raccomandarlo ai miei lettori. La traduzione inglese che ha motivato questa breve nota insufficiente si intitola The tale of Genji ed è stata tradotta in tedesco l'anno scorso (Die Geschichte vom Prinzen Genji, Insel-Verlag). In francese esiste una traduzione integrale dei primi nove capitoli (Le roman de Genji, Plon, 1928), oltre a qualche pagina nella Anthologie de la littérature japonaise di Michel Revon. [p. 256]

[155] «NOT TO BE TAKEN» di ANTHONY BERKELEY

In mancanza di altre grazie che lo assistano, il racconto poliziesco può essere poliziesco e basta. Può fare a meno di avventure, paesaggi, dialoghi e persino di caratteri; può limitarsi a un problema e alla sua soluzione. (Uno dei primi esempi di racconto poliziesco - Il mistero di Marie Roget, 1842, di Edgar Allan Poe - non è altro che una discussione su un omicidio. M.P. Shiel, nei tre racconti che compongono la serie «Il principe Zaleski», riprende quel procedimento socratico...). Il romanzo poliziesco, invece, se non vuole risultare illeggibile, deve essere anche altro. Malinconico esempio di «puro» romanzo poliziesco, senza caratteri, senza ambienti, senza lusinghe verbali, senza altre distrazioni che alcuni orari, è costituito dall'impenetrabile cronistoria Il barile del misteriosamente famoso Freeman Wills Crofts...

Nella dedica di uno dei suoi romanzi precedenti, Anthony Berkeley ha affermato che gli artifici del genere poliziesco sono virtualmente esauriti e che è inevitabile ricorrere ai procedimenti del romanzo psicologico. Il che, sia detto per inciso, non ha nulla di rivoluzionario: i primi romanzi

polizieschi - La donna in bianco (1860) e La pietra di luna (1868) di Wilkie Collins - erano anche romanzi psicologici, alla maniera di Charles Dickens.

Come romanzo poliziesco, Non lasciarsi ingannare non dev'essere preso troppo sul serio. Il problema che l'autore ci propone non è interessante; la soluzione è di gran lunga superiore al problema; entrambi sono meno attraenti e verosimili dei personaggi e dell'ambiente generale dell'opera. Il libro è di circa duecentocinquanta pagine; a p. 227 l'autore (alla maniera di Ellery Queen) sfida i lettori a scoprire chi è l'assassino e come si è svolto l'omicidio. Confesso pubblicamente di avere sbagliato; ma confesso anche che il [p. 257] problema mi interessava ben poco. Il che è piuttosto grave per l'autore.

Non lasciarsi ingannare parla di un avvelenamento. Il semplice fatto che un veleno possa uccidere un uomo anche se l'avvelenatore è lontano riduce o annulla - a mio parere - la sua efficacia in questo genere di narrazioni. Se lo strumento è un pugnale o un proiettile, l'istante del crimine è definito; se lo strumento è il veleno, l'istante si dilata e sfuma.

2 settembre 1938

BIOGRAFIA sintetica

[156] EDNA FERBER

I vari romanzi di Edna Ferber compongono una sorta di mitologia o di affettuosa epopea degli Stati Uniti d'America. Ognuno di essi riguarda una regione e un'epoca diverse. I protagonisti sono eroici, e quasi sempre, al termine delle loro sofferenze, la felicità li premia, il che è scandaloso ai giorni nostri e infrange una delle convenzioni del realismo.

Edna Ferber nacque nella città di Kalamazoo (Stato del Michigan) nell'agosto del 1887. E' figlia di madre americana e di padre ungherese, entrambi ebrei. Come tanti scrittori d'America, giunse alla letteratura percorrendo i cattivi sentieri del giornalismo. A ventitré anni pubblicò il primo racconto, La brutta eroina. Iniziò poi la stesura di un romanzo lungo, che occupò un anno della sua vita e finì nel cestino. La madre ne salvò il manoscritto, e nel 1911 apparve a New York Dawn O'Hara. Nel 1915 pubblicò Emma Mcchesney and Co'; nel 1917, Fanny in persona; nel 1921, Le ragazze; nel 1924, So big; nel 1926, Show Boat; nel 1930, Cimarron; nel 1933, Bellezza americana. So big, Show Boat e Cimarron sono stati resi famosi dal cinema.(40) Il primo tratta dell'amore e dell'amicizia [p. 259] fra una madre e suo figlio; il secondo, di quegli attori tragici che percorrevano l'arduo Mississippi su imbarcazioni a vapore; il terzo, dei giorni eroici di Oklahoma.

E' anche autrice di commedie e di volumi di racconti brevi.

Edna Ferber ha scritto: «La mia speranza è di invecchiare dolcemente in un'amaca sospesa nel centro di Chicago, all'angolo tra Madison e State, guardando passare la gente».

RECENSIONI

[157] «PATCHES of SUNLIGHT» di LORD DUNSANY

Questo volume, abbellito da effigi militari e cinegetiche, è l'autobiografia di Lord Dunsany: una autobiografia che deliberatamente prescinde da confessioni. Il che non è un errore: vi sono autobiografi che inesorabilmente ci infliggono le loro intimità e la cui intimità ci sfugge; ve ne sono altri che, forse senza volerlo, rievocando un tramonto o parlando di una tigre ci rivelano in qualche modo lo stile singolare della loro anima. Dei primi può essere un esempio Frank Harris; dei secondi, George Moore... Anche Lord Dunsany preferisce il procedimento indiretto; purtroppo quel procedimento, nelle sue mani, non sempre è efficace.

E' sufficiente ricordare qualcuno dei Racconti di un sognatore (per esempio quello dell'uomo

sepolto per sempre nel fango del Tamigi da una società segreta, o quello del vortice di sabbia, o quello del campo sconvolto dai morti di una grande battaglia futura) per ammettere che l'immaginazione non è dote che manchi a Lord Dunsany.

Credo tuttavia che si sbaglia quando [p. 260] afferma di avere inventato «cieli e terre, e re e popoli e costumi». Credo che questa dilatata invenzione si limiti a una serie di nomi propri, suffragati da un vago ambiente orientale. Questi nomi sono meno incompetenti di quelli che conferiscono orrore alle cosmogonie di William Blake (Ololon, Fuzon, Golgonooza), ma è difficile condividere la gioia di chi ha battezzato Glorm, Mlo, Belzund, Perdondaris, Golnuz e Kyph, o il suo pentimento per avere scritto «Babbulkund, città dei prodigi» anziché «Babdarun, città dei prodigi».

Trascrivo un brano dal cap. XXX, che descrive il Sahara.

«Dopo avere lasciato la stazione, sollevai la mano sinistra per guardare l'ora al mio orologio, e capii nel sollevarla che non m'importava più del tempo, e abbassai la mano senza guardare l'orologio, e mi inoltrai nel deserto. Sui binari il tempo aveva una enorme importanza, ma nel deserto non vi erano che l'alba e il tramonto e il mezzogiorno, quando tutti gli animali dormono e nella luce bianca i branchi immobili di gazzelle sono invisibili».

In questo disordinato e comodo libro, Lord Dunsany parla di orologi e di gazzelle, di spade e di lune, di angeli e di milionari. C'è una sola cosa nel vasto universo di cui non parla, e sono i letterati. Di questa sorprendente omissione si possono dare due spiegazioni. La prima (e più meschina) è che i letterati non parlano di lui. La seconda (quella verosimile) è che i letterati d'Inghilterra sono forse prescindibili quanto quelli che decorano questa città.

[158] «THE CAMFORD VISITATION» di H.G. WELLS

Sia Oxford che Cambridge si vantano boriosamente di essere la più antica Università d'Inghilterra; Gibbon, alla fine del XVIII secolo, intervenne nella [p. 261] disputa per osservare che non sapeva quale delle due fosse la più vecchia, ma che entrambe lo erano abbastanza da mostrare tutte le decrepitezze e le piaghe della più estrema vecchiaia.

In questo racconto, Wells conferma quel verdetto di condanna. E' vero che l'epilogo avverte che le persone e il luogo della storia sono fittizi, ma è altrettanto vero che il nome Camford (composto da una sillaba di Cambridge e da un'altra di Oxford) indica una fusione o un archetipo delle due Università. Il meccanismo della satira è ingegnoso. Si tratta di una voce fantasma, di una voce cortese ma ineluttabile che fa irruzione nelle sedute accademiche o nella segreta solitudine dei professori.

Con grande abilità l'autore ci convince che quella voce non è frutto di allucinazione. Nel secondo capitolo, un professore di letteratura ha un incubo: questo incubo è opera della Voce, che alla fine lo sveglia e conversa con lui al buio. Nel quinto, Wells elenca due o tre apparizioni «apocriefe» della Voce e ci spiega le diverse ragioni che lo inducono a respingerle. Questi artifici del narratore sono singolarmente efficaci.

Le settanta pagine di cui si compone La visita a Camford sono gradevolissime. Vi sono tipi ben riconoscibili: per esempio un tale adoratore di T.S. Eliot, «convinto che gli elementi principali di ogni sforzo letterario siano la superbia, l'exasperazione e l'oscurità».

Il difetto principale di questa parabola (ammesso che ne abbia uno) è la contraddizione fra il carattere sovranaturale della Voce e le banalità che l'autore le fa dire.

Come non accorgersi che la pedagogica voce fantasma che turba quelle pagine altri non è che

H.G. Wells, imperfettamente mascherato e meno arguto che al tempo dei Primi uomini sulla Luna e del Caso Plattner?

RECENSIONI

[159] «THE DOOMSDAY MEN» di J.B. PRIESTLEY

Nei primi capitoli di questo libro traspare (falsamente) l'influenza dello splendido Stevenson che ha ordito *Il Club dei suicidi* e *Le disavventure di John Nicholson*; negli ultimi, l'onnipotente e letale magistero di Hollywood. I primi tre lasciano intravedere tre misteri diversi. (Uno si svolge nel Sud della Francia; un altro a Londra; un altro ancora in California). Il quarto capitolo ci rivela che quei tre misteri parziali sono facce di un unico mistero centrale che richiede, per essere interamente chiarito, altri sei capitoli. Rispetto alla normalità quotidiana, si può dire che in questo romanzo il caso interviene in misura inverosimile. Nel suo svolgimento vi sono troppe coincidenze «provvidenziali». Altrettanto a ragione, un letterato potrebbe rimproverare all'opera una desolata (e desolante) penuria di caso. Le «sorpresa» abbondano, ma sono tutte prevedibili e, quel che è peggio, fatali. Per chi è avvezzo, o rassegnato, a questo genere di narrazione, sarebbe davvero sorprendente che non fosse così... Ho citato Hollywood. Sono sicuro di non avere richiamato invano questo nome; *Gli uomini del giudizio universale* è una tentazione per niente sottile [p. 263] offerta da John Boynton Priestley a quella lucrativa città. Andrea Mac Michael, la protagonista, è chiaramente Rosalind Russell; George Hooker è (non

solo per motivi di fonetica) Gary Cooper; Malcolm è Leslie Howard. Un elemento molto cinematografico: i cattivi di questo romanzo sono più interessanti dei virtuosi, ma l'autore lo ignora o finge di ignorarlo. L'autore inventa una setta: la Fratellanza del Giudizio Universale, e anziché illustrarne la teologia sciorina un paio di storie d'amore. Incredibilmente, gli interessa di più una signorina che un eresiarca.

Rileggo le osservazioni che precedono e non mi sembrano infondate.

Un fatto, tuttavia, è indiscutibile: il fascino e la vivacità dell'opera. Scorse nove o dieci pagine, il lettore può disprezzarla, ma non può fare a meno di continuare a leggerla.

Trascrivo, con qualche taglio, un brano del sesto capitolo: «Era una mattina bellissima, non troppo calda ancora, poiché l'aria aveva conservato un poco del fresco della notte, limpida e lucente come un coltello nuovo. Il Deserto pareva fosse stato creato appena allora.

Le distanze erano immense. L'aria era ancora più nuova del paesaggio; non aveva né tempo né peso; sembrava che nulla vi fosse mai accaduto; la storia non era ancora cominciata, non l'aveva ancora appesantita con gli addolorati suoni dei tormenti e delle infelicità umane. In mezzo a quel paesaggio che sgomentava e incantava insieme, circondato dalla magica affettuosità di quell'aria, Malcolm si sentiva perduto e smarrito». (41)

Minacciata da «Albatros» anseatici e da stormi esigui e autoctoni di «Pinguini», «Tucani» e «Pellicani», la «Everyman's Library» ha preso la decisione tardiva ma implacabile di essere moderna, e ha stabilito [p. 264] che nei suoi scaffali Arthur Eddington conviva con i racconti di Grimm e il Venerabile Beda con Aldous Huxley. Fedele a siffatta volontà, ha pubblicato questo panorama di Swinnerton, che abbraccia gli ultimi trent'anni della letteratura inglese e costituisce un provvisorio complemento alle storie di quella letteratura scritte da Andrew Lang e da George Saintsbury. Il tema è arduo, soprattutto se si considera che la letteratura britannica è meno un dibattito tra scuole che una vasta moltitudine di individui.

I letterati francesi (e i sudamericani e gli spagnoli che li scimmiettano) sono uomini che rispettano, modificano o violano la loro tradizione; quelli inglesi sono degli individualisti cui interessa poco sapere se sono ortodossi o eretici. Lo storico della letteratura francese deve definire scrittori che hanno passato la vita a definirsi; quello della letteratura inglese deve inventare e azzardare classificazioni.

A Frank Arthur Swinnerton (fortunatamente) interessano più gli uomini che la loro classificazione. A volte opera scelte di comodo: ad esempio, associa in un unico giudizio Chesterton e Belloc, uomini essenzialmente diversi, che hanno in comune solo alcune opinioni politiche e teologiche. Altre volte è del tutto arbitrario: ad esempio, non spende una parola su Machen o su Dunsany, ma dedica un intero capitolo alla esaltazione di Dorothy Leigh Sayers e di Edgar Wallace. Ho segnalato alcune mancanze (ed eccessi) veniali; in generale, è limpido, acuto, imparziale e infinitamente leggibile.

The Georgian Literary Scene abbonda di aneddoti e di particolari caratteristici. A p. 311, ad esempio, ci dice che Aldous Huxley non fa mai una vacanza o un viaggio in California senza che lo scortino i ventiquattro dotti volumi dell'Encyclopaedia Britannica.

Recensioni

[161] «PORTRAIT of a SCOUNDREL» di EDEN PHILLPOTTS

L'omicidio è una specialità, se non della vita britannica, delle lettere britanniche. Macbeth e Jonas Chuzzlewit, Dorian Gray e il mastino dei Baskerville sono illustri esempi di questa passione. Perfino il suo nome - murder - possiede una vibrazione che la parola spagnola non ha e che risuona orribilmente in molti frontespizi: *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, *The Murders in the Rue Morgue*, *Murder for Profit*, *Murder in the Cathedral*... (L'ultimo non è di Agatha Christie, ma di T.S. Eliot).

Ritratto di un mascalzone di Phillpotts prosegue questa mirabile tradizione. Narra con estrema tranquillità la storia e la preistoria di un delitto (o meglio, di una serie di delitti) dal punto di vista del criminale, uomo fortunato e sagace. Presenta analogie con l'opera di Frances Iles e col romanzo *Medico*, cura te stesso dello stesso Eden Phillpotts. Ho verificato che di fronte a un romanzo (o a un film) ci identifichiamo con il primo personaggio che conosciamo; Phillpotts, in questo libro crudele, sfrutta tale curiosa legge psicologica e ci impone l'amicizia del suo abominevole [p. 266] Irwin Temple-Fortune. Senza lasciarci scampo, ci rende complici della sua infamia.

L'opera presenta due imperfezioni. La prima (veniale) è la non sgradevole ma inverosimile ridondanza del dialogo; la seconda, la natura schematica, nominale, dei personaggi principali e dello stesso protagonista. Questi, alla fine del libro, dovrebbe essere qualcosa di più di una semplice canaglia, dovrebbe avere tratti umani che vadano al di là di tale definizione. Invece riesce a essere sempre e solo un mostro morale, costruito a forza di superlativi.

Le obiezioni che ho appena mosso possono sembrare decisive. Il fatto indiscutibile che il libro abbia la meglio su tali difetti è una prova della maestria romanzesca di Eden Phillpotts.

[162] «TWENTY ONE-ACT PLAYS» di JOHN HAMPDEN

I venti atti unici che compongono questo libro antologico sono di venti autori diversi. Il primo (un caso lacrimoso-patriottico di Lady Gregory) è del 1907; l'ultimo (una languida tregenda di Nora Ratcliff), del 1936. Quasi tutti impongono o inducono lo scomodo sospetto che l'one-act play o atto unico sia un genere frainteso. Di questi venti, solo tre ci confortano e ci salvano da questa ipotesi malinconica: *Cavalieri del mare* di J.M. Synge, *Una notte alla locanda* di Lord Dunsany e *L'uomo che non volle andare in cielo* di Sladen-Smith. (Forse anche il dramma corale *Culbin Sands* del dottor Gordon Bottomley).

Qual è l'elemento significativo che accomuna questi pochi testi eccezionali? Giurerei che è la totale assenza di psicologismo, la loro indole narrativa, essenziale, visiva. Sono tre racconti brevi, tre narrazioni. Una notte alla locanda, di Lord Dunsany, è quella più efficace e col migliore soggetto. Tre marinai hanno rubato nell'Hindustan un rubino, che è l'occhio di [p. 267] un idolo.

Tornati in Inghilterra, vengono inseguiti da tre sacerdoti di quel dio lontano, che vogliono vendicare il sacrilegio e recuperare il rubino. I marinai, con uno stratagemma, li uccidono. Si sentono molto soddisfatti: non c'è al mondo essere umano che conosca il loro segreto. Si ubriacano ed esultano. A un tratto entra nella locanda il dio cieco, l'idolo remoto che avevano mutilato e che è venuto a ucciderli. (Un libro successivo di Lord Dunsany - Il signor Jorkens ricorda l'Africa - parla di turchesi in un deserto, custodite da incubi. Qualcuno le ruba al tramonto e le restituisce all'alba. Il racconto si intitola Gli dei d'oro).

Ho raccontato la trama del migliore dei testi qui raccolti. Il peggiore di tutti, il più irrecuperabile, si intitola Progress ed è opera dell'irlandese St' John Ervine. Hampden, il compilatore, ne dice molto bene nell'introduzione; d'altronde in questa introduzione riesce anche a parlare (senza ironia) del «genio» di Noel Coward.

Recensioni

[163] Due romanzi fantastici

Jacques Spitz (che nell'Agonia del pianeta immagina che l'America si stacchi dalla terra e formi un pianeta autonomo) gioca a nani e giganti nella sua nuovissima opera L'uomo elastico. Che Wells, Voltaire e Jonathan Swift abbiano già giocato a questo curioso gioco antropometrico è un fatto tanto indiscutibile e risaputo quanto insignificante. La novità risiede nelle variazioni che Spitz introduce. Ha immaginato un biologo - il dottor Flohr - che scopre una tecnica per dilatare o comprimere gli atomi, scoperta che gli consente di modificare le dimensioni degli organismi viventi e in particolare degli uomini. Il dottore comincia col correggere un nano. Una opportuna guerra europea gli permette poi di estendere i suoi esperimenti. Il ministero della Guerra gli affida settemila uomini. Anziché trasformarli in giganti enormi e vulnerabili, Flohr li riduce a una statura di circa quattro centimetri. Quei guerrieri in miniatura determinano la vittoria della Francia. L'umanità, in seguito, opta per una statura variabile. Vi sono uomini di pochi millimetri e altri dalla vasta ombra minacciosa. Jacques Spitz indaga con umorismo la psicologia, l'etica e la politica di questa umanità disuguale.

Ancora più strano è il soggetto dell'Uomo dalle quattro vite del nordamericano William Joyce Cowen. Durante la guerra del 1918, un capitano inglese uccide per quattro volte lo stesso capitano tedesco: ha lo stesso volto virile, lo stesso nome, lo stesso pesante anello il cui sigillo d'oro raffigura una torre e la testa di un unicorno.

Alla fine l'autore lascia intravedere una spiegazione, che è assai bella: il tedesco è un militare in esilio che proietta, a forza di concentrarsi, una sorta di fantasma corporeo che combatte e muore più volte per la patria. Nell'ultima pagina, l'autore decide assurdamente che una spiegazione magica è inferiore a una spiegazione incredibile, e ci propone quattro fratelli del tutto simili, con facce, nomi e unicorni identici. Questa dovizia di gemelli, questa inverosimile e vile tautologia mi riempie di stupore. Posso ripetere con Adolfo Bécquer:

Quando me lo raccontarono, provai il freddo
di una lama d'acciaio nelle viscere...

Più stoico di me, Hugh Walpole scrive: «Dubito della veridicità della soluzione che ci dà il signor Cowen».

[164] Un tragico romanzo inglese

Il suo dolce e duro titolo è *La roccia di Brighton* (che è una varietà locale di zucchero candito); il nome dell'autore, Graham Greene. E' un libro suscettibile di molte definizioni, tutte insufficienti, ma tutte in qualche modo veritiere. Si potrebbe dire che è un romanzo realista, a patto di non pensare a Benito Pérez Galdós ma a Ernest Hemingway. Si potrebbe dire che è psicologico, sempre che questo curioso aggettivo non ci faccia pensare a Paul Bourget (dell'Accademia francese) ma a Joseph Conrad (dell'Oceano indiano). [p. 270] Si potrebbe dire che è poliziesco, purché teniamo presente che lo sono anche *Delitto e castigo* e *Macbeth*. Non a caso ho evocato queste grandi opere: entrambe raccontano, come questo nuovissimo romanzo di Greene, la graduale rivelazione di un omicidio, e i terrori e le agonie che tale rivelazione proietta su una coscienza colpevole. Colpevole, ma non pentita; quanto meno eticamente.

Dichiarare che un libro è intenso significa ammettere (o insinuare) che è monotono. *La roccia di Brighton* contravviene, verrebbe da dire a meraviglia, a questa triste legge. Ha l'intensità di una tigre e la varietà di una sfida a scacchi. Quanto alla verosimiglianza... La storia si svolge in una squallida periferia di Brighton: i suoi deplorabili protagonisti sono dei gangster cattolici o ebrei che nelle vicinanze di un ippodromo, al crepuscolo, si sfregiano i volti a coltellate o si pestano a morte. In Inghilterra accadono simili cose? si domanda il lettore, e comincia, naturalmente, a riflettere se questo libro disperato sia una testimonianza dell'influsso che il Nordamerica esercita sulla vita inglese o, più semplicemente, dell'influsso di un nordamericano (che è William Faulkner) su un inglese. Il fatto che Pinkie Brown, abominevole protagonista della *Roccia di Brighton*, sia una precisa trascrizione di Popeye, abominevole protagonista di *Santuario*, fa propendere per la tesi personale.

Continuatore (o semplificatore) di Faulkner o tragico poeta della disintegrazione europea, Graham Greene è uno dei romanzieri più efficaci dell'Inghilterra d'oggi. Ha scritto William Plomer: «Dotato di un'abilità nel dialogo paragonabile a quella di Hemingway e decisamente meno monotona, e di una sensibilità quasi femminile che a tratti, nei brani descrittivi, ricorda Virginia Woolf, Graham Greene è un romanziere maturo e originale».

[165] Una sintesi delle dottrine di Einstein

Tra i molti abbecedari che ci insegnano a sillabare (sia pure in modo fallace) le due teorie di Albert Einstein, il meno faticoso è forse quello intitolato *La relatività e il signor Rossi*. Lo pubblica The Technical Press, e modestamente lo firma C.W.W.. Come avviene di norma in pubblicazioni di questa natura, il capitolo più soddisfacente è quello che tratta della quarta dimensione.

La quarta dimensione fu immaginata nella seconda metà del XVII secolo dal plotiniano inglese Henry More. (Fatto curioso: le ragioni che determinarono questa invenzione furono di natura metafisica, non geometrica). I sostenitori di una geometria tetradimensionale sono soliti argomentare: se il punto che si sposta genera una linea, e la linea che si sposta genera una superficie, e la superficie che si sposta genera un volume, perché il volume che si sposta non dovrebbe generare una figura inconcepibile a quattro dimensioni? Il sofisma continua. Una linea, per quanto piccola, contiene un numero infinito di punti; un quadrato, per quanto piccolo, contiene un numero infinito di linee; un cubo, per quanto piccolo, contiene un numero infinito di quadrati; un ipercubo (figura cubica a quattro dimensioni) conterrà, sempre, un numero infinito di cubi. I caratteri di questa immaginaria

fauna geometrica sono stati calcolati. Non sappiamo se vi siano ipercubi, ma sappiamo che ognuna di queste figure è delimitata da otto cubi, ventiquattro quadrati, trentadue angoli e sedici punti. Ogni linea è delimitata da punti; ogni superficie da linee; ogni volume da superfici; ogni ipervolume (o volume a quattro dimensioni) da volumi.

Non è tutto. Grazie alla terza dimensione, la dimensione dell'altezza, un punto imprigionato in un cerchio può fuggire senza toccare la circonferenza; grazie alla quarta dimensione, quella non immaginabile, un uomo imprigionato in una cella potrebbe [p. 272] uscirne senza attraversare il tetto, il pavimento o le pareti.

(Nel Caso Plattner di Wells un uomo è trasportato in un mondo di spettri; quando ne fa ritorno, si scopre che è mancino e che ha il cuore a destra. Nell'altra dimensione lo avevano completamente invertito, come un'immagine allo specchio. Lo avevano rovesciato come si rovescia un guanto...).

[166] La vita letteraria

Durante l'ultima delle guerre civili irlandesi, il poeta Oliver Gogarty fu imprigionato dagli uomini dell'Ulster in una casa sulle rive del Barrow, nella contea di Kildare. Capì che all'alba lo avrebbero fucilato. Uscì nel giardino con un pretesto e si gettò nelle acque gelide. La notte si dilatò di spari. Nuotando sotto l'acqua annerita, crivellata di proiettili, promise due cigni al fiume se lo avesse trasportato sull'altra sponda. Il dio del fiume lo ascoltò e lo salvò e l'uomo mantenne la promessa.

28 ottobre 1938

Recensioni

[167] Una versione inglese dei canti più antichi del mondo

Verso il 1916 decisi di dedicarmi allo studio delle letterature orientali. Nello scorrere con entusiasmo e credulità la versione inglese di un certo filosofo cinese mi imbattei in questo brano memorabile: «A un condannato a morte non importa di camminare sull'orlo di un precipizio, perché ha rinunciato alla vita». Qui il traduttore aveva messo un asterisco e mi avvertiva che la sua interpretazione era preferibile a quella di un altro sinologo rivale che traduceva in questo modo: «I servitori distruggono le opere d'arte per non doverne giudicare bellezze e difetti». Allora, come Paolo e Francesca, smisi di leggere. Un misterioso scetticismo si era insinuato nel mio animo.

Ogni volta che il destino mi pone di fronte alla «versione letterale» di qualche capolavoro della letteratura cinese o araba, ricordo quel penoso incidente. Torno a ricordarmene ora, di fronte alla traduzione che Arthur Waley (la cui efficacissima versione della Storia di Genji ho commentato in queste pagine) ha appena pubblicato dello Shih ching o Libro dei canti. Quei canti sono di natura popolare e si ritiene che siano stati composti da soldati e contadini cinesi nel [p. 274] VII o nell'VIII secolo prima della nostra era.

Qui di seguito ne traduco alcuni. Comincio da questa protesta simmetrica:

Ministro della Guerra,
siamo gli artigli e i denti del re.
Perché ci infliggi miseria su miseria,
senza tregua né riposo?
Ministro della Guerra,
siamo gli artigli e i canini del re.
Perché ci infliggi miseria su miseria,
senza lasciarci un giorno nello stesso posto?
Ministro della Guerra,
in verità non sei prudente.
Perché ci infliggi miseria su miseria?
Le nostre madri sono affamate.

Passo a questo lamento, che è un lamento d'amore:

Di vento d'uragano era il giorno;
mi guardasti e ridesti,

ma lo scherzo era crudele e la risata beffarda.

Il cuore mi duole.

Quel giorno vi fu una grande tormenta di sabbia;

teneramente promettevvi di venire,
ma non ti vidi arrivare né ripartire.

Lunghi, lunghi i miei pensieri.

Un gran vento e oscurità;

tutti i giorni sono oscuri.

Sono a letto, non dormo,

il desiderio mi soffoca.

Desolata, desolata l'ombra;

rimbomba il tuono.

Sono a letto, non dormo.

Il desiderio mi distrugge.

E ora questa danza, che era eseguita da ballerini mascherati:

Gli zoccoli dell'unicorno!

Gli fan ressa gli uomini del duca.

Povero unicorno!

La fronte dell'unicorno!

Gli fan ressa i parenti del duca.

Povero unicorno!

Il corno dell'unicorno!

Gli fan ressa i figli del duca.

Povero unicorno!

[168] Due libri sulla pittura spagnola

Il primo - La pittura in Spagna di Paul Jamot - delinea la storia della pittura in Spagna a partire dai cacciatori o dagli stregoni della caverna di Altamira fino «all'arte brillante ma arida e meschina di Mariano José Fortuny»; il secondo - Greco di Raymond Escholier -, le diverse fasi dell'arte incandescente di Theotokópoulos. Entrambi contengono eccellenti illustrazioni, soprattutto il primo. Entrambi, a modo loro, peccano dello stesso bisogno di generalizzare. Ciò che è pittorico, a volte, li interessa meno di ciò che è pittoresco. Studiano la pittura spagnola ma in funzione di una teoria della Spagna. Il signor Paul Jamot, nelle pagine iniziali del suo libro, afferma che la Spagna «possiede al tempo stesso un'invincibile vitalità e un eroico sprezzo della morte; ciò equivale, in campo artistico, a una congenita alleanza di naturalismo e misticismo». Questa affermazione problematica gli è sufficiente per «spiegare» l'opera (e le opere) di Ribera, Morales, Zurbaràn, Valdés Leal, Murillo, El Greco, Goya e Velázquez... Nel prendere in esame i quadri di quest'ultimo, osserva che uno di essi contiene a sua volta un quadro, e giustamente raffronta questa scelta a quella di Cervantes, che nel grande romanzo del Chisciotte inserisce due romanzi brevi. Tale comportamento gli sembra tipicamente ispanico. In realtà si tratta di un espediente ben noto a tutte le letterature. Il libro delle

Mille e una notte lo moltiplica fino alla vertigine; Shakespeare, nell'Amleto, esibisce uno scenario nello scenario; Corneille, nell'Illusione del teatro, [p. 276] due rappresentazioni subordinate alla rappresentazione principale.

Il signor Raymond Escholier ritiene che El Greco sia nato nel 1537. Sappiamo che non calcò la terra di Spagna fino al 1577. Che un uomo chiamato Domenico Theotokópoulos, che aveva studiato in Italia e veniva chiamato dai toledani «el Griego», fornisca pretesto (circa quattro secoli dopo) a svariate elucubrazioni sulla razza ispanica è un fatto umoristico e misterioso.

[169] «ENCICLOPEDIA Pratica BOMPIANI»

Tralasciando alcune spaccate e un certo terrorismo stilistico, i primi due volumi di questa enciclopedia popolare sono piuttosto apprezzabili. Il primo contiene una storia della cultura; è prevedibile che alla luce di tale storia il fiore della cultura sia l'attuale regime italiano. Il secondo contiene una rispettosa descrizione di quel regime. (Le illustrazioni, eccellenti, raffigurano macchine da guerra, ovazioni unanimi, entrate trionfali in città etiopiche, statue laboriosamente truci, medaglie celebrative e altre apoteosi del genere). Un articolo sull'araldica elenca le tasse che lo Stato percepisce per ogni titolo nobiliare. I visconti devono pagare diciottomila lire, i conti trentamila, i marchesi trentaseimila, i principi sessantamila. A questo curioso articolo seguono brevi dizionari geografici, biografici, mitologici ed economici, una tavola dei logaritmi e un panorama delle grammatiche latina, tedesca, inglese e francese.

Recensioni

[170] J.W. Dunne e l'eternità

J.W. Dunne (della cui prima opera esiste una versione spagnola intitolata Un esperimento con el tiempo) ha pubblicato a Londra una volgarizzazione o riassunto della sua dottrina. Si intitola La nuova immortalità e consta di circa centoquaranta pagine. Dei tre libri di Dunne, questo mi sembra il più chiaro e il meno convincente. Nei precedenti, la dovizia di diagrammi, di equazioni e di corsivi ci dava l'impressione di assistere a un processo dialettico rigoroso; in questo, Dunne ha ridotto lo sfoggio e il suo ragionamento è messo a nudo. Si colgono soluzioni di continuità, petizioni di principio, inganni... La tesi che propone è tuttavia così affascinante da non richiedere dimostrazione; la sua pura probabilità basterebbe a incantarci.

I teologi hanno definito l'eternità come il simultaneo e lucido possesso di tutti gli istanti passati e futuri, e l'hanno ritenuta uno degli attributi di Dio. Dunne, sorprendentemente, dichiara che siamo già in possesso dell'eternità e che i nostri sogni lo confermano. In essi (secondo lui) confluiscono il passato immediato e l'immediato futuro. Durante la veglia percorriamo a velocità uniforme il tempo progressivo; [p. 278] durante il sonno abbracciamo una zona che può essere molto vasta. Sognare significa coordinare gli sprazzi di visione che tale contemplazione ci offre e con questi intessere una storia, o una serie di storie. Vediamo l'immagine di una sfinge e quella di una farmacia, e inventiamo che una farmacia si trasforma in sfinge. All'uomo che conosceremo domani attribuiamo la bocca di un volto che ci ha guardati l'altro ieri sera... (Schopenhauer aveva già scritto che la vita e i sogni sono pagine di uno stesso libro, e che leggerle in ordine significa vivere, e sfogliarle sognare).

Dunne ci promette che nella morte impareremo a fare un buon uso di quell'eternità che è già nostra. Recupereremo tutti gli istanti della nostra vita e li combineremo come più ci piacerà. Dio e i nostri amici collaboreranno con noi. Dalla semplice successione di suoni passeremo agli accordi; dai semplici accordi, alla composizione strumentale. (Questa metafora, rafforzata da un accompagnamento di piano, costituisce l'undicesimo capitolo dell'opera).

[171] Una biografia di OSCAR WILDE

Oscar Wilde ha detto (la frase è celebre) che il suo talento era nelle sue opere e il suo genio nella sua vita. Quel che è certo è che la sua vita è più interessante delle sue opere. Nessuno ha letto La sfinge, che occupa una dozzina di pagine; tutti hanno letto le rivelazioni di Harris, che ne occupano quattrocento. Il fatto non è immotivato. Gli scritti di Wilde - ricordiamo La casa della cortigiana, La

sfringe, gli aforismi - non hanno altra virtù che la perfezione. Procedono da Rossetti, da Verlaine, da Swinburne, da Keats... La sua vita, invece, è fundamentalmente tragica. Non è quella dell'uomo cui capita una sventura; è quella dell'uomo che in modo oscuro ma ineluttabile la cerca. Wilde, colpevole, accusa di diffamazione Lord Queensberry. Wilde, condannato, lascia che passi e si perda [p. 279] la notte che lo separa dal carcere. Schopenhauer pensava che tutti gli eventi della nostra vita, per quanto funesti, fossero opera della nostra volontà, come gli eventi di un sogno.

Wilde è forse l'esempio più illustre di questa tesi fantastica; Wilde, forse, desiderava la prigione.

Un letterato russo da molti anni residente in America, Boris Brasol, ha appena riscritto la vita di Wilde. Come già Frank Harris, la considera il duello di un uomo libero con l'Inghilterra farisea e grigia del secolo scorso. La tesi non ha nulla di nuovo, ed è anche assai probabile che sia falsa. Boris Brasol, per evitare che risulti inverosimile, è costretto a esagerare lo splendore di Wilde e la cupezza cimmerica di Londra. Il fatto curioso è che l'opera di Wilde non lo impressiona più di tanto. In generale, ne riconosce il carattere secondario, derivato. Elogia con una certa freddezza il ritratto di Dorian Gray. Respinge l'anima dell'uomo sotto il socialismo, l'articolo tanto lodato da Robert Ross. Nel Delitto di lord Arthur Savile scopre (o finge di scoprire) «qualche elemento di follia». Analogo giudizio darei di questo giudizio.

Il libro contiene tutti gli aneddoti classici di Wilde. Ne trascrivo uno, che forse il lettore non ricorda: A Parigi presentarono a Wilde una scrittrice famosa per la sua bruttezza. Wilde rimase a guardarla costernato. «Confessi, signor Wilde,» gli disse la scrittrice «che sono la donna più brutta di Francia». «Del mondo, signora, del mondo» rettificò cortesemente Wilde con un inchino.

Altre arguzie di Wilde: «L'uomo che ha perduto la memoria scrive le proprie Memorie».

«La volgarità è il comportamento degli altri».

«A leggere i giornali ci si convince che accade solo l'illeggibile».

«Se le classi umili non danno un buon esempio alle altre a cosa servono?».

«E' meglio essere belli che buoni, ma è meglio essere buoni che brutti». [p. 280]

[172] «OF COURSE, VITELLI!» di ALAN GRIFFITHS

Il soggetto di questo romanzo non è assolutamente originale (è stato anticipato da Jules Romains e, a dire il vero, più d'una volta), ma è divertentissimo. Il protagonista, Roger Diss, inventa un aneddoto. Lo racconta ad alcuni amici, che non gli credono. Per giustificarsi, afferma che il fatto è accaduto nel Sud dell'Inghilterra verso il 1850 e lo attribuisce al «noto violoncellista Vitelli». Tutti mostrano di conoscere quel nome fittizio. Diss, rincuorato dal successo della sua improvvisazione, pubblica in una rivista locale una nota su Vitelli. Come per magia, si fanno vivi degli sconosciuti che si ricordano di lui e che segnalano alcuni lievi errori. Ne nasce una polemica. Diss, che ha la meglio, pubblica una biografia di Vitelli «con ritratti, schizzi e autografi».

Una casa cinematografica acquista i diritti di quel libro e produce un film in technicolor. La critica dichiara che nel film i fatti della vita di Vitelli sono stati alterati... Diss si impegna in un'altra polemica e viene stavolta sconfitto. Furibondo, decide di svelare l'inganno. Nessuno gli crede; la gente insinua che sia pazzo.

Il mito collettivo è più forte di lui. Un certo Clutterbuck Vitelli difende la memoria oltraggiata dello zio. Un centro di spiritismo di Tumble Wells riceve messaggi diretti del morto. Se questo libro fosse di Pirandello, lo stesso Roger Diss finirebbe per credere a Vitelli.

«Ogni libro ha in sé il suo controlibro» ha detto Novalis. Il controlibro di questo libro sarebbe crudele e molto più strano. Sarebbe la storia di alcuni cospiratori che decidono che qualcuno non esiste o non è mai esistito.

[173] La vita letteraria

E' stato tradotto in francese e pubblicato a Parigi dalla «Nouvelle Revue Française» l'intenso romanzo di Mae West *La fedele peccatrice* (*The Constant Sinner*). E' il più famoso dei romanzi della famosa attrice, che stende anche i soggetti, scrive i dialoghi, distribuisce i ruoli e (a esser creduloni) dirige le riprese dei film in cui recita. I personaggi della *Fedele peccatrice* sono contrabbandieri di cocaina, pugili, donne di facili costumi, gangster, milionari e negri. Una bionda dagli occhi splendidi, *Baby Gordon*, regna, com'era immaginabile, su quel mondo. L'autrice propina un suicidio e diverse orge. Il titolo della traduzione francese non è molto felice: *La pécheresse endurcie*. Il traduttore non ha colto la contraddizione del titolo originale, o l'ha disdegnata?

Recensioni

[174] Un copioso manifesto di BRETON

Vent'anni fa pullulavano i manifesti. Quei documenti autoritari rinnovavano l'arte, abolivano la punteggiatura, evitavano l'ortografia e spesso approdavano al solecismo. Se erano opera di letterati, si compiacevano nel denigrare la rima e nel giustificare la metafora; se di pittori, nel difendere (o ingiuriare) i colori puri; se di musicisti, nell'adulare la cacofonia; se di architetti, nel preferire un sobrio gasometro all'eccessiva cattedrale di Milano. Ogni cosa, tuttavia, ha il proprio momento. Quelle carte ciarlatanesche (di cui avevo una raccolta che ho gettato nel fuoco) sono state superate dal foglio che André Breton e Diego Rivera hanno appena diffuso.

Quel foglio si intitola con ostinazione Per un'arte rivoluzionaria indipendente. Manifesto di Diego Rivera e André Breton per la liberazione definitiva dell'Arte. Il testo è ancora più ampolloso e balbettante. Comprende circa tremila parole che dicono esattamente due cose (che sono incompatibili). La prima, degna del capitano La Palisse o dell'assiomatico Perogrullo, (42) è che l'arte deve essere libera e che in Russia non lo è. Osservano Rivera e Breton:

"Sotto l'influenza del regime totalitario dell'Urss e per il tramite degli organismi cosiddetti «culturali» che essa controlla negli altri paesi, s'è esteso sul mondo intero un profondo crepuscolo, ostile all'esaltazione di qualsiasi tipo di valore spirituale. Crepuscolo di fango e di sangue nel quale, travestiti da intellettuali e da artisti, sguazzano uomini che hanno fatto del servilismo una forza, del rinnegamento dei propri principi un gioco perverso, della falsa testimonianza venale un'abitudine, e dell'apologia del delitto un godimento. L'arte ufficiale dell'epoca staliniana riflette con una crudeltà senza precedenti nella storia i ridicoli sforzi di costoro per imbrogliare e per mascherare la loro vera funzione di mercenari ... A chi ci sollecitasse, per oggi o per domani, ad acconsentire che l'arte sia sottomessa a una disciplina che consideriamo radicalmente incompatibile con i suoi modi, noi opponiamo un netto rifiuto e la nostra deliberata volontà d'attenerci alla formula: ogni licenza in arte." (43)

Quale conclusione possiamo trarre da tutto ciò? Questa, ritengo, e solo questa: il marxismo (come il luteranesimo, come la luna, come un cavallo, come un verso di Shakespeare) può essere uno stimolo per l'arte, ma è assurdo decretare che sia l'unico. E' assurdo che l'arte sia un settore della politica. Ma è esattamente ciò che pretende questo manifesto incredibile. André Breton, appena coniato la formula

«Ogni licenza in arte», si pente della sua temerarietà e dedica due pagine fuggitive a rinnegare questo affrettato giudizio. Respinge l'«indifferenza politica», denuncia l'arte pura che «di solito è asservita agli scopi più che impuri della reazione» e proclama «che il compito supremo dell'arte è di partecipare coscientemente e attivamente alla preparazione della rivoluzione». Subito dopo

propone «l'organizzazione di ristretti congressi locali e nazionali».

Desideroso di finirla con i piaceri della prosa rimata, annuncia che «alla tappa seguente dovrà riunirsi un congresso mondiale che consacrerà ufficialmente la fondazione della Federazione [p. 284] internazionale dell'arte rivoluzionaria indipendente (Fiari)».

Ben povera cosa l'arte indipendente cui aspirano, subordinata a pedanterie da comitato e a cinque maiuscole!

[175] L'ultimo romanzo di H.G. WELLS

Fatta eccezione per il sempre sorprendente Libro delle mille e una notte (che gli inglesi, con un titolo altrettanto bello, chiamano Le notti arabe), credo che non sia azzardato affermare che sono proprio le opere più celebri della letteratura mondiale ad avere i titoli peggiori. Per esempio: sarebbe difficile concepire un titolo più opaco e più cieco di Il fantastico cavaliere don Chisciotte della Mancina, anche se devo ammettere che I dolori del giovane Werther e Delitto e castigo sono, a modo loro, quasi altrettanto esecrabili...

(Per la poesia, basterà ricordare un solo titolo, davvero imperdonabile: I fiori del male). Cito questi illustri esempi perché il mio lettore non mi dica che un libro con l'assurdo titolo A proposito di Dolores deve essere, di necessità, illeggibile.

A proposito di Dolores è all'apparenza identico ai romanzi psicologico-polizieschi di Francis Iles. Le sue minuziose pagine esibiscono l'amore iniziale e l'odio intollerabile e progressivo fra una donna e un uomo. Un corretto svolgimento tragico dell'opera imporrebbe che gradatamente presentissimo che il narratore finirà per

uccidere la donna. E' evidente che a Wells non interessano queste tragiche previsioni. Wells non crede alla solennità della morte e nemmeno a quella dell'omicidio. Nessuno è meno incline di lui ai fasti funebri, nessuno meno pronto di lui a ritenere l'ultimo giorno più significativo dei precedenti. Credo di poter dire a buon diritto che a H.G. Wells interessa tutto, tranne - forse - la storia che ci sta raccontando. Degli esseri umani che compongono quest'opera conversata, gliene interessa uno solo: Dolores Wilbeck. Gli altri competono invano con la biologia, con l'etnografia e con la politica. Delle continue digressioni di cui l'autore si compiace, ricorderò questa invettiva contro i greci:

«La cultura ellenica! Vi siete domandati cosa fosse? Onnipresenti capitelli corinzi, edifici impiastricciati, statue color rosa, capetti da sagrato, l'incessante Omero rimbombante e i suoi eroi isterici, tutti lacrime e retorica».

[176] «MILTON» di HILAIRE BELLOC Che io sappia, non esiste studio del tutto soddisfacente su Milton.

Le monografie di Garnet e di Mark Pattison preferiscono la venerazione alla critica; quella di Johnson, benché intelligente come tutti i suoi lavori, non va molto a fondo; degli studi di Bagehot e di Macaulay basterà (forse) dire che non superano le cinquanta pagine, e che non tutte trattano di Milton; dell'impegnativa biografia di David Masson in sei volumi, che questi, oltre che di Milton, trattano di

tutto lo scibile e di altro ancora. Manca l'opera decisiva, illuminata, e forse anche prefigurata da alcune pagine di Coleridge. Hilaire Belloc ci prova con questo volume di una certa estensione (trecento pagine in ottavo), ma il risultato non è vincente, anche se diverte.

Il culto inglese per Milton è paragonabile al culto spagnolo per Miguel de Cervantes. E' stato detto, superstiziosamente, che la prosa di entrambi è perfetta. Da noi, Lugones e Groussac hanno denunciato l'idolatria di cui è oggetto Cervantes; Belloc, in questo libro polemico, tenta una parziale demolizione di John Milton. Nega alla sua prosa migliore «quella perfetta chiarezza che è la nota distintiva di uno stile civilizzato». La frase è corretta e memorabile, ma implica il rammarico che questa prosa non sia quella di Gibbon [p. 286] o di Swift: quella, cioè, che si è prodotta in Inghilterra un secolo dopo.

L'autore esamina l'opera di Milton. Ne riconosce le bellezze e ne registra le carenze, ma non scopre (o non immagina) un principio che possa essere comune a entrambe. Espone il noto problema della disparità dell'opera miltoniana, ma non tenta neppure di abbozzare una soluzione.

Nonostante i rilievi di Macaulay, si è soliti considerare Milton un puritano. Belloc contesta in pieno questa opinione generale. In un epilogo, riassume il trattato teologico Joannis Miltoni Angli de doctrina Christiana libri duo che questi scrisse in latino intorno al 1650, e che non vide la luce fino al 1825. Quest'opera (il cui sfortunato manoscritto rimase in Olanda per molti anni) afferma che non tutte le anime sono immortali, nega l'eternità di Gesù, nega la Trinità, nega che il mondo materiale sia derivato dal Nulla e conclude (con argomenti presi dalle Scritture) rivendicando il divorzio e la poligamia.

Recensioni

[177] «**STORIES, ESSAYS and POEMS**» di **HILAIRE BELLOC**

Joseph Hilaire Belloc gode (o soffre?) della fama di essere il miglior prosatore e il più abile versificatore in lingua inglese.

Alcuni diranno che tale fama è legittima, altri che è assurda; nessuno, tuttavia, potrà negare che è ben poco stimolante. A nessuno scrittore può convenire una simile fama. (Può forse consolarlo, il che è assai diverso). Il concetto di perfezione è negativo: lo definisce l'assenza di errori palesi, non la presenza di qualità. A p. 320 di questo volume, lo stesso Belloc dice che non v'è prosa migliore di quella del libro Ariani del quarto secolo di Newman. «Non mi annoia,» spiega Belloc «perché si dà il caso che quel momento storico mi interessi, ma sono certo che molti lettori si annoierebbero ferocemente. La sua prosa, tuttavia, è perfetta. Newman narra un determinato numero di fatti ed esprime un determinato numero di concetti facendo ricorso alla migliore scelta delle parole, all'ordine migliore, e questa è la perfezione».

Non so se tale definizione, che si fonda su due nebbiosi superlativi («alla migliore scelta delle parole, all'ordine migliore»), abbia qualche valore, ma so che [p. 288] vi sono prose incantevoli anche se la materia di cui trattano ci risulta del tutto indifferente. (Ad esempio, la prosa di Andrew Lang, di George Moore, di Alfonso Reyes). La prosa di Belloc appartiene a questa misteriosa famiglia? Non potrei affermarlo con certezza. Belloc saggista è insignificante o impercettibile; Belloc romanziere passa dal mediocre all'intollerabile; Belloc giudice letterario preferisce asserire che convincere; Belloc storico mi sembra rispettabilissimo.

Nel suo lavoro storico, gli alberi non coprono la foresta e la foresta non copre gli alberi; la luminosa interpretazione generale e la narrazione di singoli particolari si armonizzano felicemente. Ha scritto biografie di Giovanna d'Arco, Carlo I, Cromwell, Richelieu, Wolsey, Napoleone, Robespierre, Maria Antonietta, Cranmer, Guglielmo il Conquistatore; ha discusso in modo memorabile con Wells.

Qui di seguito riporto una pagina (riprodotta in questo volume) della sua biografia di Napoleone.

AUSTERLITZ

Due o tre chilometri fuori di Boulogne, lungo la grande strada che porta a Parigi, sorge, sulla destra, in località Pont de Briques, una graziosa casetta; modesta, di stile classico, lontana dal resto del mondo. Là si trovava l'imperatore durante quei giorni dell'estate 1805 in cui si stava formando, dopo un così lungo periodo di pace in Europa, la coalizione che doveva ancora una volta sfidare la

Rivoluzione e il suo condottiero.

Era ancora buio, un po' prima delle quattro del mattino del 13 agosto, quando giunsero queste notizie: la flotta francese, che era aspettata nel Canale al comando di Villeneuve, era ritornata a Ferrol. Una delle alternative del duplice piano di Napoleone, l'invasione dell'Inghilterra, era più dubbia che mai; Villeneuve non aveva capito l'essenziale fattore tempo. Questo [p. 289] scacco fermò l'imperatore. La coalizione formatasi sull'altro lato, a est, in terraferma, si sarebbe fatta più forte e minacciosa: Russia e Austria sarebbero piombate su di lui.

Egli mandò a chiamare Daru, che lo trovò in preda alla collera, col cappello calato sulla fronte, gli occhi lampeggianti e le labbra che lasciavano sfuggire, mentre egli misurava a gran passi furiosi la stanza, un diluvio di imprecazioni all'indirizzo di Villeneuve.

Quando si fu sfogato, si fermò di colpo e ordinò: «Sedetevi e scrivete».

Daru sedette, con la penna in mano, a un tavolo ingombro di carte, e scrisse alla luce dell'alba un dettato meraviglioso: niente meno che tutto il piano della marcia contro l'Austria, l'avanzata che doveva essere coronata dal trionfo di Austerlitz. Ogni fase della grandiosa impresa, le soste e le diversioni, i numeri, le date di ogni mossa gli furono dettate per diverse ore, senza che alcun appunto guidasse la memoria di Napoleone, finché tutta la campagna fu minutamente sulla carta, dal principio alla conclusione. Più tardi, quando questo labirinto, questa idea, passò dalla testa di uomo nella realtà e divenne cosa fatta, Daru si meravigliò dell'esatto corrispondere delle date, come al compimento di una profezia. (44)

La vita letteraria

[178] H.G. WELLS contro MAOMETTO

E' nota la venerazione dell'Islam per il suo libro sacro. I teologi musulmani affermano che il Corano è eterno, che i suoi centoquattordici capitoli sono anteriori alla terra e al cielo e sopravviveranno alla loro fine, e che il testo originale - la Madre del Libro - è in paradiso, dove gli angeli lo venerano. Altri dottori, [p. 290] non paghi di tali prerogative, hanno affermato che il Corano può assumere l'aspetto di un uomo o di un animale e contribuire all'esecuzione degli imperscrutabili propositi del Signore. Egli stesso (nel diciassettesimo capitolo della sua opera) dice che, se anche gli uomini collaborassero con i demoni per confezionare un altro Corano, non vi riuscirebbero... H.G. Wells (nel quarantatreesimo capitolo della sua Breve storia del mondo) si rallegra di quella incapacità umano-demoniaca, e deplora che duecento milioni di musulmani rispettino quel libro confuso.

Indignati, i maomettani residenti a Londra hanno proceduto nella loro moschea a una cerimonia espiatoria. Di fronte a un silenzioso consesso, il dottor Abdul Yakub Khan, barbuto e ortodosso, ha dato alle fiamme un esemplare della Breve storia del mondo.

Recensioni

[179] Un libro di THOMAS MANN su SCHOPENHAUER

La gloria è solita calunniare gli uomini; nessuno, forse, è stato calunniato quanto Schopenhauer. Una faccia da scimmia malridotta e una antologia di malumori (riuniti sotto il titolo d'effetto *El amor, las mujeres y la muerte*, felice trovata di un qualche editore levantino) lo presentano al popolo della Spagna e a quello delle nostre Americhe. I professori di metafisica tollerano o incoraggiano questo errore. Alcuni lo riducono interamente al suo pessimismo, riduzione iniqua e irrisoria quanto quella di non voler vedere in Leibniz altro che l'ottimismo. (Mann ritiene invece che il pessimismo di Schopenhauer sia parte integrante della sua dottrina: «Tutti i manuali» osserva «inseguono che Schopenhauer fu in primo luogo il filosofo della volontà, e in secondo luogo il filosofo del pessimismo. Ma non c'è né primo né secondo luogo: Schopenhauer, filosofo e psicologo della volontà, non poteva non essere pessimista. La volontà è essenzialmente infelice: è inquietudine, bisogno, cupidigia, voglia, brama, dolore, e un mondo della volontà deve essere necessariamente un mondo di sofferenze...»). Penso che ottimismo e pessimismo siano giudizi di carattere [p. 292] estimativo, sentimentale, che nulla hanno a che vedere con la metafisica, che era ciò di cui si occupava Schopenhauer.

Fu incomparabile anche come scrittore. Altri filosofi - Berkeley, Hume, Henri Bergson, William James - riescono a dire esattamente ciò che intendono dire, ma manca loro la passione, la capacità di persuasione di Schopenhauer. E' nota l'influenza che esercitò su Wagner e su Nietzsche.

In questo suo nuovissimo libro (Schopenhauer, Stoccolma, 1938), Thomas Mann osserva che la filosofia di Schopenhauer è quella di un uomo giovane. Adduce l'opinione di Nietzsche, secondo il quale ciascuno ha la filosofia caratteristica della sua età, e il poema cosmico di Schopenhauer reca i segni dell'età giovanile, in cui predominano l'erotismo e il senso della morte.

In questa elegante sintesi, l'autore della *Montagna incantata* non cita altro libro di Schopenhauer se non il suo capolavoro: *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Ho l'impressione che se l'avesse riletto avrebbe citato anche quella fantasmagoria un po' terribile che è *Parerga e paralipomena*, in cui Schopenhauer riduce tutti gli esseri dell'universo a incarnazioni o maschere di un unico essere (che è, prevedibilmente, la Volontà), e dichiara che tutti gli eventi della nostra vita, per quanto funesti, sono solo invenzioni del nostro io come le sventure di un sogno.

[180] Una antologia di racconti brevi

Nei suoi Quaderni del nuovo venuto (1930), Macedonio Fernández approfitta di un momento di distrazione per annotare che le visite più lunghe all'inizio sono brevi. Non siamo dello stesso parere: le visite lunghe sono molto lunghe sin dall'inizio, e lo sono anche se la loro durata cronologica non è superiore a qualche minuto. Lo stesso accade con i libri. Alcuni [p. 293] (l'affermazione è di Novalis) sono esattamente infiniti, per la sufficiente e semplice ragione che non arriviamo alla fine... E' il caso della maggioranza dei racconti di questo volume. Il titolo (45) (rafforzato da due prologhi: il primo surrealista e il secondo del pari abominevole) assicura che si tratta dei migliori racconti nordamericani e inglesi del 1938. Se si accetta tale affermazione non si può che giungere alla malinconica conclusione che nelle patrie di Chesterton e di Poe, di Kipling e di Henry James la capacità di scrivere racconti brevi è del tutto scomparsa - o sta per scomparire. Non sono di questo avviso, così come non credo che questa antologia sia del tutto inadeguata: credo che la soluzione del problema stia, indirettamente, nei quattro nomi gloriosi che ho citato. Quarantaquattro autori collaborano a questo libro: nessuno vuole somigliare a Chesterton, a Poe, a Kipling e neppure, forse, a James.

Il fatto è significativo. Dalle Mille e una notte fino a Franz Kafka, l'intreccio è stato di capitale importanza nel racconto breve.

Con qualche eccezione (Manhood, Eric Knight, Sarah Gertrude Millin), gli scrittori di questo libro eludono o riducono al minimo l'intreccio. (Ho l'impressione che li trattenga il timore di somigliare ai narratori popolari, che sono puro intreccio). Talora si rassegnano a presentare una situazione, ma non a svilupparla né a risolverla. Mi sembrano molto giovani: non per la loro rozzezza, il loro fervore o la loro affettazione, ma perché si sente che il loro proposito primario non è di fare una certa cosa, ma - ostentatamente - di non farne una certa altra. Il risultato di queste inibizioni è forse interessante, ma quasi mai divertente.

10 febbraio 1939

BIOGRAFIA sintetica

[181] SIR JAMES BARRIE

Inventare personaggi che siano riconoscibili in tutte le nazioni del mondo, personaggi che il popolo possa immaginare con la stessa facilità con cui immagina Chaplin o Hitler, è - ho letto - l'impresa più ardua di uno scrittore. Il fatto è che ben pochi scrittori vi riescono, e che questi scrittori eccezionali sono di solito secondari. Sir Arthur Conan Doyle vi è riuscito con il suo Sherlock Holmes; Sir James Barrie vi è quasi riuscito con Peter Pan.

James Matthew Barrie nacque in un piccolo paese della Scozia il 9 maggio 1860. La sua famiglia era povera. Alle elementari, Barrie fu un cattivo alunno; apriva i libri solo per illustrarli con scarabocchi. La sua iniziazione letteraria non fu brillante: cronache di partite di cricket per i giornali locali e lettere firmate «Paterfamilias», che per lo più ribadivano la necessità di lunghe vacanze nelle scuole.

All'inizio Barrie era scoraggiato dalla consapevolezza di non conoscere altra vita che quella del suo paesetto; poi decise di fare di necessità virtù e scrisse i primi libri: Idilli del vecchio Licht e Finestra a Thrums. Questi libri dal tono sentimentale diedero vita, senza [p. 295] volerlo, a una scuola di romanzi sentimentali di paese, e poi, per reazione, a un aspro movimento realista, il cui esempio più illustre è senza dubbio il romanzo *La casa dalle persiane verdi* di Douglas.

Nel 1891 il piccolo ministro accrebbe la fama di Barrie. Cinque anni dopo pubblicò una commovente biografia di sua madre intitolata *Margaret Ogilvy*. Questo libro contiene una frase che getta luce su tutta la sua letteratura: «La cosa più tremenda della mia infanzia è che sapevo che si avvicinava il tempo in cui avrei dovuto rinunciare ai miei giochi, e questo mi era intollerabile. Decisi di continuare a giocare, in segreto». Quei giochi sono celebri. Il più famoso di tutti è Peter Pan. Altri, di genere teatrale, si intitolano *L'ammirabile Crichton* (1903), *Alice accanto al fuoco* (1905), *Caro Bruto* (1917), *Mary Rose* (1920) e *Il giovane David* (1936).

Barrie è un uomo taciturno (tranne quando la conversazione cade sul cricket), con una fronte molto ampia. Uomo oggi ricco, vive modestamente in un appartamento che guarda il Tamigi. Ama la solitudine, il biliardo e i tramonti.

Recensioni

[182] Una memorabile opera prima

H.G. Wells preferisce attualmente la divagazione politica o sociologica alla rigorosa invenzione di fatti immaginari. E' vero che finge ancora di scrivere romanzi fantastici del tipo dei Primi uomini sulla Luna o dell'Uomo invisibile, ma i suoi attuali esercizi, a ben vedere, non vanno al di là della satira o dell'allegoria.

Fortunatamente, due acuti continuatori compensano le astrazioni del maestro. Il primo, Olaf Stapledon, è autore di I primi uomini e gli ultimi, Ultimi uomini [p. 296] a Londra e Il costruttore di stelle.

In lui sono degni di nota soprattutto la vasta ma non dettagliata immaginazione e il pressoché totale disprezzo per gli artifici del romanziere. Stapledon è capace di inventare mille e un mondo chimerici, tutti diversamente affascinanti, ma anche di presentarli ciascuno in una sola pagina insipida piena di vaghezze e aridità da manuale di geografia o di astronomia.

L'altro continuatore è C.S. Lewis. Il suo recente romanzo Lontano dal pianeta silenzioso è il motivo di questa nota. Lewis racconta di una incursione sul pianeta Marte e delle avventure di un terrestre fra gli intelligenti mostri benevoli che lo abitano. L'opera è di tipo psicologico; le tre curiose «umanità» e la geografia vertiginosa di Marte sono meno importanti per il lettore della reazione del protagonista, che inizialmente le trova atroci e quasi intollerabili e finisce poi per identificarsi con esse.

L'immaginazione di Lewis è limitata. Se riassumessi la sua concezione del pianeta Marte, il lettore di Wells o di Poe non la troverebbe poi molto sorprendente. Quel che è apprezzabile è l'infinita onestà di quella immaginazione, la coerente e minuziosa verità del suo mondo fantastico.

Vi sono romanziere che danno l'impressione di riversare in un testo e perfino di esaurire tutto ciò che immaginano; C.S. Lewis ha invece - ne sono certo - più conoscenze su Marte di quante ne registri questo libro.

Nei capitoli che descrivono il viaggio interplanetario, vi è inoltre una naturale atmosfera poetica.

Strano esempio dell'influenza di questi tempi: il rosso Marte, nella invenzione letteraria di C.S. Lewis, è un pianeta pacifista.

24 febbraio 1939

BIOGRAFIA sintetica

[183] Karel Capek

Fra gli scrittori cechi che hanno rinunciato alla (relativa) universalità della lingua tedesca e si sono rassegnati ai limiti della loro lingua natale, Capek è forse il più celebre. La sua opera è stata tradotta in molti paesi; i suoi drammi sono stati rappresentati a New York e a Londra.

Capek nacque il 9 gennaio 1890 in una modesta città del Nord della Boemia. Era figlio di un medico. Si laureò in filosofia all'Università di Praga e studiò a Berlino e a Parigi. L'opera di William James e di John Dewey esercitò su di lui una profonda influenza. «Nessuna filosofia mi ha influenzato quanto quella nordamericana» scrisse in seguito. Per molti anni fece il giornalista. Nel 1920 pubblicò un pamphlet polemico - Critica di parole - e mise in scena il suo primo e famoso dramma, R.U.R., che descrive la ribellione degli uomini meccanici contro i loro creatori, gli uomini. L'anno dopo pubblicò Dalla vita degli insetti, e nel 1922 L'affare Makropulos, che ha per tema - come Torniamo a Matusalemme (1921) di Bernard Shaw - la possibilità di raggiungere una straordinaria longevità. Nello stesso anno pubblicò il romanzo fantastico La fabbrica dell'Assoluto, e due anni dopo Krakatit, nome di un esplosivo tanto potente che il suo inventore preferisce essere perseguitato e incarcerato piuttosto che rivelarne la formula.

La sua opera drammatica è vasta. Di particolare rilievo sono Adamo il creatore, scritto in collaborazione con il fratello, La frusta bianca, che fustiga le dittature, e lo strano dramma La madre.

Diversi personaggi di quest'opera appaiono in scena dopo la loro morte.

Meritano di essere ricordati anche i libri di viaggi, illustrati dallo stesso autore, un'antologia di poeti francesi moderni, i Dialoghi con T.G. Masaryk e i Racconti dall'altra tasca (1929), una serie di polizieschi in miniatura.

Karel _Capek morì a Praga alla fine di dicembre del 1938.

Recensioni

[184] Due ritratti di COLERIDGE

A Londra sono state pubblicate contemporaneamente due biografie di Samuel Taylor Coleridge. La prima, di Edmund Chambers, abbraccia l'intera vita del poeta; la seconda, di Lawrence Hanson, gli anni di vagabondaggio e di formazione. Sono entrambi libri scrupolosi, intelligenti.

Vi sono uomini venerati che pure sospettiamo inferiori all'opera che hanno prodotto. (Per esempio Cervantes e il Chisciotte, Hernández e Martín Fierro). Altri, invece, lasciano opere che sono solo ombre e proiezioni - notoriamente deformate e infedeli - della loro mente ricchissima. E' il caso di Coleridge. La sua opera poetica si compone di oltre cinquecento fitte pagine; di tale congerie non sopravvive (ma gloriosamente) che il quasi miracoloso Vecchio marinaio.

Il resto è impraticabile, illeggibile. Qualcosa di simile accade con i molti volumi della sua prosa. Formano un caos di intuizioni geniali, di piattezze, di sofismi, di ingenua moralità, di inezie e di plagio. Della sua opera capitale, la *Biographia Literaria*, Arthur Symonds ha detto che è il più importante trattato critico in lingua inglese, e uno dei più noiosi in assoluto.

Coleridge (come il suo interlocutore e amico De Quincey) era dedito all'oppio. Per questo e per altri motivi Lamb lo definì «un arcangelo deteriorato». Andrew Lang, più ragionevolmente, lo chiama «il Socrate della sua generazione, il conversatore». La sua opera è l'eco decifrabile della sua vasta conversazione. Da quella conversazione derivò - non è esagerato affermarlo - tutto il movimento romantico inglese.

Ho ricordato le luminose intuizioni di Coleridge. In generale vertono su temi estetici. Eccone invece una di argomento onirico. Coleridge (nelle note per una conferenza che tenne all'inizio del 1818) dichiarò che le immagini atroci dell'incubo non sono mai la causa dell'orrore provato, ma solo le sue manifestazioni e i suoi effetti. Se ad esempio abbiamo un malessere, ce lo spieghiamo con la rappresentazione di una sfinge che si è distesa a meditare sul nostro petto. E' il malessere che genera la sfinge, non la sfinge che genera l'orrore.

[185] «OMNIBUS of CRIME» di DOROTHY L. SAYERS

Dorothy Sayers è solita compensare con eccellenti antologie la pubblicazione di romanzi imperdonabili. Ora però sembra aver esteso ad altri scrittori la colpevole indulgenza che prima riservava solo a se stessa. La prefazione a questo nuovissimo Omnibus del delitto - il terzo o quarto che ci propone - porta la sua firma, ma la maggior parte dei racconti è così debole che il lettore, defraudato, finisce per sospettare che [p. 300] l'infaticabile curatrice abbia oltrepassato quel giusto limite e li abbia scritti lei stessa.

L'oscurità di molti degli scrittori inclusi conferma tale ipotesi.

Thomas Burke ci offre un cinese diabolico, Manuel Komroff una versione o perversione pseudoscientifica (e niente affatto convincente) della storia del re lebbroso Yunan nelle Mille e una notte, Ormond Greville un presunto «delitto perfetto», e Henry Wade

un improbabile egittologo che mummifica i propri allievi... Evidentemente, il numero dei buoni racconti polizieschi e fantastici non è illimitato; Miss Sayers li ha esauriti nelle sue prime antologie, e si vede ora costretta a riempire in qualche modo le ultime con gli scarti delle prime.

Questo libro raccoglie oltre cinquanta narrazioni. Un pregevole racconto di Wells - La storia del defunto mister Elvisham - basta quasi a giustificarlo. Vi sono anche racconti di Lord Dunsany, St' John Ervine, A.E. Coppard e Melville Davisson Post. Quello di Lord Dunsany narra di una incursione sul pianeta Marte, dove l'umanità (come nel quarto viaggio di Gulliver) è solo una specie domestica, allevata in cortili e destinata a nutrire animali antropofagi.

[186] «STUDIES in a DYING CULTURE» di CHRISTOPHER CAUDWELL

Quattro saggi polemici compongono questo libro violento, quattro saggi che vogliono demolire (o danneggiare) Bernard Shaw, H.G. Wells e i due Lawrence, il romanziere e l'emancipatore degli arabi. E' un'opera postuma: l'autore morì in Castiglia l'anno scorso, nelle fila della Brigata internazionale.

Com'era prevedibile, questo volume risente di alcuni limiti dottrinali. Shaw, Wells e i due Lawrence sono innanzitutto individui - individui di genio; questo libro, concepito sotto la malinconica influenza del materialismo dialettico, fa di tutto per ridurli a simboli [p. 301] di una cultura moribonda. L'ingiustizia è evidente, ma il fervore e la felice bellicosità dell'autore riescono a farcela dimenticare.

La fine di una cultura (come il suo precursore, Illusione e realtà) è stato scritto nel gergo tipico del marxismo. In una pagina si legge che il peccato originale è «un simbolo borghese»; in quella seguente, che il marxismo ha reso superflua la psicologia.

10 marzo 1939

BIOGRAFIA sintetica

[187] LYTTON STRACHEY

Giles Lytton Strachey nacque a Londra nel 1880 e morì nella contea di Berkshire il 21 gennaio 1932. Queste date e questi luoghi sembrano esaurire la sua biografia. Era uno di quei gentiluomini inglesi sdegnosamente privi di biografia, forse perché «non provano interesse per la loro vita» (come il nostro Almafuerite) o perché provano più interesse per le vite altrui che popolano la letteratura o la storia.

Era alto, emaciato, quasi astratto, il volto delicato nascosto dietro gli occhiali attenti e una rabbinica barba rossiccia. Per eccesso di riserbo, era afono.

Figlio di una scrittrice, Lady Jane Strachey, e del generale Sir Richard Strachey, si formò in un ambiente intellettuale. Studiò a Cambridge e nel 1912 pubblicò il primo libro: Pietre miliari della letteratura francese. Nel 1918 pubblicò Eminentissimi vittoriani, quattro ammirate biografie di Manning, di Florence Nightingale, del dottor Arnold e del generale Gordon. Questo libro (e i successivi) segnano la perfezione di un genere che fu ben presto scimmiettato e svilito da Emil Ludwig. Parlare dell'ironia di Strachey è un luogo comune; più significativa di questa ironia è la sua felice convivenza [p. 303] con una impassibile urbanità e con un incoercibile impulso romantico... «Scrivo senza secondi fini» dichiarò una volta Lytton Strachey: confessione che non gli perdoneranno coloro che giudicano le opere letterarie in base ai loro fini politici.

Strachey dedicò tre anni di lavoro alla preparazione e alla stesura della Regina Vittoria, che apparve nel 1921. E' forse la sua opera più importante. Pubblicò anche Libri e personaggi (1922), Pope (1926) e Ritratti in miniatura (1931). Non va dimenticato il grande esperimento romantico di Elisabetta e il conte di Essex, che non ha entusiasmato granché gli storici, ma è piaciuto molto a chi scrive questa nota.

Recensioni

[188] «DELPHOS, or the FUTURE of the INTERNATIONAL LANGUAGE» di E.S. PANKHURST

Questo divertente libro finge di essere una difesa generale delle lingue artificiali e una difesa particolare dell'«interlingua» o latino semplificato di Peano. Sembra animato da un certo entusiasmo, ma la curiosa circostanza che l'autrice si basi esclusivamente sugli articoli scritti dal

dottor Henry Sweet per l'Encyclopaedia Britannica fa supporre che il suo entusiasmo sia piuttosto moderato o fittizio.

L'autrice (e il dottor Henry Sweet) dividono le lingue artificiali in lingue «a priori» e «a posteriori», cioè originali e derivate. Le prime sono ambiziose e impraticabili. Il loro obiettivo sovrumano è di classificare in maniera definitiva tutte le idee umane. Una classificazione compiuta della realtà non è per loro impossibile; ordiscono vertiginosi inventari dell'universo. Il più famoso di questi cataloghi ragionati è [p. 304] senza dubbio quello di Wilkins, che risale al 1668. Wilkins distribuì l'universo in quaranta categorie, indicate con nomi monosillabici di due lettere. Ciascuna categoria era suddivisa in generi (designati con una consonante), e i generi in specie, designate con una vocale. Quindi de vuol dire «elemento»; deb, «fuoco»; deba, «fiamma». Duecento anni dopo, Letellier seguì un metodo analogo: nella lingua internazionale da lui proposta, a stava per «animale»; ab per «mammifero»; abo per «carnivoro»; aboj per «felino»; aboje per «gatto»; abod per «canino»; abode per «cane»; abi per «erbivoro»; abiv per «equino»; abive per «cavallo»; abivu per «asino».

Le lingue costruite a posteriori sono meno interessanti. La più complessa è il volapuk. Lo ideò all'inizio del 1879 un sacerdote tedesco, Johann Martin Schleyer, per promuovere la pace tra le nazioni. Nel 1880 vi apportò gli ultimi ritocchi e lo offrì a Dio. Il vocabolario è assurdo, ma la sua capacità di comprimere in una parola molte sfumature non è disprezzabile. Le flessioni sono inesauribili; in volapuk il verbo può assumere 505440 forme diverse. (Peglidalod, per esempio, significa «Lei deve essere salutato»).

Il volapuk è stato soppiantato dall'esperanto, l'esperanto dalla lingua neutrale, la lingua neutrale dall'interlingua. Le ultime due -«egualitarie, semplici ed economiche», come disse Lugones - risultano immediatamente comprensibili a chiunque parli una lingua romanza. Ecco una frase in lingua neutrale:

"Idiom Neutral es usabl no sole pra skribasion, ma et pro perlasion; sikause in kongres sekuant internasional de medisinisti mi av intension usar ist idiom pro mie raport di maladitit «lupus», e mi esper esar komprended per omni medisinisti present."

Recensioni

[189] «THE HOLY TERROR» di H.G. WELLS

Niente di più facile che avere la meglio su questo vasto romanzo di H.G. Wells e rendersi conto che oltraggia o ignora le leggi essenziali del genere. Niente di più facile che dimostrare anticipatamente che è illeggibile e che ha l'obbligo intellettuale di essere illeggibile. Niente di più inutile, anche. Io - che non sono riuscito a leggere *Madame Bovary*, *I fratelli Karamazov*, *Mario l'epicureo*, *La fiera delle vanità* - ho letto questo romanzo informe in un giorno e una notte. Il fatto è significativo. Si può tuttavia ritenere che il fascino che emana dal Bambino terribile non sia puramente romanzesco. Il protagonista, Rud Whitlow, è meno interessante della geniale vitalità dell'autore. Questi, in un primo momento, si era riproposto di renderlo antipatico, spregevole. Non ricordava che è impossibile scrivere un romanzo lungo - Il bambino terribile conta quasi quattrocentoquaranta pagine - senza identificarsi in qualche modo con il protagonista. *Sancho e Chisciotte* finiscono per somigliare a Cervantes; *Bouvard e Pécuchet* a Flaubert; *Babbitt* a Sinclair Lewis; *Rud Whitlow* a Wells. Ci siamo appena rassegnati a questa somiglianza che Wells gli fa commettere una [p. 306] viltà particolarmente vile e lo condanna a morte. Il romanzo comincia all'incirca nel 1918 e finisce molto dopo l'anno 2000. Considerata la natura utopica dell'opera, quel «grande spazio di tempo» è normale: le nazioni durano più degli individui. Wells, per comodità letteraria, ha scelto di risparmiarsi (e risparmiarci) il succedersi di molte generazioni umane e ha dotato i protagonisti di una incredibile ma semplificatrice longevità.

[190] Una difesa di ISRAELE

E' possibile difendere male una buona causa. Enuncio questa banalità, o questo assioma, perché ho notato che la maggior parte degli uomini (e tutte le donne e tutti i giornalisti) pensano che, se una causa è buona, lo sono anche tutti gli argomenti che si impiegano per difenderla. Il fine, per questi scadenti pensatori, giustifica i mezzi... Non so se Louis Golding condivide questo strano errore; so che la sua causa è buona e che le sue ragioni sono inconsistenti.

Louis Golding si propone di contestare l'antisemitismo. L'impresa (almeno teoricamente) è facile. Basta demolire i vulnerabili ed evidenti sofismi degli antisemiti. Ma a Golding non basta demolirli; confutati quei sofismi, li ribalta e li applica agli avversari.

Questi (assurdamente) negano il contributo ebraico alla cultura tedesca; Golding (assurdamente) riduce la cultura tedesca al contributo ebraico. Dichiaro che il razzismo è assurdo, ma non fa che

contrapporre, con simmetria quasi pedissequa, un razzismo israelita al razzismo nazista. Passa di continuo dalla necessaria difesa all'inutile contrattacco. Inutile, perché le virtù di Israele non hanno bisogno dei demeriti della Germania. Inutile e imprudente, perché ciò equivale in qualche misura ad accettare la tesi nemica, che sostiene una differenza radicale tra chi è ebreo e chi non lo è.

In una sintesi preliminare, questo libro (46) promette falsamente a chi lo leggerà «un esame conciso ma complessivo del problema ebraico, affrontato da tutti i punti di vista». In luogo di questo esame - peraltro già abilmente compiuto da Belloc nel volume *Gli ebrei* (Londra, 1937) -, Golding ci offre con incorreggibile fervore una apologia e un martirologio. Con ironia, con indignazione, con pietà ci racconta la storia secolare dei Beni-Israel, storia sanguinosa, errabonda ed essenzialmente eroica. Il libro consta di duecento pagine. Le ultime quaranta valutano l'esperimento siriano di Arthur Balfour. L'autore non crede alle possibilità sioniste delle repubbliche sudamericane, «che risentono in generale delle febbri palustri e di governi instabili».

Questa perorazione è illustrata da antiche e atroci rappresentazioni di autodafé e da incantevoli immagini fotografiche di Henri Bergson, Israel Zangwill, Sigmund Freud, Albert Einstein, Paul Ehrlich e Paul Muni.

[191] «MODES of THOUGHT» di A.N. WHITEHEAD

Nessuno può capire la filosofia del nostro tempo senza capire Whitehead, e quasi nessuno può capire Whitehead. La sua dottrina complessiva è a tal punto vaga che i suoi più implacabili detrattori corrono il rischio di appoggiare e confermare ciò che egli afferma.

Naturalmente, le opere divulgative contribuiscono a renderlo ancora più oscuro... Parola per parola, pagina per pagina, e a volte perfino capitolo per capitolo, Whitehead è comprensibile; quel che è difficile è coordinare in un insieme armonioso tali comprensioni parziali. Quell'insieme (mi assicurano) esiste. So che in qualche modo comprende le forme universali di Platone, il che è sempre grave.

Queste forme (che Whitehead chiama «oggetti eterni») entrano nel tempo e nello spazio; il loro entrare combinato e continuo determina la realtà. (Il lettore perplesso può consultare il decimo capitolo dell'opera *La scienza e il mondo moderno*, che classifica gli oggetti eterni).

I modi del pensiero pecca meno di oscurità che di vaghezza. Contiene, come tutti i libri di Whitehead, molti brani penetranti. Questo, per esempio, che si trova in una delle ultime pagine: «Vi è un insistente presupposto che rende continuamente sterile il pensiero filosofico. E' la credenza, molto naturale, che l'umanità posseda consapevolmente tutte le idee fondamentali che sono applicabili all'esperienza. Essa sostiene inoltre che il linguaggio umano, nelle parole singole o nelle frasi, esprime esplicitamente queste idee. Chiamerò questo presupposto l'«errore del dizionario perfetto» (the Fallacy of the Perfect Dictionary)». (47)

Chesterton - chi l'avrebbe detto? - lo aveva già denunciato con fervore. Cito alcuni frammenti di quella denuncia, che inizia a p. 87 del suo *Walls* (1904): «L'uomo sa che vi sono nell'animo toni più sconcertanti, più innumerevoli e più anonimi dei colori di un bosco autunnale... Crede tuttavia che questi toni, in tutte le loro fusioni e conversioni, siano rappresentabili con precisione attraverso un meccanismo arbitrario di grugniti e di grida. Crede che dall'interno di un sacchettino escano davvero rumori che significano tutti i misteri della memoria e tutte le agonie del desiderio».

«I modi del pensiero» afferma North Whitehead «completa il mio precedente *Natura e vita*.

Voglio dimostrare che la verità filosofica deve basarsi sui postulati del biografo piuttosto che sulle sue dichiarazioni esplicite. Per questa ragione la filosofia ha affinità con la poesia ed entrambe cercano di esprimere quel sentimento fondamentale che si chiama civiltà».

L'opera è suddivisa in quattro parti: Impulso creatore, Attività, Natura e vita e La meta della metafisica.

7 aprile 1939

Recensioni

[192] «VERDUN» di JULES ROMAINS

Il 25 febbraio 1916, durante la battaglia di Verdun, una pattuglia della fanteria prussiana si smarrì e si imbatté in un edificio semisferico e in un ponte levatoio. Nelle cantine di quella costruzione c'erano ventitré uomini vestiti di azzurro che dormivano estenuati. Il tenente prussiano li svegliò e li informò che erano suoi prigionieri. Quelli (meravigliati) lo informarono che aveva appena conquistato il forte di Douaumont. Poche ore dopo, un dispaccio tedesco rendeva noto che malgrado la tenace resistenza dei difensori il forte di Douaumont era stato conquistato alla baionetta da un reggimento brandeburghese, alla presenza del Kaiser... Il generale che lo firmava, seppur militare, conosceva molto bene il gusto dei civili e la loro esigenza di patetismo.

Lo storico episodio non compare nei romanzi di guerra di Jules Romains, ma ne è pienamente rappresentativo. Preludio a Verdun e Verdun vogliono sottolineare, innanzitutto, la dose incalcolabile di casualità che c'è nelle battaglie, l'autonomia e l'imprevedibilità della guerra. Liddell Hart è stato lo storico di quella casualità inventiva; Jules Romains ne è ora il [p. 310] romanziere. «I capi militari» dice Romains «scoprivano, palpanosi inquieti e mordendosi il labbro per essere certi di non sognare, l'inesauribile novità di un evento che avevano preparato con tutto agio ma che non erano stati

in grado di immaginare: una guerra fatta da milioni di uomini.

Scoprivano le proprietà fisiche, anteriori e quasi indifferenti a ogni strategia, di quel milione di uomini...».

Bellicista o antibellicista, la letteratura si era abituata a osservare (a detrimento degli altri aspetti) l'aspetto fisico della guerra. Omero descrive le ferite dei personaggi con precisione chirurgica; Kipling cita i contrattenti viscerali della recluta; il soldato Barbusse non lesina il fango insanguinato. Jules Romains è forse il primo romanziere che abbia scelto come tema la complessità della guerra. Complessità fisica, psicologica, intellettuale. I suoi romanzi sono una biografia della battaglia di Verdun, di quell'organismo trepidante e atroce che sconvolse per duecento notti le colline di Francia.

Ci sono opere più intense di quella di Romains - quella di Henri Barbusse, quella di Fritz von Unruh - ma infinitamente meno intelligenti e molteplici.

[193] Due romanzi polizieschi

Ho sempre pensato che certi generi letterari abbiano in sé un errore essenziale. Uno di questi generi è la favola: la sua singolare caratteristica di usare tigri innocenti e uccelli istintivi per fini di propaganda morale mi sorprende, mi indigna e mi sconcerta. Un altro genere che raramente mi pare giustificato è il romanzo poliziesco. In esso mi infastidiscono la lunghezza e gli inevitabili riempitivi. Ogni romanzo poliziesco consiste in un problema semplicissimo, la cui perfetta esposizione orale richiede non più di cinque minuti e che il romanziere - perversamente - protrae per oltre trecento pagine. Le ragioni di questo indugiare [p. 311] sono di ordine commerciale: non rispondono ad altra necessità che a quella di riempire il volume. In questi casi, il romanzo poliziesco è solo un racconto allungato. In tutti gli altri, una varietà del romanzo psicologico o di costume.

Imbattersi nella propria morte è stato scritto in collaborazione da John Rhode e Carter Dickson. Il mistero centrale - un uomo assassinato in un ascensore le cui porte si aprono solo quando la cabina si arresta - sembra rinnovare le più gradevoli inquietudini dell'impenetrabile Camera gialla di Leroux. Purtroppo i due capitoli conclusivi ci infastidiscono con una soluzione di tipo meccanico. Questa soluzione, aggravata da un diagramma, consiste in una pistola suicida (inventata da Rhode e Carter Dickson) che, dopo avere sparato il colpo mortale, cade modestamente in pezzi. «Quel giorno più non vi leggeremo avanti».

La scimmia di porcellana, di R. Austin Freeman, è di gran lunga superiore. E' vero che il lettore che abbia una qualche esperienza di storie poliziesche indovina subito la trama, che è, mutatis mutandis, quella del miglior romanzo di Ellery Queen. Ma l'autore non ignora che il suo mistero è poco misterioso, e quando scocca l'ora inevitabile della «rivelazione» ce la comunica molto succintamente, come se avesse capito che la conosciamo già. Sa bene che, se la perplessità e la sorpresa sono particolarmente piacevoli, lo è altrettanto seguire l'evolversi di un processo previsto.

[194] La vita letteraria

E' uscita a Londra una versione inglese del romanzo tibetano Mipam.

L'ha scritto un tibetano, Lama Yongden. Tra i suoi scopi c'è quello di correggere alcuni errori occidentali circa la vita e la religione del Tibet. E' verosimile che questo intento apologetico [p. 312] pregiudichi non poco l'autenticità dell'opera. Il soggetto - una ingenua storia d'amore con un finale tragico - è decisamente banale, ma lo rende particolare un elemento di notevole interesse: la tranquilla menzione di fatti miracolosi, inseriti nel racconto non per stupire ma come particolari realistici.

21 aprile 1939

Recensioni

[195] «CHRISTMAS HOLIDAY» di W. SOMERSET MAUGHAM

Charley Mason, un giovane così esemplarmente britannico da sembrare inventato da un romanziere francese o da Hollywood, trascorre una settimana a Parigi, con l'intenzione di «divertirsi». Un amico d'infanzia, Simon Fenimore, lo conduce in una casa adatta allo scopo e gli presenta una ragazza di origine russa, il cui marito ha commesso un delitto particolarmente infame. Lei passa una settimana a raccontargli per filo e per segno il delitto e gli spiega che il segreto proposito del suo modus vivendi è di espiare le colpe del marito. Lydia (questo è il suo nome) non crede in Dio, ma crede nel peccato e nel perdono e nel potere espiatorio della degradazione corporale. Charley (che non aveva letto Dostoevskij) ascolta stupefatto quella confessione, e torna distrutto in Inghilterra. Ha provato il sapore della Realtà, ed è un sapore amaro... Questa è la trama dell'ultimo romanzo di Maugham.

E' evidente che l'autore non prende sul serio Charley. Purtroppo, è non meno evidente che prende sul serio Lydia, il che in qualche modo lo identifica con l'ingenuo Charley.

In questo imperfetto riassunto (e forse nel ricordo) [p. 314] il romanzo non sembra pregevole, ma lo è durante la lettura. Centinaia di particolari di carattere ambientale o verbale compongono un libro: Somerset Maugham li ha immaginati e combinati con la consueta bravura.

Come spesso accade, i personaggi intravisti o secondari (Robert Berger, Madame Léontine Berger, Simon Fenimore, Teddie Jordan) sono più reali dei protagonisti, e ci fanno desiderare un romanzo dedicato a ciascuno di loro.

I primi capitoli sono stati scritti con una trascuratezza che può sembrare pigrizia e che è invece impazienza o sicurezza. Una volta che ci siamo addentrati nel romanzo, l'interesse si fa vivo e crescente.

[196] Due poeti politici

A giudicare dal Fucile in fiore di Campbell e dai Sette pesi di Becher, né il comunismo né il nazismo hanno ancora trovato il loro Walt Whitman. La carenza, nel primo caso, è più prevedibile, poiché il materialismo dialettico e l'interpretazione economica della storia non sembrano particolarmente versificabili... Il nazismo, invece, si vanta di essere impulsivo e illogico, ed è curioso che non abbia ancora scoperto il suo poeta.

Lo scozzese Roy Campbell cerca ostinatamente di diventarlo. Prima della conversione ai dogmi

di Rosenberg e Hauser, era un buon discepolo di Rimbaud. Due anni di avventure militari in Navarra e in Castiglia non hanno avvilito il suo animo, ma hanno straordinariamente deteriorato le sue virtù retoriche. Il fucile in fiore è un mero catalogo di insulti alla Brigata internazionale, ai soldati dell'Armata rossa, agli intellettuali di sinistra e agli ebrei. Un catalogo meno originale che astioso. Qualche buon verso satirico ci ricorda la voce di Byron; molti, la voce di Goebbels. Vi si celebrano anche la corrida e il generale Franco.

Vacuo quasi quanto il precedente è il libro del poeta [p. 315] comunista Johannes Becher. E' stato, intorno al 1916, uno dei primi poeti d'Europa. (Per splendore verbale, forse il primo). Becher, allora, denunciava in versi marziali il crimine della guerra. Più generosa o più distratta degli altri paesi belligeranti, la Germania di Guglielmo II tollerava simili pubblicazioni, che circolavano del resto al di fuori di certi cenacoli letterari... Oggi Becher vive in esilio a Mosca. Lugubramente, si ostina a celebrare le gioie del regime di Stalin.

Delle duecento pagine del suo libro non salverei che qualche nostalgia della Germania, un serio sonetto alla notte e L'uomo specchio, che ha per tema un uomo imprigionato in un labirinto di specchi, con soffitto e pavimento di specchi vertiginosi, inondato di luce.

[197] La vita letteraria

E' stata pubblicata a Londra una curiosa antologia di Poems for Spain, compilata da Stephen Spender e John Leumann. Uno dei testi più memorabili, la poesia Spagna, di Auden, comincia così:

In questo rettangolo arido, in questo frammento strappato alla torrida Africa, e così rozzamente saldato all'inventiva Europa, in questo altipiano rigato di fiumi, le nostre idee hanno corpi, le minacciose forme della nostra febbre sono nitide e vive...

Poi scrive:

Oggi la lotta. Oggi il deliberato lamento per la morte probabile. L'accettazione cosciente della colpa nell'assassinio necessario.

5 maggio 1939

Recensioni

[198] «INTRODUCING SHAKESPEARE» di G.B. HARRISON

Mirabile per brevità, questo libro ricco ed essenziale è la migliore introduzione che conosca allo studio di Shakespeare. Si può non condividere alcune opinioni di Harrison - ad esempio il fatto che anteponga *La tempesta* a *Macbeth* o *Amleto*; non si può non apprezzare le sue osservazioni e i dati che fornisce. Prendo un caso concreto. Shakespeare è stato criticato (e lodato) per i molti cambi di scena all'interno di un unico atto. Così, a giudicare dalle edizioni correnti, l'ultimo atto di *Antonio e Cleopatra* consta di tredici irrapresentabili scene, ognuna delle quali si svolge in un luogo diverso di Alessandria. Harrison comincia col ricordare che il teatro elisabettiano non aveva scenari. Poi, esaminando l'in folio del 1623, verifica che nel testo non vi sono indicazioni di luogo, e ne deduce che a Shakespeare (e ai contemporanei di Shakespeare) non interessava dove avvenissero i fatti. A rigore, non vi sono cambiamenti di luogo, ma piuttosto uno scenario imprecisato. In altre parole, non sempre le scene di Shakespeare si svolgono in un luogo definito. Shakespeare non infrange l'unità di luogo; la trascende o la ignora.

E' impossibile leggere un libro come questo senza meravigliarsi della varietà dei problemi suscitati dall'opera shakespeariana. Problemi di carattere letterario, morale, poetico, psicologico, a tacere di quelli biografici. (Acutamente il nostro Groussac osserva: «Shakespeare realizzò una discreta fortuna e se ne tornò al suo paese, dove concluse la propria esistenza come un bottegaio in pensione, senza più ricordarsi di ciò che aveva scritto: e forse questo oblio assoluto del prodigio creato è un fenomeno ancor più straordinario di quello della creazione stessa»).

Questa ricchezza di problemi riscatta quel che potrebbe esservi di idolatrico nel culto esagerato di Shakespeare. (Viceversa, si potrebbe dedurre che il cervantismo ha enormemente impoverito la Spagna. Lo studioso di Goethe, di Dante, di Shakespeare abita un universo complesso; lo studioso di Cervantes è un collezionista di proverbi. Alla Spagna, più che il cervantismo, sarebbe convenuto il quevedismo).

[199] «The Wild Palms» di William Faulkner

Che io sappia, nessuno ha ancora tentato di scrivere una storia delle forme del romanzo, una morfologia del romanzo. Questa storia ipotetica e giustiziera porrebbe in risalto i nomi di Wilkie Collins, che inaugurò il curioso procedimento di affidare la narrazione dell'opera ai personaggi; di Robert Browning, il cui vasto poema narrativo *L'anello* e il libro (1888) racconta lo stesso delitto

dieci volte, attraverso dieci bocche e dieci anime; di Joseph Conrad, il quale mostrò una volta due interlocutori che a poco a poco scoprivano e ricostruivano la storia di un terzo. Anche - e giustamente - quello di William Faulkner. Questi, insieme a Jules Romains, è uno dei pochi romanzieri cui interessino in ugual misura i procedimenti del romanzo e il destino e il carattere dei personaggi.

Nei capolavori di Faulkner - Luce d'agosto, L'urlo e il furore, Santuario - le novità tecniche sembrano necessarie, inevitabili. In *Palme selvagge* sono meno interessanti che fastidiose, meno giustificabili che esasperanti. Il libro comprende due libri, due storie parallele (e antagonistiche) che si alternano. La prima - *Palme selvagge* - è la storia di un uomo distrutto dalla carnalità; la seconda - *Il vecchio* -, quella di un ragazzo dagli occhi slavati che tenta di assaltare un treno e a cui, dopo molti e confusi anni di carcere, il Mississippi straripato concede una libertà inutile e atroce. Questa seconda storia, a tratti mirabile, interseca ripetutamente, in lunghe interpolazioni, il penoso corso della prima.

Si può a ragione affermare che William Faulkner è il primo romanziere del nostro tempo. Per iniziare a conoscerlo, la meno adatta delle sue opere mi sembra *Palme selvagge*, che ha però (come tutti i libri di Faulkner) pagine di una intensità che supera di gran lunga le possibilità di qualsiasi altro scrittore.

Recensioni

[200] Un museo della letteratura orientale

Novalis, memorabilmente, ha osservato: «Nulla di più poetico delle mutazioni e delle mescolanze eterogenee».

Questa particolare attrazione per la miscellanea è propria di certi libri famosi: la Storia naturale di Plinio, l'Anatomia della malinconia di Robert Burton, Il ramo d'oro di Frazer, forse la Tentazione di Flaubert. E' anche di questo versatile repertorio - The Dragon Book -, le cui trecento pagine raccolgono molti e curiosi brani della più longeva fra le letterature umane: la vasta letteratura cinese, che ha quasi trenta secoli di vita.

Delle sette parti di cui consta il libro, quella dedicata alla poesia è forse la meno poetica. (Ciò non è esclusivo della letteratura cinese). Miss Edwards, la curatrice, ha preferito alle ormai classiche traduzioni di Waley delle traduzioni fatte da lei stessa; è difficile condividere questa preferenza.

Molti proverbi sono stati inseriti nel volume; eccone alcuni:

«La frugalità non è difficile per i poveri».

«Con i soldi, un drago; senza, un verme».

«Un leone di pietra non teme la pioggia».

«Schiavo venduto a poco prezzo forse è lebbroso».

«I cibi rari producono malattie rarissime».

«Quando il cuore è pieno, la notte è breve».

«E' meglio sentire sulla nuca l'alito glaciale dell'inverno che il fiato caldo di un elefante infuriato».

«Ascolta ciò che dice tua moglie e non credere a una sola parola».

«La cosa più importante nella vita è un buon funerale».

Nozioni di una zoologia mostruosa, che ricorda i bestiari del Medioevo, illustrano il secondo capitolo. Nelle sue affollate pagine facciamo conoscenza con lo hsing-tien, uomo decapitato che ha gli occhi sul petto e la bocca nell'ombelico; con lo hui, cane dal volto umano, la cui risata è presagio di tifoni; con il ti-yang, uccello sovranaturale e rossiccio, dotato di sei zampe e quattro ali, ma senza volto né occhi, e con la scura e silenziosa «scimmia boreale», che aspetta a braccia conserte che le persone finiscano di scrivere per bersi l'inchiostro. Impariamo anche che l'uomo ha trecentosessantacinque ossa - «numero che corrisponde esattamente ai giorni di una rotazione celeste» - e che vi sono anche trecentosessantacinque specie animali. Tale è il potere della simmetria.

Il quarto capitolo contiene un riassunto del celebre sogno metafisico di Chuang Tzu. Questo

scrittore - ventiquattro secoli fa - sognò di essere una farfalla e al risveglio non sapeva se era un uomo che aveva sognato di essere una farfalla o una farfalla che sognava di essere un uomo.

[201] «THE FOUR of HEARTS» di ELLERY QUEEN

Nessuno ignora che il genere poliziesco fu inventato un centinaio di anni fa dall'ingegnoso inventore nordamericano Edgar Allan Poe.

Questo genere (forse il più artificiale fra quanti ne contempla la letteratura) [p. 321] non è riuscito a competere con l'assordante realtà di Monk Eastman e di Al Capone ed è emigrato nelle isole britanniche, dove il delitto è più riservato. In Inghilterra gli scrittori di romanzi polizieschi abbondano; negli Stati Uniti si può dire senza far torto a nessuno che non siano più di due: Ellery Queen e il deplorato S.S. Van Dine. A tutt'oggi, le opere del primo ammontano a circa tredici volumi. (Il mistero delle croci egizie, L'affare Kalkis e Delitto alla rovescia sono forse i migliori).

La trama dei romanzi di Ellery Queen è sempre interessante; l'ambiente, in generale, è sgradevole. Il che non è necessariamente un limite. Lo scrittore esagera le note sgradevoli per ottenere effetti terrificanti o grotteschi. Quattro di cuori, invece, risente di una insensibilità quasi minerale, che eccede tutte le possibilità umane e perfino biologiche. In questo recente romanzo, Ellery Queen non sembra rendersi conto di quanto tutti i personaggi siano sgradevoli. Sinistramente, ci impone l'indegnità di assistere ai loro innamoramenti e di testimoniare le loro collere e i loro baci.

Devo tuttavia segnalare un dato aggiuntivo che in qualche modo corregge o sfuma quanto ho detto in precedenza. Ho letto in due notti i ventitré capitoli di Quattro di cuori e non ho trovato noiosa neppure una pagina. Non ho neppure trovato la giusta soluzione del caso, che è comunque logica. [p. 322]

2 giugno 1939

SAGGIO

[202] Quando la finzione vive nella finzione

Devo la mia prima nozione del problema dell'infinito a un grande barattolo di biscotti che portò mistero e vertigine nella mia infanzia. Su un lato di quell'oggetto anomalo vi era una scena giapponese; non ricordo i bambini o i guerrieri che la componevano, ma ricordo bene che in un angolo di quella immagine ricompariva lo stesso barattolo di biscotti con la stessa figura, e in questa figura la stessa figura, e così (almeno potenzialmente) all'infinito... Quattordici o quindici anni dopo, verso il 1921, scoprii in una delle opere di Russell una invenzione analoga di Josiah Royce. Questi immagina una mappa dell'Inghilterra disegnata su una porzione del suolo d'Inghilterra: tale mappa - per essere precisa - deve contenere una mappa della mappa, che deve contenere una mappa della mappa della mappa, e così all'infinito... Tempo prima, al Museo del Prado, avevo visto il famoso quadro di Velàzquez *Las meninas*: sullo sfondo compare lo stesso Velàzquez mentre esegue il ritratto di Filippo IV e della moglie, che sono fuori della tela ma che uno specchio riflette. Sul petto del pittore brilla la croce di Santiago; si dice che l'avesse dipinta [p. 323] il re per farlo cavaliere di quell'ordine... Ricordo che la direzione del Prado, per continuare quelle magie, aveva sistemato di fronte al quadro uno specchio.

All'espedito pittorico di inserire un quadro in un quadro corrisponde in letteratura quello di interpolare una storia in un'altra storia. Cervantes ha incluso nel *Chisciotte* un romanzo breve; Lucio Apuleio ha intercalato nell'*Asino d'oro* la famosa favola di Amore e Psiche: queste parentesi, proprio a causa della loro non equivoca natura, sono banali quanto il fatto che una persona, nella realtà, legga ad alta voce o canti. I due piani - quello reale e quello fittizio - non si mescolano. Il *Libro delle mille e una notte*, invece, moltiplica fino alla vertigine la ramificazione di un racconto centrale in racconti avventizi, ma non fa nulla per graduare tali realtà, e l'effetto (che avrebbe dovuto essere profondo) è superficiale, come un tappeto persiano. La storia introduttiva è nota: il desolato giuramento del re che ogni notte si unisce a una vergine che all'alba fa decapitare, e la determinazione di Shahrazad che lo distrae con storie meravigliose, finché su di loro non sono trascorse mille e una notte e lei gli mostra suo figlio. La necessità di completare mille e una sezioni costrinse i copisti dell'opera a interpolazioni di ogni genere. Nessuna è più inquietante di quella della notte DCII, magica fra le notti. In quella strana notte, il re ascolta dalla bocca della regina la sua stessa storia. Ascolta l'inizio della storia che comprende tutte le altre, e anche - in modo mostruoso - se stessa. Riesce il lettore a intuire con chiarezza l'enorme potenzialità di quell'interpolazione, il suo curioso pericolo? Se la regina continuerà, l'immobile re ascolterà per sempre la storia incompleta delle mille e una notte, ormai infinita e circolare... Nelle *Mille e una notte*, Shahrazad racconta molte storie; una di queste storie è quasi la storia delle *Mille e una notte*.

Shakespeare, nel terzo atto dell'Amleto, erige uno scenario nello scenario; il fatto che il dramma rappresentato - l'avvelenamento di un re - rispecchi in [p. 324] qualche modo il dramma principale basta a suggerire la possibilità di infinite involuzioni. (In un articolo del 1840, De Quincey osserva che l'eccessiva pomposità di quel dramma fa sì che il dramma in cui è compreso ci appaia, per contrasto, più vero. Io direi invece che il suo scopo essenziale è quello opposto: far sì che la realtà ci sembri irreali).

Amleto è datato 1602. Alla fine del 1635 il giovane scrittore Pierre Corneille compone la commedia di magia *L'illusione del teatro*.

Pridamant, padre di Clindor, ha percorso alla ricerca del figlio tutte le nazioni d'Europa. Più per curiosità che per fede, visita la grotta del «mago prodigioso» Alcandre. Questi, in modo fantasmagorico, gli mostra la vita rischiosa del figlio. Lo vediamo pugnalare un rivale, sfuggire alla giustizia, morire assassinato in un giardino e poi conversare con alcuni amici. Alcandre ci chiarisce il mistero. Clindor, dopo aver ucciso il rivale, è diventato attore, e la scena del giardino insanguinato non appartiene alla realtà (alla «realtà» della finzione di Corneille), ma a una tragedia. Ci trovavamo, senza saperlo, in teatro. Un elogio alquanto imprevisto di questa istituzione chiude l'opera:

"Anche il nostro Re, quel fulmine di guerra, il cui nome si fa temere da un capo all'altro del mondo, colla sua fronte cinta d'alloro, si degna pure qualche volta di porger l'occhio e l'orecchio al Teatro francese." (48)

E' triste constatare come Corneille metta in bocca al mago questi versi così poco magici.

Il romanzo *Il Golem* di Gustav Meyrink (1915) è la storia di un sogno: in quel sogno vi sono dei sogni; in quei sogni (credo), altri sogni.

Ho ricordato molti labirinti verbali; nessuno è più complesso della nuovissima opera di Flann O'Brien: *Una pinta d'inchiostro irlandese*. Uno studente di Dublino scrive un romanzo che racconta di un oste di

Dublino che scrive un romanzo sui frequentatori della sua taverna (fra i quali c'è lo studente), che a loro [p. 325] volta scrivono romanzi in cui compaiono l'oste e lo studente, e altri scrittori di romanzi in cui si racconta di altri romanzieri. Il libro è costituito dai diversissimi manoscritti di quelle persone reali o immaginarie, abbondantemente annotati dallo studente. *Una pinta d'inchiostro irlandese* non è solo un labirinto: è una discussione sui molti modi di intendere il romanzo irlandese e un repertorio di esercizi in versi e in prosa, che illustrano o parodiano tutti gli stili irlandesi. La magistrale influenza di Joyce (anch'egli architetto di labirinti, anch'egli Proteo letterario) è innegabile, ma non opprimente, in questo libro molteplice.

Arthur Schopenhauer ha scritto che i sogni e la veglia sono pagine di uno stesso libro e che leggerle in ordine significa vivere, e sfogliarle sognare. Quadri dentro quadri, libri che si sdoppiano in altri libri ci aiutano a intuire quella identità.

16 giugno 1939

Recensioni

[203] L'ultimo libro di JOYCE

E' finalmente uscito Work in Progress, che ora si intitola La veglia di Finnegan, e che costituisce, ci dicono, il maturo e lucido frutto di sedici attivissimi anni di fatica letteraria. L'ho esaminato con una certa perplessità, ho decifrato senza incanto nove o dieci calembour, e ho scorso i timorosi elogi che gli dedicano la «Nouvelle Revue Francaise» e il supplemento letterario del «Times». Gli acuti autori di quei plausi dicono di avere scoperto la legge di un così complesso labirinto verbale, ma si astengono dall'applicarla o dal formularla, e non tentano neppure l'analisi di una riga o di un periodo... Ho il sospetto che condividano la mia sostanziale perplessità e le mie impressioni inservibili, parziali. Ho il sospetto che siano clandestinamente in attesa (io lo sono pubblicamente) di un trattato esegetico di Stuart Gilbert, interprete ufficiale di James Joyce.

E' indiscutibile che Joyce sia uno dei più grandi scrittori del nostro tempo. Sul piano della lingua, è forse il più grande.

Nell'Ulisse vi sono frasi, vi sono periodi per nulla inferiori ai più famosi di Shakespeare o di Sir Thomas Browne. Nella stessa Veglia di Finnegan [p. 327] c'è qualche frase memorabile. (Ad esempio questa, che non proverò a tradurre: «Beside the rivering waters of, hith-er and thithering waters of, night»). In questo vasto volume, tuttavia, l'efficacia è una eccezione.

La veglia di Finnegan è un concatenarsi di giochi di parole costruiti in un inglese onirico e che è difficile non definire falliti e incompetenti. Non credo di esagerare. Ameise in tedesco significa «formica»; amazing, in inglese, «sorprendente»; James Joyce, in Work in Progress, conia l'aggettivo ameising per significare lo stupore che provoca una formica. Ecco un altro esempio, forse un po' meno lugubre. Banister, in inglese, significa «ringhiera»; star, «stella»: Joyce fonde queste parole in una sola -banistar - che combina le due immagini.

Jules Laforgue e Lewis Carroll hanno praticato questo gioco con migliore fortuna.

[204] Una leggenda araba

Dalle note che Burton ha aggiunto alla sua famosa traduzione delle Mille e una notte riprendo questa curiosa leggenda. Si intitola:

Storia dei due re e dei due labirinti (49)

Narrano gli uomini degni di fede (ma Allah sa di più) che nei tempi antichi ci fu un re delle isole di Babilonia che riunì i suoi architetti e i suoi maghi e comandò loro di costruire un labirinto tanto

involuto e arduo che gli uomini prudenti non si avventuravano a entrarvi, e chi vi entrava si perdeva. Quella costruzione era uno scandalo, perché la confusione e la meraviglia sono operazioni proprie di Dio e non degli uomini. Passando il tempo, venne alla sua corte un re degli arabi, e il re di Babilonia (per burlarsi della semplicità del suo ospite) lo fece penetrare nel labirinto, dove vagò offeso e confuso fino al crepuscolo. [p. 328] Allora implorò il soccorso divino e trovò la porta. Le sue labbra non proferirono alcun lamento, ma disse al re di Babilonia ch'egli in Arabia aveva un labirinto migliore e che, a Dio piacendo, gliel'avrebbe fatto conoscere un giorno. Poi fece ritorno in Arabia, riunì i suoi capitani e guerrieri e devastò il regno di Babilonia con sì buona fortuna che rase al suolo i suoi castelli, sgominò i suoi uomini e fece prigioniero lo stesso re. Lo legò su un veloce cammello e lo portò nel deserto. Andarono tre giorni, e gli disse: «Oh, re del tempo e sostanza e cifra del secolo! In Babilonia mi volesti perdere in un labirinto di bronzo con molte scale, porte e muri; ora l'Onnipotente ha voluto ch'io ti mostrassi il mio dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo».

Poi gli sciolse i legami e lo abbandonò in mezzo al deserto, dove quegli morì di fame e di sete. La gloria sia con Colui che non muore.

7 luglio 1939

Recensioni

[205] Un manuale omerico di W.H.D. ROUSE

La letteratura inglese conta ventinove traduzioni dell'Odissea e un numero di poco inferiore di traduzioni dell'Iliade. Le prime nel tempo sono quelle di Chapman - Sette libri delle Iliadi di Omero, Principe dei Poeti, tradotti conforme all'originale da George Chapman, Gentiluomo, nell'anno 1598; le ultime, quelle dell'affabile e dotto ellenista W.H.D. Rouse.

«Come ogni genere letterario, la traduzione in versi ha leggi inviolabili e peculiari; la prima è che non bisogna intraprenderla» sentenziò tempo fa il nostro Groussac, ispirato da certi esercizi di Leopoldo Diaz. Il dottor Rouse condivide questa opinione, espressa anche da Andrew Lang e da Leconte de Lisle; quel che non condivide affatto è la predilezione per uno stile biblico, arcaico. Rouse ha tradotto le due epopee omeriche in una lingua orale, colloquiale, che non si presta certo all'ammirazione né alle citazioni, ma si presta benissimo a un'agile lettura. Non traduce Odissea, traduce La storia di Ulisse. Non parla del flechador Apollo, parla di Apollo che tira lontano; non parla del nubìgero Zeus, parla di Giove raccoglinuovole. (Con una fiducia forse eccessiva nella virtù unitiva delle [p. 330] lineette, il dottor Banqué y Faliu, dell'Università di Barcellona, parla di Hermes «che sul far della sera rubò i buoi di-colui-che-scaglia-lontano-le-frecce Apollo» e di una vergine che, «dopo avere abbeverato i cavalli nel fiume Meles, nel-quale-abbondano-gli-alti-giunchi, con prontezza dirige il suo carro, tutto-fatto-di-scintille-di-oro, attraverso Smirne verso Claros vitifera»).

Omero vuole essere una introduzione allo studio di Omero, una sorta di prologo generale. Cortesemente, ma senza grande convinzione, l'autore cita a p. 104 l'ipotesi fenicia di Victor Bérard, che ha tanto colpito James Joyce e il suo interprete Gilbert. Nel secondo capitolo dichiara, con minor verità che gravità: «E' ormai morta l'eresia di Wolf», e ribadisce la sua fede nell'Omero tradizionale, uno e indivisibile. Nel decimo capitolo mette a confronto le figure elementari del greco con quelle che prodigavano (e combinavano) i poeti scandinavi, i quali dicevano «acqua della spada» anziché sangue, e «gallo dei morti» anziché corvo, e «ralleggiatore del gallo dei morti» anziché guerriero.

Uno dei capitoli migliori dell'opera è quello dedicato all'archeologo Heinrich Schliemann (1822-1890), che intraprese sulla collina di Hissarlik gli scavi di Troia e portò alla luce le rovine non di una città ma di otto città sovrapposte come scritte o come i ricordi di un uomo: città la cui antichità è al limite del sacro, quasi tutte anteriori a Priamo e tre addirittura a Ercole.

[206] JOHN WILKINS, preveggenete

La stampa inglese annuncia senza ulteriori commenti l'ampliamento dell'Aerodromo militare di Heston e la conseguente demolizione del vicino villaggio di Cranford, la cui rettoria in pietra grigia risale al XIV secolo. In quella rettoria visse intorno al 1640 [p. 331] John Wilkins, che fu tra coloro che prefigurarono e anticiparono il volo meccanico.

Pochi uomini meritano la curiosità che merita Wilkins. Sappiamo che fu vescovo di Chester, rettore del Wadham College di Oxford e cognato di Cromwell. Questi privilegi di ordine familiare, accademico ed ecclesiastico hanno purtroppo distratto il suo unico biografo - il signor P. Wright Henderson -, che ha il candore (o l'impudenza) di dichiarare d'aver scorso la sua opera «solo in modo affrettato, e anche negligente». Eppure, è proprio l'opera che ci interessa. Consta di molti libri, alcuni di carattere dottrinale, quasi tutti utopici.

Il primo risale al 1638 e si intitola Scoperta di un mondo nella luna, ovvero Discorso che intende dimostrare che in quel pianeta può esservi un mondo abitabile. (La terza edizione, che è del 1640, ha un capitolo aggiuntivo, che prospetta - e sostiene - la possibilità di un viaggio sulla luna). Mercurio, o il messaggero segreto e rapido (1641) è un manuale di criptografia. Magia matematica (1648) consta di due libri che si intitolano Archimede e Dedalo. Il secondo racconta che un certo monaco inglese dell'XI secolo volò «dalla torre più alta di una cattedrale spagnola, sorretto da ali meccaniche». Il Saggio circa un carattere reale e un linguaggio filosofico (1668) propone un catalogo ragionato dell'universo e da tale catalogo desume una rigorosa lingua internazionale. Wilkins divide l'universo in quaranta categorie, designate con nomi monosillabici di due lettere. Queste categorie sono suddivise in generi (designati con una consonante) e i generi in specie, designate con una vocale. Quindi de significa «elemento»; deb, «fuoco»; deba, «fiamma»...

Nello stesso luogo in cui Wilkins ragionava di «uomini volatili», faranno il nido i ferrei aeroplani e da lì si leveranno nel cielo. So che Wilkins sarebbe stato felice di questa coincidenza, che è una irrefutabile conferma e quasi un risarcimento.

[207] La vita letteraria

Uno dei tratti sconcertanti del nostro tempo è l'entusiasmo che hanno suscitato nel mondo intero le sorelle Dionne, per motivi numerici e biologici. Il dottor William Blatz ha dedicato loro un vasto volume, illustrato, come era ovvio, da incantevoli fotografie.

Nel terzo capitolo afferma: «Yvonne è facilmente riconoscibile perché è la maggiore, Marie perché è la minore, Annette perché tutti la prendono per Yvonne, e Cécile perché è del tutto identica a émilie».

SAGGIO

[208] DEFINIZIONE di «GERMANOFILO»

Gli implacabili detrattori dell'etimologia argomentano che l'origine delle parole non ci rivela ciò che queste significano oggi; i difensori possono replicare che ci rivela, sempre, ciò che queste oggi non significano. Rivela, per esempio, che i pontefici non sono costruttori di ponti; che le miniature non sono dipinte con il minio; che la materia del cristallo non è il ghiaccio; che il leopardo non è un incrocio fra una pantera e un leone; che un candidato può non essere stato sbiancato; che i sarcofaghi non sono il contrario dei vegetariani; che gli alligatori non sono lagartos; che le rubriche non sono rosse come il rubor; che lo scopritore dell'America non è Amerigo Vespucci e che i germanofili non sono devoti della Germania.

Tutto ciò non è una falsità, e neppure una esagerazione. Ho avuto il candore di conversare con molti germanofili argentini; ho provato a parlare della Germania e di ciò che è indistruttibilmente tedesco; ho citato Holderlin, Lutero, Schopenhauer o Leibniz; ho verificato che l'interlocutore «germanofilo» identificava a malapena questi nomi e preferiva parlare di un arcipelago più o meno antartico scoperto nel 1592 [p. 334] dagli inglesi, di cui non ho ancora capito che relazione abbia con la Germania.

L'ignoranza plenaria di ciò che è germanico non esaurisce, tuttavia, la definizione dei nostri germanofili. Vi sono altri tratti peculiari, forse non meno necessari del primo. Eccone uno: il germanofilo è molto rattristato dal fatto che le compagnie ferroviarie di una certa repubblica sudamericana abbiano azionisti inglesi. E' anche molto afflitto per i rigori della guerra sudafricana del 1902. Inoltre è antisemita; vorrebbe espellere dal nostro paese una comunità slavo-germanica in cui prevalgono cognomi di origine tedesca (Rosenblatt, Gruenberg, Nierenstein, Lilienthal) e che parla un dialetto tedesco: l'yiddish o judisch.

Da tutto ciò si dovrebbe forse dedurre che il germanofilo è in realtà un anglofobo. Ignora completamente la Germania ma si rassegna all'entusiasmo per un paese che combatte l'Inghilterra. Vedremo che questa è la verità, ma non tutta la verità, e neppure una sua parte significativa. Per dimostrarlo ricostruirò, riducendola all'essenziale, una conversazione che ho avuto con molti germanofili, cosa che - giuro - non mi capiterà mai più, perché il tempo concesso ai mortali non è infinito e il frutto di quei colloqui è vano.

Invariabilmente il mio interlocutore ha esordito condannando il risarcimento di Versailles, imposto con la forza alla Germania nel 1919. Invariabilmente ho commentato quella condanna con un testo di Wells o di Bernard Shaw, che nell'ora della vittoria denunciarono quel documento implacabile. Il germanofilo non ha mai ricusato questo testo. Ha proclamato che un paese vittorioso deve astenersi dalla oppressione e dalla vendetta. Ha proclamato che era naturale che la Germania volesse cancellare tale oltraggio. Ho condiviso la sua opinione. Dopo, immediatamente dopo, è

accaduto l'inspiegabile. Il mio prodigioso interlocutore ha argomentato che l'antica ingiustizia subita dalla Germania la autorizza nel 1940 a distruggere non solo l'Inghilterra e la Francia (perché non l'Italia?), ma anche la Danimarca, l'Olanda, la Norvegia, che di quella ingiustizia non hanno colpa alcuna. Nel 1919 la Germania fu maltrattata dai nemici: questa onnipotente ragione le permette di incendiare, radere al suolo, conquistare tutte le nazioni d'Europa e forse del mondo... Il ragionamento, come si vede, è mostruoso.

Timidamente segnalo questa mostruosità al mio interlocutore. Questi si prende gioco dei miei scrupoli antiquati e adduce ragioni gesuitiche o nietzschiane: il fine giustifica i mezzi, la necessità non ha legge, non c'è altra legge che la volontà del più forte, il Reich è forte, l'aviazione del Reich ha distrutto Coventry, ecc.. Mormoro che mi rassegnò a passare dalla morale di Gesù a quella di Zarathustra o di Formica nera, ma che questa rapida conversione non mi consente di impietosirmi per l'ingiustizia sofferta nel 1919 dalla Germania. A quella data che non vuole dimenticare, l'Inghilterra e la Francia erano forti; non c'è altra legge che la volontà dei forti; di conseguenza, quelle nazioni calunniate fecero molto bene a cercare di annientare la Germania, e non si può rivolger loro altra critica se non quella di essere state incerte (e perfino colpevolmente pietose) nell'esecuzione di quel piano. Disdegnando queste aride astrazioni, il mio interlocutore inizia o abbozza il panegirico di Hitler: uomo della provvidenza i cui infaticabili discorsi predicano l'eliminazione di tutti i ciarlatani e demagoghi, e le cui bombe incendiarie, non mitigate da parole di dichiarazioni di guerra, annunciano dal firmamento la rovina degli imperialismi rapaci. Dopo, immediatamente dopo, avviene il secondo prodigio. E' di natura morale ed è quasi incredibile.

Scopro, sempre, che il mio interlocutore idolatra Hitler, non a dispetto delle bombe zenitali e delle invasioni fulminee, delle mitragliatrici, delle delazioni e degli spergiuri, ma proprio in virtù di queste abitudini [p. 336] e di questi strumenti. La malvagità, le atrocità lo rallegrano. Non gli importa della vittoria tedesca; vuole l'umiliazione dell'Inghilterra, il gratificante incendio di Londra. Ammira Hitler come ieri ammirava i suoi precursori nel sottomondo criminale di Chicago. La discussione risulta impossibile perché le ribalderie che imputo a Hitler sono ai suoi occhi attrattive e meriti. Gli apologeti di Artigas, di Ramirez, di Quiroga, di Rosas o di Urquiza giustificano o minimizzano i loro crimini; il difensore di Hitler ne trae un diletto particolare. Lo hitleriano, sempre, è un astioso, un adoratore segreto, e talvolta pubblico, della «energia» criminale e della crudeltà. E', per povertà di immaginazione, un uomo convinto che il futuro non possa essere diverso dal presente, e che la Germania, sinora vittoriosa, non possa cominciare a perdere. E' l'uomo furbo che vuole stare dalla parte di chi vince.

Non è impossibile che Adolf Hitler abbia qualche giustificazione; so che i germanofili non ne hanno.

NOTE

1. Il titolo del volume è *The Shape of Things to Come* (1933). Realizzato in Inghilterra nel 1936 per la regia di William Cameron Menzies, il film venne tradotto in italiano col titolo *La vita futura - Nel Duemila guerra o pace*.

2. Traduzione di Alberto Rossati (*Edgar Lee Masters, Antologia di Spoon River*, Rizzoli, Milano, 1989).

3. Traduzione di Vittorio Bodini (*Miguel de Cervantes, Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino, 1957).

4. Romanzo di Ricardo Guiraldes.

5. Traduzione di Roberto Paoli (da *Cent'anni di poesia ispanoamericana*, Le Lettere, Firenze, 1993). Riproduciamo qui di seguito il testo originale:

«Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, està el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lampara, y tristeza
la rosa que en el vaso, agonizante,
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble el dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma,
y acaso espera que algún día habite,

en la ilusión de su azulada calma
el huésped, que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas».

6. Questo e i due brani successivi sono citati nella traduzione di Roberto Paoli (*Miguel de Unamuno, Poesie*, Vallecchi, Firenze, 1968).

7. Criollo trova un equivalente soltanto parziale nell'italiano «creolo»; il termine indica anche ciò che è peculiare e tipico di un paese dell'America spagnola, riferendosi a persone e cose e attribuendo loro valorosa nobiltà in contrasto con ciò che è straniero.

8. Romanzo (1926) di Enrique Larreta.

9. Nato sull'altra riva del Río de la Plata, cioè in Uruguay.

10. Il riferimento è alle guerre civili tra la provincia di Buenos Aires e la Confederazione delle province argentine.

11. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) di Fray Antonio de Guevara.

12. Poema gauchesco di José Hernandez (I parte, 1872; II parte, 1879).
13. Traduzione di Giulia Arborio Mella.
14. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922), di Oliverio Girondo.
15. Alcàndara (1925), raccolta poetica di Francisco Luis Bernàrdez.
16. Traduzione di Mario Vinciguerra (Rudyard Kipling, Qualcosa di me. Per i miei amici noti e ignoti, Einaudi, Torino, 1938).
17. «Oh, ricorda, era un magico giardino»; traduzione di Carlo Izzo (Edgar Allan Poe, Tutti i racconti e le poesie, Casini, Roma, 1953).
18. Romanzo d'appendice, pubblicato a puntate.
19. «Senza ricordo, immobile, il volto chinai sull'Amato, tutto cessò, e io giacqui lasciando la mia cura dimenticata fra i gigli»; traduzione di Giorgio Agamben (Juan de la Cruz, Poesie, Einaudi, Torino, 1974).
20. Questo passo e il testo successivo sono citati nella traduzione di Roberto Sanesi (Thomas S. Eliot, Opere, Bompiani, Milano, 1986).
21. Traduzione di Diana Grange Fiori (Arthur Rimbaud, Opere, Mondadori, Milano, 1975).
22. Traduzione di Mario Tutino (Paul Valéry, Il Cimitero marino, Einaudi, Torino, 1966).
23. Traduzione di Primo Levi (Franz Kafka, Il Processo, Einaudi, Torino, 1983).
24. Traduzione di Paola Campioli (Olaf Stapledon, Il costruttore di stelle, Longanesi, Milano, 1975).
25. Tratto dal romanzo Niente di nuovo sul fronte occidentale di Erich Maria Remarque (1929), regia di Lewis Milestone (Usa, 1930).
26. Le greguerías sono brevi componimenti umoristici in prosa su aspetti della vita di ogni giorno.
27. Traduzione di Carlo Formichi (Jonathan Swift, Opere, Mondadori, Milano, 1983).
28. The Power and the Glory, regia di William K' Howard (Usa, 1933).
29. Traduzione di Edoarda Masi (Ts'ao Hsueh-Ch'in, Il sogno della camera rossa, Utet, Torino, 1964).
30. Paulino Lucero (1846) e Santos Vega (1871) di Hilario Ascasubi; Fausto (1866) di Estanislao del Campo; Martìn Fierro (1872 e 1879) di José Hernandez; Juan Moreira (1879) di Eduardo Gutiérrez; Don Segundo Sombra (1926) di Ricardo Güiraldes; Ramón Hazana (1932) di Eduardo Acevedo Díaz.
31. Lazarillo de Tormes (1554), di autore spagnolo ignoto; El Gran Tacano (o Historia de la vida del Buscón, 1626) di Francisco de Quevedo; Gil Blas (1715-1735) di Alain-René Lesage.
32. Street Scene (Usa, 1931).
33. Traduzione di Cesare Greppi (Luis de Góngora, Solitudini, Guanda, Milano, 1984).
34. Traduzione di Giorgio Monicelli (Ernest Hemingway, Avere e non avere, Einaudi, Torino, 1964).
35. Traduzione di Gianni Puccini e Vittoria Nobile (Gunnar Gunnarsson, Navi sul cielo, Bompiani, Milano, 1943).
36. E' il primo verso del Sonetto al sepolcro del re Filippo II a Siviglia. [p. 340] In italiano è stato reso: «Tanta grandezza, o Dio, mi spaventa» (traduzione di Stelio Cro; Miguel de Cervantes, Tutte le opere, Mursia, Milano, 1978). L'interpretazione suggerita da Borges si può rendere: «Accidenti, quanto mi spaventa questo apparato!».
37. Heimkehr, regia di Joe May (Germania, 1928).

38. An American Tragedy, regia di Josef Von Sternberg (Usa, 1931).
39. Traduzione di Piero Jahier (Murasaki Shikibu, La signora della barca - Il ponte dei sogni, Bompiani, Milano, 1981).
40. So big, regia di A.W. Wellman (Usa, 1932); Show Boat, regia di James Whale (Usa, 1936); Cimarron, regia di Wesley H. Ruggles (Usa, 1931).
41. Traduzione di Lorenzo Gigli (J.B. Priestley, Gli uomini del giudizio universale, Mondadori, Milano, 1940).
42. Personaggio della tradizione popolare spagnola. Da Perogrullo è derivato il sostantivo perogrullada, «cosa evidente, la cui enunciazione risulta superflua».
43. Traduzione di Concetta Scognamiglio (Breton e il surrealismo, a cura di Ivo Margoni, Mondadori, Milano, 1976).
44. Traduzione di Vezio Melegari (Hilaire Belloc, Napoleone, Longanesi, Milano, 1949).
45. Si riferisce a The Best Short Stories of 1938 (English and American), antologia a cura di Edward J. O'Brien; la copertina del volume è riprodotta in «El Hogar» accanto alla recensione di J.L. Borges.
46. The Jewish Problem.
47. Traduzione di Pier Aldo Rovatti (Alfred North Whitehead, I modi del pensiero, il Saggiatore, Milano, 1972).
48. Traduzione di Maria Ortiz (Pierre Corneille, Teatro, vol. I, Sansoni, Firenze, 1964).
49. Il testo verrà poi inserito nell'Aleph (1949). Si cita dunque dalla traduzione di Francesco Tentori Montalto (Jorge Luis Borges, L'Aleph, Feltrinelli, Milano, 1959).

«Ce vice impuni, la lecture»

di TOMMASO SCARANO

Borges ha detto che la critica letteraria arricchisce la letteratura.

Noi possiamo affermare che la sua critica letteraria arricchisce anche la sua letteratura o, che è lo stesso, che il Borges lettore di Kafka, di Chesterton, di Wells, di Coleridge, o di Meyrink crea il miglior lettore possibile di Borges.

Sta qui l'importanza di questi Testi prigionieri, che Rodriguez Monegal e Sacerio-Gari riscattarono nel 1986 dalla ingiusta e ormai cinquantennale segregazione delle pagine di «El Hogar».

Si potrebbe obiettare che, a fronte dei saggi riuniti nel 1952 in Altre inquisizioni, queste recensioni che sono molto meno che recensioni, e queste biografie piuttosto lacunose e manchevoli che non «sintetiche», rivelano la loro marginalità e la loro inadeguatezza a rappresentare il Borges critico. Confutare questa superficiale (e del tutto ipotetica e improbabile) obiezione non è difficile. Basterebbe citare la frase che chiude la recensione a *The Sixth Beatitude* di Radclyffe Hall (46; i rimandi saranno sempre alla numerazione progressiva dei brani) - «Decisamente, i procedimenti obliqui non sono i peggiori» -, oppure questa riflessione, relegata in un inciso (130): «ritengo che il genere poliziesco, come tutti i generi, viva della continua e delicata infrazione delle sue leggi», per sostenere che quelle recensioni sono [p. 344] in realtà molto più che recensioni. Basterebbe far notare la rilevanza che nella brevissima biografia di Benedetto Croce (14) assume il particolare del terremoto del 1883, posto a cifra della genesi del grande filosofo («In quel terremoto morirono i suoi genitori e sua sorella, ed egli stesso rimase sepolto sotto le macerie. Dopo due o tre ore lo trassero in salvo. Per sfuggire a una disperazione totale, decise di pensare all'Universo, procedura comune a tutti gli infelici, e che a volte funge da balsamo»), per provare che quelle biografie sono molto più che biografie, proprio perché non offrono una sintesi dei fatti della vita dell'autore ma individuano un evento (l'evento) che ha posto l'uomo di fronte al proprio destino. (Allo stesso modo opererà Borges nelle «biografie in versi» che dedicherà, negli anni a venire, a Poe, a Sturluson, a Swedenborg, a Spinoza, a Emerson e a tanti altri, e che hanno il loro archetipo nella Poesia congetturale scritta in memoria di Laprida nel 1943).

Borges non si smentisce mai creatore e rifacitore di modelli.

Ma sarebbe, questa, una debole vindicación. Si può, e si deve, dire molto di più. Si deve intanto dire che quegli scritti appartengono a un decennio, gli anni Trenta, nel quale affonda le sue radici quella «modernità» della concezione borgesiana del testo letterario (riconoscibile soprattutto nei concetti di linguaggio, testo e letteratura come sistemi, e di lettura e scrittura come riscritture) che fa di lui il precorritore (e forse anche l'ispiratore) delle più innovative concezioni estetiche e critiche del secondo Novecento. Non è un caso che teorici della portata di Ricardou, Blanchot, Genette, Compagnon abbiano fatto di Borges, oltre che l'oggetto di decisive interpretazioni, anche il loro costante ed esemplare riferimento.

Quella «littérature selon Borges», così magistralmente analizzata da Genette nel '64, nasce

proprio in questi anni ed è frutto del superamento di un'ottica criollista che aveva già manifestato tutta la sua limitatezza nell'Evaristo Carriego (1930).

Nel 1931 Victoria Ocampo lo volle nel gruppo dei redattori di «Sur», una delle riviste più aperte e raffinate che abbia mai avuto l'Argentina. Borges fece moltissimo per la rivista, e Victoria Ocampo riconobbe sempre il debito enorme di «Sur» nei confronti della sua cultura e della sua intelligenza. Ma è altrettanto vero che l'ambiente dei collaboratori [p. 345] di «Sur» (fra i quali c'erano letterati della statura di Eduardo Mallea, Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña), e soprattutto l'attenzione che programmaticamente la rivista rivolgeva a quanto di più significativo e più nuovo producevano le grandi letterature occidentali, fecero moltissimo per Borges, che in più di una occasione riconobbe il suo enorme debito nei confronti della rivista di Victoria Ocampo. Se non si tiene conto di questa circostanza non si riesce a inquadrare dovutamente l'apertura che caratterizzò in quegli anni la riflessione di Borges sulla letteratura e della quale recano il segno già molti degli scritti di *Discussione* (1932), e della *Storia dell'eternità* (1936). Si pensi ad esempio a *La postulazione della realtà* e a *L'arte narrativa e la magia*, che affrontano il problema della verosimiglianza nell'opera letteraria e di fatto inaugurano il discorso borgesiano sul genere fantastico, o a *Le kenningar*, sulla retorica delle metafore, tema originario e nucleare della sua concezione della letteratura, o ancora al lungo saggio sui traduttori delle *Mille e una notte*, che altro non è che un discorso sull'atto della scrittura.

Ma se non si tiene conto anche di tutto quell'immenso lavoro di critico e di diffusore di letteratura che Borges svolse attraverso le pagine di numerosi periodici; se non si tiene conto del suo lavoro di traduttore, prologhista, antologista, non si riesce a cogliere la misura e l'importanza di quello che fu, come è stato detto, un vero e proprio intervento di «occupazione territoriale», destinato a determinare un profondo e duraturo cambiamento nella letteratura e nella critica argentina.

In quegli anni Borges collaborò, con decine e decine di suoi scritti (molti dei quali purtroppo ancora «prigionieri»), a giornali e riviste dal profilo e dal pubblico molto eterogenei. Oltre che nell'elitaria «Sur» e nella rivista «femminile» «El Hogar», il suo nome firmava saggi e articoli nel giornale scandalistico e di massa «Critica», di cui diresse il supplemento letterario «Revista multicolor de los sábados», nel tradizionale «La Prensa», nella accademica e paludata «Nosotros». E ancora: Borges fa conoscere al pubblico argentino Virginia Woolf (della quale tradusse *A Room of One's Own*, 1936, e *Orlando*, 1937), André Gide (*Perséphone*, 1936), Franz Kafka (*Die Verwandlung*, 1938), William Faulkner (*The Wild Palms*, 1941) e, dalle pagine delle riviste, testi o brani di Chesterton, Meyrink, Wells, Sandburg, [p. 346] Langston Hughes, Edgar Lee Masters; scrive prologhi (a opere di Kafka, Hudson, Valéry, Bioy Casares), redige antologie (nel 1937 l'Antologia classica della letteratura argentina, nel 1940 l'Antologia della letteratura fantastica), cura una rubrica di critica cinematografica per «Sur» recensendo film di Chaplin, von Sternberg, Vidor, Hitchcock; fonda, con Bioy Casares, «Destiempo» (1936).

Borges stava creando le basi di una critica e di una letteratura originali, molto diverse dai canoni, soprattutto argentini, dell'epoca. E del futuro grande Borges costituiscono già un eloquente esempio quelle «prove d'autore» che sono i racconti di *Storia universale dell'infamia* (1935) - e che non poco devono allo sforzo di chiarezza ed essenzialità cui lo costringe la pratica del giornalismo letterario. Ma stava facendo anche molto di più: si stava creando un pubblico. E il rilievo degli scritti di questo periodo sta anche, e non in secondo luogo, nel fatto che essi documentano una operazione culturale lucida e consapevole, volta a indicare al pubblico argentino un nuovo atteggiamento di lettura e un nuovo orizzonte di letture. In quegli anni Borges propose ai lettori argentini una diversa geografia letteraria che ne alterava radicalmente le coordinate di riferimento e ne orientava i gusti,

predisponendoli così alla ricezione della sua futura opera di scrittore di ficciones.

E' a tale operazione, e al complesso dell'attività di quel decennio, che vanno riferiti i saggi e le recensioni scritti per il settimanale «El Hogar», rivista «di consumo» che si pubblicava da oltre trent'anni e di grande diffusione nei ceti medio e altoborghesi della capitale. Conservatrice e cattolica, con espliciti intenti moralizzanti, la rivista, oltre a cronache e informazioni, dedicava numerosi servizi alla moda, alla cucina, all'educazione dei figli, all'igiene domestica, ma riservava anche uno spazio all'informazione culturale. A Borges fu offerta la redazione di una rubrica fissa dedicata ai «Libri e autori stranieri», che si pubblicava a cadenza quindicinale (e si alternava, settimanalmente, a una rubrica gemella curata da altri e riservata ai libri e agli autori di lingua spagnola), nonché lo spazio di una pagina, a periodicità variabile, per la pubblicazione di un saggio.

Dal 16 ottobre del 1936 al 7 luglio del 1939, continuativamente, con la sola interruzione di un mese - dovuta al noto incidente della notte di Natale del 1938 -, Borges redige, su un totale di settantasei numeri, oltre a numerose [p. 347] note informative quasi telegrafiche, centotrentanove recensioni, quarantotto «biografie sintetiche» e dodici saggi (cui è da aggiungere una tardiva collaborazione il 13 dicembre del 1940).

Il campo d'interesse è vastissimo. Borges commenta, non rinunciando mai alla prima persona, opere letterarie, filosofiche, storiche, saggi critici, antologie, traduzioni, storie letterarie, spaziando dalla prediletta letteratura inglese a quelle nordamericana, tedesca, francese, e finanche giapponese e cinese; sue fonti accertate o dichiarate sono la Encyclopaedia Britannica, la «Nouvelle Revue Française» e il «Times Literary Supplement».

In un saggio del '54 Adolfo Prieto giudicava Borges un «lettore edonista» e la sua critica «arbitraria» e «impressionista», fatta di osservazioni marginali e prescindibili, incapace di affrontare «la totalità dell'opera», e concludeva che come critico non valeva granché. I canoni di riferimento di Prieto erano quelli della critica dei critici, della critica accademica. Niente di più diverso da quella di Borges, il cui modello è invece la critica degli scrittori.

E sono sintomatici i continui riferimenti alle teorie poetiche degli scrittori - Poe, Eliot, Valéry, ad esempio -, così come la sua propensione a far largo uso di loro giudizi su se stessi e su altri scrittori (è stato notato come di questi sia in larga parte composta la sua Introduzione alla letteratura inglese). Ma il semplice rinvio a questo modello rischia di essere semplicistico e generico. Gli scritti di «El Hogar» permettono un discorso più dettagliato.

Il primo elemento che si può rilevare è che, se Borges non dà prova di saper leggere l'opera nella sua totalità è perché di fatto fa molto di più: la legge, sulla scorta di particolari forse anche marginali, nella superiore totalità della letteratura intesa come sistema. E' il concetto, modernissimo, di intertestualità, che orienta la lettura di Borges. «Il libro» ha detto «è una relazione, un asse di innumerevoli relazioni» (Nota su (intorno) a Bernard Shaw). I Testi prigionieri offrono, davvero ad apertura di pagina, innumerevoli esempi di questa modalità di lettura, che è anche - è superfluo dirlo - profondamente interpretativa.

Borges non può trattare di un'opera o di un autore senza convocare immediatamente altre opere e altri autori; anzi, il brano prende le mosse più di frequente da altri autori che non da quello che lo motiva.

Borges muove da o giunge sempre a un altrove. Autori e opere letterarie sono sistematicamente ricondotti a «genealogie» entro le quali soltanto è possibile misurarne significato e «valore», ed entro le quali la lettura si compie in un'ottica che privilegia, su tutti gli altri possibili, i criteri della varianza e della invarianza. Ogni testo è insomma, per certi aspetti, riscrittura e al tempo stesso

modello di altri. Oppure (ed è la geniale paradossalità di Borges) il testo è passibile di violente decontestualizzazioni; un solo esempio: «Victor Hugo osserva che Shakespeare contiene in sé Góngora; possiamo aggiungere che contiene anche Dostoevskij» (32). Quale nuova e affascinante interpretazione di lettura ci suggerisce l'idea di Shakespeare «precursore» (o «lettore») di Dostoevskij?

Nell'uno e nell'altro caso l'operazione è illuminante.

Ad attivare questa sorta di mania del raffronto è la concezione della realtà come sistema unitario di corrispondenze, e del sapere come trama di discorsi (letterari, filosofici, religiosi, scientifici), come reale continuamente raccontato in versioni differenti e al tempo stesso uguali; è, ancora, l'idea del libro come libro infinito, e della storia universale (ma lo stesso varrebbe dire della letteratura universale) come «storia della diversa intonazione di alcune metafore» (La sfera di Pascal). Non sarebbe vano tentare, non in questa sede ovviamente, un inventario dei diversi procedimenti argomentativi che pongono in atto questa modalità critica tipicamente borgesiana. Qui mi limiterò solo a qualche esempio significativo.

L'incipit della recensione a *Star Maker* di Olaf Stapledon (83) è di questo tenore: «Il cuore dei buoni lettori di H.G. Wells esulterà di gioia: Olaf Stapledon ha appena pubblicato un altro libro». La «biografia sintetica» di Romain Rolland (75) comincia così: «La gloria di Rolland sembra molto solida. Nella Repubblica argentina lo ammirano di solito gli ammiratori di Joaquín V. González; nel Mar dei Caraibi, quelli di Martí; nell'America del Nord, quelli di Hendrik Willem Van Loon». In quella di David Garnett (44) Borges riesce a concentrare in poche righe una altrettanto sintetica tipologia del genere fantastico: «A differenza di Voltaire e di Swift, Garnett evita ogni intenzione satirica; a differenza di Edgar Allan Poe, la réclame dell'orrore che sta proponendo; a differenza di H.G. Wells, le giustificazioni razionali e le ipotesi; a differenza di Franz Kafka e di May Sinclair, [p. 349] ogni contatto con l'atmosfera tipica degli incubi; a differenza dei *surréalistes*, il disordine».

L'enciclopedico Borges non guida mai a una sola lettura, ma a una costellazione di letture (e qui, sovente, perde il suo non enciclopedico lettore).

Ad altri due livelli ancora il richiamo intertestuale attiva le sue reti di rapporti.

Uno è quello della sua opera complessiva (già scritta e ancora da scrivere). Come non riconoscere nella dottrina di Basilide richiamata nella recensione a E.S. Drower (118) il rinvio, duplice, sia a Una rivendicazione del falso Basilide di *Discussione*, sia alla teoria di Hakim di Merv, il tintore mascherato di *Storia universale dell'infamia*; o nei riferimenti al paradosso di Zenone, evocato nelle recensioni a Kafka (80) e W. Capelle (133), un rinvio a *La perpetua corsa di Achille e della tartaruga* di *Discussione*; o nella battuta «Feuchtwanger, come si vede, non ignora l'arte dell'insulto» (9) un ammiccamento al suo *Arte dell'insulto* di *Storia della eternità*? E ancora: come farsi sfuggire i successivi riutilizzi e gli approfondimenti di idee magari solo accennate o suggerite nei testi di «El Hogar»? Penso ai saggi di *Altre inquisizioni* dedicati a Kafka, Valéry, Wells, Chesterton, Dunne; o a quello su *L'idioma analitico* di John Wilkins, che riprende l'argomento della nota a *Delphos, or the Future of the International Language* di E.S. Pankhurst (188). Penso anche al concetto, ripreso da Novalis, «Non esiste libro che non racchiuda un controlibro», contenuto nel saggio *La dinastia degli Huxley* (30) e ripetuto nella recensione a Alan Griffiths (172), e che in *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* (Finzioni) costituirà uno degli aspetti della letteratura tloniana («Un libro che non include il suo controlibro è considerato incompleto»). Ma perché non vedere di più?

Perché non leggere nella conclusione della recensione a Hermann Broch (42: «Ho tuttavia l'impressione che mi sarebbe piaciuto molto di più l'argomento inverso: l'invasione progressiva del mondo quotidiano da parte del mondo platonico dei simboli») l'idea generativa dell'intero racconto

di Tlon (la cui prima pubblicazione, ricordo, è del 1940)?

L'altro livello di utilizzo del riferimento intertestuale è quello interno agli stessi scritti di «El Hogar». E non è meno interessante, perché determina una sottile trama grazie alla quale nei lettori della rivista si attiva una sorta di preconsocenza e di inconscia aspettativa. Non solo alcuni saggi e [p. 350] «biografie sintetiche» anticipano recensioni (accade ad esempio per Huxley, Joyce, Phillipotts, Dunsany, Doblin), ma anche molti degli autori evocati attraverso la tecnica del richiamo «esterno» anticipano note o biografie a loro dedicate.

Se non fosse irriverente, si potrebbe dire che Borges metta in pratica una sorta di «pubblicità subliminale».

Ed è curioso osservare come se ne faccia influenzare egli stesso. Nella «biografia sintetica» di Doblin (97), Borges cita questa frase dello scrittore tedesco: «Se i miei romanzi sopravviveranno, spero che il futuro li attribuisca a quattro persone diverse». Quindici giorni dopo, la recensione a Brynhild di H.G. Wells (100) inizia con questa frase: «Non è inverosimile che gli esegeti di un lontano futuro attribuiscono le opere di Wells a sei uomini diversi» - e nella prima metà della recensione Borges si incarna in uno di quei futuri esegeti e distribuisce i titoli di Wells a sei singoli e differenti Wells.

Il procedimento è suggerito da Doblin, e Borges lo utilizza per una sintesi estrema di «biografia (pluribiografia) letteraria», ma era già stato di Borges in molte delle sue «biografie sintetiche». Ne abbiamo un buon esempio in questa specie di abstract della biografia di Dostoevskij scritta da Giuseppe Donnini (16): «In questo libro partecipiamo (o crediamo di partecipare) alla vita appassionata e faticosa di Dostoevskij, alle sue trasformazioni successive in cadetto, sottotenente, collaboratore di riviste illustrate, lettore entusiasta di Fourier, condannato a morte, recluso, soldato semplice, sottufficiale, romanziere, giocatore, debitore in fuga, editore di un periodico, imperialista, slavofilo ed epilettico». E' con questo sistema che le «biografie sintetiche» di Borges riescono a liquidare in poche righe le vite che (non) raccontano, e che tuttavia illuminano, totalmente, attraverso un dettaglio, minimo ma imprescindibile: un incontro, una lettura, una rinuncia, una passione, una passeggiata. Dice di Phillipotts (50): «A quattordici anni attraversò per la prima volta l'altopiano del Dartmoor, una distesa nebbiosa e affamata nel centro del Devonshire. (Misteri del processo poetico; quella camminata del 1876 - otto stanche leghe - determinò quasi tutta la sua opera successiva)».

L'uomo sta nelle sue quotidiane manie («Dalle tre e mezzo alle sei del pomeriggio, da trent'anni a questa parte, [p. 351] quell'uomo (Powys) scrive una o due pagine al giorno, vergando con amore ostinato ogni lettera», 129), sta nelle sue preferenze, nei suoi piccoli vizi (a Liam O'Flaherty «piacciono le città che non conosce, l'alcol, il gioco d'azzardo, l'alba, la notte, le discussioni», 71; Sir James Barrie «ama la solitudine, il biliardo e i tramonti», 181). Quello di Borges è un biografismo essenziale a oltranza: Babel^o sta tutto in questa frase: «la sua vita è trascorsa in un clima di catastrofe» (113).

Prieto, s'è detto, aveva parlato di Borges critico come di un lettore edonista. Non si sbagliava. E' noto che, professore di Letteratura inglese e nordamericana alla Facoltà di Lettere di Buenos Aires, Borges invitava i suoi allievi a leggere solo quanto trovavano piacevole, e ad abbandonare senza rimpianti (e senza sensi di colpa) i libri che risultavano loro noiosi. Coerentemente, Borges, autore di una rubrica che vuole essere guida e invito alla lettura, non maschera, anzi esibisce un criterio valutativo che non è troppo definire spudoratamente edonistico. Nelle pagine di «El Hogar» sono numerosissimi i giudizi di questo tenore: «infinitamente leggibile» (160), «uomo maestosamente illeggibile» (126), «la mia prima reazione è di piacere, e a tratti anche di incanto» (94), «sono pagine gradevolissime» (158), «ho avvertito fisicamente la presenza della poesia» (64).

La sua estetica è anche una estetica del «plaisir du texte».

Ma Borges è capace anche di condensare in poche parole giudizi tutt'altro che generici, giudizi, per così dire, «di alta densità».

La poesia di Eliot è un «universo limitato, arbitrario, ma singolarmente intenso» (3), Orlando è frutto del concorso di «magia, amarezza e felicità» (5), Tagore è «incorreggibilmente impreciso» (67), Stevenson è «irresponsabile e magnifico» (110), Conan Doyle è «minuzioso e garrulo» (33).

Impressionismo, d'accordo, ma di grande qualità, e a volte anche di delicata poesia: i libri di Faulkner «ci toccano fisicamente, come la vicinanza del mare o del mattino» (143), «C'è in Carl Sandburg una sofferta tristezza, una tristezza di tramonto sulla pianura, di fiumi fangosi, di ricordi inutili e precisi» (1). Va detto comunque che i giudizi di Borges, positivi o negativi che siano, non risultano mai arbitrari, e di solito provengono da una valutazione della corretta o della scorretta messa in atto dei «procedimenti», dei «meccanismi», della tecnica della scrittura, insomma.

Borges è, prima che straordinario «artefice», straordinario «lettore». Ed è questo Borges che ci fanno conoscere i Testi prigionieri, quel suo gusto, quel suo modo di trarre piacere dalla lettura che gli ha fatto scrivere nel 1969 i citatissimi versi:

«Menino vanto altri delle pagine che hanno scritte, il mio orgoglio sta in quelle che ho lette», con cui si apre Un lettore.

Naturalmente Borges avrebbe avuto tutto il diritto di vantarsi anche dei libri che ha scritto, e che molti hanno letto e leggeranno.

Dicevo, nelle prime pagine di questa Nota, che Borges, attraverso la sua critica letteraria, determina nel suo futuro lettore una sorta di orizzonte di attesa. Credo che sia un fatto facilmente dimostrabile. Basta poco per rendersi conto di quanto siano numerosi, nelle pagine di questo volume, gli articoli dedicati al genere fantastico (Wells, Kafka, Duvernois, Garnett, Lord Dunsany, Meyrink) e al poliziesco (Phillpotts, Van Dine, Innes, Collins, Blake, Ellery Queen), e come corra sotterraneamente una sorta di riserva sul romanzo, a tutto vantaggio della forma breve del racconto. La critica di Borges non è affatto innocente. In quegli anni il modello della narrativa erano Mann o Proust, non Kafka o Chesterton (insomma gli argentini erano pronti a leggere Mallea, non Borges). E Borges sa già esattamente quale sarà la sua letteratura (nel 1935 ha scritto La ricerca di Almotasim e nel maggio del '39 esce in «Sur» il suo Pierre Menard). Era necessario orientare i gusti dei lettori perché potessero diventare suoi lettori. E Borges lo fece attraverso la sua critica, essenziale, mai incline a inutili eleganze, chiara, godibilissima, sicura, dal procedere rapido che impedisce quasi di porre in discussione quanto afferma, diversa, appunto, anch'essa, dal modello in voga. Spesso ironica, ma sempre garbata, leggera, sfumata; più derisoria solo in un paio di occasioni - ma davvero non se ne poteva fare a meno (nel brano 128, ad esempio).

Ancora un rilievo. Gli anni durante i quali Borges scrisse su «El Hogar» furono cruciali per la storia del mondo: la Spagna era dilaniata dalla guerra civile, il nazismo e il fascismo si apprestavano a fare strazio dell'Europa. Borges non restò estraneo alla tremenda realtà del momento. Senza smettere di parlare delle finzioni della letteratura, lasciò [p. 353] tracce anche della sua lettura della realtà. Si pensi alla recensione al volume di Elvira Bauer dal significativo titolo Non fidarti dell'ebreo neppure quando giura (65), interamente costituita dalla descrizione delle figure che lo illustravano, o a quelle a Belloc (119) e a Golding (190), che toccano il problema dell'antisemitismo, o ancora al saggio che chiude il volume e nel quale traccia, con ironia ma in tono serio, il ritratto del «germanofilo». Si pensi infine al commento a The Brothers di Wells (123),

parabola della guerra spagnola, ma per Borges anche occasione per affermare la sua «equidistanza» tanto dal fascismo quanto dal marxismo, colpevoli entrambi, fra l'altro, di non saper produrre buona letteratura (49, 149 e 196).

Una curiosità, per chiudere. Borges, in queste pagine, ci regala anche due racconti «non scritti». Uno sta nell'ipotesi del controlibro di *Of Cours, Vitelli!*, di Alan Griffiths (172): «sarebbe crudele e molto più strano. Sarebbe la storia di alcuni cospiratori che decidono che qualcuno non esiste o non è mai esistito». L'altro sta nella recensione a *Excellent Intentions* di Richard Hull (130):

«Uno dei progetti che mi accompagnano, che in qualche modo mi giustificheranno davanti a Dio, e che non prevedo di realizzare (perché il piacere consiste nell'intravederli, non nel condurli a termine), è quello di un romanzo poliziesco un po' eterodosso ...

Ecco il mio piano: costruire un romanzo poliziesco del tutto usuale, con un indecifrabile assassinio nelle prime pagine, una lenta discussione in quelle intermedie e una soluzione nelle ultime. Poi, quasi all'ultima riga, aggiungere una frase ambigua - per esempio: "E tutti credettero che l'incontro di quell'uomo e di quella donna fosse stato casuale" - che suggerisca o lasci supporre che la soluzione era falsa. Il lettore, inquieto, andrebbe a rivedere i capitoli attinenti e troverebbe un'altra soluzione, quella vera».

Un vero peccato che Borges non abbia scritto questi due racconti, ci vien fatto di pensare. Ma presto ci coglie la stessa inquietudine dell'ipotetico lettore del giallo progettato. E se non ce ne fossimo accorti?

Indice degli autori citati

Il presente Indice rinvia anzitutto (fra parentesi quadre) al numero progressivo del testo che tratta specificamente dell'autore a lemma, e poi alle pagine nelle quali il medesimo autore è citato.

- Abenare, 49
Abrabanel, Giuda, si veda Leone Ebreo Abrabanel, Isacco, 41Àlain, 91Àlberdi, Juan Bautista, 71Àlberto Magno, 46Aldington, Richard, [134], 227
Almafuerte, pseudonimo di Pedro Bonifacio Palacios, 77, 302 Amiel, Henri Frédéric, 231Anderson, Sherwood, 11,
27, 215, 232 Andrade, Olegario, 71Àngoulème, Marguerite de, 249
Apuleio, Lucio, 252, 323Archimede, 243Aristofane, 22Aristotele, 28,
30, 48, 49, 65, 224 Arlincourt, Charles Victor Prévot d', 250
Arnold, Matthew, 212Aron, Robert, [127]Ascasubi, Hilario, 71, 72, 244, 253
Auden, Wystan Hugh, 315Auffenberg, Joseph von, 250
Austen, Jane,
206, 222Averroè, 49Avicebron, 49Azorin, 214
Babel°, Isaac Emmanuelovi-c, [^Baedeker, Karl, 222
Bagehot, Walter,
285Bailey, Henry Christopher, 76Bainville, Jacques, 109
Baker, George Pierce, 28Balzac, Honoré de, 34Banchs, Enrique, [24]
Banqué y Faliu, José, 330Barbusse, Henri, [47], 156, 198, 215, 216, 310
Barine,
Arvède, [7]Barrès, Maurice, 92Barrett, William, [112]Barrie, James Matthew, [181]
Basilio di Cesarea, 201Baudelaire, Charles, 19, 75, 125
Bauer, Elvira, [65]Becher, Johannes Robert, [196], 156 Beda, il Venerabile, 107, 264Bell, Eric
Temple, [146]
Belloc, Joseph Hilaire, [119], [142], [176], [177], 31, 198, 264, 307 Benda, Julien, 85, 91,
92, 153Bennett, Arnold, 97Béquer, Adolfo, 269Bérard, Victor, 330Bergson, Henri, 48, 179, 224,
292, 307
Berguer, Georges, 232Berkeley, Anthony, [155], 60, 76, 240, 265, 284 Berkeley, George,
47, 243, 292 Bernàrdez, Francisco Luis, 80Black Garnett, Constance, 83
Bladé, Jean Francois, 56Blake, Nicholas, [144]Blake, William, 81,
130, 207, 216, 260 Blatz, William, 332Bloy, Léon, 227Boccaccio, Giovanni, 226
Bofill i Mates, Jaume, 215Boileau, Nicolas, 236,
239Boole, George, 243Borges, Jorge Luis, 76, 80, 82Bottomley, Gordon,
266Bourget, Paul, 269Bradley, Francis, 224Bramah, Ernest,
[u6]Brasol, Boris, [171]Breton, André, [174]B-rezina, Otokar, 105, 217Broch, Hermann,
[42]Brod, Max, 105Bronte, Charlotte, 207Brooke, Rupert, 121Brooks, Van Wyck, [138] Browing,

Robert, 36, 59, 108, 317 Browne, Thomas, 212, 326 Buckley, Jerome Hamilton, 236 Bulwer Lytton, Edward George, 233 Burke, Thomas, 76, 300
Burne-Jones, Edward Coley,
92 Burton, Robert, 40, 319, 327 Busembaum, Hermann, 195
Butler, Samuel, 75, 76, 227, 236 Byron, George Gordon, 35, 36, 103, 114, 146, 160, 186, 314
Cain, James Mallahan, 244 Cambours Ocampo, Arturo, 79 Campbell, Roy,
[196], 122 Campo, Estanislao del, 72 Cancela, Arturo, 76 Cantor,
Georg Ludwig, 243 Capdevila, Arturo, 71 -capek, Karel, [183]
Capelle, Wilhelm, [133] Caraffa, Brandan, 80 Carlyle, Thomas, 54, 75, 160,
227, 247 Carr, John Dickson, [120] Carriego, Evaristo, 71 Carroll,
Lewis, 327 Caudwell, Christopher, [186] -cechov, Anton Pavlovic, 83
Céline, Louis-Ferdinand, 59 Cervantes, Miguel de, 38, 61, 235, 249,
255, 275, 285, 298, 305, 323 Chambers, Edmund, [184]
Chapman, George,
329 Charpentier, Henry, 133 Chateaubriand, Francois-René de, 160
Chaucer, Geoffrey, 67-68, 75 Chénier, André, 227
Chesterton, Gilbert Keith, [62], [94], 18, 19, 31, 76, 91, 122, 131, 183, 197, 204, 212,
216, 237, 264, 293, 308 Christie, Agatha, 128, 240, 265 Chuang Tzu, 320
Claudel, Paul, 215, 216 Clausewitz, Karl von, 112, 191 Crofts,
Freeman Wills, 256 Coleridge, Samuel Taylor, 75, 285, 298
Colette, Sidonie Gabrielle, 216 Collins, William Wilkie, 60, 76, 135, 154,
240, 256, 317 Conrad, Joseph, 59, 171, 182, 216, 269, 317
Coppard, Alfred Edgar, 135, 300 Corneille, Pierre, 30, 275, 324
Coster, Charles de, 216 Coward, Noel Pierce, 267 Cowen, William Joyce, [163]
Cowley, Malcolm, 88 Cowper, William, 218 Croce, Benedetto, [14], 234
Crozier, Frank Percy, [117] Cullen, Countee, [93], 73
Cummings, Edward Estlin, [85] Cyrano de Bergerac, Savinien de, 226
Daniel-Rops, Henri, [69]
Dante Alighieri, 30, 65 Daràs, Soler, 80 Darwin, Charles Robert, 54
Darwin, Erasmus, 226 Davis, William Henry, 121
Defoe, Daniel, 49
De Quincey, Thomas, 19, 31, 75, 203, 213, 233,
249, 299, 324 Descartes, René, 243 Devaux, Pierre, [21] De Voto, Bernard, 232
Dewey, John, 297 Diaz, Leopoldo, 329 Dickens, Charles John
Huffam, 34, 206, 221, 256
Dickson, Carter, [193]
Diofanto di Alessandria, 242-43 Diogene Laerzio, 223 Doblin, Alfred, [97], [109]
Donne, John, 218 Domini, Giuseppe, [16] D'Ors, Eugenio, 215
Dostoevskij, Fedor Michajlovi-c, 32-33, 34, 59, 83, 178, 239, 313 Doughty, Charles Montague,
212 Douglas, George, 295 Dowson, Ernest,
122 Doyle, Arthur Conan, 60, 76, 107, 125, 229, 294
Dreiser, Theodore, [153], 34, 59 Drower, Ethel Stefana, [u8] Duff, Charles, [23] Dunne, John
William, [170], 183
Dunsany, Lord, [58], [157], 264, 266-67, 300 Duvernois, Henri, [52]
Eastman, Max, [103] Eberhard, Wolfram, [115]

Echeverria, Esteban, 72, 244
Eckhart, Johannes, detto Meister Eckhart, 46 Eddington, Arthur, 264 Edwards, Evangeline Dora,
319-20 Ehrenstein, Albert, 156 Ehrlich, Paul, 307 Einstein, Albert, 167, 271-72, 307
Eliot, Thomas Sterne,
[68], 14-15, 24, 122, 212, 232, 261, 265
Emerson, Ralph Waldo, 36,
232 Empedocle, 224 Engels, Friedrich, 167 Eraclito, 46, 224 Ervine, St' John Greer, 28, 267, 300
Eschilo, 227 Escholier, Raymond, [168]
Esopo, 111, 196 Espiro, Fernàndez, 71 étiemble, René, [69] Eucken, Rudolf, 146 Euclide, 49, 243
Fabureau, Hubert, [72]
Farrell, James Thomas, [29] Faulkner, William, [32], [143], [199], 27, 29, 38, 59, 75, 171, 172,
215, 270
Ferber, Edna, [156]
Fernàndez, Macedonio, [180], 82 Fernàndez, Ramón, [45], 91
Feuchtwanger, Lion, [9] Fibonacci, Leonardo, 49 Fielding, Henry, 255
Filone di Alessandria, 49 Flaubert, Gustave, 189, 194, 223, 305,
319 Fletcher, Joseph Smith, 76 Forster, Edward Morgan, [63] Fourier, Charles, 246
Frank, Leonhard, [148], 156 Frank, Waldo, 231 Frazer, James
George, [22], 319 Freeman, Richard Austin, [193], 144 Freud, Sigmund, 179, 250, 307
Frost, Robert Lee, 24, 27 Funes, Gregorio, detto il decano Funes, 71
Galsworthy, John, 212 Galton, Francis, 54
Garnett, David, [44], 219, 285 Garnett, Richard, 83
Gauclère, Yassu, [69] Gauss, Karl Friedrich, 243 Géraldy, Paul, 216 Gibbon, Edward, 185, 260,
285
Gibson, Wilfrid Wilson, 121 Gilbert, Stuart, 66, 326, 330
Giles, Herbert Allen, 251 Gironde, Oliverio, 80
Glanvill, Joseph, 49 Goetel, Ferdynand, 160
Goethe, Johann Wolfgang, 30, 35, 155, 159, 192, 215
Gogarty, Oliver St' John, 272
Golding, Louis, [20], [190] Gómez de Baquero, Eduardo, 90
Góngora, Luis de, 59, 95, 215 Gonzalez, Joaquìn V., 137 Gonzalez Lanuza, Eduardo, 80 Gor'kij,
Maksim, 194
Gosse, Edmund, 17 Green, Julien, [122] Greene, Graham, [164] Gregory, Lady, 266
Greville, Ormond, 300 Griffiths, Alan, [172]
Grimm, Jacob Ludwig Karl, 35, 110, 264
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, 190
Groussac, John, 285, 317, 329 Gruenberg, Carlos, 250
Guérin, George Maurice de, 45, 231 Guiraldes, Ricardo, 70, 72, 82, 104 Gunnarsson, Gunnar,
230 Gunther, John, 248
Gutiérrez, Eduardo, [53], 72, 227, 244 Halifax, Charles Lindley Wood, [28] Hall, Radclyffe,
[46] Haller, Karl Ludwig von, 160 Hampden, John, [162]
Hanslick, Eduard, 29 Hanson, Lawrence, [184]
Hardy, Thomas, 122, 143 Harris, Frank, 259, 278-79
Harrison, George Bagshawe, [198] Hasenclever, Walter, 156
Hauptmann, Gerhart, [82] Hauser, Arnold, 314

Hearn, Lafcadio, 135Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 30, 46, 48, 93
Heidenstam, Carl Gustaf Verner von, 106
Heine, Heinrich, 12, 81, 249-50 Hemingway, Ernest, [135], 114, 269, 270 Henderson, P. Wright,
331Henriques Urena, Pedro, 76
Herder, Johann Gottfried, 46
Hernández, José, 72, 102, 104, 253, 298 Heym, Georg, 216
Hidalgo, Bartolomé, 71Hill, Frank Ernest, [37]
Hobbes, Thomas, 16
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 14
Holderlin, Friedrich, 333Holz, Arno, 146Horn, Alfred Aloysius, 216
Housman, Alfred Edward, 161 Hughes, Langston James, [39]
Hugo, Victor, 59, 87, 114Hull, Richard, [130], 240
Hume, David, 292
Huxley, Aldous Leonard, [30], [56], [86], [114], 140, 191, 264
Huxley, Julian, [30]
Huxley, Leonard, [30]
Huxley, Thomas Henry, [30]
Ibsen, Henrik, 65, 121, 157, 181, 223Iles, Frances, si veda Anthony BerkeleyInnes, Michael,
[33], [106]Ireland, I.A., 135Ireneo, Vescovo, 201Isaacs, Jorge, [60]
Jacobs, William Wymark, 135James, Henry, 135, 206, 232, 293
James, Will, [108]James, William, 224, 292, 297Jammes, Francis, 215, 216Jamot, Paul, [168]
Janson, Gustaf, [55]Joad, Cyril Edwin Mitchinson, [26], [149] Johnson, Samuel, 16, 207, 212,
285
Joyce, James, [35], [203], 17, 19, 43, 75, 95, 122, 159, 164, 170, 171, 189, 212, 214, 325, 330
Juan de la Cruz, 122Junqueiro, Abilio Guerra, 227 Kafka, Franz, [80], [99], 84, 105, 178,
293Kant, Immanuel, 46,
48Keats, John, 35, 162, 226, 278Kennedy, Milward, [87], 76, 240Kibbe, Pearl, [27]Kierkegaard,
Soren, 144Kipling, Rudyard, [49], 121, 135, 149-50, 212, 293, 310Kircher, Athanasius, 165Klabund,
214, 216, 217Kleist, Heinrich von, 157Klemm, Wilhelm, 156Knight, Eric, 293Knox,
padre Ronald, 76Komroff, Manuel, 300Kreymborg, Alfred, 231Kuhn, Franz, 177, 252
Lafinur, Juan Crisóstomo, 71La Fontaine, Jean de, 197Laforge, Jules,
24, 127, 327Lagerlof, Selma, 106Laing, Alexander, [73]Lamb, Charles,
207, 299Lang, Andrew, 31, 70, 212, 236, 264, 288, 299, 329
Lang, Fritz, 140Lange, Norah, 80
Lanier, Sidney, 24Larbaud, Valery, [40]Lautréamont, conte di, 24
Lawrence, David Herbert, 300 Lawrence,
Thomas Edward, detto d'Arabia, [10], 43, 212, 300
Leacock, Stephen, 180Leblanc, Maurice Marie émile, 76
Lebmann, John, 315Leconte de Lisle, Charles Marie, 236, 329
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 46, 127,
243, 291, 333 Lenormand, Henri René, [104], 216
Leonardo da Vinci, 58Leonardo Pisano, si veda Fibonacci Leone Ebreo, 41
Leroux, Gaston, 130, 154, 204, 229, 311 Lessing, Gotthold Ephraim, 105 Letellier,
Charles, 304Lewis, C.S., [182]Lewis, Sinclair, 52, 305Liddell Hart,
Basil Henry, [59], 23 Lindsay, Nicholas Vachel, 24Links, J.G., [12]Lodge, Oliver, 193Loos,

Anita, 180López, Vicente Fidel, 72López de Ayala, Pedro, 67Loti, Pierre, 108, 182Louys, Pierre, 57
Lowell, Amy, 36, 226Ludendorff, Erich, [111], 155 Ludwig, Emil, 91, 141, 302Lugones,
Leopoldo, 44, 70, 81-82, 104, 236, 285, 304
Lullo, Raimondo, [96], 49Lutero, Martin, 155, 333
Macaulay, Thomas Babington, 64, 202, 285-286
Machen, Arthur, [150],
135, 264 Mckay, Claude, 73Mcleish, Archibald, 242
Macmunn, George Fletcher, [84] Macy, John, 244Magre, Maurice, 160
Mallarmé, Stéphane,
57, 59, 164 Mandeville, John, 211Manhood,
Harold Alfred, 293 Mann, Thomas, [179]Marechal, Leopoldo, 80
Marinetti, Filippo Tommaso, 158, 205
Martí, José, 137Martinez Estrada, Ezequiel, 71Marx, Karl, 48, 208, 246
Marzemin, Giuseppe, [107]
Masson, David, 285Masters, Edgar Lee, [19], 24, 27
Mastronardi, Carlos, 80Matthiessen, Francis Otto,
[3], 128 Maugham, William Somerset, [132], [195] Maupassant, Guy de,
135, 194 Maurois, André, 20, 84
Maurras, Charles-Marie-Photius, 56, 238
Mauthner, Fritz, 111, 169 Mencken, Henry Louis, [48], 51
Mendès, Catulle, 87 Méndez, Gervasio, 71
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 43
Meredith, George, 17 Merrill, Stuart F., 24
Meyrink, Gustav, [2], [131], 105, 324
Millay, Edna St' Vincent, 162 Millin, Sara Gertrude, 293
Milton, John, 107, 285-86
Montaigne, Michel de, 75, 219
Montherlant, Henri de, [8], 114 Monzie, Pierre Armand Anatole de, 15 Moore, George, 259, 288
More, Henry, 271
Morgan, Charles, 211 Morland, Nigel, [81] Morley, John, 17 Morris, William, 17, 92, 149
Mowat, Robert Balmain, [91]
Muhammadji di Pakli, 181 Muir, Edwin, 143, 173 Muir, Willa, 143 Mumford, Lewis, 231 Muni,
Paul, 307 Murasaki Shikibu, [154]
Napier, Claude, 106
Nerval, Gérard de, 19
Newman, cardinale John Henry, 200, 287 Nicolson, Harold, [145]
Nietzsche, Friedrich, 106, 107, 225, 292 Novalis, 46, 211, 221, 280, 293, 319 O. Henry, 135
O'Brien, Flann, 324 Ocampo, Victoria, 76 Occam, Guglielmo di, 47
O'Flaherty, Liam, [71]
Oliver, Maria Rosa, 76
Omero, 42, 49, 65, 158, 235, 310, 329-30 O'Neill, Eugene Gladstone, [13], 189
Orczy, Emmuska, 229
Ortega y Gasset, José, 215 Owen, Robert, 246
Pankhurst, Estelle Sylvia, [188] Paolo di Tarso, 63 Parmenide, 47,
224 Pascal, Blaise, 144 Pater, Walter, 121 Patmore, Coventry, 75

Pattison, Mark, 285 Peano, Giuseppe, 303
Péguy, Charles, 31
Pérez Galdós, Benito, 269 Philidor, Francois-André, 111
Phillpotts, Adelaide, 97 Phillpotts, Eden, [50], [161], 76, 130, 204, 240
Pico della Mirandola, Giovanni, 48 Pinero, Francisco Maria, 80
Pirandello, Luigi, 29, 280
Pitagora, 243 Platone, 48, 49, 225, 243, 307
Plinio il Giovane, 135 Plinio il Vecchio, 40, 319
Plomer, William, 270
Plutarco, 223
Poe, Edgar Allan, 14, 18, 24, 34, 59, 60, 75, 76, 84,
98-99, 130, 135, 178, 203-204, 216, 221, 222, 244, 256, 293, 296, 320
Poncelet, Jean Victor, 243 Ponson, du Terrail, Pierre-Alexis, 104 Post, Melville Davisson, 300
Pound, Ezra, 122, 164, 226
Powys, Theodore Francis, [129] Priestley, John Boynton, [98], [105], [159], 210, 263
Proust, Marcel, 92 Pryce-Jones, Alan, [11]
Purohit Swami, Shri, 121
Queen, Ellery, [6], [70], [124], [201], 60, 76, 154, 183, 240, 256, 311-12
Quevedo, Francisco de, 39, 177
Rabelais, Francois, 194, 219 Racine, Jean, 239
Ratcliff, Nora, 266 Reinhardt, Max, 156 Remarque, Erich Maria, 88, 93, 156 Renouvier, Charles-
Bernard, 47 Revon, Michel, 255
Reyes, Alfonso, 288 Rhode, John, [193] Ricardo, David, 246 Rice, Elmer, pseudonimo di Elmer
Reizenstein, [125]
Richards, Vyvyan, 23-24 Richardson, Samuel, 219 Riemann, Bernhard, 243
Rilke, Rainer Maria, 217
Rimbaud, Jean-Arthur, 43, 122, 129-30, 217, 314 Rivera, Diego, [174] Rojas, Ricardo, 71, 101,
103
Rolland, Romain, [75], 232 Romain, Jules, [90], [192], 317 Rosenberg, Isaac, 314 Rosenfeld,
Paul, 231 Ross, Robert, 279 Rossetti, Dante Gabriele, 190, 278
Rouget de Lisle, Claude-Joseph, 141
Rourke, Thomas, 109 Rouse, William Henry Denham, [141], [205] Rousseau, Jean-Jacques, 160
Royce, Josiah, 322
Ruskin, John, 17
Russel, Bertrand, 322
Saavedra Fajardo, Diego de, 207
Sackville-West, Victoria, [15], 241
Sahagùn, Fray Bernardino de, 147
Saintsbury, George, 264
Saint-Simon, Claude-Henry, 246 Sanchez, Florencio, 71
Sandburg, Carl, [1], 24, 27, 73
Santayana, George, [61]
Sarmiento, Domingo Faustino, 71, 104, 253 Sastre, Marcos, 71
Sayers, Dorothy Leigh, [41], [185], 119, 135, 144-45, 240, 264
Schiaffino, Eduardo, 89, 90

Schleyer, Johann Martin, 304
Schopenhauer, Arthur, 46, 47, 179, 180, 212-13, 278, 279, 291-92, 325, 333
Scott, Walter, 160, 219
Sénancour, étienne-Pivert, 231 Senofane di Colofone, 223 Sesto Empirico, 223
Shakespeare, William, 30, 35, 59, 62, 65, 75, 81, 107, 114, 137, 149, 157, 171, 249, 275, 283, 316-17, 323, 326 Shanks, Edward, [51]
Shaw, George Bernard, 20, 31, 32, 136, 153, 208, 212, 297, 300, 334
Shelley, Percy Bysshe, 35
Sherriff, Robert Cedric, 156
Shiel, Matthew Phipps, 76, 257 Shih Nai-An, [152]
Silva Valdés, Fernán, 71
Simenon, Georges, [136] Sinclair, May, 84, 135
Sladen-Smith, Francis, 266 Spencer, Herbert, 208, 254 Spender, Stephen, 315 Spengler, Oswald, [25], 213, 215
Spinoza, Baruch, 47, 54, 149, 224, 243 Spitz, Jaques, [163]
Stapledon, Olaf, [77], [83], [101], 170, 295-96
Steinbeck, John, [147] Stephen, Leslie, 16 Stephens, James, 75 Sterne, Laurence, 179
Stevenson, Robert Louis, 17, 76, 98, 135, 191, 262
Stirner, Max, 246
Strachey, Giles Lytton, [187] Strachey, Jane, 302
Strindberg, Johan August, 106, 157
Sudermann, Hermann, [79] Sue, Eugène, 34, 206 Swedenborg, Emanuel, 106, 130, 193
Sweet, Henry, 303 Swift, Jonathan, 16, 75, 84, 169, 191, 268, 286 Swinburne, Algernon Charles, 35, 59, 149, 278
Swinnerton, Frank Arthur, [160] Symonds, John Addington, 231 Symons, Arthur, 122, 299
Synge, John Millington, 266
Tacito, 80
Tagore, Rabindranath, [67]
Talete di Mileto, 47 Taylor, Meadows, [139] Tennyson, Alfred, 161, 241
Thackeray, William Makepeace, 34
Thompson, Francis, 122 Tob, Sem, 67
Tolstoj, Lev Nicolaevi-c, 33, 34, 83, 137
Tommaso d'Aquino, 65
Toulet, Paul-Jean, 119 Ts'ao Hsueh-ch'in, [102]
Turner, Walter James Redfern, 122
Twain, Mark, 11, 31, 34, 86, 91, 138, 179, 232
Unamuno, Miguel de, [34] Unruh, Fritz von, [89], 310
Untermeyer, Louis, [151]
Vagts, Alfred, 156
Valéry, Paul, [31], [140], 99, 128, 133-34, 214
Valle-Inclán, Ramón de, 215 Vallejo, Antonio, 80
Van Dine, S.S., pseudonimo di Willard Huntington Wright, [66], 60, 76, 119, 154, 209, 240, 321
Van Loon, Hendrik Willem, 137
Verdaguer i Santaló, Jacinto, 214
Verlaine, Paul, 242, 278

Vico, Gian Battista, 30
Virgilio, 44
Voltaire, 75, 84, 111, 189, 227, 268
Wade, Henry, 300Waley, Arthur, 273, 319
Wallace, Richard Horatio Edgar, 76, 125, 144, 204, 264
Walpole, Hugh, 242, 269
Waugh, Alec, 190Waugh, Evelyn, [110]
Wellesley, Dorothy Violet, 122
Wells, Herbert George, [17], [36], [76], [100], [123], [158], [175], [189], 84, 91, 100, 111, 147,
170, 177, 196, 237, 249, 268, 272, 288, 290, 295-96, 300, 334
Wendel, Hermann, 141
Werfel, Franz, [54], 156, 216, 217
West, Douglas, 163
West, Key, 228West, Mae, 281Wheatley, Dennis, [12]
Whitehead, Alfred North, [191], 47, 48
Whitman, Walt, 11, 12, 13, 36, 75, 81, 98, 105, 129, 216, 314
Wilde, Oscar, 92, 108, 121, 149, 217, 278-79
Wilhelm, Richard, 197Wilkins, John, [206], 304
Wodehouse, P.G., 180
Wolf, Friedrich August, 330
Woodsworth, William, 35
Woolf, Adeline Virginia, [5], 212, 270
Woolf, Leonard, 17
Wright, Willard Huntington, si veda Van Dine, S.S'
Yeats, William Butler, [64], 163
Yongden, Lama, 311
Zangwill, Israel, 130, 204, 307
Zenone di Elea, 144, 174, 224, 243
Zola, émile, 53