

di Brecht e di Bronnen. Siamo in pieno clima espressionista e in qualche modo Jahnn appartiene a questo movimento, non tanto per la tecnica esteriore — l'abuso del grido, la creazione di personaggi-tipo — quanto per i motivi interiori, quali il senso di disfacimento di un mondo e la esasperazione degli istinti, particolarmente di quello sessuale. Come altri espressionisti, Jahnn non disdegnò qualche volta ricorrere a personaggi storici o mitici, come *Medea* (1926) e *Die Krönung Richards III* (1921) svolti, naturalmente, in chiave espressionista. E di tipo espressionista è anche il romanzo che Jahnn scrisse nell'intervallo tra le due guerre *Perrudja* (1929) ove, secondo le parole dell'autore, si narra « la vita di un uomo, che possedeva molte notevoli qualità, che possono esser proprie di una creatura umana ad eccezione di una, quella di essere un eroe ». Mentre continuava a scrivere per il teatro, questo strano scrittore si occupava anche di costruzione di organi e di edizioni musicali. Ma l'avvento del Terzo Reich lo costrinse alla fuga. Passò in Dani-

marca, poi in Svizzera, infine in Norvegia, ove si svolge anche il suo dramma più importante *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* (1948) che gli meritò molti riconoscimenti dalle Accademie germaniche delle due zone e nel 1956 il premio Lessing della città di Amburgo. Ma fu, come si è detto, una specie di pausa di celebrità in una vita tutta raccolta e chiusa in sè. La critica ha fatto spesso per Jahnn i nomi di Joyce, di Miller (per il teatro) e altri ugualmente famosi si potrebbero ricordare. Ma l'originalità di Jahnn è fuori discussione e la sua personalità composita e complessa verrà alla luce sempre meglio col tempo, esser riconosciuti nel proprio tempo, ma aver creato qualcosa di assolutamente personale, sia dal punto di vista dei motivi, come da quello dello stile. E Jahnn, anche se certi spunti espressionisti sono evidenti nel teatro e nel romanzo, questo sigillo personale alle sue opere lo ha dato e a quello è affidata la sua memoria.

RODOLFO PAOLI

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Due ritratti critici

Fascino dei periodi di transizione; fascino degli scrittori che, oscillando o superiormente armonizzando o vittoriosamente progredendo, ci testimoniano con lo sviluppo della loro opera letteraria la maturazione di nuove epoche storiche.

Jehan Bodel, fecondissimo autore di « pastorelle », di « fabliaux », di una canzone di gesta (la *Chanson des Saisnes*), di un dramma sacro (il *Jeu de saint Nicolas*) e di una lunga composizione lirico-morale (i *Congés*), visse ad Arras tra il 1170 circa e il 1210, in un periodo storicamente importantissimo (passaggio da un regime clericale-feudale a una organizzazione comunale fondata sul com-

mercio e sull'industria), letterariamente disordinato e fecondo, tra la persistente vitalità dei vecchi « generi » — quello cavalleresco, che nelle Crociate trovava ancora forti ragioni di vitalità; quello lirico — e la ricchezza inventiva che si palesava nella creazione del teatro profano e dei « fabliaux »; tra la fiduciosa riproduzione dei vecchi moduli e la prepotenza di nuovi argomenti, di nuove concezioni dell'esistenza.

L'opera di Jehan Bodel è ora passata in rassegna anche troppo analitica da Ch. Foulon, *L'œuvre de Jehan Bodel*, Paris, Presses Universitaires, 1958, il quale, con la metodicità che si richiede in una tesi di dottorato, riesamina tutte

le questioni, cronologiche, testuali, ermeneutiche, che nella produzione del Bodel furono puntualizzate dalla critica precedente. Procedimento non privo di rischi, perchè calcando le orme dei predecessori, sia pure per avanzare maggiormente, si possono trascurare itinerari magari più veloci e agevoli; ma dal quale il Foulon trae risultati soddisfacenti. Citerò, senza pretendere alla completezza, l'attribuzione a Jehan Bodel dei nove « fabliaux » ritenuti sinora di un ignoto Jehan Bedel, e lo studio delle loro fonti; l'approfondita analisi delle allusioni storiche contenute nella quinta « pastorella », che permettono di datarla al 1198-99; l'identificazione dei personaggi contemporanei citati nei *Congés* e la localizzazione delle loro case in Arras (e si mette così in luce l'ordine delle successive apostrofi del Bodel); l'analisi dei rapporti tra i *Congés* e i *Vers de la Mort* di Elinando; le esaurienti analisi metriche.

Più ci interesserà, qui, il comportamento del poeta (che fu prima giullare, poi impiegato di tribunale) di fronte alla varietà di temi e di forme nella quale si cimentò; e cioè, anzitutto il genere di conciliazione che egli cercò fra ispirazioni di diversa provenienza e autorità; e poi il segno personale che, scrittore notevole quale egli fu, egli imprime nei suoi componimenti. Quanto al primo punto, si possono trascurare i « fabliaux » e i *Congés*, ai quali la modernità del « genere » non imponeva difficili temperamenti; ed anche le « pastorelle », cui una tradizione ancor vegeta offriva un appoggio assai saldo. Ma nella *Chanson des Saisnes*, che si inseriva nella più antica e gloriosa tradizione poetica francese, e nel *Jeu de saint Nicolas*, nel quale per contro fu lo stesso Bodel a foggarsi le strutture teatrali, meglio appaiono il dominio del vecchio e la coscienza del nuovo. Ed ecco infatti che, nella *Chanson des Saisnes*, oltre a rinnovare la vicenda riferendola ad un territorio e ad un ambito di rapporti politici che erano di schietta attualità, Jehan Bodel, quasi confrontandosi col modello illustre dell'epica francese, ci narra l'impresa di Carlomagno contro i Sassoni con una tonalità cortese e un incipiente senso delle proporzioni che fanno sentire le distanze dal primitivismo grandioso dell'epica; e non si fa

scrupolo di inserire nel poema — secondo il gusto contemporaneo — un racconto amoroso: quello della passione della sassone Sebile per il guerriero franco Baudouin; infine, con l'episodio di Saint-Herbert-du-Rhin (un castello dove le dame dei signori franchi si son date buon tempo in assenza dei mariti; castello che da essi viene assediato e conquistato, nientemeno, grazie a un miracolo) si spinge ad una mistura quasi inedita della spregiudicatezza dei « fabliaux » con le convenzioni cavalleresche. Mistura di toni diversi che costituisce pure la forza espressiva del capolavoro del Bodel, il *Jeu de saint Nicolas*. L'alternanza di sacro e di profano, di ieratico e di realistico apparteneva già alla tradizione del dramma religioso; Jehan Bodel apporta al realistico, e al comico, il contributo delle sue qualità di osservatore disincantato di atteggiamenti, di espressioni linguistiche; e quasi pare che non incombendogli come nei « fabliaux » la coazione della trama, egli abbia raggiunto nelle scene di color locale del *Jeu* la maggiore incisività. Ma ciò che rende coerente e originale l'ambientazione del *Jeu* sono i tratti di origine epica (dal *Roland* rimato, dal *Fierabras*, dal ciclo di Guglielmo d'Orange): perchè portando i miracoli del santo in terra saracena, Jehan Bodel ha potuto trovare tratti esotici di patina ormai illustre nelle *chansons* — dai costumi ai toponimi agli antroponimi —; ed ha potuto intridere di comicità scene il cui fondo drammatico egli ben riconosceva e conservava. Così nell'opera del Bodel trovano opportuna sistemazione il vecchio e il nuovo; il nuovo, anzi il contemporaneo, erompe con tratti di liricità ben segnalati dal Foulon nei *Congés*: i congedi dai principali personaggi di Arras da parte del poeta che sta per essere rinchiuso in un lebbrosario.

In un'attività così varia, è certo difficile mettere a nudo i tratti fondamentali di una personalità; tanto più difficile, trattandosi di autore medievale, se si impiegano, come fa talora il Foulon, gli strumenti della critica di tipo classico. Una prima solida base offrono già, comunque, le annotazioni sul linguaggio, sulla metrica, sulla tecnica narrativa. S'aggiunga una concezione virile e attiva della vita (comprensione per gli uomini, rispetto

per le loro fatiche sotto il sole), un senso della realtà che permette un riso schietto o un'ammirazione sincera; con una semplicità che, arricchita di nuovi fermenti e con un maggior senso delle proporzioni, è ancora quella dei primitivi; infine, una immediata sintonia col pubblico, che fece del Bodel, poeta d'una certa cultura, uno scrittore fortunato e un autore imitatissimo.

Trasferendoci ora nella Spagna del Quattrocento, incontriamo un altro di questi periodi di transizione (transizione quasi esclusivamente culturale, questa volta), e un altro poeta che ne può essere considerato il simbolo. All'inizio del Quattrocento, infatti, lo svolgimento sino allora uniforme della letteratura iberica, nella quale l'apporto francese sempre più sensibile costituiva un arricchimento di temi, ma non una svolta ideologica, giunge ad una crisi decisiva in seguito ad intensi contatti con la poesia italiana: Dante Petrarca Boccaccio. Alle categorie mentali ancora scolastiche e medievali, alla voga delle figurazioni simbolico-moralistiche Dante, e forse il Petrarca dei *Trionfi*, potevano ancora essere assimilati, seppure a costo di travisamenti; ma non sfuggivano ai letterati spagnoli le suggestioni umanistiche del Petrarca latino, del Boccaccio. E attraverso la letteratura italiana, la cultura latina che in Ispagna aveva poco conservato di quella vaga eco di classicità mai ammutolita nelle altre regioni romanze, faceva risuonare la sua voce.

La storia di questo episodio fu più volte illustrata; e una traccia assai solida era fornita dal censimento ragionato della superstite, magnifica biblioteca del Marchese di Santillana, merito di Amador de los Rios, dello Schiff e di altri. Poiché il Marchese di Santillana fu lui stesso poeta di primo piano, la verifica funzionale di siffatta storia esterna può essere effettuata sulla sua stessa opera. Impegno che ha ora assolto lo storico della lingua R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, il quale, dopo aver ben tratteggiato l'ambiente letterario del tempo di Santillana, passa in rivista, secondo la loro successione, le composizioni del poeta, giungendo a delineare con sicurezza uno svolgimento di influssi, di tematiche, di procedimenti tecnici. La

prima poesia del Santillana (serranillas, villancicos) è saldamente ancorata alle forme poetiche autotone, e risente solo alla lontana di un indiretto influsso provenzale; come è ancora modesto l'influsso francese nelle canciones e nei decires lirici. Invece con i decires narrativi, quasi sempre allegorici, l'azione di modelli prima francesi, poi, soprattutto, italiani (*Commedia* e canzoni morali di Dante; *Trionfi*; *Amorosa visione*; *Fiammetta*, ecc.) è già determinante. L'imitazione degli italiani apporta con sé quella dei latini (Virgilio, Lucano, Seneca, ecc.), conosciuti prevalentemente, pare, attraverso traduzioni; notevole anche se rimane, come afferma a ragione il Lapesa, incompleta e alquanto esteriore. Il messaggio classico sarebbe stato meditato più a fondo dal Santillana in funzione di un problema che fu per lui fondamentale: quello riguardante l'azione della Fortuna e del fato: e infatti, attraverso il *Sueño*, la *Defunción de don Enrique de Villena*, la *Comedieta de Ponça*, il *Bias contra Fortuna*, il poeta raggiunge, con nobiltà di forme che mostra bene i suoi modelli, quel dominio nella visione dei destini umani che costituisce l'aspetto più alto della sua ispirazione.

## Linguistica iberica

La linguistica iberica è oggi, a compenso d'un certo suo ritardo, ricca di cultori e feconda di polemiche: problemi come quello del tipo di romanizzazione della penisola; del sostrato iberico; dell'espansione linguistica castigliana sui territori già arabizzati; della posizione del catalano, alternativamente rivendicato all'area gallo-romanza o a quella iberoromanza; e tanti altri, hanno meritato l'attenzione di valenti specialisti anche non spagnoli. A fare il punto sulla situazione ecco ora due manuali diversi e utilissimi. G. Rohlfs, *Manual de filología hispánica*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957 (il lettore italiano avrebbe preferito la dizione *lingüística*, invece di *filología*, essendo escluso dal volume ogni riferimento letterario), facendo seguito ad una sua precedente compilazione (*Romanische Philologie*, Heidelberg, Winter, 1950), segue, in tre sezioni dedicate alle tre prin-