

lunga e fervida attività di critica. Del Manzoni, infatti, s'è parlato assai e da più parti in questi ultimi tempi. Basti pensare, fra l'altro, allo sconcertante intervento di Alberto Moravia. Ebbene nessuno, per quanto ci risulta, aveva mai messo a fuoco con tanta precisione storica e con tanta intelligenza critica la figura e l'opera manzoniana come ha saputo farlo il Sapegno. Rifacendosi al celebre saggio del De Sanctis, il Sapegno ha infatti riproposto la poetica e l'arte del Manzoni in una prospettiva storica ben definita, sciogliendo molti nodi intricati dal vecchio manzonismo e facendo risultare, netta e ben rilevata, la personalità ricca e complessa e la forza innovatrice del nostro maggiore scrittore romantico e del nostro primo grande romanziere moderno. Qualche perplessità possono, invece, suscitare le pagine dedicate all'Alfieri e al Carducci: e forse più le prime che le seconde. Ma anche qui il Sapegno dimostra di saper superare d'un balzo le pigre convenzioni,

di non restare legato all'autorità delle definizioni correnti e della devozione patria, per tentare un esame impietoso e storicamente avveduto di due figure d'artisti le cui ombre e i cui limiti sono stati per solito troppo trascurati a vantaggio d'una illustrazione positiva integrale che per molto tempo ha risentito d'uno zelo romantico e postrisorgimentale in sostanza retorici e conformisti.

Questo secondo volume si chiude con un saggio dedicato alle *Prospettive della storiografia letteraria* in cui sono nitidamente illustrati gli sviluppi, riformistici o eversori, della critica letteraria italiana dal Croce ad oggi e dove è evidente, da cima a fondo, l'elemento autobiografico che trasforma queste pagine in una sorta di autoritratto intellettuale ovvero nella confessione d'uno studioso di letteratura italiana tra le due guerre, e quindi in questo dopoguerra così vivacemente interessato alla verifica e alla revisione delle posizioni storiografiche tradizionali.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

E il romanzo? Tutto romanzo nuovo oppure convivenza fra vecchie esperienze e sollecitazioni d'avanguardia? Prendiamo due esempi, scelti fra gli ultimi arrivi in libreria: *Sylva* di Vercors e *La marquise sortit à cinq heures* di Claude Mauriac. Basterà dire che il primo rispetta scrupolosamente le leggi del romanzo classico (hanno fatto il nome di Voltaire) e il secondo è frutto di un'intelligente applicazione della tecnica del « nouveau roman »? No, di certo. Ci sono delle soluzioni più segrete, che vanno in profondità e di cui sarebbe ingiusto non tener conto.

Cominciamo con il romanzo di Vercors. Nonostante l'obbedienza formale agli schemi classici, non sembra illecita la domanda: un vero romanzo? un saggio travestito da romanzo?

Vercors aveva in passato dimostrato una grande

abilità nel raccontare storie di animali che avevano tradito la loro natura, con *Sylva* riprende il problema e tenta di arrivare a un'interpretazione morale di vasta portata. David Garnett aveva molti anni fa raccontato la storia di una donna trasformata in volpe, oggi Vercors ripercorre lo stesso cammino alla rovescia. È più facile descrivere la prima curva discendente, la storia dei nostri imbestiamenti mentre appare impresa più ardua raccontare la parabola opposta, insegnare in un certo senso agli uomini come si vive, quale sia la forma giusta della vita con il peso delle responsabilità, dei doveri, degli impegni verso gli altri. Una favola allora? Non direi, la favola esige una secchezza, una rapidità di movimenti e di allusioni: tutte cose che Vercors ha evitato di proposito. Si direbbe piuttosto che spesso egli cede al gusto

del racconto illustrato e non disdegna neppure una certa misura di compiacenza. Come prova è riuscita, e si potrebbe aggiungere che la stessa morale della favola è abbastanza evidente perché il lettore non la debba accettare. In fondo, è la storia di una presa di coscienza attraverso due specchi maggiori: quello del riconoscere la propria personalità, del « distinguersi » nel mare degli esseri, e quello della morte. Riconoscersi è prendere coscienza della solitudine, così come imparare il valore della morte significa porre un limite al tempo, individuare la figura misteriosa che regola la nostra esistenza.

Vercors ci ha messo dentro troppa musica? Forse, ma come evitare il pericolo dell'amplificazione sentimentale, quando si affrontano temi così alti, così grossi?

Vercors suppone il saggio, Claude Mauriac lo postula come elemento indispensabile della sua indagine romanzesca. Si comincia dal titolo così provocatorio in senso critico: non c'è bisogno di dire che l'affermazione vuole contrastare una famosa opinione di Valéry, in veste di nemico del romanzo, come genere di facile commercio di sciocchezze. Valéry ha detto a Breton, e ha poi ripetuto per conto suo, che non avrebbe mai potuto scrivere una frase come « la marquise sortit à cinq heures ». Egli, cioè, sosteneva che non avrebbe mai potuto adattarsi a una forma di linguaggio convenzionale, pratico, meccanico. Il figlio Mauriac risponde con un lungo romanzo per dimostrare che il poeta era in errore e che si può dare vita a un mondo, servendosi di schemi, di modelli e di meccanismi tradizionali. Ma ecco che nel protestare la fedeltà all'impianto tradizionale del genere-romanzo, per conto suo commette subito un abuso, dettato dall'idea che le correzioni vanno fatte nell'ambito della costruzione. Claude Mauriac per tradizione, per natura anzi, sembrerebbe costretto a ripetere la vecchia musica del romanzo psicologico in cui suo padre anni fa si muoveva da maestro, invece no; sta su una parte di compromesso, difende la vecchia invenzione ma la affronta con le nuove leggi del romanzo negativo, dell'anti-romanzo.

La prima idea è poetica: Mauriac sceglie un

punto di Parigi, il « carrefour de Buci », e dichiara di voler indagare il senso della sua emozione. Non limitata al nostro tempo, all'attuale, ma allargando l'interpretazione al passato, legando il nostro mondo con quello di ieri. I personaggi hanno un nome, una professione, un'età, ma tutti questi elementi sono offerti più che fissati e, del resto, l'orchestrazione stessa del romanzo è lasciata al lettore. È il lettore che deve dare la parola ai personaggi del romanzo, con il preciso avvertimento che le voci di ieri e quelle di oggi suscitano soltanto un mondo, hanno una funzione evocatrice per poter arrivare a poche domande capitali, sempre le stesse attraverso i tempi.

Che senso hanno i nostri atti, le nostre passioni, l'amore, la vita stessa, che cosa blocca la morte? Il procedimento è per la verità nuovo a metà, resta quindi da notare l'abilità dello scrittore e, perché no?, l'eleganza con cui si muove in questa « condizionata » ricerca del tempo perduto. Ma detto questo, resta ben poco da aggiungere. Non è infatti con l'abilità che si riesce a far camminare il romanzo e a risolvere una crisi, se crisi esiste. Non c'è dubbio che dovendo scegliere fra i due esempi quello che a nostro parere sollecita di più una nuova composizione del romanzo, conviene mettere il dito su *Sylva*.

Non contano gli abiti o, per meglio dire, contano se con quelli si immette nel romanzo qualcosa di nuovo. Il limite di condanna del « nouveau roman » sta proprio qui, nel dare a priori l'impossibilità di rinnovare il romanzo dal di dentro, concentrando tutti gli sforzi nell'applicazione dei ritrovati, dei meccanismi. Nel caso di Mauriac, c'è poi l'aggravante di partecipare alla scuola con sospetto, con delle riserve: dà noia, più che lo sfoggio dell'abilità, il puntare su due tavoli.

Mauriac padre in uno degli ultimi *bloc-notes* faceva coincidere la volontà di scrivere romanzi con l'età delle passioni. Morte le passioni, cadrebbe anche la possibilità di costruire una vicenda da rappresentare. C'è una parte di vero, specialmente se si mettono gli accenti dove vanno messi, se cioè si dà il peso che si deve alla parte dell'invenzione creduta e non soltanto supposta. In fondo per rispondere a Valéry, bastava portare

avanti il dato della fede. Se un romanziere crede realmente che la marchesa è uscita alle cinque del pomeriggio, l'atto di creazione è già avvenuto. I discepoli di Robbe-Grillet sostengono invece che proprio quella è la parte inutile e allora si mettono a descrivere la porta di casa, le luci, i rumori: eleggono, cioè, il registro del particolare contro quello del concreto universale. Vale, del resto, per il romanzo una regola generale che non risulta in ogni altro genere, la regola dell'equilibrio e della composizione naturale. Chi racconta parte per forza da un dato di apparente convenzione

ma quel dato non ha corpo contro la figura della storia che apparirà in un secondo tempo. Perché insistere tanto sul meccanismo dell'evocazione artistica e dimenticare il punto vivo della questione? Quando Balzac diceva: «torniamo alla realtà, torniamo a Vautrin» aveva perfettamente delimitato i confini del romanzo. Confini enormi, validi ancor oggi: non occorre trasferire su quel punto le nostre debolezze e le nostre preoccupazioni. Basterebbe viverci dentro, avere, cioè, qualcosa da raccontare. Senza ricorrere ad eccitanti più o meno nuovi, più o meno attivi.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

L'ultimo libro di Luise Rinser

Si è parlato già in queste pagine della scrittrice tedesca Luise Rinser, una delle poche voci nuove che sieno sorte nella Germania del dopoguerra e che abbia mantenuto sino a oggi una continua validità. Alcuni suoi racconti e romanzi sono già usciti in Italia, un altro, *L'avventura della virtù* (*Das Abenteuer der Tugend*, 1957) sta per uscire da Mondadori; intanto la scrittrice ha raccolto in un volume alcuni suoi lunghi saggi, che danno subito la misura del suo talento, e figurano sotto il titolo di *Der Schwerpunkt* (*Il centro di gravità* oppure *Il baricentro*, S. Fischer, Francoforte sul Meno, 1960). Non sono articoli di carattere giornalistico, ché la Rinser non si dedica a questa attività, ma spesso discorsi tenuti in solenni ricorrenze, pubblicati poi in riviste specializzate e poi raccolti in volume. I saggi sono cinque in tutto e sono dedicati a due donne: Annette Kolb e Elisabeth Langgässer, e a tre scrittori di fama mondiale: Franz Werfel, Carl Zuckmayer e Bertolt Brecht. Lo studio su quest'ultimo è l'unico inedito e il più ampio (più di 100 pagine). Si sente in questi saggi la levatura della scrittrice, subito, senza

incertezze. Un artista, quando parla di coloro che praticano la sua stessa disciplina, ha sempre qualcosa di interessante da dire, anche se non assume un tono strettamente professorale, filologico, scientifico. Quello che dice viene da una esperienza diretta ed egli può, attraverso l'intuizione, giungere molto più in là di quel che possa fare chi si vale solo di una logica, stringata e sottile quanto si vuole, ma un po' legata nel suo giuoco meccanico. Si può dire perciò che i saggi di Thomas Mann sieno in certo senso una riprova della validità dell'artista, perché anche lui, quando affronta un argomento letterario, quando parla, e sia pur solo per una presentazione occasionale, di uno scrittore, riesce a dire sempre qualcosa di importante, di valido. Così avviene alla Rinser e si può dire anche per lei che questi cinque saggi confermano il suo dono poetico di narratrice, testimoniato altrimenti, cioè coi racconti e i romanzi.

Tra i cinque autori ce ne sono alcuni che interessano particolarmente l'autrice: per esempio Annette Kolb e in misura ancor maggiore Elisabeth Langgässer — e si capisce: sono due donne scrittrici e hanno in comune colla Rinser di esser