

mann e Wedekind, che avrebbero potuto essere ottimi, trattandosi di due scrittori orientati verso un rinnovamento del teatro — sia pure in senso diverso — vennero guastati proprio da un lavoro scenico dell'autore dei *Tessitori: Das Friedensfest* (La festa della pace). Come si è accennato nel 1888 a Zurigo i due giovani scrittori, ancora ignoti al pubblico, si erano conosciuti e poi riveduti spesso, anche a Berlino. In un momento di confidenza, Wedekind aveva raccontato a Hauptmann le disavventure della sua vita, dominata da un padre autoritario e un po' dedito all'alcool, che era stato al servizio del governo turco, aveva sposato poi una ragazza un po' ingenua, che aveva la metà dei suoi anni, con cui giungeva spesso a litigi violenti, tanto più quando i figli erano cresciuti e avevano cominciato a rivendicare la loro indipendenza. Quando Wedekind aveva dichiarato al padre di volersi mettere a fare lo scrittore, era seguita una scena terribile in cui il figlio aveva schiaffeggiato il padre, perché questi aveva fatto delle insinuazioni gratuite sulla madre. Ora tutto questo si trova, sino nei più minuti particolari in quel lavoro scenico che fu il secondo di Hauptmann e venne rappresentato ugualmente come il primo alla *Freie Bühne*, suscitando, come sempre, una vasta eco di discussioni, di consensi e dissensi. È vero che Hauptmann aveva affiancato ai

personaggi derivati, per così dire, dal racconto di Wedekind, altre figure per completare il numero di quelle necessarie a movimentare la scena; ma si deve onestamente riconoscere che Wedekind non si poteva sentire molto edificato dal contegno del suo collega, che fra l'altro non lo aveva neanche avvertito dell'uso che, per il suo dramma, voleva fare delle confidenze dell'amico. È anche vero che il gran pubblico — e la critica a tutto oggi — era rimasto all'oscuro del riferimento « personale », ma se non nella stampa, nelle chiacchiere di palcoscenico questo era venuto a galla e si era rapidamente diffuso, tanto più che Wedekind aveva narrato la sua, chiamiamola così, odissea familiare a parecchie persone. Si determinò così tra i due autori una situazione che non rendeva facili i buoni rapporti, non dico di amicizia, ma di semplice colleganza. Hauptmann rivendicava a sé il diritto di utilizzare qualunque episodio, anche della sua vita, per animare la sua creazione, come del resto fecero molti autori del suo tempo da Thomas Mann a D'Annunzio. Lo studio dello Heuser — per limitarsi solo a un capitolo — impone ormai di considerare il secondo dramma di Hauptmann anche dal punto di vista di una opera « a chiave ». Il suo libro è comunque quanto di meglio sia comparso in questi due anni sull'autore dei *Tessitori*. E non è poco.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Il *Jeu de saint Nicolas*

Tra i miracoli di san Nicola ce n'è uno che colpisce particolarmente gli uomini del Medio Evo, nel clima delle crociate contro i Saraceni: si tratta dell'aver recuperato le ricchezze di un re pagano — lasciate di proposito indifese, e rubate da malviventi — a conferma della celebrazione dei poteri del santo da parte di un prigioniero cristiano: si da salvare la vita di questo e da indurre il re

e i suoi seguaci alla conversione. Tema abbastanza scarso, intorno al quale però la fantasia di Jean Bodel seppe intrecciare una rappresentazione drammatica vivacissima, prima descrivendo le reazioni del re alla notizia che truppe cristiane hanno invaso le sue terre (e le bestemmie ai suoi dèi sembrano preparare la finale conversione), poi evocando, lungo l'itinerario del banditore che chiede soccorsi ai re alleati, la favolosa immensità dell'Oriente; e soprattutto soffermandosi con

gusto realistico e comico, al centro della composizione, sulle scene di taverna che hanno come protagonisti i futuri ladri, rimasti poi delusi, del tesoro.

In queste scene, che costituiscono quasi i due terzi dell'opera, l'arte di Jean Bodel fa appello a quella ricchezza di espedienti stilistici e linguistici che le è sempre stata riconosciuta, e che nelle altre parti si esplica anche con una meditata varietà di metri. L'argomento è, qui, abbastanza triviale: domina naturalmente il vino, offerto in assaggio alla porta della taverna, bevuto a gara nell'interno; sul pagamento delle varie misure della bevanda si svolge una fitta contrattazione sia tra gli avventori, sia tra questi e l'oste; e poiché gli avventori sono degli squattrinati, essi pensano di ricorrere per il reperimento dei fondi dappprincipio (e alla fine, fallita l'impresa ladresca) al rilascio degli abiti in pegno presso l'oste, poi, con maggiori incentivi al movimento scenico, a burrascose partite ai dadi, non troppo corrette, s'intende.

Jean Bodel ha trattato questo tema giocando con agilità sulle punte di un dialogo che, tra gli estremi dell'allusività e del gergo, è inciso con esattezza di riferimenti tecnici (all'enologia, al gioco, alla numismatica), con vivezza inesausta di battute. Ed è solo a una pari esattezza d'interpretazione che si può fare appello per cogliere ogni piega di una comicità calcolata, di botta in risposta, con sapienza. È stata perciò una fortuna per questo testo, più volte studiato e tradotto, di finire nelle mani di A. Henry (*Le Jeu de saint Nicolas*, Bruxelles-Paris, Presses Univers. de Bruxelles-Presses Univers. de France, 1962), che anche recentemente ha affiancato le prove di un'attitudine critica e di un gusto aggiornatissimi (commento ai poemi andalusi di García Lorca) a quelle di un raro dominio, metodologicamente attrezzato, del lessico della sintassi del francese antico (*Études de lexicologie française et gallo-romane*, Paris, Presses Univ. de France, 1960; *Études de syntaxe expressive*, ivi, 1960).

L'Henry offre un testo minutamente controllato sull'unico manoscritto (che esige ritocchi soprattutto nella distribuzione delle battute),

nel quale traspare molto nettamente il contrasto tra l'*usus* dell'autore e quello del copista, pure corregionali. Le lezioni sono discusse in note (grammaticali, sintattiche, etimologiche, e nel senso più lato esegetiche), che costituiscono un contributo di prima qualità, e non solo alla comprensione puntuale del testo (accompagnato anche da una vivace traduzione in francese moderno). V'è infine un glossario completo, che cioè contiene tutte le forme in cui le parole appaiono nel testo e naturalmente tutti i loro valori semantici e le loro funzioni: un glossario esemplare, nel quale si riscontra pure una virtù che è troppo comodo disdegnare: la pazienza. La ricchezza lessicale del linguaggio di Jean Bodel conferisce a questo glossario un'importanza primaria.

Ma una delle sorprese del volume sta nell'introduzione: che non solo indirizza il lettore a comprendere lo stile e il valore letterario del testo, ma fornisce le prove che i 114 versi costituenti il Prologo del *Jeu* non appartengono a Jean Bodel, e sono stati aggiunti, con ogni probabilità, molti decenni dopo, forse in occasione di qualche ripresa teatrale. È veramente singolare che nessuno studioso abbia sinora notato le contraddizioni tra il Prologo e il testo: il Prologo si rifà in sostanza a un'altra versione della leggenda, è, in un certo senso, più tradizionale. Questo fatto sostanziale si unisce a numerosi rilievi su differenze di lessico e di tecnica narrativa, così da eliminare ogni possibilità di dubbio.

Compilazioni romanzesche

Tra i cicli narrativi che hanno occupato più a lungo le fantasie europee, ha una posizione di primo piano quello di Artù e dei suoi cavalieri: si va dalla metà del sec. XII, quando si diffusero i romanzi di Wace, i vari *Tristani* in versi, i capolavori di Chrétien de Troyes, sino al Boiardo, all'Ariosto, al romanzo cinquecentesco spagnolo, a Cervantes, per non parlare di ulteriori riprese, di carattere più strettamente letterario. In Francia i poemi del sec. XII si riproducono prima in compilazioni cicliche, poi vengono trasferiti in forma