

mente soprattutto le pagine del Calcaterra alla cui formulazione di « anima in barocco » il Sozzi si riferisce esplicitamente.

Questa « poetica » platonica e questo Tasso « prebarocco » (discutibili ovviamente, ma proposti con un impegno che li impone all'attenzione più interessata anche di chi muove da altri punti di vista) trovano ribadita conferma in altre pagine di questo volume, e più precisamente nell'ampia e solida *Introduzione alla Gerusalemme Liberata* (pagg. 71-106), dove il Sozzi ha enucleato, con efficacia comunicativa, i motivi fondamentali della sua interpretazione dell'opera tassiana, e nella nota sui *Dialoghi* (pagg. 121-132), dove appunto è rivendicata l'originalità di alcuni *Dialoghi* tassiani, il loro fermentante platonismo, in cortese polemica con il giudizio restrittivo di Ezio Raimondi. Queste pagine collaborano dunque con il saggio principale a costituire il nerbo di questo nuovo libro del Sozzi, dove per altro non mancano altre pagine interessanti: dalle note sull'episodio di Olindo e Sofronia e sul *Torrismondo* ai rapidi profili dei « tassisti » novecenteschi. Questi profili (da Donadoni a Flora, da Getto a Chiappelli, da

Resta a Raimondi, e via dicendo) vengono a costituire una lucida e obiettiva rassegna della critica tassiana nell'ultimo cinquantennio.

Un libro solido, di impianto personale e non ripetitorio, opinabile nelle sue proposte estreme come ogni proposta critica non conformista e talvolta anche polemicamente radicalizzata, il quale conferma le virtù di serietà e di preparazione culturale del Sozzi. Essendo abbastanza noto il mio dissenso di fondo col Sozzi, quale emerge dalle mie pagine critiche sul Tasso (dove si dà più positivo giudizio dell'aristotelismo e dove meno si insiste sul platonismo, dove il Tasso è sottratto all'etichetta prebarocca, e a maggior ragione a quella preromantica e predecadente, e riallacciato piuttosto al tardo Rinascimento), farò da ultimo solo due rilievi semplicemente esterni: avrei abolito la « nota bibliografica », che è in fondo al saggio sulla *Liberata* (pagg. 107-114), perché aveva motivo di essere solo nell'edizione del poema da cui è stata tratta, e avrei invece fornito il volume di un indice dei nomi che, data la natura degli studi qui raccolti, sarebbe riuscito di grande utilità.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Simone de Beauvoir conclude le sue memorie col terzo volume *La force des choses* (edizione Gallimard); Sartre le incomincia col rapido racconto della sua infanzia, *Les mots* (stesso editore).

Non si tratta soltanto di una coincidenza o dell'incontro nella trama del lavoro di due scrittori che hanno legato alla stessa pianta del tempo la loro storia umana e intellettuale. Probabilmente l'idea dell'autobiografia segna per la Beauvoir e per Sartre un passaggio determinante della loro vicenda di scrittori. L'invenzione era diventata da molti anni ormai per tutt'e due un termine impossibile ed era stata sostituita dall'intervento diretto nel giuoco delle cose: *reportage* di alto livello per la prima, perpetua sollecitazione saggistica per Sartre. Naturalmente, alla base di quella prima

trasformazione capitale, bisognava riconoscere il segno preciso del tempo politico. Lo scrittore diventava in questo modo una categoria soggetta alla stretta lezione della realtà: rendere conto, testimoniare, prendere posizione fino al limite dell'azione. Cessata la spinta della vita, la vecchia immagine dell'inventore si è rifatta sentire ma le cose erano troppo mutate perché si potesse riprendere tranquillamente la vecchia strada abbandonata al tempo del grande romanzo incompiuto. Di qui una riduzione del campo d'operazione, forse anche una sottrazione nel registro dei personaggi. Certo è che tutt'e due si sono messi a descrivere il loro tempo e a interpretare il loro personaggio. Se c'è una differenza fra chi racconta la propria vita, secondo le regole della tradizione, e chi si appresta

come Sartre a studiare se stesso come un soggetto libero, a farsi personaggio critico, tale differenza va cercata prima di tutto nel tentativo di smitizzare sin da principio, dalle radici, la propria persona. Il che probabilmente equivaleva secondo le intenzioni dello scrittore, all'altro bisogno di allargare i confini del mondo reale. Scendere nella propria storia, mettersi sulla scena, sono per Sartre un momento solo, un'unica operazione mentre la forza della rappresentazione era affidata quasi esclusivamente all'immagine di libertà perpetua, contro il peso della memoria, contro il veleno dei compiacimenti e delle giustificazioni.

Stabilito questo principio, non vale stupirsi se i primi a sostenere il peso dell'attacco sono stati i parenti dello scrittore. Anche qui si deve notare un diverso comportamento da parte di Sartre rispetto a quello tenuto dalla Beauvoir, sul capitolo della famiglia. Nel discorso della donna c'è una parte di confusione che va da una sorta di pietà a un giudizio che intende essere libero mentre in realtà rimane legato o subordinato a certi schemi borghesi. La Beauvoir è costretta a fare della polemica, Sartre entra direttamente sul terreno del giudizio, preoccupato sin da principio di rendere libero tutto il terreno. Si aggiunga però subito che l'opera di demistificazione condotta da Sartre non si arresta alle statue sentimentali, ma va molto al di là dei confini del tempo familiare, e così il lettore può registrare con soddisfazione che, quando lo scrittore diventa protagonista dell'indagine, è completamente sradicato da quello che è stato il tempo della sua formazione.

La Beauvoir non perde, non riesce a perdere quell'accento ridicolo di donna che si è riscattata. Chi la segue nella sua evoluzione da ragazza per bene a donna senza pregiudizi avverte costantemente dietro il racconto un'altra musica che, se non contraddice la sua relazione, per lo meno ne riduce di molto l'efficacia. In parole povere, la scrittrice dà l'impressione di sottolineare troppo, di mettere l'accento proprio là dove non va messo e di dare colori di guerra a quelle che sono state comuni battaglie di una ragazza borghese dei suoi tempi. Le manca quel tanto di ironia che ritro-

viamo per fortuna nel racconto di Sartre. Sartre ha trovato il tono giusto saltando a piè pari tutta questa zona di equivoci ed ecco perché la sua relazione trova piena soddisfazione nell'interpretazione d'ordine critico. Senonché l'impasto dubbio della donna costituisce a volte un punto di passaggio verso un altro modo di racconto o di considerazione morale che soprattutto nel terzo volume esige tutta la nostra attenzione e anche il nostro consenso. Quando, cioè, Simone si limita a vedersi così com'è, così come l'hanno fatta gli anni, il passare delle stagioni, il senso dell'invecchiamento, allora ci dà delle pagine di grande letteratura. Dobbiamo giudicarla in contraddizione con le sue premesse? Anche così, resta sempre un risultato. Senza notare il peso di una conferma di carattere generale: certi risultati sono ottenuti nonostante le premesse di carattere ideologico o — come in questi casi — contro la stessa volontà di chi scrive. Non possiamo però stabilire se Sartre è stato aiutato da un più preciso senso della misura. Non lo possiamo perché non sappiamo se *Les mots* resteranno come saggio unico o devono invece essere intesi come una specie di prefazione all'autobiografia. La risposta interessa inoltre problemi assai più importanti e, prima di tutto, quella che sarà la storia dello scrittore, domani. Per il momento noi siamo costretti a legarlo a un momento particolare della sua carriera e a vedere il libro come « saggio ». Al contrario, se i confini verranno allargati, se il termine d'indagine verrà spostato alla storia delle idee ciò vorrà dire che Sartre con questo libro ha fatto qualcosa di più che tentare un ritorno alla letteratura ma ha trovato un'altra dimensione, un'altra idea di letteratura.

Oggi intanto sappiamo che quello che ha fatto dopo il cinquanta ha avuto una funzione di negazione e di chiarificazione insieme. Non solo Sartre si lasciava dietro i primi esperimenti fortunati di scrittore ma rifiutava una soggezione a certi schemi che, al tempo dei racconti, aveva — bene o male — accettato. Forse li aveva subiti, senza crederci per nulla, con una grossa riserva mentale ma in qualunque modo l'equivoco sussi-

steve. Oggi lo scrittore che nasce con questo libretto volta le spalle all'immagine famosa dell'inventore, nonostante tutto, prudente della *Nausée* e butta all'aria scene, teatro, spettatori. Resta soltanto Sartre visto da Sartre ma senza più finzioni, accorgimenti, paure. Gli ci sono voluti, dunque, molti anni, quasi trent'anni per toccare la riva della sua letteratura. Ora vedremo

se questo regime nudo gli consentirà di trovare veramente la sua strada, quella strada senza termine umano che risponde ai suoi calcoli più ambiziosi. È, dunque, il primo atto, la prima mossa della grande partita di Sartre. Come non stare attenti, e non leggerlo come se tutto ricominciasse da capo, come se Sartre fosse nato adesso?

CARLO BO

LETTERATURA INGLESE

Passato senza futuro

Il 3 settembre dell'anno scorso è morto a Londra il poeta Louis Macneice, ed è certamente patetico che la sua morte quasi coincida con l'uscita del suo miglior libro, *The Burning Perch* (Londra, Faber and Faber, 1963) dal titolo quasi intraducibile. «Perch» è qui la sbarra, il sostegno, già in fiamme, dal quale un pappagallino, ultimo essere terreno rimasto, seguita a cinguettare *I am, I am*. Louis Macneice era nato nel 1907 ed aveva pubblicato il suo primo volume nel 1929; la sua poesia quindi è naturalmente tipica del periodo fra le due guerre; e il Macneice non ne conquista né supera i moduli intellettuali e formali, piuttosto li accetta come suo ambiente naturale, lavorandovi dall'interno. Il sorgere di altre esperienze poetiche lo aveva infine sconcertato, quasi distratto da sé: vi è infatti una concomitanza nascosta ma non invisibile fra gli echi nuovi, per esempio di Dylan Thomas, nelle poesie raccolte in *Springboard* (che furono scritte fra il '41 e il '44) e il suo quasi contemporaneo dedicarsi alla prosa, al radio-dramma, alla traduzione: sono proprio di questi anni già diversi la versione dell'*Agamemnone* (1937) e del *Faust* (1951). L'accoglienza al *Collected Poems* del '49 fu quindi fredda e rispettosa, come all'opera di un poeta già sistemato, maestro sì ma non più contemporaneo.

Si maturava invece un risveglio: se ne ebbe una prova con *Solstices*, del '61, se ne ha ora la certezza con *The Burning Perch*. I moduli rimangono

ancora quelli degli anni trenta, e non sarebbe quindi difficile al lettore più attento riconoscere anche qui fatti di poetica e soluzioni formali che lo rimanderebbero ad Eliot, a Auden, a Pound, perfino all'Eliot dei *Poems 1920* o al Pound del *Homage to Sextus Propertius*; ma la qualità del Macneice sta nell'aver naturalmente come suo quel linguaggio poetico che noi conosciamo storicamente come prodotto di una certa temperie, nell'averlo per luogo e tempo di nascita, sì che il nostro abito mentale di ricercatori di fonti diventa qui inutile, come di chi pretendesse di etimologizzare sulle sue parole. Tanto più che la forza dei suoi ultimi libri sta proprio nel fatto che il poeta è tornato a se stesso: al suo linguaggio arricchendosi dall'interno, e cioè col cercare in sé cinquantenne cosa ancora avesse da dire.

È quindi ancor più patetico che ciò che aveva da dire fosse proprio l'anticipazione della morte, non di una morte intesa come atto eroico giovanile (muor giovane colui che al cielo è caro), o come liberazione, o come certezza fisica o spirituale dell'infinita vanità del tutto: la morte anticipata dal Macneice è infatti la morte comune dell'uomo comune (perciò tanto più sua e tanto più nostra), la quale comincia quando ormai ci accorgiamo di aver già vissuto, e ripieghiamo quindi sul passato, non perché più o meno felice, ma perché unico momento di vita ed unica verità. Poesia dell'età involutiva: no, meglio coscienza poetica della involuzione.

Di qui una rievocazione del passato non in