

di documentazione attenta sempre rilevata dall'*humour* e dalla poesia. Un realismo che, andando di pari passo con l'amore per la storia e la politica, lo apparenta, più che ad altri narratori spagnoli di questo secolo, a Benito Pérez Galdós. Le scene di massa, su cui l'obiettivo si sposta continuamente (si tratta, in realtà, di tecnica assai moderna) sono in alternanza, anch'essa continua, con quelle intime, con la descrizione del paesaggio (si comprende qui il valore della lezione proveniente dal cinema russo), con lo studio psicologico: in forma così tipicamente spagnola da riportare sempre alla mente, davvero, Pérez Galdós.

L'interesse per il popolo, che era anche fortissimo in Galdós, si rivela, nel libro di Sender, in quella ricerca di poesia popolare propria della generazione dei Lorca, degli Alberti, dei Prados, cui egli è così vicino. *Mr. Witt* è dunque rallegrato, infiorato e alleggerito da *coplas*, da ballate, da *seguidillas*: quasi una piccola antologia di canzoni e ritornelli antichi e moderni che servono a scandirne l'azione.

Queste varie sfaccettature di un'operetta così compatta e riuscita ne spiegano il successo, che si ripete oggi, e in misura molto maggiore e più significativa, dopo trent'anni di silenzio e di tragedia. Successo curioso, quando si pensi all'ideologia e agli ideali, del tutto opposti a quelli della Spagna franchista, che sottendono a *Mr. Witt*, ma non inspiegabile ove si rifletta che la censura franchista spesso tenta di creare un'impressione di libertà, specie trattandosi di libertà non pericolosa.

E tuttavia, pur tenendo conto di questi fattori, la pubblicazione del libro di Sender fa nascere, per il suo stesso argomento, una qualche speranza e per speranza l'ha presa l'autore quando, nel testo della seconda edizione, scritta a Los Angeles, in California, ha detto: « Mi lusinga l'idea che queste pagine — testimoni di una gioventù di cui non ho da pentirmi — tornino a circolare nell'ambito della mia nobile, amata e ogni giorno meno lontana patria ».

ANGELA BIANCHINI

RAMÓN J. SENDER: *Mr. Witt en el Cantón*, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

## LETTERATURA AMERICANA

### Henry James « europeo »

In uno scrittore quale Henry James, tanto esplicitamente coinvolto nel rapporto tra vecchio e nuovo mondo, sia nel senso tradizionalmente americano di un confronto o di una chiarificazione per la quale l'Europa fornisce un punto di riferimento indispensabile, sia in quanto esplorazione e verifica di materiali o di esemplari disparati, si può ben dire che il problema della messa a fuoco di una specie di doppia anima torni a porsi di continuo. La monumentale biografia jamesiana di Leon Edel, (ne è uscito ora il quarto volume, *The Treacherous Years*, che va fino al 1901), che sta gradualmente trasformandosi — forse a dispetto del suo scrupoloso e documentatissimo autore — in qualcosa di

molto simile a una imponente costruzione narrativa, reca indubbiamente un contributo importante, ma non preclude la via a indagini più ristrette e particolari. Si accoglie dunque con interesse il volume di Alberta Fabris, *Henry James e la Francia* (Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 1969), che va ad affiancarsi all'altro, pubblicato dallo stesso editore nella « Biblioteca di studi americani » diretta da Agostino Lombardo, nel 1968 (Cristina Giorcelli, *Henry James e l'Italia*).

Il rischio preliminare che ricerche del genere sono chiamate ad affrontare è, in sostanza, la necessità e la difficoltà di fissare talune distinzioni, o talune corrispondenze. In altri termini: in che limiti è lecito tracciare una linea divisoria tra l'Italia (e in misura minore la Francia) di James

in quanto esemplare arcadico — area privilegiata per la narrativa, come già aveva dichiarato Hawthorne, laddove l'America si mostra inadeguata o monocorde — e il contatto con la cultura italiana (o in misura maggiore quella francese), gli apporti confluiti nell'opera di James? Nella serie quasi ininterrotta di « pellegrini appassionati » che compiono il loro viaggio d'obbligo dall'America all'Europa, può accadere che uno dei due elementi prevalga in modo netto: per lo più il primo. Soltanto in un contemporaneo di James, vale a dire William Dean Howells, si coglie una precisa interdipendenza, e prima di lui un approccio tutt'altro che superficiale con la letteratura italiana è proprio dei « bramini » bostoniani. Washington Irving e altri, invece, si mostravano incuriosi della cultura italiana con l'eccezione di qualche classico, in genere la *Commedia*. L'Italia rimaneva un materiale d'uso corrente, talora addirittura di repertorio. Oppure, con il Mark Twain degli *Innocents Abroad*, siamo al capovolgimento degli schemi prevalenti, alla sconsecrazione e al deliberato disconoscimento, atteggiato all'ignoranza plebea.

Il contributo della Giorcelli, per la sua brevità, propone una lettura e una serie di riscontri definiti con lodevole discernimento, ma che per forza di cose invitano il lettore a proseguire per proprio conto. La discrezione dell'autrice deriva forse da una rispettabilissima forma di *pruderie* intellettuale, e da questo punto di vista si vorrebbe che l'Edel si fosse mostrato così poco invadente, ma stimola il desiderio di un proseguimento della ricerca, che ci si augura giungerà a tempo debito. « Solo in una civiltà antica e, perciò, squisitamente complicata, stimolante ed elusiva » scrive opportunamente la Giorcelli, « ricca di ombre e di mistero, in cui bene e male sono difficilmente individuabili e scindibili perché se ne è soffocato il criterio sotto un cumulo di forme, James poteva proiettare le sue fini indagini psicologiche ed esprimere il conflitto tra innocenza ed esperienza, apparenza e realtà avvertito dalla sua spiritualità americana ». D'altro canto, come la Giorcelli rileva, questa civiltà gli offriva degli strumenti e lo « educava », nel senso in cui il termine verrà usato da Henry Adams, amico di James e per

molti versi come lui cosmopolita e affine per interessi e per ambiente originario.

Giunti qui, ci si trova di fronte alla necessità di andare a fondo nelle vere e proprie stratificazioni dell'« europeismo » di James, di fissare i poli di attrazione e di repulsione che l'Italia o la Francia, in quanto categorie, rappresentavano per lui. Si tratta di un complesso gioco di ambiguità che va investigato, tenendo conto anche di uno sviluppo che si distende nel tempo, giacché l'Italia dell'*Ultimo dei Valerii* (del 1874), non è certo la stessa della *Coppa d'oro* (e siamo ormai nel 1904). È alla fine di tale sviluppo che si colloca la confessione — contenuta in una lettera a Hamlin Garland cui la Giorcelli fa riferimento — secondo la quale James non si sente più né americano né europeo, e lamenta di aver perso il contatto con la sua gente.

L'Italia del primo James, da un breve testo come *A Iselle* cui accenna la Giorcelli, a *Daisy Miller*, si definisce come un'immagine fondata ancora largamente su impulsi e reminiscenze sentimentali, un'arcadia sostanzialmente byroniana. Non a caso, d'altronde, il protagonista innominato del *Carteggio Aspern* apparirà nei panni di un vero e proprio *double* dell'autore, teso a liberarsi, scaricandola su di lui, di una simile iniziazione. Venezia, città per eccellenza indefinita e fatiscante, servirà come sfondo ideale, e le due donne del libro, legate ai luoghi quasi con un cordone ombelicale, entreranno ironicamente e persino grottescamente nel gioco, laddove la statua di Colleoni richiamerà il personaggio ai termini ferrei di una realtà cui non ci si può sottrarre. Più tardi, sulle orme dello Hawthorne del *Fauno di marmo*, James farà dell'Italia un « problema morale », e al tempo stesso la sceglierà quale campo di azione in cui è agevole superare la limitatezza del paesaggio soprattutto umano della troppo giovane America. Si comprende, allora, perché poco per volta il personaggio jamesiano in Italia sarà l'artista, alla ricerca di categorie, di materiali, di contrapposizioni meno schematiche — e quindi ben più stimolanti sul piano operativo — di quelle rintracciabili nella Nuova Inghilterra e nella tradizione puritana ormai in declino. Il conte Valerio è il primo di una lunga serie di aristocratici (e quindi di appartenenti ad una *élite* che James ritiene a torto od a ragione

tipica di una determinata condizione umana, di depositarsi di valori o di tabù o di attivanti rituali accumulatisi durante i secoli) che acquisteranno successivamente una fisionomia sempre più compiuta ed esemplare.

Non è dunque la realtà, o lo sforzo di mettere a fuoco la realtà, a riguardare James, altro che in qualche sovrastruttura (un certo disegno del personaggio o la sua collocazione in determinati ambienti) che deriva spesso dallo stereotipo. Si sarebbe tentati di dire che persino le particolareggiate descrizioni architettoniche, tanto importanti nel disegno della tela del romanzo jamesiano, rientrano in questo procedimento. Basta riandare a un passo dell'*Autobiografia*, nella seconda parte, *Notes of a Son and a Brother*, per rendersene conto. Si tratta di uno scambio di opinioni tra James e un « amico e compatriota », nella fattispecie H. B. Brewster, non meno europeo di lui, « il caso più chiaro di "cultura cosmopolita" », secondo le parole di James, e sul quale non avevano presa le « superstizioni domestiche », vale a dire americane. « Era francese, italiano, e soprattutto, forse, tedesco », aggiunge James; pure, Brewster manifestava il suo vigoroso dissenso da James sulla Roma di Hawthorne nel *Fauno di marmo*, che per lui « non voleva dire nulla ». Il contrasto è significativo: Brewster, infatti, non poteva accettare la Roma fittizia di Hawthorne, mentre James ne comprendeva l'essenza proprio in quanto egli pure, come Hawthorne, se ne serviva quale specchio distorto, o di rifrazione.

Ogni altro elemento deriva da questa cosciente trasformazione, o falsificazione, dall'immagine ricorrente dell'italiano-attore, volontario o meno, che la Giorcelli individua; all'opposto, l'indifferenza per la storia e le vicende politiche. Adelaide Ristori interessa James più di Garibaldi o di Mazzini, e vorremmo suggerire alla Giorcelli di tentare uno scavo in questa direzione, considerando che uno studio del James « politico » manca ancora in forma organica, sino all'esplosione germanofoba cui dedicò qualche acuta pagina Paolo Milano nel suo *Henry James o il proscritto volontario*. Le curiosità più specificamente letterarie riflettono inclinazioni rivelatrici, a cominciare dall'interesse per D'Annunzio che, come ha dimostrato puntualmente Giorgio Melchiori, si risolse in qualche

debito non riconosciuto proprio nella fase matura della narrativa jamesiana. La scarsa conoscenza della lingua può aver inciso in qualche approssimazione di giudizio, ma nel complesso le scelte di James sono altrettanto illuminanti dei suoi rifiuti: tra le prime il D'Annunzio narratore, tra le seconde la Serao; e — si deve aggiungere — illuminante la sua noncuranza, che riguarda Verga, apprezzato e introdotto in America dall'amico Howells, buon conoscitore dell'italiano e posseduto da una curiosità più « oggettiva », nella quale allo scrittore si univa il critico-divulgatore, ma altresì, piuttosto significativamente, Dante, oggetto invece di tanta attenzione da parte dei viaggiatori della Nuova Inghilterra, a cominciare da un Norton, traduttore della *Commedia*.

(Va peraltro aggiunto che, nella ricca aneddotica di prima mano riportata da Edel nel suo nuovo volume, sono compresi alcuni giudizi assai secchi e perentori su D'Annunzio, accusato tra l'altro di incoerenza e, in definitiva, di superficialità.)

La prospettiva francese di James presenta caratteri in parte concorrenti in parte divergenti rispetto a quella italiana, innanzitutto per il maggior peso degli apporti strettamente culturali — dovuti anche alla migliore conoscenza della lingua — in definitiva già sensibile nel Settecento, in secondo luogo per l'iniziazione diretta, cominciata molto avanti. La prima esperienza della Francia è del 1855, dell'Italia del 1869: due date da non perdere di vista. Ha dunque ragione la Fabris ad aprire il suo libro con le immagini autobiografiche del James ragazzo a Parigi, e prima ancora del giorno in cui, a cinque anni, aveva sentito parlare in casa del « trionfo della rivoluzione a Parigi e della fuga di Luigi Filippo ». Il *Parisianism*, lo spirito di Parigi e il fascino di Parigi, non implicavano affatto motivazioni di carattere storico. Quando, ancora nell'*Autobiografia* (*A Small Boy and Others*) James scrive del secondo impero che, « insediato troppo di recente, stava ancora più o meno cercando la propria strada », ha in mente non le fortune di Napoleone III, ma quelle dell'architettura e dell'urbanistica parigina, e non dell'imperatore parla, ma del barone Haussmann.

Il registro di fondo del James « francese » finisce per articolarsi in due direzioni: la curiosità per la vita dei circoli letterari, e ciò che in *A Small Boy*

and Others aveva chiamato « l'aspetto sociale » (vale a dire l'osservazione della società a vari livelli), e che da ragazzo, stando ai suoi ricordi, lo attirava più di ogni altro. Il « richiamo estetico e umano » di Parigi, i « modi e i tipi e le tradizioni, il particolare della scena », gli accenti disparati, i cochieri in uniforme, « tutti più o meno percettibilmente *bavards* » che attiravano James ragazzo rimasero ben presenti alla sua memoria. È una Francia meno pittoresca, più sanguigna dell'Italia, ma essa pure uno stereotipo, una indicazione di materiali da usare: nella mediazione tra romanzo europeo e romanzo americano attuata da James secondo l'analisi del Melchiori trova posto, oltre alle tecniche, anche l'ambiente fisico, il paesaggio umano. Insomma, i narratori novecenteschi della « generazione perduta » troveranno la strada già aperta, e procederanno in sostanza seguendo la stessa traccia.

La simpatia per Balzac, e più tardi la considerazione per Zola, due scrittori ugualmente lontani da lui se si giudica su un metro strettamente letterario, si giustifica sulla scorta di queste premesse. Ha ragione la Fabris a insistere sul significato del titolo del saggio di James su Balzac, « La lezione di Balzac ». Balzac e Zola sono per James degli immensi arsenali, degli ammirevoli e ricchissimi serbatoi di materiale romanzesco, esplorato in profondità e — come James dirà di Zola — con onestà. Così, James si sente appagato nella sua curiosità ma anche nel suo moralismo, considerando che una discriminazione sul piano etico è sempre possibile, quando i materiali diventano scottanti di per sé. Ma la lezione di Balzac investe anche il mestiere dello scrittore: da lui James impara, caricandola poi di contrappunti simbolici, la rappresentazione di taluni essenziali correlativi oggettivi del romanzo d'ambiente, a cominciare dai luoghi, dagli edifici, dalle suppellettili, indispensabili contrappunti del comportamento del personaggio.

La diffidenza o l'avversione per Flaubert e per Baudelaire concede, se si vuole, una controprova. Tutto poteva apprezzare James in Francia, fuorché il giacobinismo e l'avvento di una borghesia affermatasi grazie ad una serie di scossoni violenti:

in questo egli tendeva la mano al Flaubert nemico della classe dirigente giunta al potere dopo il 1830. Ma alla stima per il talento di Flaubert si contrapponeva la sensazione che egli ne facesse un uso — come rileva la Fabris — contraddittorio, talché Madame Bovary, scrive la Fabris, « era sempre un personaggio troppo povero e limitato che non metteva conto discutere ». Lo stile passava allora in seconda linea, e Flaubert perdeva al confronto non soltanto di Balzac, ma, per il James giovane, persino di George Sand, dopo tutto assai più « tipica » dell'autore di *Madame Bovary*. In quanto a Baudelaire, non sarei così pronto a trovare nel moralismo di James la risposta più persuasiva del rifiuto jamesiano, anche se si tratta di un elemento del giudizio negativo. Scontando il riconosciuto imbarazzo e il disagio di James di fronte alla poesia, si dovrebbe in primo luogo constatare che il suo gusto si appuntava verso un esito netto, cesellato, concreto, dai confini precisi e dal segno il più possibile netto (non si dimentichi la sua radicale condanna degli impressionisti): ciò che, molti decenni più tardi, Ezra Pound avrebbe chiamato, in *Hugh Selwyn Mauberley*, « Luini in porcellana » o « grazia attica », contrapponendovi la « smorfia accelerata ». Non meraviglia allora che l'ideale jamesiano fossero Gautier e i suoi versi « ammirevoli », intuiti « di passione intellettuale ». Non basta: per James ammiratore ed esegeta di Hawthorne, il problema del male non poteva ridursi alla corruzione fisica, al miasma dell'oggetto decomposto. Il male, per torbido che possa risultare, si annida nel profondo, e non emerge puerilmente — sostiene James — in una sorta di « lurido paesaggio »; possiede una dimensione intellettuale che non può tradursi in putridume materiale. Meglio, a ben considerare, il satanico Poe, e anche qui non a caso. Più vicino a noi, nel 1925 il poeta William Carlos Williams riapriva la questione (*In the American Grain*, tradotto proprio ora in italiano, *Nelle vene dell'America*, ed. Adelphi), sostenendo che per Poe la letteratura non era *courtesy*, cortesia nel senso etimologico della parola, ma verità, ciò che ai suoi ammiratori francesi sfuggiva. E che la ricerca

della verità non esiga una fenomenologia della corruzione anche se postula una fenomenologia del male, dell'irrazionale o dell'assurdo, sembra il senso del rimando jamesiano.

Baudelaire «era, nel suo modo di trattare il male, esattamente ciò che Hawthorne non era». La perentoria affermazione liquida il problema e fissa la distanza tra l'americano James e il fran-

cese Baudelaire; è, anzi, una delle riprove più persuasive dell'americanismo di James. Un americanismo, o americanità, che va attentamente considerata là dove più lampanti sembrano farsi le deliberate incomprensioni, e che mai, forse, si configura meglio che nel James «europeo» e cosmopolita.

CLAUDIO GORLIER

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Trattati di poetica medievale

A chi consulti un commento sufficientemente informato e appena un poco attento ai dati tecnici dell'opera di un poeta medievale, sia questo italiano o francese o iberico, capita spesso d'imbat-  
tersi in parole latine, il cui significato è ben noto soltanto agli specialisti e solitamente non si trova nei dizionari di uso corrente, quali *adnominatio*, *contentio*, *expolitio*, *frequentatio*, *interpretatio*, *repetitio*. Sono, questi e tanti altri del genere, termini propri dell'antica retorica i cui istituti godettero di grande fortuna anche nelle letterature volgari romanze. Il lettore moderno che voglia procurarsi una cognizione approfondita di tali letterature ed essere in grado d'intendere adeguatamente i valori stilistici dei singoli autori, non può ignorare i fondamenti teorici di quell'arte, le regole che essa prescriveva e gli esempi che proponeva all'imitazione degli scrittori. Torna perciò sommamente opportuna la recente pubblicazione presso l'editore Zanichelli di un volume che molto egregiamente riassume la dottrina, nel suo vario configurarsi secondo i trattatisti più autorevoli, situandola nel contesto del pensiero estetico medievale. Il volume, intitolato *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*, è opera di Paolo Bagni, un allievo di Luciano Anceschi, ed è il XX della nuova

serie di «Studi e ricerche» della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Va detto preliminarmente che alla sua ricerca erudita concernente un'epoca remota il Bagni ha saputo aggiungere un aspetto di suggestiva attualità procurando di reperire un nesso tra la problematica delle artes e quella sviluppata dalle più recenti poetiche novecentesche. Strumento efficientissimo in questa operazione di recupero non poteva essere altro che il metodo del Curtius, ripensato alla luce delle esperienze del formalismo russo e dello strutturalismo.

Ciò premesso, vediamo ora sommariamente quali sono i testi studiati dal Bagni e quale la sostanza del loro insegnamento. Tutti ricordano di avere incontrato immancabilmente nelle prime pagine di qualsiasi manuale scolastico di storia della letteratura italiana, fra i riferimenti culturali pertinenti all'aspetto tecnico della poesia delle origini, i nomi di Goffredo di Vinsauf, di Matteo di Vendôme e di Giovanni di Garlandia. Sono questi, con l'aggiunta di Eberardo il Tedesco, i principali artigiani dei secoli XII e XIII. I loro trattati più importanti e famosi furono: l'*Ars versificatoria* di Matteo, la *Poetria nova*, il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* e la *Summa de coloribus rhetoricis* di Goffredo, il *Laborintus* di Eberardo, la *Poetria* di Giovanni. Non è qui il caso di indu-