

della poesia quest'opera di materializzazione dell'immaginario opposta all'opera di smaterializzazione propria della scienza: la quale ultima risulta da una vera e propria messa in mora della funzione. Ma tutto ciò avviene nello stesso istante, che è quello della realizzazione: un istante complesso, simile a quello che egli riconosce come l'istante poetico che è sempre « la coscienza di un'ambivalenza ».

Si capisce anche che, a questo punto, per chi come per esempio Serge Doubrovsky nel suo saggio su *La crisi della critica francese* uscito nel numero di ottobre della « Nouvelle Revue Française » riconosce nello strutturalismo « lo scientismo della seconda metà del secolo xx », un'opera come quella di Bachelard venga considerata basilare per capire l'introduzione di questo nuovo spirito scientifico nella nuova scienza naturale dell'uomo: « Lo strutturalismo contemporaneo, nell'estrema varietà delle sue applicazioni, non è altro che un tentativo generalizzato di riguadagnare il terreno perduto, cioè di reintegrare il linguaggio letterario e filosofico nel linguaggio scientifico e di dissolvere le scienze dell'uomo nelle scienze della natura. Se si intende per scientismo l'ideologia che consiste nell'ipostatizzare un metodo particolare d'investigazione scientifica in sistema universale di spiegazione attraverso la scienza, si può dire che lo strutturalismo è precisamente lo scientismo della seconda metà del secolo xx ».

Bachelard, bisogna dire, è però qualcosa di più del semplice « cantore » di questo « nuovo spirito scientifico ». Se ispira da scienziato, espira da poeta: la doppia operazione del suo respiro è inscindibile. E questo libro postumo raccoglie testi sparsi d'emozionante bellezza, da *Le ninfee o le sorprese di un'alba d'estate*, sulle Ninfee di Monet, a *Lo spazio onirico*, a *Istante poetico e istante metafisico*. Il titolo stesso è estratto « dal capitolo dove egli si dipinge più come un sognatore o, meglio, come un pensatore che si concede il diritto di sognare che come un filosofo all'opera ». Prosegue il prefatore del libro: « Ci è parso tuttavia che i saggi qui raccolti fossero legati da un principio unitario visibilissimo e, come avrebbe detto Joubert, ch'essi facessero gruppo con se stessi. Sia che ci parli di Monet o di Chagall, di Balzac o di Éluard, della conchiglia o della corda annodata, sempre si colloca all'incontro, all'intersezione del sogno con la riflessione colui che dichiarava che il mondo è intenso prima d'essere complesso e che la filosofia deve essere restituita ai suoi disegni infantili ». Non per nulla, nel libro su *L'acqua e i sogni* Bachelard aveva già detto: « Il fanciullo è un materialista nato. I suoi primi sogni sono i sogni delle sostanze organiche ».

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Monaci neri

Il « romanzo del terrore » (o alla francese « romanzo nero », o all'inglese « romanzo gotico ») ha oggi una fortuna soprattutto cinematografica: terrorizza infatti di più un fotogramma che non una pagina, una sequenza più di un capitolo; e il romanzo, che storicamente precede il cinema, oggi di fatto ne segue invece la fortuna. Anche se Bompiani gli ha dedicato tutta una collezione, « Il

Pesanervi », son certamente di più gli spettatori di Hitchcock che non i lettori di Poe.

Poe è l'unico fra tutti gli scrittori « neri » che sia giunto alla poesia: in lui, infatti, emozione estetica e brivido son tutt'uno; per gli altri, qualunque nome si faccia, bisognerà ridurre la valutazione al genere: quindi letteratura e non poesia, efficacia e non bellezza. In questi limiti, anche nelle lettere inglesi il « romanzo gotico » ha una sua storia e i suoi classici, quattro o cinque fra centi-

naia di volumi: *Il Castello di Otranto* di Walpole, *Vathek* di Beckford, *I Misteri del castello di Udolfo* della Radcliffe, *Il Monaco* di Lewis e *Melmoth l'errante* di Maturin (quattro o cinque, si è detto, perché la posizione di *Vathek* è dubbia: intanto la versione originale è in francese, e poi non si sa se includerlo fra i racconti neri o quelli orientali: è un ibrido in molti sensi). Di questi classici *Vathek* fu pubblicato in italiano quattro anni fa (traduzione di Aldo Camerino e Ruggero Savinio, prefazione di Salvatore Rosati, editore Bompiani), e ne disse anche questa rivista; *Il Monaco* di Lewis ha avuto invece due versioni recenti: una presso Bompiani nel '67, un'altra presso Einaudi quest'anno, che però non si rifanno esattamente allo stesso romanzo. La versione Einaudi, infatti, traduce l'opera originale inglese, quella Bompiani la riscrittura francese che ne fece Antonin Artaud.

L'originale, cioè *Il Monaco* di Matthew Gregory Lewis, che oggi Einaudi ci presenta nella traduzione italiana di Bruno Fonzi preceduta da un saggio erudito e brillante di Mario Praz, apparve a Londra nel marzo del 1796. Scritto nel '94, era l'opera di un giovane di nemmeno vent'anni reduce da una lunga permanenza a Weimar, entusiasta degli aspetti più tenebrosi del preromanticismo tedesco. Il romanzo si svolge infatti in Spagna, ma con una lunga puntata in Germania, in un tempo indeterminato (Settecento sì, ma in antichi castelli e conventi); il filo conduttore è il processo di dannazione di un uomo che si crede santo per orgoglio: la dannazione del monaco Ambrosio per opera della donna-demonio Matilda; e con la sua storia si mescolano quelle amorose di Antonia e Lorenzo e di Agnese e Raimondo. Il santo monaco, infatti, comincia la propria rovina congiungendosi con Matilda; soffocherà poi la madre di Antonia, e violenterà e pugnerà lei nella segreta del convento; venderà infine l'anima al diavolo: al momento della dannazione saprà che Antonia era sua sorella, di aver quindi ucciso sua madre, e che Matilda era un demonio. Le scene si svolgono anche in bei giardini e in case tranquille, ma più a lungo in cattedrali deserte, in oscure segrete, e in cripte verminose; fra i personaggi minori ci sono anche la Monaca sanguinante e l'Ebreo errante.

È facile smontare così *Il Monaco*, e con quello qualsiasi altro romanzo, nero o giallo, antico o moderno, che non superi le convenzioni del proprio genere e del proprio tempo. Se le superasse sarebbe poesia, avverrebbe, per dirla col Coleridge « la sospensione dell'incredulità », e parleremmo del *Monaco* di Lewis come si parla del *Faust* di Marlowe o di Goethe (per restar vicini alla trama); ma poiché ciò non accade, Marlowe e Goethe non possono esser chiamati in causa, e nemmeno Poe o Thomas Mann. Per queste opere, diciamo così, « di lettura corrente », le convenzioni debbono venire accettate *a priori*: nel caso del *Monaco* debbono esser accettati i lunghi monologhi introspettivi e la loro organizzazione retorica, la rappresentazione frontale e oggettiva degli ambienti; debbono essere accettate la sottomissione delle fanciulle e la crudeltà orgogliosa della madre badessa; debbono essere accettati, questo è ovvio, diavoli e spettri.

Per i contemporanei, naturalmente, questo problema non si dava; e *Il Monaco* ebbe quindi enorme successo a tutti i livelli: non solo presso il pubblico grosso per quel tanto di eccitante e di orripilante che ci sapeva leggere, ma anche presso scrittori maggiori, come Coleridge, Byron, Shelley e Scott, che videro in Lewis se non il genio almeno la genialità. Così per tutto il romanticismo proprio; l'età vittoriana, facilmente scandalizzabile, invece si scandalizzò: per il contenuto che trovò osceno, per la struttura sconnessa, per lo stile sciatto e pieno di luoghi comuni; ancora nel 1914 il *Saintsbury*, quasi settantenne, lo definiva « una confusa congerie di assassinii, soperchierie, diavolerie e oscenità ». Il gusto moderno, però, è cambiato: da un Artaud (1930) che lo esalta oltre « tutti i sondaggi psicologici, filosofici (o psicoanalitici) dell'inconscio » fino a trovargli un significato trascendente, e lo riscrive in francese, a un Berryman (1952) che lo considera « uno degli autentici prodigi della letteratura inglese », superiore al *Doktor Faust* di Thomas Mann. Ma così si ritorna per altra strada alle sopravvalutazioni romantiche: non più per l'orrore inteso come sublime, ma per quel gusto del ripugnante e del laido che pur caratterizza tanta letteratura moderna. *Il Monaco*, ripe-

tiamo, non esce dai limiti del romanzo di lettura corrente.

In questi limiti, però, la lettura è piacevole. Non ci troveremo noi né brividi di terrore né oscenità palesi. Ai nostri occhi già sazi di nudi sfacciati le discinte femminili bellezze che s'intravedono possono solleticare semmai per le loro velature miltoniane (o tassesche); oltre le intenzioni coscienti dell'autore può anche interessare l'ambiguità Matilde-Rosario così forte nel primo libro. Poi, l'orrido è ancora efficace, anche dopo i due *Tropici e Helga*, nella scena di Agnese col bambino che le imputridisce fra le braccia; e la morte e dannazione di Ambrosio su picchi da sabba quasi giunge al sublime romantico. E vi

son anche tocchi di umorismo leggero che fanno ancora sorridere. Una lettura interessante.

La traduzione è disuguale. Nel *Monaco* sono interpolati versi notevoli nella storia della ballata romantica i quali ebbero anche vita propria; e qui la traduzione cade. Ma la prosa del traduttore è invece scorrevole, di piacevole lettura, e forse, in un certo senso, anche migliora il testo rendendo necessariamente in italiano moderno un inglese settecentesco, poiché così facendo anche ne elimina molte di quelle sciatte, frasi fatte e luoghi comuni che sono la vera colpa del Lewis. Quasi un libro di sana lettura, diremmo, tanto sono mutati i tempi.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Schilleriana

Contrariamente al giudizio perentorio e negativo su Schiller di Benedetto Croce e dei crociani, da quando nel famoso scritto *Poesia e non poesia*, il filosofo italiano proclamava al di sotto di qualunque valutazione estetica positiva l'opera del drammaturgo tedesco, la fama dell'autore dei *Masnadieri* non si è offuscata in Germania e neppure in Italia, come dimostra non tanto la traduzione di alcune tra le più importanti tragedie, dovuta a Liliana Scalero (Bur, Milano 1952-1967) quanto l'apparizione di tutto il teatro di Schiller in un volume di più di 1200 pagine (a cura di Barbara Allason e Maria Donatella Ponti, con prefazione di Hans Mayer, tradotta perfettamente da Claudio Magris) comparso alla fine dello scorso anno nella collana dei « Millenni » presso l'editore Einaudi, che l'ha presentata in una veste lussuosa e ben rilegata. Dunque Schiller sul teatro non è ancora completamente morto? E come mai è rimasto vivo dopo tante e a volte dure condanne (quella di Croce è solo la più nota tra di noi, ma ce ne sono altre, anche in Germania)? La spiegazione c'è ed è piut-

tosto complessa. Proviamoci a dare qualche spunto. Innanzi tutto Schiller è uomo di teatro; i suoi drammi, comunque si vogliano giudicare, hanno un loro equilibrio, una loro meccanica, che a volte può apparire solo esteriore (ma non lo è), e si reggono sulle scene. Ma questo naturalmente non basta a spiegare la fortuna che egli continua ad avere. Ernst Bloch, il filosofo, avvertiva già parecchi anni fa, in uno scritto ripubblicato di recente *Die Kunst Schiller zu sprechen* (« L'arte di recitare Schiller », Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno 1969) che ogni epoca ha la sua maniera di « recitare » Schiller e che, per quanto frequenti fossero le rappresentazioni e gli « adattamenti » moderni delle sue opere, il segreto per giungere a una giusta dizione erano: « La prima condizione quella di dire i periodi molto rapidamente... La seconda il discorso diviso, la pausa voluta, indipendentemente dalla misura del verso » (pag. 54-55). Bloch voleva che l'elemento « logico » risaltasse dalla recitazione, quello che veniva troppo spesso sacrificato a quello melodrammatico, che pur essendo presente in certe opere, non va mai esagerato, per giungere a una retta comprensione