

della natura come « luogo di passaggio » della natura stessa nelle varie fasi del suo regno, cioè nella folle intercomunicanza dei suoi tre regni indirizzata verso il miraggio della parola. E un tale sguardo si è interiorizzato operativamente di quanto si è esteriorizzato, o vogliamo dire fenomenologizzato, rispetto al mito prerinascimentale e rinascimentale della centralità dell'uomo nell'universo, fino allo sguardo tattile e cieco dell'*école du regard*, dell'uomo spostato ai margini di un Novecento che, si badi bene, non è certo quello di Ponge.

Dice, sotto la data del 12 ottobre 1960, da Parigi, Ponge stesso: « Poiché dicevo a Philippe Sollers, ieri sera, dunque l'11 ottobre, nella terrazza aperta sul lato est, alla Closerie des Lilas, che avevo infine cominciato a scrivere le mie prime note su questo *prato* (o di questo *prato*) di cui gli avevo scritto, due mesi fa, che avevo appena concepito (o solo *veduto*, o *preveduto* e desiderato di farlo), egli mi ha citato Rimbaud: " il clavicembalo dei prati ". Gli ho chiesto subito di tacere... Di tacere? Ma era troppo tardi. Ripenso oggi a questo clavicembalo rimbaudiano. Perché è giusto? Perché davvero il prato suona come un clavicembalo, in opposizione all'organo della foresta vicina (e delle rocce) e alla melodia continua, all'*arco* del ruscello (o dell'acqua) ». È questo suono di clavicembalo che impregna nel testo in que-

stione la ragione pongiana: la quale, non si dimentichi, è *réson* per essere *raison*: risonanza d'un mezzo toccato finalisticamente dall'uomo, vibrazione d'una materia che appena è detta cosa, quella cosa, è già divenuta parola. La quale parola d'altronde è già tanto cosa che parola. Per Ponge l'emozione, la già famosa emozione braquiana corretta dalla regola, è « il movimento che si fa in noi (che esse [cioè le cose] suscitano in noi) e che ce le fa insieme *ri-conoscere come simili al loro nome e conoscere (con sorpresa) cioè scoprire come differenti dal loro nome* ». È qui che Ponge supera la poetica della memoria: nel passaggio dal riconoscere al conoscere, nella scoperta della differenza d'una cosa dal suo nome. Proprio il poeta del linguaggio scopre che conoscere è abbandonare l'identificazione del nome, è ammettere la differenza, fondamentale, d'un oggetto dalla propria vocazione, nel momento stesso che, attraverso l'opera nomenclatoria dell'uomo, la conosce. Conoscere la differenza è segno d'identificazione. Poiché l'identità è la stessa differenza dal nome, che è moto di allontanamento dall'oggetto uguale e contrario al moto di avvicinamento rappresentato dalla progressiva somiglianza al nome: qui funziona la memoria, là la conoscenza, uguale e contraria alla memoria.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Biografia dello Scott

Di tutti gli scrittori britannici del secolo XIX quelli che ebbero fama maggiore in Europa furono certamente Byron e Scott; e di questi il secondo fama più duratura, perché qualche romanzo suo ancor oggi si legge. Forse Sir Walter Scott non fu scrittore grandissimo, nemmeno della statura di un Manzoni (i cui *Promessi Sposi* son pure in qualche parte, molto esteriore, scottiani); fu però un grande scrittore ed un fatto di primaria impor-

tanza nella storia della letteratura europea del secolo XIX. Centocinquanta anni dopo la sua morte gli studi su Scott, sulla sua personalità, sulla sua arte, sul suo influsso, sulla sua interpretazione della storia (e sulle sue inesattezze storiche) non mancano certamente, anzi sovrabbondano; fa quindi almeno una certa meraviglia che soltanto l'anno scorso sia apparsa una sua biografia con giusta pretesa di completezza definitiva, *Sir Walter Scott, The Great Unknown* (Londra, Hamish Hamilton, 1970), opera di uno studioso americano,

Edgar Johnson, del resto già noto per una sua altrettanto monumentale biografia di Dickens pubblicata quasi vent'anni fa.

Di questi quasi vent'anni (fra il '53 ed oggi) quattordici il Johnson li ha dedicati allo Scott, e dei quattordici nove alla stesura. Tutto il noto, manoscritto o stampato, è stato rivisto, qualcosa di nuovo anche è stato scoperto; e così è stata sfatata definitivamente la presunzione che la monumentale biografia dello Scott pubblicata dal Lockhart, suo genero, fra il 1836 e il 1838, sia assolutamente attendibile almeno per l'esattezza dei dati. Che in più di cent'anni siano venuti alla luce documenti che il Lockhart non conobbe è ovvio, come anche è ovvio che questi stendesse qualche velo di pietà quasi filiale; non era comunemente accettato, però, che la sua *Vita di Scott* contenesse errori di mesi, addirittura di anni. Sembra, scrive il Johnson, che il Lockhart non solo non abbia scritto lettere o intrapreso viaggi per verificar date e fatti, ma che nemmeno « si sia preso la pena di traversare la stanza e di aprire un cassetto ». Il Johnson, invece, ha scritto lettere, ha viaggiato per mezzo mondo, ha buttato all'aria parecchi archivi.

Tuttavia il suo scopo non è stato tanto quello di confutare il Lockhart quanto quello di seguire lo Scott passo per passo, giorno per giorno, durante tutti i sessant'anni della sua vita. Sono quelli i sessant'anni che videro il trionfo della Rivoluzione americana, la Rivoluzione francese, l'Impero napoleonico e la Restaurazione: lo Scott, infatti, nacque nel 1771, nell'undicesimo anno di regno di Giorgio III (il buon re Giorgio III di Rip Van Winkle) e morì nel 1832, pochi mesi dopo l'approvazione di quella « Legge di Riforma » (*Reform Bill*) che segna la nascita dell'Inghilterra moderna. Però, nonostante la sua *Vita di Napoleone*, non furono quelli i tempi che a lui interessarono veramente. Nei suoi romanzi maggiori lo Scott rimase invece legato a un problema che oggi appare appena locale, al problema dell'indipendenza scozzese, definitivamente cessata sessantaquattro anni prima della sua nascita, tuttavia ancora rimpianta a Edimburgo. Infatti, l'unione personale delle due corone avvenuta con Giacomo I d'Inghilterra e

VI di Scozia nel 1603 non aveva affatto portato una pace stabile e definitiva fra i due regni; anzi le lotte si erano riaccese dopo l'unione dei due parlamenti del 1707, fino all'insurrezione giacobita del 1745. Sono questi i tempi dello Scott romanziere maggiore; e specialmente gli interessano « le pugne inutili » della prima metà del Settecento, di cui era ancor viva l'eco nella Scozia dei tempi suoi. Non è però un interesse politico, piuttosto un interesse sentimentale, che dapprima prende forma di erudizione curiosa per farsi dopo arte narrativa. Non c'è infatti soluzione di continuità fra lo Scott ricercatore di poesia e di tradizioni popolari, poeta di leggende medievali scozzesi, e lo Scott scrittore di romanzi storici; c'è semmai un approfondimento quando al momento entusiastico della poesia si sostituisce il momento riflessivo della prosa: e l'approfondimento sta nella coscienza dell'impossibilità di far rivivere il passato. Un bel mondo eroico, sì, e pittoresco, quello del Regno di Scozia, ma l'oggi e il domani della Scozia sono ormai nel Regno Unito; quindi il suo messaggio politico è un messaggio di conciliazione, di fusione di tradizioni e di popoli, non un messaggio di nazionalità e d'indipendenza, come fu quello del romanzo storico italiano. Infatti lo Scott fu sì un *tory* in politica, ma non fu mai un giacobita; si fece sì costruire un maniero gotico ad Abbotsford ma lavorò tutta la vita; non dispreggiò mai, aristocraticamente, il denaro e le speculazioni finanziarie, anche se queste fallirono. Secondo la più recente critica inglese, ed anche secondo il Johnson, vedere nello Scott soprattutto un esaltatore romantico del Medioevo è distorsione continentale, opera di un'Europa già romantica che leggeva in traduzione francese non tanto *Old Mortality* quanto *Ivanhoe* (pronunciando « ivanoè »). E del resto anche in *Ivanhoe* il messaggio è lo stesso: i due popoli debbono unirsi senza né opprimersi né rinnegarsi, il passato deve accettare il presente.

Nonostante questo, però, è difficile, almeno per me, anglista continentale, accettare in pieno tutte le conclusioni che il Johnson trae dal proprio monumentale lavoro biografico, specialmente è difficile accettare che lo Scott non sia stato un romantico ma piuttosto un agusteo settecentesco.

Certo, non fu una figura romantica alla Byron (che del resto derivava certi suoi atteggiamenti dall'Alfieri, come ha notato lo Zanco), e il suo mondo poetico è ben diverso da quello di un Wordsworth da un lato e quello di un Coleridge dall'altro; ma cosa sarebbe il romanticismo senza lo Scott? Forse, anche per lui è il caso di distinguere fra personalità pratica e personalità poetica; sebbene fino a un certo punto. Non conclude forse il Johnson stesso che lo Scott, così come dominò la propria imperfezione fisica (aveva sofferto di paralisi infantile), altrettanto dominò il suo carattere? Da emotivo si fece razionale, da malinconico gioviale, da solitario estroverso; e forse proprio per questo, aggiungo io, ebbe bisogno anche di un'altra vita, di quella della fantasia: e questa è romantica. Le pagine su Rebecca prigioniera nel castello di Front-de-Boeuf (chi non ricorda Lucia nel castello dell'Innominato?) o quelle del giudizio di Dio a Templestowe le ha ben scritte lo Scott, il maniero di Abbotsford se lo fece costruire lui (e non soltanto per dar lavoro ai disoccupati);

e se pur è vero che non senti il pittoresco nel paesaggio (che è un elemento romantico o pre-romantico), anche è vero che senti il pittoresco della tradizione, degli usi e dei costumi di Scozia. A mio parere il romanticismo di Scott e le relazioni fra Scott e il romanticismo sono temi che debbono essere ancora approfonditi e studiati, proprio con l'ausilio di questa nuova biografia.

Della quale, però, si deve anche dire che sebbene non ne esca uno Scott figura dominante del quadro (e in questo caso la figura sarebbe comunque un'interpretazione sempre un poco arbitraria), ne esce però un panorama minuto, quotidiano, della vita scozzese ed inglese, ed anche continentale (si veda il capitolo su Parigi dopo Waterloo) fra la fine del Settecento e i primi dell'Otto; la biografia diviene la cronaca, meglio la cronistoria, di un mondo scomparso, commentato, spiegato con una minuzia che oltre che di scienza è indice di affetto, di capacità di rivivere e di far rivivere. Un po' quello che si dice, appunto, dei romanzi di Scott.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

La storia del teatro europeo di H. Kindermann

All'incirca dieci anni or sono, per l'esattezza nel n. 20 del 1962, avevo dato notizia di una grandiosa *Storia del teatro europeo* (*Theatergeschichte Europas*, Otto Müller Editore, Salisburgo) di Heinz Kindermann, di cui erano cominciati ad uscire i primi volumi. Ora da poco è uscito il volume IX, che tratta il *Naturalismo ed Impressionismo* e quindi giunge praticamente alla nostra epoca. Poiché il carattere di questa grandiosa rassegna si è venuto via via chiarendo, penso che se ne possa concludere qualcosa, anche se un altro volume può ancora uscire. Nei primi volumi la storia delle opere teatrali era strettamente connessa con quella del

teatro come spettacolo, e trattandosi di fissare come e quando un genere teatrale era nato, il procedimento era giustificato e ne davamo piena lode all'autore. Ma con lo scorrere dei secoli si vede che il Kindermann presta più attenzione alla messa in scena, alla regia, agli attori, agli ambienti in cui un dramma o una commedia vengono rappresentati che all'autore vero e proprio. Può essere un punto di vista, anche giustificato dalla preoccupazione di non fare una serie di « medaglioni » cui manchi un nesso, un tessuto connettivo. È un procedimento anticrociano per eccellenza — a meno che non si voglia inquadrare questa storia del teatro nella storia della cultura, intesa crocianamente. Negli ultimi quattro volumi, che vanno dall'Illuminismo, attraverso al Romanticismo, al Naturalismo