

meta, ove tu non volevi andare, ti accorgi solo all'arrivo. E ti salvi (nei romanzi almeno) quasi contro la tua volontà: non cerchi, solo ti arrendi; c'è ancora, nei romanzi, un fondo di predestinazione calvinista; nell'autobiografia, reticenza pudica e un'abitudine narrativa (ma lo stile è l'uomo).

Il discorso sui rapporti fra arte e vita è sempre difficile ma qui appare semplificato. La nevrosi curata dall'autore (subì un trattamento psicoanalitico) e poi sublimata nell'atmosfera di controllata ansia dei romanzi trova conferma negli episodi narrati; e la narrazione uguale unisce vita e romanzo. Del resto è caratteristica di Greene la mortificazione del sentimento a favore dell'intelletto; questa autobiografia non è una rivalse ma il proseguimento del proprio narrare.

Grotteschi inglesi

Nella letteratura inglese di quest'ultimo decennio un sottogenere si è affermato nel quale il nostro tempo, con tutti i suoi dissidi, alienazioni e contraddizioni, mi pare rispecchiarsi meglio che in altri: il romanzo grottesco. Se l'universo può essere definito « un sistema di equazioni », con Montale diremo: « E il calcolo dei dadi più non torna »; ma nel grottesco il barare è il sistema; e tutto allora si aggiusta. Così anche ne *La dolce bestia* di Anthony Burgess, uscito quest'anno da Einaudi nella traduzione di Floriana Bossi (traduzione piuttosto buona; e la traduttrice avrà avuto il suo da fare con le poesie interpolate).

Questo romanzo però è del '63, e in Inghilterra si chiama *Inside Mr Enderby* (« Dentro il Sig. Enderby »); né l'avergli mutato il titolo mi sembra sia stato felice: « *La dolce bestia* » è soltanto il poema che il Sig. Enderby sta scrivendo (un poema socio-mitologico nel quale si fondono i miti di Cristo e del Minotauro); ma il romanzo è il romanzo del Sig. Enderby, poeta « visto dall'interno », cioè nel suo groviglio di istinti (ossessione cloacale, complesso di Edipo, ecc.) di cui la poesia, secondo la psicanalisi, non è che la sublima-

zione. Fra le pagine ci sono, infatti, parecchie poesie interpolate; e la genesi ne è appunto illustrata secondo questo principio.

Naturalmente, tutta la narrazione è in chiave grottesca. Enderby poeta non può scrivere che al gabinetto, sotto l'urgenza di una musa peristaltica; e per lei, nell'attesa di lei, rifiuta ogni altra attività, contentandosi di vivere in una sudicia miseria però accettata, degustata. Un'elegantissima vedova magra vorrà ora mettere ordine nella vita di lui, proteggerlo dalla Musa col proprio amore asettico e farisaico; però il viaggio di nozze a Roma fallisce (manca l'attrazione fisica); e proprio a Roma il poeta sarà derubato dell'idea del poema, che vedrà ridotto a film di cassetta. Enderby, senza più un soldo, senza il poema, tenta il suicidio. Però vien salvato, curato, guarito della poesia. In fine non è più il Sig. Enderby, poeta, persona asociale, pericolosa a sé e agli altri, ma il Sig. Hogg, barista, persona socialmente utile, innocua, integrata.

È un romanzo nel quale ci sono pagine notevoli. Anzitutto il grottesco iniziale, il maggiore, la visita istruttiva, nell'oggi, al Sig. Enderby addormentato da parte di una scolarecca del futuro (maestro banale, ragazzini irrequieti, sonno agitato e flauto-lento del poeta); poi la preghiera teo-marxista col marito quasi tradito; poi ancora la Roma cattolico-turistica e la folla a Castel Gandolfo; infine il manicomio casa di cura e di lavoro. *La dolce bestia* da grottesco del poeta « dall'interno » si fa progressivamente satira della società letteraria londinese, poi di tutta la società moderna, incapace di accettare il poeta; tuttavia gli ultimi due punti rimangono secondari: la sua profonda unità è pur sempre il grottesco della condizione di poeta, tanto più acerbo quanto più sono valide le poesie interpolate. Anzi, a questo proposito si può ben dire che il romanzo appare scritto per loro, e non quelle per il romanzo.

Proprio per le poesie inseritevi, e ancor più per lo stile continuamente allusivo di esperienze letterarie, *La dolce bestia* può essere considerato un « divertimento »: c'è infatti anche un altro Burgess,

letterariamente più impegnato, anche critico e saggista, che come romanziere prosegue l'esperienza di Joyce, sorretto anche lui da una particolare sensibilità musicale e linguistica. L'altro suo romanzo tradotto in italiano (ch'io sappia), *Un'arancia a orologeria* (Einaudi 1969, ma è del 1962), ha già, infatti, un intervento sulla lingua: è scritto in « nadsat », cioè nel jergo degli adolescenti del prossimo futuro; ed ora il suo ultimo, *MF*, del 1971, è anch'esso un grottesco, ma basato su un

mito algonchiano e Lévi-Strauss, soprattutto prosegue l'epifanie e le sintesi verbali di *Finnegans Wake*. Forse è quest'altro Burgess che sarà « visitato » dalle scolaresche future; per noi lettori presenti, però, è certamente più facile, e più caro, il Burgess di Enderby, dell'Enderby sconfitto trionfatore, amante solitario della poesia, invenzione cerebrale e letteraria, perciò disperatamente vera.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Per Carl Zuckmayer

Della generazione immediatamente successiva a quella della grande triade poetica (George, Rilke, Hofmannsthal) fa parte Carl Zuckmayer, oggi, senza discussione, il maggiore drammaturgo di lingua tedesca. Egli ha compiuto il 27 dicembre 1971 il suo settantacinquesimo compleanno e in quella occasione ben tre capi di Stato gli hanno reso omaggio: per la Germania federale il presidente Heinemann, per l'Austria il cancelliere federale Kreisky, per la Svizzera il consigliere federale Tschudi. Nato a Nackenheim nel 1896, visse a lungo in Germania, poi passò a Henndorf, nei pressi di Salisburgo; al momento dell'*Anschluss* riuscì a fuggire in Svizzera e di lì andò negli Stati Uniti ove, dopo vani tentativi di adattarsi alla vita di Hollywood, affittò una casa di campagna nel Vermont e con un coraggio ammirabile si mise, insieme a tutta la sua famiglia, a fare l'agricoltore, più precisamente l'allevatore di polli, anatre e soprattutto capre. Dal suo lavoro e da quello dei suoi familiari dipendeva la sua esistenza. Se si pensa che nel Vermont la temperatura scende a volte a 45° sotto zero e che la casa era scaldata a legna per cui Zuckmayer doveva alzarsi anche nella notte ogni tre ore, perché un relativo tepore si mantenesse nella casa, per mezzo di una stufa

monumentale, si può misurare il coraggio e la tenacia che animarono lui e i suoi familiari.

Zuckmayer è soprattutto noto per la commedia *Der Hauptmann von Köpenick* (« Il capitano di Köpenick » basata sopra un fatto realmente avvenuto prima della guerra del 1914-18) e per la tragedia *Des Teufels General* (« Il generale del diavolo ») ambedue anche filmate (l'ultima con una superba interpretazione di Curd Jürgens). Ai primi dell'anno queste due opere divenute ormai di repertorio venivano rappresentate per la centocinquantesima volta al Teatro Schiller di Berlino. Eppoi si dice che il teatro è morto! Ma oggi vogliamo parlare non dell'opera teatrale di questo autore, che già gli merita un posto nella storia del teatro e quindi della letteratura tedesca, quanto della sua autobiografia, di cui, appena apparsa, si sono vendute duecentocinquanta copie e di cui è uscita ora una edizione popolare, che porta il titolo per noi un po' ermetico *Als wär's ein Stück von mir*, « Come se fosse una parte (letter. un pezzo) di me ». [Fischer Bücherei, settembre 1969, Francoforte sul Meno]. Ma per un tedesco non esiste un significato nascosto. La frase riportata costituisce infatti l'ultimo verso della seconda strofa di una famosa ballata di Ludwig Uhland, che veniva cantata in coro in occasione di un funerale di un soldato, e si intitola *Der gute Kamerad* (« Il buon ca-