

sono abituato ormai da anni, da parte di colleghi e studiosi a una specie di « congiura del silenzio », di cui non mi sono saputo spiegare mai le ragioni, nella mia ingenuità. Mi stupisce un poco nello Zampa perché quel libro — ne sono sicuro — egli lo conosce. Ma anche Canetti, pur citato nella bibliografia viene di fatto ignorato, sicché mi trovo in buona compagnia. Non c'è però accordo tra lo scrittore bulgaro-tedesco e Zampa a proposito della data di composizione del *Processo*: Canetti afferma che il « tribunale nell'albergo » diede comunque l'avvio alla stesura del romanzo. Zampa ammette solo che « l'immagine richiamata costantemente dalla critica, di questo « tribunale » « concorde nel porre Kafka di fronte alle proprie responsabilità di fidanzato, potrebbe anche essere stata desunta dal racconto del *Prozess*, in quel periodo, come s'è visto già concepito » (pag. 281). Ora altra cosa è concepire un'opera, altra mettersi a stenderla. E poi possiamo sempre fidarci di quel che si trova nei *Diari* e nelle *Lettere*? Di solito direi di sì, ma con un temperamento come quello di Kafka, occorre anche in questo caso avere una certa prudenza. Comunque lo studio di Zampa si allinea con onore accanto a quelli di numerosi studiosi italiani che si sono sentiti attirati, in un modo o nell'altro, dal grande scrittore praghese.

Plenzdorf

I nuovi dolori del giovane W.

L'uso del *pastiche* o come sarebbe più proprio dire, attenendosi al significato greco della parola, della *parodia* si è largamente diffuso nel mondo moderno forse per il successo che ha avuto in queste forme l'opera di Brecht. Ce ne sono naturalmente esempi convincenti e no. Uno di questi ultimi ci pare il lavoro di Ulrich Plenzdorf che ha tentato una specie di trapianto della vicenda del giovane Werther (questo è il significato della doppia W.) nel mondo moderno, più precisamente in quello della Germania orientale. Poiché l'opera ha fatto un certo chiasso, tanto da essere subito tradotta in italiano col titolo (stranamente non rispet-

tato nella copertina interna) di « I nuovi dolori del giovane W. » vale la pena di parlarne qui un poco. Parodie, in senso classico e « pastiches » non sono nuovi nella storia della letteratura europea. Ma c'è modo e modo di compilarli. I traduttori dicono di essersi valse di alcune versioni, specialmente di essersi « confortati » (ma penso che sia detto con ironia) con quella dello Spain; in realtà hanno creato un linguaggio di una volgarità tutta moderna, in cui della parlata, della terminologia aristocratica del Werther goethiano, non resta neppure l'ombra. L'autore, cioè il protagonista dimostra il suo disprezzo per quello stile e per quella vicenda. Così allude al capolavoro, anzi a uno dei capolavori goethiani con queste parole: « Quella roba l'ho presa su da quel vecchio scartafaccio o fascicolo che era, quella edizione Reclam. Manco lo so, come si chiamava. Tutto il cavolo di foglio col titolo è andato a farsi friggere in quel cavolo di cesso al capanno di Willi. Tutto il cesso era scritto in quello stile impossibile » (pag. 22 della versione italiana, Feltrinelli editore, Milano, novembre 1973). Ma questo è solo un accenno a un giudizio. Gli esempi di bello scrivere vengono dopo; forse non si deve dare, come al solito tutta la colpa ai traduttori (sono due, non uno come di consueto) perché il linguaggio, anche in tedesco, è volgare, piatto, con l'evidente intenzione di riprodurre un « parlar male » attraverso cui traspare un certo discorso giornalistico rafforzato da espressioni sbraccate, che vorrebbero e non sono « popolari ». Una specie di ritorno al naturalismo, in cui al posto del dialetto, slesiano o berlinese, come nel caso di Gerhart Hauptmann, — che era almeno una cosa schietta —, c'è una volgarità ch'è il tono più evidente di tutto il racconto e che i traduttori non hanno voluto certo attenuare. La trasposizione nel mondo moderno avviene in questo modo: Werther si chiama W., l'indimenticabile Charlotte è divenuta Charlie. Il protagonista dall'altro mondo racconta, intramezzando la narrazione con alcuni resoconti, la sua vicenda; la sua fine pare assolutamente accidentale: W. è una specie di saldatore e cercando di mettere a punto un apparecchio prima dei suoi compagni operai muore fulminato dalla corrente. Questo desiderio di eccellere tra eguali

è considerato un peccato di « individualismo », punito regolarmente dal destino, come se il buon Dio non avesse altro da fare che seguire le leggi marxiste. W. non è neanche un Werther in diciottesimo; è un'altra e peggiore cosa. E anche l'incantevole Charlotte non può mica fare in un mondo come quello operaio e soprattutto moderno la parte dell'amica affettuosa: Charlie è attraente ma in un mondo come quello moderno, non poteva mica contentarsi di mostrare al suo innamorato simpatia e tenerezza. Son cose che — almeno a parere dell'autore — non si comprendono né si ammettono più. Così va a letto con W., anche se il letto è un prato bagnato. Non si vuol qui negare il diritto di cambiare qualcosa e di dare un altro senso a una vicenda tramandata dal classicismo o meglio dalla cosiddetta *Empfindsamkeit* (qualcosa come « sensibilità »). Ma occorre creare un capo-

lavoro, ove la figura tracciata con mano evidentemente inabile (per il lettore moderno della Germania Orientale) di Goethe venga cancellata dalla memoria per il sovrapporsi di un'altra figura più viva, più suggestiva, più potente. Mi dispiace ma proprio non mi sembra questo il caso di Plenzdorf. E sì che nella critica tedesca si sono potute leggere frasi come queste: « La morte di questo giovane Werther sembra annunciare la nascita di un nuovo e grande talento e forse addirittura l'inizio di una nuova letteratura ». Questo si trova nella « Süddeutsche Zeitung » che viene pubblicata nella Germania Occidentale. Se questo fosse vero, come assolutamente non credo, potrebbe anche dirsi che Plenzdorf meriterebbe — come diceva Hebbel — la corona di Polonia (peccato che non sia più disponibile).

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Lettere dall'Italia e altri scritti del peruviano Mariátegui

Nel gennaio del 1920 giunse in Italia e si stabilì successivamente a Roma un peruviano di ventisei anni: si chiamava José Carlos Mariátegui. Era nato vicino a Lima, da padre di origine spagnola, discendente del segretario del I Congresso Costituente del Perù e da madre *india*. Ebbe, per questo motivo, l'appellativo affettuoso di « ragazzo meticcio », affine in questo al coetaneo, il poeta César Vallejo. Come lui, del resto, dedicò la sua breve esistenza alla disanima dei mali che affliggevano l'America Latina e il Perù in particolare. Povero anch'egli, come Vallejo, fece le prime esperienze da apprendista, in una tipografia, dove, per un incidente occorsogli sul lavoro, sopportò gravi sofferenze e, infine, l'amputazione della gamba destra. Intrapresa, giovanissimo, la carriera giornalistica, se ne distaccò assai presto, perché « nauseato », com'ebbe

a scrivere, « dalla politica del suo paese »; e fu questo il momento in cui si orientò, invece, decisamente, verso il socialismo, trasformandosi da letterato velleitario, cresciuto in un clima di dannunzianesimo di seconda mano, di cui era portavoce il poeta Abraham Valdelomar, in saggista politico, in profondo conoscitore della realtà del suo paese, autore di opere che, per alcuni critici, costituiscono il « Vangelo del socialismo peruviano ».

Mariátegui, tuttavia, non è soltanto un pensatore politico, il cui ambito intellettuale segue i limiti dell'America Latina: rappresenta, bensì, un legame singolare e profondo tra l'Europa e l'America e, in particolare, tra l'Italia e il Perù. Il suo viaggio in Italia si situa, infatti, nel dopoguerra, tra il 1920 e il 1922, nel momento in cui il giovane intellettuale, che aveva già proposta e impostata, sulle pagine di una rivista, quella che sarebbe stata la riforma universitaria, vede nascere e crescere qui da noi, sotto i suoi occhi, il fascismo. Per la perspi-