

LETTERATURA FRANCESE

Solmi lunare ovvero l'agonia degli archetipi

Se è vero, come è vero, che «Lo stile è l'impronta di ciò che si è in ciò che si fa», secondo la definizione di René Daumal, bisogna dire che per Solmi l'universo ha uno stile, se lo stile è l'impronta di ciò che l'universo è in ciò che lo stesso universo fa, ossia mentre continuamente fa se stesso. Perché Solmi sa bene che l'universo si fa, egli è pertanto alla continua ricerca di ciò che l'universo è in ciò, appunto, che esso fa, facendo se stesso. È perciò che, per esempio, «Entro la densa lente dell'estate», come s'intitola una poesia famosa di *Levanina*, il poeta cerca di fare il punto planetario, proposto dalle coordinate cartesiane, però apparentemente così normali da sembrare quasi, a uno sguardo distratto, impressionistiche, ma in realtà pese di qualcosa che solo la riflessione comporta, fino a raggiungere il proprio «qui e ora», che è un «qui» universale anche se al tutto individualizzato, e un «ora» che il cosmo non oblia, anche se il poeta si permette di obliarlo:

*Lieta ne testimonia, sul pianeta
Terra, nella città Milano, mentre
vaga, di sé dimentico e di tutto,
lungo le calme vie che si ridestano,
— oggi, addì ventisette luglio mille
novecento cinquanta — un milanese.*

Siamo in una situazione tra petrarchesca, anche se rovesciata («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno»), di un Petrarca che fa il punto del proprio *amor fati* magari proprio per sapere a che punto è del proprio oblio, nella sua navigazione «per lo gran mar dell'essere», e stendhaliana, di quello Stendhal che adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare e che si proclama, nell'epigrafe che vuole lo ricordi, milanese. Cioè l'irritazione stendhaliana della dolcezza romanzesca del vivere, insieme indi-

menticabile e introvabile, finisce con l'essere un punto da reperire proprio attraverso la memoria cosmica nella gran macchia dell'oblio individuale.

Questi «points de repère» nell'oblio, e dell'oblio, colmi dunque di una magata possibilità di discesa nell'imo di una situazione libera, quasi casuale, certo non preordinata, ma costitutiva della libertà di un itinerario mentale nel cosmo storico dell'uomo, sono gli scritti critici, d'occasione o di impegno particolare, di Sergio Solmi. *Scrittori negli anni*, in questo senso, non è titolo irragionevole per i «saggi e note sulla letteratura italiana del '900» di questo «classico» segreto del secolo, petit maître («Il nome stesso di poeta mi lascia a disagio, e vorrei riservarlo ai grandi e agli illustri, o usarlo strettamente, per necessità di definizione, nel discorso critico») di quel «singolare classicismo novecentesco» che ottenebra col peso della ragione la trasparenza logica della forma attraverso cui procede come attraverso dati, seppur contrastivi, inoppugnabili (fino alle forme vuote, ai gessi di Roussel che fingono col loro biancore raccapricciante il peso che non hanno, come in una liberazione paradossale da una ragione che più non hanno, e che mettono in contatto l'assurdo apparente di una *ratio* narrativa con la fenomenologia del *nouveau roman*), testimone e partecipe, fuori dell'area di conservazione classicistica della «Ronda», non per nulla, fin dagli anni della rivista «Primo Tempo» che Solmi fondò a Torino nel '22 con Debenedetti, Gromo e Sacerdote. Il periodo torinese naturalmente finì con l'incontrarsi col gruppo gobettiano incentrato nel «Baretti», a cui il nostro collaborò. E subito si vede come la voce di Solmi fosse fin dall'inizio autorizzata per la sottile percezione delle coordinate cartesiane della modernità di cui si dimostra in possesso. In una lettera del 21 gennaio 1923, indirizzata all'amico Montale, con cui era stato commilitone nell'autunno 1917 a Parma durante l'addestramento militare alla Caserma della Pilotta, e la lettera è edita ora

nel prezioso volume degli *Autografi di Montale* (Fondo dell'Università di Pavia) a cura di Maria Corti e Maria Antonietta Grignani presso l'editore Einaudi, Solmi, parlando di alcune poesie inviate da Montale per la pubblicazione su « Primo Tempo », da un Montale ancora impigliato in un « residuo di motivi decadenti e crepuscolari », ma già vittoriosamente avviato verso la sua « nuova maniera " mediterranea " », a un certo punto dichiara: « Un pizzico di castità formale insieme, non guasta. Questa " castità formale " che tu allora auspicavi, era, mi sembra, un bisogno di guardare le cose con occhio più fermo e distante, una " volontà di classicità " in certo senso ». Ebbene, questa « volontà di classicità » come un punto nello spazio da coordinare attraverso la partenza a zero, in origine, degli assi cartesiani, a quello « zero / che ogni calcolo spiega », è tipica, direi, soprattutto di Solmi e permea ogni suo momento successivo, sia poetico sia critico. Ma come? Direi, ancora, con una specie di sosta razionale, e razionalmente pesante (ricordo il denso *ron ron* alainiano che il « pensiero organico » di Solmi ha prediletto) nella parola, con una calma che nei momenti culminanti lo guida senza fretta, nel colmo dell'intrico, verso la via d'uscita. È famoso il racconto che Solmi fa della sua fuga dalla cella di segregazione della « Muti », dove era stato rinchiuso nel '45, durante la lotta clandestina di liberazione: si trovò a un certo punto in un corridoio, e domandò a un secondino dov'era l'uscita. Solmi uscì, semplicemente, perché un prigioniero non chiede al proprio carceriere la via d'uscita. Questo è il rapporto di Solmi con la poesia e la riflessione critica: nel colmo dell'intrico, nelle situazioni più disperate e paradossali della letteratura otto-noventesca, da Leopardi a Rimbaud a Laforgue a Apollinaire a Roussel a Jarry a Daumal, lo scrittore domanda dov'è l'uscita a quanto proprio dovrebbe costituirgli l'impedimento maggiore per venire a capo del labirinto. Nel « peso » della parola Solmi avverte non tanto la sostanza della disperazione quanto il peso specifico che costituisce la legge razionale di quella sostanza parlabile, la sua rispondenza ai propri estremi struttivi: se il peso specifico assoluto è il rapporto tra il peso e il volume di un

corpo o meglio il peso dell'unità di volume di esso. Sia il « pensiero di Alain » che « la salute di Montaigne », per citare i titoli dei primi saggi solmiani, sono i correttivi opachi in quanto pesano e mirano in definitiva a questa opacizzazione etica della presunta trasparenza stilistica dell'universo, se l'universo ha uno stile con cui lo scrittore ha a che fare proprio come col Minotauro nel labirinto ha a che fare Teseo: lo scrittore è un Teseo disarmato, che non ha uno stile ma che deve farselo attraversando appunto tutta l'opacità etica del proprio comportamento. In questo senso « la luna di Laforgue » è un po' la luna nel pozzo, magari nel pozzo di Laforgue: un'irraggiungibile e velata trasposizione, per opposto, dello stile dell'universo chiuso nella misteriosa trasmissione delle proprie simbologie stilistiche. « La luna di Laforgue » è allora la luna dell'impossibilità umana di fronte alla apparenza speculare di un'altra luce: Diana velata o atmosferica luminescenza in cui si elargisce per riflesso un fuoco d'altrove, ma come per Atteone la vista di Diana luminescente è indice di mortale *transformatio*, così « coi reagenti decisivi dell'ironia » Laforgue ricava « un'originale efflorescenza di linguaggio e d'immagini », « creando una poesia nuova nel mondo della poesia nuova che sta nascendo ». Infine, oltre che « punto fermo opposto alla insensata fantasia delle forme », una tal « luna » è lo stesso analogo di quella « suprema illusione di canto » che secondo Solmi sopravvive oggi alla caduta di tutte le altre illusioni. Il simbolo vuoto mallarméano trasferisce in Laforgue la sua facoltà di irraggiamento nell'atmosfera che circonda come un alone « le Néant en sa pâle gangue »: illusione di canto e *lusus* simbolico — e Solmi ben avverte questa « continua acrobazia verbale sulla corda tesa » — colludono a rimuovere dal dentro al fuori, insomma a trasferire, questo senso d'una mancanza sostanziale, un vedere che trasforma il vedente non in veggente ma in voyeur, e sia pure affabulante, per rimozione, sull'oggetto del proprio vedere. La comprensione dell'impressionismo da parte di Laforgue tenta bensì questo sfocio liberatorio e giustificatorio dell'esternazione metaforica, e Solmi ha perfettamente capito il carattere esternante e atmosferico della metafora lafor-

guiana quando scrive: « Nelle sue note frammentarie di teoria dell'arte figurativa, Laforgue, pure adottando i concetti e i termini di una estetica di tipo positivistico, imperniantesi sulla facoltà specifica del nervo ottico di percepire vibrazioni luminose, così come quello acustico vibrazioni sonore, e che rischia oggi di parere sorpassata (oggi che sappiamo da tempo come le categorie dei sensi non abbiano significato che nell'intero contesto dell'esperienza sensibile), dimostra una penetrazione senza pari dell'ideale impressionista (e quella stessa terminologia, del resto agevolmente traducibile in concetti nostri, è d'altronde la più atta a rendere il valore di slancio delle opere nel clima stesso in cui si vanno creando) ». Ma spesso la contrazione del segno laforguiano è tale che persino un ermetico di stretta osservanza come il primo Luzi può pescare un barlume del suo « cipresso equinoziale » perso « Par les vallons les moissons équinoxiales » laforguiane: in più Luzi aggiunge a quel cipresso la parola (« Parla il cipresso equinoziale »), quasi lingua dirimente, tra l'equità del giorno e della notte, una terza dimensione: l'agitarsi del cipresso, e della sua oscura punta, crea la sinestesia con l'idea del movimento-parola, che trasferisce la sensazione visiva in quella acustica già metaforizzata e potenziata in parola.

Il fatto è che Solmi tranquillamente si affida alla costante razionale di contro a ogni contingenza, a ogni circostanza irrazionale, in mezzo a cui pure ama avanzare intrepido, che anzi ama provocare come la sensazione stessa, anzi l'assicurazione, di essere nel cuore di una situazione pericolosa. Quanto più pericolosa, tanto più decisiva. Vorrei ricordargli, come appropriatissimo a una situazione solmiana, il titolo di un libro di prose di un poeta che Solmi potrebbe aver amato, Pierre Reverdy; e il titolo è: *Risques et périls. Le « voragini discrete »* « s'aprono a ogni passo del nostro incerto cammino », « nelle quali una volta o l'altra è giocoforza cadere »⁽¹⁾. Sono, come che sia, proprio tali « voragini discrete » a separare la massa del tempo nei suoi istanti: che, se non sono ognuno l'istante privilegiato, il *kairós*, cioè quello che con-

tiene l'occasione propizia, sono pur sempre le punte del tempo abitabili, le emergenze del discreto, coordinate razionalmente in uno spazio in cui la ragione appunto si propone, più che come misura, come « puntualità dei significati ». Il suo « qui e ora » è sempre soppesato nel cuore stesso di quell'oblio, momento operativo di calma nel subbuglio cosmico e sociale in mezzo a cui scattano le coordinate cartesiane dello scrittore. Che misura per estremi il suo « esserci », il suo esser qui, ed esserci ora. Scatta la lontananza del finito sulla calma razionale di quell'infinito che il critico e poeta Solmi sa benissimo essere l'io nel labirinto: « Nella fumèa senza tempo tinta / della memoria, a spente rive tocco / a lontananze fonde », dice il poeta nel *Ricordo*. Si tratta di affidarsi alla fallacia, non alle apparenze ragionevoli, nemmeno alle « occasioni » del sodale Montale che, in Solmi, perse « Nella fumèa senza tempo tinta » ne costituiscono l'atmosfera assiepante. Si tratta perfino di fingere di credere alla fantascienza quasi al mirabile irco-cervo di fantasia e scienza: perché i luoghi lusignhieri allontanano dalla meta, i *topoi* gratificanti sono meri trabocchetti autobiografici, segni medusei, perché la poesia a cui Solmi mira dovrebbe essere « tutto il contrario della poesia autobiografica o documentaria, anche se, indirettamente, essa non possa che documentare il senso dell'epoca, che rendere il proprio clima storico; e, geneticamente, non possa che sorgere dal "ratto", accidentale e imprevedibile, che coglie il poeta ai nodi, alle svolte della sua vicenda privata, e solo garantisce l'autenticità della sua parola ».

La libertà magari è al di là della parete, ma la via per raggiungerla è affidata al senso opposto, magari al lungo cammino dell'apparente fallacia. Proprio nel libro che stiamo esaminando, *La luna di Laforgue*, edito quest'anno da Mondadori, e tutto dedicato alla letteratura francese, splendido libro e festivo segno di un'intelligenza che abita con agio l'istante « in un mondo in convulsa, tragica, lunga trasformazione », secondo le parole che Solmi stesso applica parlando di un nuovo poeta francese da lui particolarmente prediletto, Jude Stefan, il nostro scrittore dichiara, sempre a proposito di Stefan: « È in fondo un alessandrino, che si difende

(1) SERGIO SOLMI, *Meditazioni sullo Scorpione*, Milano, Adelphi, 1972, p. 16.

con un rigore epigrammatico, riducendosi ad «abitare l'istante»». Forse anche nel sincretismo solmiano vive in fondo un alessandrino; ma la sua razionale *reductio ad unum* è proprio quella ricerca del peso specifico: egli applica un sistema proporzionale tanto più quanto più la materia è scatenata, abnorme, illusiva, e quanto più assurda sembra la via e irraggiungibile la porta d'uscita dalla prigione. Se il «qui e ora» si trasforma in istante, ebbene, allora occorre «abitare l'istante» come fosse l'eternità: ed è comunque l'erede fulmineo, ma diseredato, dell'oraziano «carpe diem». Solmi in fondo vuole vivere il proprio tempo afferrandolo nei suoi minimi termini, o meglio nei suoi punti terminali, sia pure coordinabili: teme che gli sfuggano le radici, non si fida della parte visibile, vuole toccare il punto dove le radici finiscono e comincia un'altra cosa che quella di cui sta parlando, un'humus cosmica brulicante fino alla putredine che è l'atto stesso di modificazione del visibile in contatto metamorfico con l'invisibile: lì funziona l'essenza, archetipo, nel fango, d'ogni principio. Ascoltate: «Così, la stanchezza luminosa di quelle giornate m'intimidiva. E spesso tornavo allo stagno, dove una germinazione infinita mi consolava del morto splendore di quel cielo troppo deserto e glorioso. Ne esploravo il fondo, con una acuta simpatia per quella vitalità elementare e strabocchevole, che fioriva sulle ali delle libellule, nelle pelli chiazzate degli anfibi, nella nuvolaglia d'insetti di cui non sapevo il nome. Lì la vegetazione assumeva tinte e frastagli incredibili e quasi scherzosi, come se lo stagno fosse stato il laboratorio destinato ad esprimere ogni nuova forma e ad esperimentarne la consistenza, prima di darle posto nell'ordine naturale delle specie. Nel limo si operavano innumerevoli fermentazioni, la vita, lussuriosa e stanca, si apprendeva in organismi subito sciolti e di nuovo ricomposti, sicché, dove più vibrava e delirava come impazzita, i suoi coloriti prendevano le iridescenze della putredine. Cullata da un tanfo greve di generazione e di morte, presa in una rete d'insensibili ronzii, di strepiti e di voci lontane, l'anima a poco a poco mi si cedeva, come se quella realtà decaduta e sperperatrice, nel vuoto smarrimento dei pensieri, fosse stata un'ultima affermazione.

Sommergevo lentamente nell'accidia del sangue torpido, mettevo radici inconsapevoli al pari delle piante. Giunto al livello di quelle esistenze sorde e beate, mi stringevo le mani inerti, perdutamente pago anch'io di vivere»⁽²⁾.

Per la pianta-uomo, lasciato appena l'uomo-pianta sbarbariano, appena un po' più in là, e abbandonata la «parlabilità» cecchiana, s'apre «La più vera ragione», quella, montaliana degli anni degli *Ossi*, «di chi tace»: dinanzi al mutamento, radicale, *ex imis*.

«Da allora, per isfuggire al gelo d'un immemore spazio, che più nulla sopporta fuor delle volubili immagini che vi tracciano i miei sogni, angosciosamente ridiscendo la scala delle esistenze, fino alle infime, fino a quelle dove più inerme e pura riscopro la spaventosa immagine della vita. Da allora spesso l'antica simpatia mi rispinge allo stagno delle germinazioni buie e felici. Amo gli esseri sepolti e mezzo increati del mare, i mostri ciechi, gli orridi abitatori delle paludi, gli organismi in cui la vita appena trasale e s'iscrive nella materia in scatti leggeri, in silenziose contorsioni, in coloriti smaglianti e funebri»⁽³⁾.

Questo Orazio del nostro tempo è per la saggezza sepolta, dove le cose sono anche un'altra cosa, non per quella che permea e si esaurisce attorno alle forme visibili e che il suo antenato Quinto Orazio Flacco amava come un rapporto di forme visibili con altrettante forme visibili: e che appunto, l'antenato, definiva come *aurea mediocritas*: il proprio stare nel mezzo, e fare a mezzo, con le cose, ivi compresi, e tanto più, i sentimenti, da togliere ai propri estremi e da vivere come mediatori in un tutto perso nella propria passione totalizzante.

Perciò per Solmi il problema è raggiungere il finito di un'operazione possibile, che è insomma l'unica a cui l'uomo può dedicarsi con l'umana pazienza del proprio stoicismo tutto messo alla prova, mentre l'uomo sa che «abitare l'istante» è soprattutto naufragare in quel mare dell'infinito che il suo Leopardi ha insegnato all'esegeta e fedele

(2) È un tratto de *Le bisce acquatiche*, prosa compresa tra quelle del '25-'28, incluse nella *Meditazioni sullo Scorpione*, cit., pp. 38-9

(3) *Ibidem*. p. 42.

Solmi. In verità l'operazione poetica solmiana è il contrario dell'operazione poetica leopardiana: essa mira a raggiungere, come ho detto, i confini del finito, partendo da un io che è lo scatenamento stesso dell'infinito nella propria continua istantaneità. Sempre parlando del suo Jude Stefan, e a proposito di certe sue particolarità formali, Solmi dice che « non si trattava di una concessione alla moda, bensì faceva parte di un gioco sottile di incisività-ambiguità per meglio trattenere l'attenzione sulla puntualità dei significati ». Tale « puntualità dei significati » è il fine a cui mira la messa in opera di tutti gli strumenti di misura, compreso il cielo stellato, da parte del navigatore Solmi per sapere in quale punto si trova del proprio oblio coatto: luogo di libertà nella memoria scatenata del mondo, in un mondo che tende, sincronizzandosi, alla distruzione delle sue stesse differenze. Ora « abitare l'attimo » è per Solmi operazione lunghissima in quanto implica appunto assuefazione cosciente e razionale alla differenza, a quella differenza che la tempestante *memoria mundi* tende a distruggere: e che non è altro che il tentativo della natura di ingerire e digerire la storia che l'uomo provoca come continua risposta agli stimoli fagici di essa natura. Proprio nella prosa eponima delle *Meditazioni sullo Scorpione*, del '44-'45, Solmi scrive:

« La natura sembra infatti aver definito l'individualità nella precisa corrispondenza del doppio di cui è composta, e che soltanto l'uso, l'erosione del tempo, l'accidente possono alterare in modo durevole, e il movimento vitale transitoriamente. In particolare negli insetti, dove, elaborando in minuto le sue delicate creazioni, schiudendole alla luce dal mistero dell'identità del minuscolo uovo, essa appare aver spiegato da una tale identità iniziale l'equilibrio delle parti, la simmetrica esattezza delle sue colorate geometrie: variegature e screziature d'ali, curvature e brillii d'elitre, di corsaletti e di antenne. Bisogna giungere ai vaghi mostri della fauna sottomarina, o alle frastagliate apparizioni del mondo vegetale, per trovare una graduale negazione, e come sommersione di un simile principio. È l'individualità che si spegne lentamente nel brulcio del collettivo, nel cumulo di foglie e di cel-

lule, nel polipaio: sono gli irregolari petali dell'attinia, i tentacoli deformi della piovra, il confuso polmone dell'albero; così fino agli ammassi di materia inorganica, unicamente obbediente all'inerte peso, all'inesorabile gravitazione: con le sole eccezioni del fiore e del cristallo, perentorie riprese della vita che sente sfuggirle la forma di sottomano » (4).

Ma ecco che, sorpresi nel nostro continuo « dire addio »,

« A poco a poco, ci riconosceremo nella nostra fedeltà alla terra, alle stagioni, alle realtà immutabili. Attenuandosi il febbrile scompenso che diciamo esistere, ci sembrerà sempre più di 'essere', come gli animali e le piante, che tanto più di noi coincidono con la loro figura, affermano senza dubitazioni la loro essenza. Il tempo ci preparerà un alto indugio, il nostro durare nel mutamento conoscerà una sosta; sempre meno la nostra forma reagirà alle sollecitazioni che usano ridestarvi le ardenti brezze del desiderio e della speranza: fino a che l'affannosa disimmetria che imprime alla nostra natura il contraddittorio e pure irresistibile anelito a una simmetria perfetta, si placherà finalmente nel perfetto, eguale, simmetrico cristallo della morte » (5).

Voi sentite la lontana lezione di Cardarelli (« Il tempo ci preparerà un alto indugio, il nostro durare nel mutamento conoscerà una sosta »: dall'indugio cardarelliano all'« attendere » montaliano, fino all'« attesa come voce inattiva » dell'ermetismo, per voce di Carlo Bo) imprimersi in lettere di fuoco, come la lettera scarlatta di Hawthorne, su questa *lectio difficilior* del nuovo imminente dopoguerra. La lezione protonovecentesca degli indugi cardarelliani qui rivive come tentativo di segmentare il tempo, ed è che in Solmi la massa compatta si creta nelle, tutte solmiane, « voragini discrete », quasi assolutorie perché sembrano servire a rendere sconfinati i confini stessi del finito, a portarci insomma all'estremo di quelle radici che pescano nella memoria cosmica, a radicalizzare infine il concetto stesso di finito come momento non solo giustificatorio, ma *sine qua non*, dell'infinito, di quell'infinito

(4) *Ibidem*, pp. 58-9.

(5) *Ibidem*, pp. 67-8.

nito che altrimenti nessuna « puntualità dei significati » potrebbe focalizzare come significativo. Lo Scorpione come simbolo dell'asimmetria e aggiungiamo noi, con Derrida, della « *différance* », forse interverrà a rompere il « simmetrico cristallo della morte »:

« Ma forse, prima di quel momento, una frattura ancora s'opererà in noi. Il nostro animale familiare, il nostro ancestrale 'totem' si desterà ancora una volta nel più fondo della nostra coscienza, a compiervi un'estrema divisione. Il fertile abisso dell'inesistenza s'aprirà ancora una volta a picco nel nostro essere, la guerra madre di tutte le cose ci metterà ancora contro noi stessi, e un fresco pullulare d'inafferrabili memorie rispumerà ancora dalla cieca corrente: inebriante movimento, cara vertigine di sentirci ancora fuggenti tra essere e non essere, estrema ventata di poesia. Sarà forse la coda dello Scorpione, che, percotendo come la bacchetta di Mosè la roccia del nostro cuore, ne farà ancora una volta rizampillare la fervida acqua del pianto? » (6).

Orazio con la verga di Mosè in mano rompe la sua stessa *mediocritas* per un'altra *medietas*, attraverso una commozione finale che, mentre unisce oblio individuo e memoria cosmica, anche vede

quella memoria cretarsi per l'insinuarsi di quella vena obliosa, che avvena tutta la *memoria mundi* in questo finale pianto umano, e, proprio grazie a quelle « voragini discrete » liberatisi dal fondo « i segni muti e immutabili nelle epoche », vede infine il « grande corpo umano » ricostituirsi, al limite tra memoria orfica e oblio individuo, di cui ricostituirà il carneale filtro resurreto:

« Ritorneremo, quel giorno, ai simboli familiari del gran corpo umano che fluisce ininterrotto fino a noi. Riconosciuta la vanità delle parole individuali, circoscritte nello spazio, nel tempo, ad uno scarso gruppo di viventi, i segni muti e immutabili nelle epoche, scavati nella nostra coscienza profonda, torneranno a parlare il loro linguaggio senza memoria. Sapremo che ogni erramento, ogni fuga, ogni differenziazione è illusoria, è soltanto un breve leggero alone attorno alla nostra vita, sordamente intenta al suo anonimo consistere e maturare d'esistenza consegnata al destino eguale d'ogni carne » (7).

PIERO BIGONGIARI

(6) *Ibidem*, p. 68.

(7) *Ibidem*, pp. 66-7.

LETTERATURA INGLESE

Defoe non soltanto borghese

Non c'è dubbio che in Inghilterra il Settecento sia il secolo che vide l'affermarsi della borghesia. Contro l'aristocrazia ancora agraria, la borghesia si afferma coi suoi commerci, colla sua potenza finanziaria, e come partito politico anche di governo (*whigs* contro *tories*); impone quindi i suoi valori alla classe perdente, all'aristocrazia, ed anche a quella specie di sottoproletariato urbano che sarà domani il proletariato. Anche nel campo delle lettere: l'antitesi fra prosa e poesia può spiegarsi (ed è stato spiegato) come antitesi fra aristocrazia e borghesia; e con tanta ragione che noi italiani, che non distinguiamo fra *novel* e *romance*, non possiamo tradurre « *novel* » che come « romanzo bor-

ghese ». È il romanzo borghese, infatti, il genere nuovo che nasce nel Settecento in Inghilterra e conquista poi il mondo; e non c'è dubbio che fra i padri del romanzo borghese ci sia il Defoe, borghese di nascita e di cultura, nella cui opera, forse meglio che in quella del Richardson e del Fielding, si avvertono sia la classe dell'autore sia la strettezza della relazione fra romanzo e stato della società, relazione basilare del romanzo moderno.

Tutti i romanzi del Defoe si presentano come autobiografie, cosicché l'ultimo libro uscito su di lui in Italia, quello di Paola Colaiacono, può intitolarsi *Biografia del personaggio nei romanzi di Daniel Defoe* (Roma, Bulzoni, 1975), ed esser di fatto un libro particolare sulla sua borghesità: ché ai valori della borghesia emergente nel primo Settecento