

per ragioni riflessive, si allinea al gusto della marionetta « évoluant sous observation » che il Novecento ha proposto alla dicotomia « entre moi et moi » di un io che non sa studiarsi che separato e distinto nelle sue componenti coscienziali più che in esse, e da esse, contraddetto. Al genio valéryano nessuna decisione converrebbe più che quella, « prise une fois pour toutes, de donner à ce qu'il y a de plus haut, de plus juste et de plus clair en lui-même, à sa propre conscience, un rôle distinct de tout le reste, un rôle séparé, qui, tout en lui permettant comme avant de suivre les changements incessants de l'être, refuse d'épouser leurs variations et s'en tient à distance » (29). E dunque, un tale io, non sa appropriarsi che di un essere che crede continuo nei propri riposi, o meglio nella propria sostanza, ma che risulta discontinuo, quali sono appunto i movimenti della marionetta, solo se percepito in preda ai suoi atti puri: tali sono gli scatti, osservati, della marionetta quando insorge dai suoi riposi.

Lo spazio identificante non ha ancora ceduto allo spazio alterante del secondo Novecento, ma questo è un altro discorso, da non proporre qui; è se mai ancora, « entre moi et moi », uno spazio alternante che propone la coscienza critica come un momento dell'alternativa alla coscienza poetica e che cerca di riscattarla nella trascendenza piuttosto che nella contraddizione, ma in una contraddizione che faccia parte del sistema unitario della coscienza, in cui d'altronde non v'è posto per nessun edonismo che ponga fine all'alternativa, la

quale si prolunga nella percezione dello spazio discreto.

Dall'Uno, nessuno e centomila pirandelliano a quel coacervo di elementi separati, ironico-geometrici, della « misura » che è il manichino dechirichiano (d'altronde anche Ungaretti invocherà Iddio, oltre che come mistero, come « misura »), M. Teste non è poi troppo lontano. Poulet avverte con la calma sovrana dell'angoscia visionaria, ed è la visione stessa del logos nella sua inseità, del topos stesso della logicità ottenuto, si direbbe, dallo stesso *más allá* poetico, al di là di ogni opera e di ogni, pur necessaria, operazione, l'ipotesi, ma meglio vorrei dire l'ipostasi, della trascendenza dell'io, proprio perché è un io sostanzialmente logico, conseguente a un *ergo* piuttosto che a un *ergon*. La condanna del critico a far critica, nella regione intravista del non fare, è l'accettazione angosciosa, e direi kierkegaardiana, della propria stessa calma, mentre gli *outils* critici recitano la loro più alta attualità, quella della loro sparizione per identificazione con la trasparenza sensibile della mente che s'avvia a vedere se stessa, cioè a deporli nell'atto stesso del loro esito più sottile, più insinuato. La responsabilità della critica consiste allora nella sua risposta gnoseologica alla propria agonia, atletica agonia della mente nella mente. « Entre moi et moi » s'apre questo spazio fantastico di corpi obliati non per più pace, ma per una più sensibile, più sentita, e vorrei proporre, più kantiana agonia di nomi puri.

PIERO BIGONGIARI

(29) *Ibidem*, pp. 140-1.

LETTERATURA INGLESE

Romanzi inglesi del Settecento

Il romanzo inglese della prima metà del Settecento è un fenomeno letterario che interessa tutta l'Europa (basta pensare alle traduzioni ed imitazioni del *Robinson Crusoe* di De Foe e della *Pamela* di Richardson); e tanto si differenzia dal romanzo

dei secoli precedenti, che si può anche pensarlo come genere a sé; in Inghilterra, infatti, ha anche un nome suo proprio, « novel » distinto da « romance »: come genere il « romance » avrebbe dovuto seguire le regole del poema eroico o quelle del poema cavalleresco, il « novel », invece, quelle della commedia (o del poema eroicomico).

Ma una sistemazione teorica vera e propria il Settecento non la diede, e gli usi furon difformi; anche per questo la distinzione moderna preferisce insistere su un tratto comune, cioè sul realismo del « novel » contro la fantasticità del « romance »; ed è questa l'opinione che limita e sostiene anche il libro di Edvige Schulte, *Origini e tendenze del romanzo inglese dalla metà del Seicento alla metà del Settecento* (Napoli, Liguori editore, 1977), il quale, fondamentalmente, è una ricerca degli elementi realistici nei romanzi di quei due mezzi secoli, fino ai conclusivi *Pamela* e *Joseph Andrews* con i quali si fissano le strutture portanti del romanzo moderno: l'analisi psicologica (*Pamela*) e la rappresentazione critica della società (*Joseph Andrews*).

Il realismo è essenziale. Il « novel » nasce in Inghilterra proprio come reazione al fantastico dei romanzi cavallereschi e all'eroico dei romanzi eroici, specialmente francesi, del Seicento: dai generi precedenti, dotti o popolari che siano, dalle novelle, dal romanzo picaresco, dal saggio di costume, dalle biografie dei criminali, il « novel » assorbe quindi soltanto tutto ciò che non sia né eroico né fantastico, tutto ciò che abbia almeno parvenza di verità. E il rifiuto dell'eroico e del fantastico porta con sé il rifiuto dello stile pseudoepico e pseudopoetico, roboante ed ornato.

Il che significa un mutamento di gusto nei lettori; e vien naturale attribuirlo al mutamento sociale avvenuto in Inghilterra con la rivoluzione del 1688 e la presa di potere della borghesia. L'aristocrazia, già umiliata dalla decapitazione di Carlo I (1649), aveva preso la sua rivincita dopo la restaurazione del 1660 e imposto i propri costumi: ma raffinatezza, cavalleria ed eroismo non furono allora che un'imbiancatura, e nemmeno troppo spesso, per la dissolutezza essenziale: testimone il teatro con i suoi drammi eroici e le sue commedie licenziose. Quel predominio di classe non durò, e con quello anche cadde il predominio di gusto: è significativo che John Bunyan, durante la Restaurazione, per istruir dilettando scriva il suo *Pilgrim's Progress* nei ter-

mini di un romanzo cavalleresco; la borghesia puritana del Settecento ancora lo leggerà, sì, ma senza diletto, soltanto per il suo fine edificante. I puritani borghesi (e anche quelli aristocratici) per le loro ore d'ozio non vogliono più romanzi cavallereschi, come non vogliono più né drammi eroici né commedie immorali (i teatri si trovarono in difficoltà): bisognerà quindi istruirli offrendo testi loro graditi: romanzi che possano dare illusione di verità. Quindi il « novel ».

Oltre al realismo, il romanzo del Settecento inglese ha, infatti, un suo fine educativo: *Robinson Crusoe* vuol dimostrare ciò che può l'uomo, anche solo, con l'aiuto della Provvidenza; *Moll Flanders* che per quanto grandi i peccati (sesso e furto!) Dio salva l'eletto pentito; *Pamela* e *Joseph Andrews* esaltano, ciascuno a suo modo, la castità prematrimoniale. Puritanesimo e borghesismo si mescolano; o meglio, l'istruzione che il romanzo del Settecento dà dipende da un'interpretazione borghese del puritanesimo. L'indagine su i contenuti del romanzo inglese del Settecento dovrebbe quindi svolgersi in due direzioni: da un lato sul tipo di istruzione, dall'altro sul tipo di narrazione offerti.

La Schulte, nella brevità del suo lavoro, preferisce senz'altro quest'ultimo campo di indagine, confinando l'altro nella posizione marginale di qualche cenno casuale; e ugualmente sarà qui in posizione marginale (anche se con cenni molto acuti) un terzo campo d'indagine, questo formale, sul modo di narrare. Così, dopo aver dedicato i primi tre capitoli uno alle poetiche dell'ultimo Seicento, da cui nasce in parte la teoria del « novel » (per altra parte nascerà dall'osservazione della pratica dei romanzieri), un secondo proprio all'abbinamento « dilettere e istruire », e un terzo alle prime testimonianze sul romanzo, l'Autrice si addentra nel vivo della sua ricerca di realismo con capitoli (saggi) sulle tradizioni confluite nel genere (il romanzo storico, il romanzo epistolare, la narrativa picaresca) e su i romanzieri maggiori: Aphra Behn, De Foe (esemplato in *Moll Flanders*), Samuel Johnson, Henry

Fielding, ed anche la dimenticata Mary Davys. L'omissione più notevole è un capitolo almeno sulla tenue storia di Sir Roger de Coverley narrata sullo *Spectator* principalmente da Addison: costituisce, a detta di tutti, l'embrione del « novel », e sarebbe stato interessante sentir l'opinione della Schulte a questo proposito. In compenso ci sono diverse novità: l'aver richiamato l'attenzione sul romanzo storico il quale è dimostrato presente anche nel Settecento inglese (diverso dalla storia romanzata); l'analisi critica dei romanzi epistolari *Love Letters between a Gentleman and his Sister* di Aphra Behn e *Lindamira* (1702, anonimo); l'aver richiamato dall'oblio *The Merry Wanderer* (1705) di Mary Davys, narrazione del fortunoso viaggio di un'irlandese per l'Inghilterra, interessante per la storia del costume, il cui stile rozzo sì, ma immediato ed autentico, potrebbe ritrovarle qualche lettore. Questo per non dire che delle novità più evidenti.

Nel resto qualche punto di dissenso potrei anche trovarlo, il maggiore nel capitolo su Richardson, e proprio sul personaggio di Pamela. Secondo me non si può dire di lei che sappia « subito isolare, con

istinto meraviglioso, l'ascetica moralità dell'oppor-tunismo, e respingere ogni compromesso, mirando più in alto » (p. 172): questo è farne una Shamela Andrews, l'eroina della parodia di *Pamela*; per me Pamela è innamorata del suo padrone-persecutore come infatti vien detto anche alla Schulte poco dopo (p. 174); ed è questa la ragion d'essere, la morale ultima del romanzo: Pamela, infatti, resiste a tutte le tentazioni: dell'interesse (le darebbe la metà delle sue sostanze), della forza (la Provvidenza la fa svenire), perfino del proprio amore. Poiché Pamela è innamorata fin dall'inizio; e se questo serve a darle un matrimonio davvero felice (sposare l'amato), serve anche al Richardson a far percorrere tutto il romanzo da un brivido di sensualità recondita che non fu estraneo al successo. Qualche altra obiezione (pochissime) tocca punti men che minori.

In complesso un libro di piacevole e istruttiva lettura (« dilettere e istruire »): vorrei aggiungere che la tesi che gli soggiace, e cioè che tutto il romanzo moderno nasce dal « novel » del Settecento inglese è documentata saltuariamente ma in modo efficace.

SERGIO BALDI

LETTERATURA AMERICANA

Un epistolario di William Faulkner

Non è questa la prima raccolta di lettere faulkneriane (*Selected Letters of William Faulkner*, edited by Joseph Blotner, Random House, 1977). D'altronde, va notato che Faulkner attribuì sempre alla corrispondenza un valore, per così dire, d'uso, onde la singolare fattualità e la nessuna preoccupazione letteraria del suo epistolario. Riferendosi all'episodio di Faulkner che ricerca freneticamente una lettera smarrita poco dopo averla scritta, Malcolm Cowley (destinatario di molte lettere qui raccolte), in una recensione su « The New Republic » rammenta quanto insopportabile fosse per Faulkner stes-so la cura della corrispondenza. « Dover riscrivere

una lettera è insopportabile », dichiarava Faulkner.

Nella scelta del Blotner raramente si incontrano corrispondenti di un certo nome salvo che nell'area dell'editoria, e se da un lato ciò conferma la finalizzazione pratica dell'epistolario, dall'altro ribadisce un dato di fatto ben noto, la limitatezza della cerchia di amicizie di Faulkner e la loro relativa mediocrità. In un acuto ma secco e un poco aspro necrologio apparso sulla « Sewanee Review », Allen Tate sostenne che Faulkner amava circondarsi di personaggi mediocri, di « yes men », per recitare con loro la parte preferita di maestro e di signore di campagna, in forza di un egoistico e arido orgoglio. Ma un simile discorso ci riguarda qui solo