Vienna perduta

Intrisi di rimpianto per il tramonto dell'Impero Absburgico e per un mitico passato ebraico, i romanzi di Joseph Roth sono una delle più significative espressioni della cultura mitteleuropea dei primi decenni del secolo - Uscito di recente anche «Il profeta muto»

Di Franz Tunda, ex tenente dell'esercito austriaco, Joseph Roth scrive: «Non aveva nessuna professione, nessun amore, nessun desiderio, nessuna speranza, nessuna ambizione e nemmeno egoismo. Superfluo come lui non c'era nessuno al mondo». Sono le parole conclusive del romanzo *Fuga senza fine* pubblicato nel 1927 (tradotto in Italia da Adelphi): Joseph Roth, ebreo orientale, nato a Schwabendorf, piccolo centro della Volinia nel 1894, si rispecchia in questo destino con l'inesorabile disincanto di chi ha alle spalle una tragedia mondiale che non concede speranze e il crollo dei valori — come scriverà Hermann Broch — causato dalla fine dell'*Austria felix*, dalla scomparsa dell'impero absburgico e della sua realtà politica sovranazionale. La decadenza imperiale si accomuna a quella dell'ethos ebraico-orientale, della patria garantita dalle tradizioni dello *shtetl*, della «piccola città». «A casa c'era forse ancora l'Austria» pensa infatti Karl Joseph von Trotta nella *Marcia di Radetzky* (Longanesi), il grande affresco epico della monarchia danubiana, storia di una schiatta e al tempo stesso epicedio, canto lugubre sullo svilimento dell'impero.

L'ultimo dei Trotta, protagonista della *Cripta dei Cappuccini* (Adelphi), che Roth scrive nel 1938, vive questo spento legame con il passato, con la patria slovena in forma ormai «museale», acquistando dal cugino caldarrostaio Joseph Branco, una vecchia catena, un panciotto colorato e un orologio d'argento con chiavetta.

Roth, che morirà a Parigi nel 1939, dopo anni di peregrinazioni e di esilio, scrive gli annali di una tradizione ebraica in via di dissoluzione, che l'integrazione in Occidente o l'emigrazione in America o la prospettiva della fondazione di uno Stato sionista tendono a sradicare dalla *Heimat* originaria, quella patria costruita sul senso patriarcale della famiglia, sul calore degli affetti e sui valori larici che garantivano all'individuo piena realizzazione. In questo sguardo retrospettivo, tinteggiato di profonde malinconie e di struggenti storie d'amore in attimi di sensualità e di fugace comprensione, Roth cade in balia di illusioni restauratrici che vedono nell'autorità imperiale, per sempre dispersa, una totalità di valori senza i quali ogni presente è condannato all'annichilimento. L'antica Monarchia, come si legge ne *Il busto dell'imperatore*, è «la vera patria degli eterni erranti».

Il destino dell'ebreo orientale, disperso in una diaspora che cancella radici e origini, è collegato alla scomparsa dell'impero: esso s'innalza ben presto a cifra esistenziale, a emblema del destino di isolamento e di assenza dell'artista moderno. Il tempo, scisso e spartito dalla prima guerra mondiale, viene vissuto ormai solo come perdita, degradamento, punto di fuga.

Il primo Roth, socialisteggiante e protestatario non risparmia al clero, alla borghesia, alla retorica militarista, violenti attacchi e appassionate critiche. L'impossibile restaurazione di un mondo retto da valori e concluso in una sua gerarchica unità lo sospinge verso l'immagine d'un passato ebraico, vissuto, ha scritto Claudio Magris, come mito dell'impossibile.

I reduci che parlano per bocca dell'ultimo Trotta nella *Cripta dei Cappuccini* affermano di essere tornati «coi lombi fiaccati, una generazione votata alla morte, che la morte aveva disdegnato». Nei romanzi di Roth l'ossessione della morte è vissuta come angoscia del presente, come iterazione d'un tempo irrelato, incessante dissolvenza sul nulla. Il tormento è quello del sopravvissuto, angustiato da un mondo in cui trionfa la nuova razza dei borghesi. Borghese diventa sinonimo di individuo senza tradizioni e legami, falsificazione e desacralizzazione dell'uomo.

Sarebbe fin troppo facile polemizzare contro taluni atteggiamenti restauratori, discostarsi un po' scandalizzati dall'implicito anticapitalismo romanticheggiarte. Eppure Roth non professa lo stra-paese contro la «nuova oggettività»: ed è altrettanto istruttivo quanto il Döblin di *Berlin Alexanderplatz* o il Brecht dell'*Opera da tre soldi*. La borghesia, certo, non è una classe studiata e avversata con strumenti sociologici e politici in questi romanzi; è piuttosto una categoria dello spirito, un modo di essere (o non essere) dell'uomo moderno, frantumato e asservito al totalitarismo. Ciò non permette a Roth di intendere adeguatamente il grande significato e sforzo della rivoluzione di ottobre, anche se gli consente di sottolineare fin dal 1929 con il romanzo politico su Trockij e Stalin, in questi giorni in libreria — *Il profeta muto* (Adelphi), i rischi di involuzione e degenerazione degli ideali libertari impliciti in una direzione autoritaria del potere.

Nemico di tutti gli ingranaggi sociali che asservono il singolo, Roth conclude la sua parabola politica con il libello *L'Anticristo* in una denuncia qualunquistica di tutte le tendenze contemporanee, dal nazionalismo al liberalismo, dal fascismo al comunismo, accomunate con troppa disinvoltura in un'unica categoria di degenerazione ideologica.

Simile all'ebreo orientale Mendel Singer, il memorabile padre del romanzo *Giobbe* (Adelphi), che tra i grattacieli del Nuovo Mondo ha l'impressione di vivere separato da sé, da quella parte che è rimasta a Zuchnov, nell'ex-impero di Francesco Giuseppe, Roth vive il tema del biblico esilio come allontanamento dall'Eden larico e familiare. L'epica di Singer che emigra con i familiari per riabbracciare il figlio Schemarjah che ha fatto fortuna, rappresenta non solo l'opera più significativa della fase centrale di Roth, intrisa di profonda e accorata riflessione religiosa, e l'apoteosi, venata di ironia e malizia, della cultura ebraico-orientale, ma anche una specie di sosta nel marasma del tempo distruttore. Giobbe non si lascerà schiacciare né da Dio né dalla Storia: la sua imperturbabilità di fronte alle immani disgrazie che lo colpiscono è unita alla speranza di una religiosità che sappia opporsi al tempo con la granitica perseveranza delle sue leggi.

Come Benjamin anche l'ebreo Roth crede che il mondo che lo circonda sia povero di tradizione, anzi incapace di accoglierla e di rielaborarla. Lo smarrimento che percorre tutte le sue pagine, e dopo il 1930 cerca di nascondersi nella tradizionale forma chiusa del romanzo, ostentando come nella *Marcia di Radetzky*, una totalità epica che la realtà ha da tempo confutato, è condensato nell'interrogativo dell'ultimo dei Trotta: «Dove devo andare, ora, io, un Trotta?...».

E' lo stesso smarrimento che pervade tante sue storie d'amore, in attimi fugaci che paiono ingannare il tempo e congelarlo. Ma a pochi è dato di riposarsi dal peso della felicità: forse solo a Mendel Singer. I più non sono individui miracolati, ma annichiliti da una modernità che persegue solo la logica del profitto, la trasvalutazione di tutti i valori, come disse Roth, in valori di borsa. L'anarchico conservatore ci istruisce anche oggi sulle sorti spesso precarie dell'individuo, sul suo vuoto e la sua estraneità, sulla pericolosa tentazione di amare la propria impotenza senza riemergere come voce e presenza politica.

Luigi Forte

Sulla rotta di Copernico

Nasce nel '500, con «Navigazioni e viaggi» di Ramusio, un modo nuovo e sconvolgente di guardare a mari, paesi e popoli del mondo

«All'interno del Sahara»: illustrazione tratta dalla «Cosmographie universelle selon les navigateurs, tant anciens que modernes», di Guillaume Le Testu, navigatore e cartografo (1509-1572). Dal libro «Navigazioni e viaggi».

Dedicato a uno dei più prestigiosi intellettuali del tempo, Gerolamo Fracastoro, capace di disputare «si dottamente de' moti de' cieli e del sito della terra», compare nel 1550 il primo volume delle *Navigazioni e viaggi* di Giovan Battista Ramusio, Colto letterato, segretario del senato veneziano, questi, come pochi altri, avverte i mutamenti introdotti dall'allargarsi dell'orizzonte geografico, dalla scoperta di nuove terre, dai contatti con popoli sconosciuti. Nascono così — in varie edizioni, tra il 1500 e il 1606 — i grossi tomi di una monumentale raccolta di relazioni, ristrutturate «nella nostra materna lingua fiorentina», che viene oggi riproposta in un'edizione, a cura di Marica Milanesi, in sei volumi. Il primo, che è ora nelle librerie, offrirà dunque il pretesto per un viaggio affascinante, a contatto con il meraviglioso e il diverso. Nelle *Navigazioni e viaggi*, infatti, due universi si confrontano: quello della Venezia colta, umanistica e quello delle tradizioni favolose, delle avventure per terra e per mare, dalle steppe dell'Asia al Nuovo Mondo, alla ricerca delle spezie o delle «città d'oro», sfidando l'ostilità delle popolazioni indigene o l'insidia dei mostri che si celano nel profondo dei fiumi e degli oceani.

Ma c'è anche l'interesse dell'avventura intellettuale. Capace di utilizzare intelligentemente i materiali della geografia classica, Ramusio non si lascia imprigionare negli schemi tradizionali. Già nella descrizione del vecchio mondo abbandona infatti le antiche partizioni e la stessa idea dell'Europa come area fisica della cristianità viene accantonata. I criteri diventano quelli degli interessi umani, dei rapporti economici, delle nuove possibilità di aggregazione che i grandi viaggi permettono. Un modo di guardare a mari e paesi che, prima, era semplicemente impensabile.

Col ritorno in Portogallo, nel 1522, di quel che restava della flotta di Magellano, si era infatti conclusa la vicenda iniziata coi viaggi di Colombo. La sfericità della Terra, da nozione astratta, è diventata una realtà vissuta. Il sapere si ristruttura, l'immagine del mondo cambia. «In molte cose superiamo gli antichi», afferma orgogliosamente il segretario veneziano. Pochi anni prima un altro amico del Fracastoro, Niccolò Copernico, ha presentato nel *De revolutionibus* la sconvolgente ipotesi secondo cui il Sole è il centro dell'universo e la Terra si muove intorno ad esso. Secondo la curatrice si può allora istituire uno stimolante parallelo. Cambia il centro del cosmo e il modo di classificare i corpi celesti: la Terra è solo uno dei pianeti. Ma muta anche il modo di definire e classificare le parti della Terra: per esempio, quelle che erano viste come semplici appendici della vecchia Asia sono riconosciute ora come componenti di *un mondo nuovo*. Dopo le scoperte di Colombo, le spedizioni degli Spagnoli, la ricerca di nuove vie di comunicazione per mare, sono cambiati i modi di aggregazione, si sono spostati, per così dire, dei «centri»...

Rispettoso formalmente delle «cose degli antichi», Ramusio rivisita e trasforma il patrimonio delle conoscenze geografiche, come Copernico quello delle conoscenze astronomiche. Possiamo allora chiederci: fino a che punto il ricercatore si accorge che una modificazione *nel* sistema può diventare una modificazione *dell'intero* sistema? Non sempre i promotori di rivoluzionari progetti scientifici sono del tutto consapevoli. E' un po' come per Colombo, che ha scoperto «una nuova *parte* del mondo» mentre cercava solo una nuova *via* per le Indie. Gli scienziati come gli esploratori talvolta procedono, per così dire, come dei sonnambuli. Ciò non toglie, anzi accentua, il fatto che il loro progetto «si proietta nel futuro».

Il destino paradossale dell'opera di Ramusio la renderà ancora più attraente per il lettore di oggi. Di recente la storiografia del Cinquecento, nota la curatrice, «è giunta a scegliere quasi le stesse aree di indagine che si individuano nella struttura delle *Navigazioni*. Ma per secoli l'innovazione di Ramusio non è stata intesa o accettata. E' un tipico caso di una rivoluzione concettuale *bloccata*. Notazioni di esploratori, mercanti e scienziati, sensibilità per i problemi della cartografia, gusto del meraviglioso ma anche impegno scientifico (spiegare, poniamo, le piene del Nilo è per il ricercatore una sfida affascinante almeno quanto il rendere conto del moto di Venere o di Marte) non sono stati sufficienti. Quello di Ramusio resta un progetto, non una realizzazione.

La ragione, per Marica Milanesi, è forse che la proposta del segretario veneziano «si rivolge agli uomini di scienza, con le sue trattazioni di problemi naturalistici; ma anche agli uomini di stato, con i suoi progetti di organizzazione dei traffici a livello mondiale; e a ogni uomo che sappia leggere, infine, e che voglia trarne informazione disinteressata». Ha insomma «un pubblico troppo vasto, come troppo vasti sono gli obiettivi che si pone». In altri termini, Ramusio non subisce *il fascino discreto della specializzazione* che di solito accompagna, come forza e insieme debolezza, il formarsi di *una tradizione di ricerca*. Non a caso l'ultima ristampa dell'*intera* opera è del 1606. Pochi anni dopo Galileo, con il suo canocchiale, manderà in pezzi «la fabbrica dei cieli» tolemaica e nel 1611 le fasi di Venere verranno intese come prova del punto di vista copernicano. A Copernico è seguita dunque la grande battaglia di Galileo e, soprattutto, la ricostruzione della astronomia planetaria intrapresa da Kepler, in modo sottile e *intenzionalmente* specialistico. La raccolta di Ramusio, invece, resta «l'equivalente di quelle grandi strutture di potere (come l'impero asburgico o quello turco), a carattere sovranazionale, che dominano in quell'epoca le vicende mondiali». Quando queste tramontano, alla grande collezione viene a mancare il suo referente reale e il sogno ramusiano di una nuova unità del mondo terrestre si dissolve.

Giulio Giorello

Giovan Battista Ramusio, NAVIGAZIONI E VIAGGI, vol. I, Einaudi, pp. XXXIX - 970, L. 50.000.

Dietro lo specchio

Sbatti D'Annunzio in prima pagina

Fra le scolaresche delle scuole medie italiane degli anni Trenta correva la leggenda di certe «perversioni» sessuali di Gabriele D'Annunzio: il Poeta-Soldato, il Comandante, l'Imaginifico vi avrebbe fatto ricorso (era la diceria) per rinfocolare la curiosità dei sensi fin troppo appagati dal quel lungo corteo di marchese e di attrici, di pittrici e pianiste, di governanti e veneri d'occasione, che costituisce l'impressionante catalogo dei suoi incontri sentimentali. Invece parrebbe di no, il Vate puntava essenzialmente sulla quantità degli amplessi: altrimenti un qualche cenno lo avremmo trovato nella *Vita di Gabriele D'Annunzio* scritta da Piero Chiara (Mondadori, pp. 476, L. 7500). Chiara, se non mi sbaglio, è stato in gioventù cancelliere di tribunale e la notevole qualità di questo suo ultimo libro mi sembra proprio consistere nel cancelliere-sco accanimento con cui si limita a registrare i fatti, fino al punto di «castigare» una certa sua piacevolezza di scrittore che scrive così come racconterebbe a voce... No: qui il tono pettegolo, la strizzata di occhio, eccetera, se vengono fuori non è per forzatura, ma perché in fin dei conti sono connaturati al tipo di esistenza di cui il narratore narra: come quella di uno qualsiasi fra i tanti personaggi di Chiara, ometti di Luino o della Valcuvia: nella fattispecie, però, di Pescara e in formato gigantografico.

Mettere in ridicolo D'Annunzio, nel 1978, sarebbe come picchiare un infermo e Chiara non è così ingenuo da cadere in un simile tranello: anzi arriva anche a un accento di pietà quando osserva che «Gabriele si portava dietro da sempre un'autentica tristezza e il carico di dolore di un'esistenza profondamente falsificata».

Ma chi era questo Gabriele? Soltanto un erotomane? Un dissipatore? Una macchietta? Un avventurista politico? Un mitomane ricattatore? A un certo punto avevo pensato che fosse soprattutto un furbacchione, non tanto per il modo letteralmente perfido di trattare le sue donne e all'occorrenza di sfruttarle (e però anche di soccorrerle), ma soprattutto per la sua capacità di costringere tante «persone serie» (esponenti dell'industrietta culturale, della grande stampa e del mondo politico che gli furono contemporanei) a occuparsi di lui fino a pagarne i debiti, a proteggerne le ritirate, a gonfiarne il personaggio, a tutelarne talvolta gli interminabili maneggi erotici. Ecco, mi dicevo, questo D'Annunzio sarà stato anche un mediocre scrittore: ma per esser partito come un giovanotto di provincia quanti rispettabili marpioni è riuscito a metter nel sacco. Eh sì: almeno a quanto risulta, viveva con uno scialo di cui un nababbo avrebbe avuto forse pudore: mentre a Parigi nel 1914 si udivano incalzanti le artiglierie tedesche, lui doveva preoccuparsi di sfamare i suoi sessanta levrieri: aveva (in affitto) case e «nidi» e ville da tutte le parti, senza contare gli alberghi; non parliamo dei cavalli e del guardaroba e dei continui viaggi: eppure era sempre senza una lira, scriveva lettere e mandava telegrammi per invocare ossigeno: verso il 1910 era riuscito ad accumulare debiti per 400 mila lire di allora (forse 1200 milioni di oggi che, anche per un autore di successo, non sono pochi)...

Certo il personaggio non riesce simpatico (benché tante belle signore riesumate dalla tomba potrebbero affermare il contrario: e benché sia difficile non riconoscergli almeno una certa dose di coraggio fisico per aver affrontato a più di cinquant'anni qualche disagio di guerra, sia pure alternato ai conforti che Venezia gli porgeva). Ma a guardare le cose più da vicino l'odiosità e il ridicolo peggiore non ricadono proprio su di lui, ma sul sistema culturale e politico che trovò in lui il feticcio-poeta di cui aveva bisogno, foraggiando e incoraggiando le sue stravaganze e i suoi eccessi, sfruttandolo infine come fantoccio politico, con la stessa perfidia che lui mostrava con le amanti, esercitata non alle sue spalle soltanto, ma alle spalle di tutto un popolo. Sicché il discorso si fa più grande e lo spazio non basta. Non riguarda davvero il vizio-o vecchietto che, dopo l'uso, fu ridotto a scrivere «messaggi» di raccomandazione nel cos-tos-issimo esilio del Vittoriale.

Giovanni Giudici

Poeti in ordine sparso

Respinta ogni «pretesa storicistica» l'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo sulla poesia italiana del Novecento punta tutto sui testi, con singolari criteri di classificazione e periodizzazione - L'«esperienza ludica della forma»

Un'antologia può essere tante cose. Come accade per ogni esemplare concreto di ogni «genere» letterario, o «metaletterario», può essere piegata in molte direzioni, secondo molte intenzioni. Nel caso di Pier Vincenzo Mengaldo, e dei suoi mondadoriani *Poeti italiani del Novecento*, fa chiarezza la lunga introduzione, che subito respinge tutte le «pretese *storicistiche*», puntando sopra i «testi», non come «esemplari» ma come «individui», alla Szondi (p. XIV). Dunque, «affabulazione del vissuto individuale in versi, magari anche («perchè no?») «esperienza ludica della forma», ma niente storia, niente periodizzazioni. E niente poetiche, gruppi, movimenti. Ognuno per sè, e Mengaldo per tutti.

La struttura è l'ideologia incarnata. Bertolucci rappresenterà la contrapposizione radicale «della *propria* storia alla Storia». Fortini coltiverà «le sacche di resistenza del soggetto individuale».

Con la storia (che dico io mai? la Storia, la signora Storia, che è sempre «totalizzante»), sparisce naturalmente Lucini, il quale, teste Arbasino, «non ha mai scritto un bel verso, neanche per isbaglio», poverino, e sparisce Marinetti e l'intiero suo corteo di seguaci eccetto Folgore il quale, teste Jacobbi, ancorché teste un pò drastico, si ammette, «è più poeta quanto più s'allontana dal futurismo». Bene i dialettali, invece, soprattutto se il dialetto, come in Pierro, si fa garante della «massima "autenticità" individuale» (p. LXXI).

La storia (o Storia), siccome suole, si vendica. Per intanto, impegnando il curatore a riscoprire faticosamente come anno simbolo d'apertura del Novecento il 1903, e poi a tormentarsi a periodizzare *un pochettino*, accorrendogli qui, in pronto soccorso, due belle Guerre Mondiali, e infine a forzarlo a decidere, di necessità, dove far punto, in vista di una qualche conclusione provvisoria. La storia (o Storia), insomma, lo punisce caricaturandosi da sola in «pura successione cronologica», in perfetta «neutralità *positivistica*», avendo ogni scrupolo, il Mengaldo, di tentare di «razionalizzare *a posteriori* la storia imponendovi un ordine che non si sognava d'avere». Che in parole povere significa che egli rinuncia tranquillamente a tentare di capirla, esorcizzando *a priori* financo la tentazione di una simile impresa. Così, il ritorno all'ordine, antologicamente armato, è pagato al prezzo di mercato: con l'irruzione del disordine storico, arginato dalla burocrazia. Farà fede, per mettere in fila gli ineffabili individui lirici, l'apparizione a stampa del primo volume d'ogni autore — o, per non so qual comma di quale articolo del gusto, la data del primo volume importante e «nuovo». E qui è caritatevole e quasi doveroso consigliare, nella dannata ipotesi di una seconda edizione, il crudo e nudo ordine alfabetico dei poeti: che è tanto più positivo, tanto più inconfutabile, tanto meno totalizzante, tanto meno razionalizzante. L'anagrafe e la Sip l'hanno capito da un pezzo. E così, se non altro, Pintor arriverebbe prima di Sereni, che sarebbe già un risultato niente male.

Ma la storia (o Storia) si vendica assai meglio, e più sottilmente, nella forma della lingua poetica, che è la specialità del Mengaldo, professionalmente parlando. Dopo essersi inibito di parlare, e non senza sdegno, di crepuscolari e di futuristi, di vociani e di ermetici, il curatore consuma i suoi cappelli monografici nel misurare farmaceuticamente le dosi, poeta per poeta, di crepuscolarismo e di futurismo, di vocianesimo e di ermetismo, estraendo, con prudenti pinzette millimetranti, campioncini che fanno la spia di questo e di quello. Gli apotropaicizzati fantasmi fanno grandi stridori di catene, nei casteletti saggistici, gettando ponti allucinati da un merlo di qua a uno spalto di là. Cardarelli, tanto per dire, con il suo «leopardismo» speciale, svela «cadenze ungarettiane», si macchia di «montalismo», ha «contatti» coi «maestri della *lirica nuova*», in effetti, recupera all'occasione «accenti di futurismo giocoso, o govonismo», e pone «il problema delle convergenze coi Novecentismo».

Quanto all'oggi che incombe, o all'immediato ieri, e cioè al punto cui approdare, e fare punto appunto, in nome del «pluralismo» critico si simula di non scegliere niente, non «mortificando la varietà dei possibili». Saggio malthusianesimo, ma chi vive vede. E vede l'antologia sbarcare compatta sopra il neoermetismo neomoraleggiante, più o meno neomontaleggiante, neolombardeggiante, neocrepuscolareggiante, neomanieristeggiante. Con Porta salvato in corner per lirismo sul campo, e la Rosselli per privatismo al valore (« riduzione assoluta della lingua della poesia *a lingua del privato*»: il corsivo è mengaldesco). Che sono i due idoli dell'antologizzatore, precisamente. Ultimo viene il Loi, al grido: «basta con la storia!». E' fatta.

PS. L'estensore della presente si permette di far notare all'ufficio competente ch'egli non nacque in Savona, come da erroneo prot. p. 951, ma in Genova. Cose che succedono. E poi, nemmeno Gozzano è nato in Aglié (prot. p. 89), ma in Torino. Così, l'estensore se ne consola.

Edoardo Sanguineti

POETI ITALIANI DEL NOVECENTO, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, pp. 1098, L. 15.000.

Cinque modi diversi per dire García Lorca

Che di uno stesso testo poetico, scritto nel 1935, esistano in italiano 5 versioni diverse, tutte di illustri traduttori, è la dimostrazione più evidente della vitalità dell'opera. Con il *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias (Lamento per Ignazio)* di Federico García Lorca (1898-1936) si sono cimentati via via Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni, Leonardo Sciascia, Oreste Macrì. La editrice Guanda ha ora raccolto le cinque versioni in un unico libro, facendole precedere da una introduzione di Giovanni Raboni e dall'originale spagnolo (pp. 76, L. 5.000).

Oltre a ripubblicare uno dei testi più belli del poeta andaluso (testo che non tutti conoscono per intero, nonostante alcune delle espressioni in esso contenute siano entrate addirittura nel linguaggio comune, ad esempio il famoso verso *«Alle cinque della sera»*), l'iniziativa della Guanda fornisce interessanti indicazioni sull'evoluzione del gusto letterario in Italia dal 1938 (anno della versione di Carlo Bo) agli anni Settanta.

Sotto il segno di Tolstoj

Il 1978 ha segnato in Italia un rinnovato interesse per la letteratura russa sia classica che contemporanea: gli autori, i titoli, gli anniversari, gli inediti e le ristampe

L'annata editoriale 1978, per la letteratura russa e trascorsa all'insegna di un anniversario importante: il 150.o dalla nascita di Lev Tolstoj. Di Tolstoj sono usciti il secondo volume delle *Lettere (1876-1910)* a cura di Lubomir Radoyce (Longanesi) e il famoso *Che cosa è l'arte?* a cura di Filippo Frassati (Feltrinelli), mentre la sua bibliografia si è arricchita con la traduzione italiana della straordinaria biografia-romanzo di Viktor Sklovskij pubblicata presso «Il Saggiatore» con i recentissimi *Diari* della moglie Sofia Andreevna Tolstoj apparsi presso una giovane casa editrice, La Tartaruga.

Altri autori della letteratura classica sono stati riproposti al lettore con opere meno note: *Le reglie alla fattoria di Dikanka* di Nikolaj Gogol' (in una nuova traduzione presso Einaudi) e i ristampati *Quaderni del dottor Cechov* (Feltrinelli), appunti di vita e letteratura del grande narratore e drammaturgo.

Per una più diffusa conoscenza della letteratura sovietica degli Anni Venti si devono registrare due contributi inediti: il primo è il romanzo *L'assalissa* della celebre femminista e rivoluzionaria Aleksandra Kollontaj (Savelli) e il secondo è *Appunti sui polsi ni*, una serie di racconti e *feuilletons* di Michail Bulgakov (Editori Riuniti).

Fra le ristampe va ricordata quella del romanzo di Konstantin Fedin *Le città e gli anni* nei «Tascabili» Bompiani. Un notevolissimo interesse hanno poi suscitato due autori sovietici contemporanei: Vasilj Suksin con i racconti di *Viburno rosso* (Editori Riuniti) e Juri Trifonov col grosso romanzo storico *L'impazienza* (Mursia) e con *Un'altra vita* (Editori Riuniti).

Per quanto riguarda la critica letteraria sono usciti presso Einaudi *Mito e poesia* di Michail Lifsic (che è un «classico» e insieme una «riscoperta») e *Saggi in forma di ballata*, che raccoglie diversi importanti contributi di A.M. Ripellino; e, presso Sansoni, i *Saggi di letteratura russa* di Leone Pacini Savoj, un maestro degli studi slavistici in Italia. L'inesaurita miniera della critica «formalista» è poi rappresentata da un'importante opera di uno dei maestri di quella scuola: la *Teoria della letteratura* di Boris Tomasevskij, curata per Feltrinelli da Maria Di Salvo. Nell'ambito della letteratura documentaria e biografica si ricorderanno due contributi a una più approfondita conoscenza di Majakovskij: *Vita di Majakorskij* di V. Katanian e *Intervista con Lili Brik* di Carlo Benedetti; entrambi pubblicati dagli Editori Riuniti; nonché il *Diario* di Apollinarija Suslova. L'«amante diabolica» di Dostoevskij, curato per Guanda da Gianlorenzo Pacini.

Due opere molto importanti per lo studio del pensiero sovietico sono infine l'ampia indagine di Silvano Tagliagambe, *Scienza, filosofia, politica in Unione Sovietica, 1924-39* (Feltrinelli) e la raccolta di scritti di un classico come Bogdanov curata da Lecourt e Deluy per l'editore Mazzotta: *La scienza, l'arte e la classe operaia*.

Fra gli autori tradotti da altre letterature slave sono da segnalare particolarmente il ceco Milan Kundera con *Il valzer degli addii* (Bompiani) e il polacco Kazimierz Brandys con *L'idea* (Editori Riuniti).

Giovanna Spendel

Mostri e pallide lune

Tutti i racconti di Lovecraft: un'ispirazione che sulla scia di Poe trae esclusivo alimento dal macabro e dal sovrannaturale - Una immagine alternativa e fantasmatica dell'America tra le due guerre

I racconti di H.P. Lovecraft, scritti dall'inizio degli anni 20 fino alla seconda metà del decennio successivo (il narratore americano morì nel 1937, a 47 anni), costituiscono la singolare ma compatta testimonianza di una ispirazione letteraria affascinata esclusivamente dal macabro e dal sovrannaturale. Essi possono essere letti nella nuova edizione, riveduta e corretta, delle *Opere Complete*, pubblicate dalla SugarCo in un grosso volume che si avvale di un buon apparato bibliografico, a cominciare dalla *Presentazione* di Giuseppe Lippi e dalla nota biografica di August Derleth. Molto più che per altri illustri predecessori americani, scrittori di racconti «neri» — da Poe a Bierce — per Lovecraft esiste soltanto una situazione chiave, ripetuta attraverso una ossessiva monotonia di schemi narrativi, sviluppati attorno a un lento «crescendo» sensazionale che culmina in una rivelazione di orrore cosmico e ancestrale, «innominabile» (termine, questo, assai caro a Lovecraft, che vi costruisce intorno addirittura un intero racconto). La terrificante presenza di forze ignote, siano esse riconducibili a creature mostruose, organizzate in una vera e propria mitologia, che, da tempo immemorabile, insidiano la vita dell'uomo, siano esse il prodotto di forme degenerative insite nell'uomo stesso, è dunque l'elemento fondamentale su cui batte Lovecraft, con una intensità patologica che anima e definisce i suoi racconti, scritti in uno stile lucido e arcaizzante fino a sconfinare nell'allucinazione. E' questo forse l'aspetto — in qualche modo collegato alla sua stessa malinconica e solitaria vita — che ha creato intorno a Lovecraft una sorta di culto, sfruttato, soprattutto da una cultura retriva e spesso infantilistica. Ma è indubbio che Lovecraft debba essere restituito a una problematica letteraria più varia e sofisticata: le sue figurazioni grottesche vanno infatti interpretate come visione alternativa dell'America consumistica tra le due guerre.

Se la società, e lo stesso processo storico, sono determinati, al di fuori di ogni interrelazione umana, da grottesche figurazioni preistoriche o da macabre manifestazioni psichiche, il paesaggio naturale e umano dell'America, con un potente effetto di straniamento, viene proiettato in una dimensione fuori dal tempo, isolato in un vuoto in cui il linguaggio lovecraftiano disgrega le forme della comunicazione ordinaria e crea immagini di totale desolazione (*Il colore venuto dallo spazio*) o di totale irreversibile alienità, come nella descrizione di New York che apre il racconto *Lui*: «Avevo cercato prodigi e ispirazioni vive nei brulicanti dedali delle antiche strade che serpeggiano all'infinito da cortili, piazze, banchine dimenticate... e nei moderni edifici altissimi e nelle svettanti case ciclopiche che si innalzano nere come una Babilonia sotto pallide lune, ma invece vi avevo trovato solo un senso di orrore e di oppressione che minacciava di dominarmi, paralizzarmi, e annientarmi». Il frequente richiamo all'epoca puritana, spogliato di qualsiasi reale connotato storico, diviene l'evocazione di uno stato di angoscia e nevrosi collettive, popolato di demoni e di incubi mostruosi.

Ma il confronto con l'«altro», con la fondamentale dimensione dell'estraneità, se dissolve il tessuto storico nella fantasia della mitologia dell'orrore — ponendosi come premeditato rifiuto dei valori correnti —, rivela poi spesso una immagine, distorta e grottesca, che appartiene allo stesso protagonista del racconto (come ne *L'estraneo* e ne *I ratti sul muro*) e dunque alla sua società. Tanto più l'orrore appare come «esterno», tanto più presuppone sottili radici e insospettabili affinità con la «normalità» dell'esperienza quotidiana che lo scrittore svela, scopre, dissotterra, con una serie di potenti metafore narrative, come il libro malefico e antichissimo rinvenuto dal narratore de *L'ombra fuori dal tempo*, in cui sono racchiusi terrificanti segreti, e le cui lettere «non erano sconosciuti geroglifici dei primordi della Terra. Erano, invece, le lettere del nostro alfabeto comune, e le parole erano vergate in lingua inglese con la mia scrittura».

Carlo Pagetti

Howard Phillips Lovecraft, OPERE COMPLETE, SugarCo, pp. 950, L. 10.000.