

# 5

gennaio - dicembre 2004



## Indice

### L'INGHILTERRA E LA SFIDA DEL TOTALITARISMO (1930-1940)

a cura di *Angelo Arciero*

- 3 Introduzione
- 5 **Angelo Arciero:** Gli esuli e il dibattito sul totalitarismo
- 25 **Claudio Palazzolo:** Gli anni Trenta e la deriva della cultura socialista britannica
- 43 **Mario Faraone:** “Barbarians at the Gate”: immagini del fascismo nella narrativa e nella saggistica inglese degli anni Trenta
- 63 **Guido Bulla:** Storia di una volpe. Per un’analisi comparata fra Orwell e Silone
- 81 **David Garrett Izzo:** Archibald MacLeish: The Dramatist as American Stoic With Themes that Were Formed in the 1920s and 1930s
- 101 **Terry Eagleton:** Molta memoria, poca speranza e (forse) un po’ di confusione. Alcune riflessioni su Tzvetan Todorov
- 105 «No home but the struggle». Interview with Edward Upward (a cura di **Mario Faraone**)

## Miscellanea

---

**115** *Leonardo Lattarulo*: Croce e il problema dell'interpretazione

**131** *Laura Santone*: (En)Jeux de mots: paronomasia e metafora fonetica in *William Blake*. «*Innocence et Expérience*» di Giovanna

**139** *Cesarina Donati*: Il grembo vuoto: dal tunnel dell'adolescenza all'abisso della maternità impossibile

### **155** LETTURE

Un 'abbozzaccio' di Edoardo Calandra (*Leonardo Lattarulo*)  
- La parola delle donne (*Laura Santone*) - Il romanzo e le sue soglie (*Margherita di Fazio*)

Al centro di serrate discussioni che, fin dal suo apparire, hanno coinvolto diversi ambiti disciplinari, il totalitarismo sembra sottrarsi a un rigido inquadramento teorico mantenendo ancor oggi il suo alone di indecifrabile complessità. Proprio per questo motivo, soprattutto negli ultimi anni, si è accentuata la necessità di risalire alle “origini” di quella che è stata definita l’“esperienza estrema” del Novecento, non soltanto attraverso una ricerca genealogica delle sue cause storiche e filosofiche, ma anche attraverso la riscoperta delle opere che avevano cercato di offrire un’immediata risposta agli interrogativi sollevati dalla rivoluzione sovietica e dall’ascesa del fascismo e del nazismo. In questo campo di indagine, ancora aperto a numerosi sviluppi, si sono spesso privilegiate aree culturali come quella francese, tedesca e statunitense generalmente ritenute i più proficui “laboratori” di studio del totalitarismo nella fase della sua massima espansione. Una minore attenzione è stata invece riservata al dibattito in seno alla società inglese degli anni Trenta, oggetto peraltro, in altri versanti, di un’imponente letteratura critica che, avviata già alla fine del decennio, ha cercato di enucleare i tratti identificativi di un’epoca caratterizzata da un variegato intreccio di impulsi culturali, letterari, politici ed economici. Ne è scaturita una stratificata sedimentazione di contributi interpretativi più o meno innovativi e contrastanti che però, pur esaltando la specificità di questo momento storico, lo hanno a volte rigidamente circoscritto nei confini di una canonica settorializzazione cronologica, rischiando di porre in secondo piano la sua funzione di spazio temporale e geografico di transizione.

Se è vero infatti che soltanto con la pubblicazione delle *Origini del totalitarismo* di Hannah Arendt - e di altri lavori degli anni Cinquanta unanimemente elevati al rango di classici - il tentativo di definizione del totalitarismo ha assunto un carattere sistematico, non per questo si deve sottovalutare l’apporto degli studiosi precedenti che, sperimentando direttamente la realtà dei regimi autoritari del XX secolo, oppure accostandosi ad essa dall’esterno, avevano cercato di coglierne il significato e le dinamiche. In tale prospettiva, l’Inghilterra degli anni Trenta e Quaranta (principale depositaria della tradizione liberale e democratica nella sua duplice veste di contraltare alle pretese egemoniche della dittatura nazista e di crocevia dei rifugiati politici) fornisce un singolare punto di osservazione delle iniziali coniugazioni del fenomeno totalitario, anche al di là dei limiti e delle resistenze riscontrabili in un contesto storico-politico talvolta viziato da opportunismi ideologici e dalla condizione di immunità dei propri intellettuali.

Del resto, a partire da Marx e Engels, che in un primo momento avevano riposto nella classe operaia di questo paese le loro aspettative rivolu-

zionarie, la Gran Bretagna era stata sempre oggetto di un'assidua attenzione da parte di pensatori e uomini politici stranieri e, anche nel corso di questi decenni, continuava a offrirsi allo sguardo comparativo di chi, nella sua evoluzione socio-economica, vedeva un'alternativa o un preludio a un'eventuale degenerazione burocratica e autoritaria del socialismo.

È sulla base di tali premesse che ha preso avvio il presente numero di *Igitur* nell'intento di proporre una rassegna - certamente non esaustiva - delle reazioni dell'Inghilterra alla sfida del totalitarismo, muovendosi anche (secondo la consolidata impostazione interdisciplinare della rivista) in quel terreno di intersezione tra arte e politica in cui Orwell, negli anni Quaranta, scorgeva la più intensa pressione dei regimi dispotici del proprio tempo. I contributi qui raccolti, aperti da un mio intervento introduttivo sull'apporto degli esuli europei in Inghilterra all'elaborazione teorica dei fenomeni totalitari, affrontano i principali nuclei ideologici di tale dibattito.

Su uno degli aspetti focali dello scenario politico di questo periodo, la diffusione del marxismo tra i socialisti inglesi, si incentra il saggio di Claudio Palazzolo in un percorso che prende in considerazione le posizioni dei coniugi Webb, di John Strachey e di Harold J. Laski e in particolare la continuità delle loro proposte politiche, accomunate da una visione critica delle tradizioni democratiche e dalla conseguente incapacità di sviluppare un'effettiva comprensione del totalitarismo. L'impatto del fascismo, i giudizi su Mussolini e il ruolo assunto da Oswald Mosley (leader della British Union of Fascists) sono l'argomento conduttore delle riflessioni di Mario Faraone che pone a confronto le trasposizioni narrative di poeti e romanzieri con le formulazioni teoriche di studiosi come J.S. Barnes e Leonard Woolf. Guido Bulla si sofferma invece sui rapporti tra Orwell e Silone esaminando le modalità con cui l'autore di *Nineteen Eighty-Four* aveva accolto le opinioni politiche espresse dal romanziere italiano negli scritti dell'esilio, caratterizzati da una condanna del fascismo che in seguito vedrà affievolire le sue accese istanze ideologiche. Attraverso la ricostruzione dell'itinerario intellettuale di Archibald MacLeish, drammaturgo americano che anticipa alcune tematiche della Auden Generation, David Garrett Izzo fornisce al tempo stesso un quadro d'insieme dei contrasti generati dal totalitarismo all'interno di un ambito politico per molti aspetti complementare a quello britannico.

La sezione monografica di questo numero è completata dalle testimonianze di due autorevoli esponenti del mondo culturale inglese. Mentre Terry Eagleton, da sempre attento alle problematiche marxiste e alle loro composite implicazioni, partendo da una rilettura critica di Todorov, traccia la sua interpretazione retrospettiva delle controverse relazioni tra democrazia e dittatura delineatesi a partire dagli anni Trenta e Quaranta, Edward Upward, scrittore della Auden Generation, ripercorre invece, nell'intervista con Mario Faraone, le esperienze politiche, le motivazioni artistiche e le tensioni ideologiche da lui vissute nell'età dei totalitarismi.

ANGELO ARCIERO

## **Gli esuli e il dibattito sul totalitarismo**

Alternativamente definiti «the Gloomy thirties», «the Devil's», «the Red» o «the Pink decade» e ancora, riassunti dalle formule «The Dream Revolted», «The Long Week-End», «The Age of Illusions» o più semplicemente «The Thirties»<sup>1</sup>, gli anni Trenta in Inghilterra segnano il momento di un intenso dibattito politico e intellettuale che si colloca in una sorta di interregno storico tra l'atmosfera di inerte sicurezza del primo dopoguerra e i drammatici sconvolgimenti del secondo conflitto mondiale: «There was dreariness but there was also hope» (Mowat 1968: 480).

Sono anni in cui, parallelamente al ripiegamento isolazionista determinato dalla crisi economica del 1929, maturano in modo sempre più pressante l'esigenza di un attivo impegno politico e una profonda attenzione per i fenomeni sociali che investe i diversi campi della produzione letteraria (dal romanzo al reportage, ai diari viaggio)<sup>2</sup>, iniziative editoriali come quella del Left Book Club<sup>3</sup> e attività di ricognizione sociologica inaugurate dall'organizzazione Mass Observation<sup>4</sup>. Ma sono anche anni in cui la necessità di un cambiamento delle strutture politiche ed economiche, avvertito come inevitabile da tutti gli schieramenti, si traduce in contrasti ideologici che, seppur in forme meno violente, finiscono con il ricalcare le dispute in atto nell'Europa continentale, condensandosi in «a steady invasion of the civil liberties of the individual» (Cole-Postgate 1961: 610). E, nonostante la precarietà economica e gli effetti della disoccupazione, sotto la spinta degli interventi statali e l'incremento dei monopoli si assiste a uno sviluppo della civiltà dei consumi che tende a riprodurre, anche in questo caso con modalità attenuate, gli schemi della società statunitense.

È infine un decennio contrassegnato da un continuo e sofferto confronto con gli eventi storici che imprimono a questo periodo un ritmo sincopato e oscillante. Aperti dalla crisi del 1929 e dalla caduta nel 1931 del primo governo laburista, gli anni Trenta conoscono infatti una serie di ravvicinate e premature conclusioni, scandite dalle preoccupazioni per il riarmo della Germania e l'avvento del Nazismo, dalle reazioni all'aggressione italiana in Abissinia, dal coacervo di speran-

ze e disillusioni suscitate dalla guerra di Spagna, dal controverso sollievo con cui viene accolto l'accordo di Monaco del 1938, dal turbamento destato dalla conclusione del patto Ribbentrop-Molotov e infine dalla mobilitazione imposta dal conflitto mondiale.

Nel corso di questi anni, l'Inghilterra, pur con le inevitabili contraddizioni di uno «stormy period» (Klugmann 1979: 13), assume la funzione di baluardo della tradizione democratica occidentale, diventando lo spazio di un confronto ideologico sul totalitarismo che, oltre a essere stimolato dagli stretti contatti con la società statunitense, si apre alle interpretazioni degli esuli dell'Europa continentale. Ne deriva uno scambio che da un lato rivela negli intellettuali inglesi (con alcune significative eccezioni) i limiti di un'osservazione "esterna" e distanziata del fenomeno totalitario, dall'altro determina negli studiosi stranieri un contrastante rapporto con la cultura politica anglosassone, spesso mediato dalla loro valutazione dei regimi autoritari del Novecento.

#### *Gli anni Venti: la rivoluzione russa e l'«esperimento» Mussolini*

Come è stato già sottolineato, i drastici cambiamenti verificatisi negli anni Trenta erano in realtà il risultato degli orientamenti storico-politici maturati durante la prima guerra mondiale e poi coagulatisi nel periodo successivo agli accordi di pace. Anche sul piano teorico il rinnovamento culturale e le tendenze ideologiche della cosiddetta «Red decade» erano stati preparati nel corso del nuovo secolo o addirittura nella seconda metà dell'Ottocento. Una linea di continuità interrotta però dalla Rivoluzione sovietica che, incrinando i precedenti equilibri, fornisce un concreto riferimento alle aspirazioni rivoluzionarie di gran parte delle nazioni europee. In particolare in Gran Bretagna si registrano gli iniziali fermenti di un'intensa, seppur transitoria, adesione di massima alle teorie marxiste che, in un primo momento, coinvolge persino gli strati moderati del Labour Party, mentre nel luglio 1920 nasce il Communist Party of Great Britain (CPGB) diretto da Palme Dutt e Harry Pollit, in un connubio definito «a wedding [...] of action and thought in the true leninist style» (Wood 1959: 25).

Ma, pur ravvivando le rivendicazioni della classe operaia (soffocate il 15 aprile 1921 dal disastroso fallimento del «Black Friday»), la rivoluzione bolscevica resta confinata in una dimensione "ideale" lasciando trapelare i limiti e il carattere effimero di una crisi politica allo stato puramente embrionale. In effetti, tra coloro che si recano in Russia durante i giorni della rivoluzione e successivamente in quelli del consolidamento del regime bolscevico, predomina una diffusa ma acritica fascinazione per il tentativo di operare una sintesi tra "tecno-

logie sociali” e programmi utopici. Emblematici in tal senso l’atteggiamento di alcuni scrittori americani come Eastman, Steffens e Reed<sup>5</sup> e, da parte britannica, i resoconti di Price, Ransome (testimoni diretti della rivoluzione di ottobre per il «Manchester Guardian») e qualche anno più tardi, di N.A. Brailsford.

Una delle rare voci dissonanti, e sicuramente la più autorevole, è quella di Bertrand Russell che, di ritorno da un viaggio in Unione Sovietica, pubblica nel 1920 *Practice and Theory of Bolshevism*, prospettando una visione disincantata dell’effettivo svolgimento di una rivoluzione i cui principi originari erano entrati inevitabilmente in collisione con le difficoltà insite nella creazione di un nuovo ordine sociale, politico ed economico. Oltre a sottolineare come le speranze innescate dalla rivoluzione fossero più intense all’estero che in Russia e a rimarcare come i resoconti degli osservatori stranieri (e più specificamente dei simpatizzanti comunisti inglesi) peccassero spesso di omissioni, sconfinando in una percezione irrealistica della dittatura del proletariato, Russell - fin dalle prime pagine dell’opera - si soffermava sulle implicazioni totalitarie del regime sovietico. La Rivoluzione russa, accostata a quella francese, ma per certi aspetti paragonabile al processo di formazione dell’Islam, si configurava infatti come una sorta di nuova religione ispirata agli insegnamenti di Marx e Engels e quindi capace di infondere nei propri adepti un senso di dogmatica certezza del tutto inconciliabile con la tradizione del pensiero occidentale. Un’asserzione, questa, che tuttavia non impediva di scorgere nel terrore giacobino, nella dittatura di Cromwell e soprattutto nella Repubblica di Platone alcuni possibili antecedenti di un regime, quello leninista, ancora aperto a innumerevoli sbocchi. Ma, al tempo stesso, il tentativo di collocare la fenomenologia rivoluzionaria sovietica all’interno di un percorso storico unitario si accompagnava all’identificazione dei suoi tratti innovativi e, proprio l’analisi dei meccanismi operativi e della struttura sociale del paese, permetteva al filosofo inglese di intuire quello che nel corso degli anni Trenta e Quaranta sarà spesso interpretato come un abbinamento tipico della logica del dominio totalitario, il rigido accentramento gerarchico sul piano dell’organizzazione interna e una politica belligerante ed espansionista nelle relazioni internazionali. L’iniziale fiducia riposta nell’esperimento sovietico (sorretta soprattutto dall’esigenza di trovare un’alternativa a un sistema capitalistico ritenuto prossimo alla fine) assumeva quindi un carattere puramente formale, non tanto per il sovrapporsi di critiche al funzionamento e alle scelte del partito comunista quanto per la pacata ma continua indicazione dei limiti ideologici della rivoluzione. In *Practice and Theory of Bolshevism* la dottrina

marxista era infatti accusata di una sostanziale indifferenza nei confronti dell'immaginazione psicologica e dei moventi istintuali dell'uomo, diretta conseguenza dell'ingiustificato predominio accordato alla concezione materialistica della storia.

Il secondo polo del confronto tra democrazia e dittatura era rappresentato negli anni Venti dagli eventi politici dell'Italia e, al termine del decennio, l'avvenuto consolidamento del governo mussoliniano contribuiva a diffondere in parte dell'opinione pubblica straniera la visione del fascismo come un regime che, seppur palesemente autoritario, era sostanzialmente consona all'im maturità politica del suo popolo<sup>6</sup>. Così, mentre negli ambienti conservatori diventava facile e consolante, anche al di là dei vincolanti interessi di classe, presentare il fascismo come una forza in grado di contrastare un ormai improbabile "pericolo" bolscevico, all'interno della sinistra non mancavano posizioni concilianti che neanche le testimonianze degli esuli e dei dissidenti italiani erano riusciti a dissipare completamente.

Eppure in *Italy and Fascism* (1926), uno dei primi studi dedicati al regime mussoliniano apparsi in Inghilterra<sup>7</sup>, Luigi Sturzo aveva proposto un quadro ben più composito di questo fenomeno evidenziandone l'inquietante e innovativa natura<sup>8</sup>. Analizzato all'interno di un processo storico che risaliva al Risorgimento - nella consapevolezza che soltanto l'esposizione delle «cause lontane» e dei «precedenti prossimi» potesse consentire una spiegazione dell'avvento di Mussolini<sup>9</sup> - il fascismo era da lui considerato il risultato di una crisi prolungata, causata dalla degenerazione del desiderio di unità in un'esasperata tendenza all'«uniformità» e poi esplosa al termine del primo conflitto mondiale con la rottura dell'equilibrio sociale e la definitiva decadenza della classe dirigente. Questo ritratto era sostanzialmente diretto a far risaltare i molteplici fattori che avevano concorso a determinare la mancanza di una visione etica della società e dello Stato, lasciando così aperto il campo a un movimento politico che, "riproducendo" i fermenti del mito bolscevico, li aveva poi rovesciati in piena conformità a un modello strategico fondato sull'adattamento dei precetti ideologici al variabile stato d'animo dei propri seguaci. Così, se Mussolini veniva descritto come un uomo mediocre ma dotato del talento di un ingegnoso "improvvisatore", privo di scrupoli e non vincolato dalla coerenza di un'idea politica, o ancora come un semplificatore pronto a «cogliere gli elementi fantastici e sentimentali del successo» (Sturzo 1965: 108), il fascismo era identificato con il monopolio di un partito animato da una volontà di conquista totalitaria, o ancora con la "nuova divinità" dello stato teorizzata da Gentile, legittimata dalla rivoluzione e in insanabile contrapposizione con il paese reale:



Questa tendenza fu detta «totalitaria». La teoria è che il fascismo, divenuto nazional-fascismo, è *tutto*; il resto del paese è nulla. Il primo ha *tutti* i diritti che vengono dal potere e dalla forza, il secondo non ha che gli obblighi dell'obbedienza; il primo è la nazione, l'altro è l'anti-nazione; il primo è la patria, l'altro è l'anti-patria (Sturzo 1965: 113-114).

E proprio la coniugazione tra Stato e partito rappresentava l'elemento in grado di accomunare, nonostante il permanere di sostanziali differenze, il fascismo italiano al bolscevismo russo che, sorto anch'esso da un'insurrezione armata, si basava su un analogo rigetto dei metodi democratici e sulla repressione violenta delle opposizioni. Dittature specularmente antitetiche («il bolscevismo è la dittatura comunista o fascismo di sinistra; e il fascismo è la dittatura conservatrice o bolscevismo di destra») i due regimi si basavano sui miti di Lenin e Mussolini, espressione a loro volta di uno stato d'animo generale e della capacità di imprimere alla propria azione un'«utilità immediata» (Sturzo 1965: 204). Le analisi di Sturzo erano destinate a sollevare reazioni controverse, anticipate del resto da Gilbert Murray che, nell'introduzione all'opera, dopo aver sottolineato come di fronte allo stato di esaltazione creato dal fascismo fosse più facile “ammirare” che “imitare” la moderazione e la calma riflessiva dell'autore, rilevava come molti lettori inglesi, pur non condividendone le tesi, le avrebbero certamente trovate stimolanti e istruttive.

In realtà - se si eccettuano le analisi critiche del fascismo proposte dalla sinistra marxista e laburista - autorevoli esponenti di diversa ispirazione politica continuavano a mostrare un atteggiamento sfumato nei confronti della dittatura italiana, favorito del resto dalla stessa personalità di Mussolini. Così, sulle pagine del «Criterion», T.S. Eliot nel 1929 esprimeva la propria affinità con il fascismo, ideologia da lui ritenuta simile a quella comunista, e anche negli ambienti della sinistra era possibile registrare alcune prese di posizione ambigue o addirittura, come nel caso di George Bernard Shaw, una spregiudicata difesa di Mussolini, le cui procedure dittatoriali erano equiparate all'operato della classe dirigente britannica non intenzionata, però, a perseguire il bene della collettività ma i propri interessi.

Nell'ampia discussione suscitata sui giornali inglesi dalla requisitoria di Shaw, una delle repliche più vigorose era quella di un altro “fuoruscito” italiano, Gaetano Salvemini<sup>10</sup> che, pur riconoscendo a distanza di anni gli intenti provocatori del romanziere irlandese, ne metteva in rilievo sia la totale ignoranza delle questioni politiche italiane sia le contraddizioni ideologiche determinate da una sfrenata ammirazione per qualsiasi forma di potere:

Il signor Shaw non è un democratico, questo è evidente, e ne conosciamo la ragione. Ma perché si fa chiamare socialista, anzi socialista *fabiano*? Perché non s'iscrive al partito comunista? O meglio, perché non aderisce al movimento dei fascisti inglesi? (Salvemini 1966 II: 344).

Ma ben presto, al “discusso” volto di Mussolini e a quello idealizzato dei leader sovietici si sovrapponeva la ben più inquietante personalità di Hitler, e molti intellettuali inglesi testimoni diretti dell'ascesa nazista in Germania, al ritorno in patria avrebbero attribuito al comunismo la funzione di unica difesa contro la minaccia fascista e la guerra.

### *Gli anni Trenta: ideologie a confronto*

A partire dalla crisi del 1929 prende corpo e si consolida in Inghilterra l'ascesa irresistibile del mito sovietico favorita anche dal successo dei piani quinquennali e dai risultati di una politica economica spesso ritenuta l'unica alternativa alle disfunzioni del sistema capitalistico. Se sul piano letterario il movimento della Auden Generation si fa portavoce di un impegno politico di ispirazione marxista, su quello teorico si riscontra la diffusione di una vasta letteratura sui temi della rivoluzione, non esente talvolta da toni apologetici e che si riflette in una serie di accesi contrasti tra i partiti della sinistra. La secessione dell'Independent Labour Party dal Labour Party, la creazione della Socialist League e ancora la formazione del New Fabian Research Bureau sono le espressioni più evidenti di un'intensa attività politica ma anche i sintomi di un'inquietudine che tende ad articolarsi intorno al problema della contrapposizione tra democrazia e dittatura e sul problema del rispetto dei metodi costituzionali. La proposta dei comunisti inglesi, nel 1933, di dare vita un fronte unitario contro il fascismo e il nazismo intensificava i dissidi sul versante socialista, e mentre l'Independent Labour Party si dichiarava favorevole a tale soluzione, il partito laburista e la T.U.C. la rigettavano pubblicando *Democracy versus Dictatorship*, manifesto contro i regimi autoritari nazista e comunista.

La nascita del fascismo inglese (dominato dalla personalità di Mosley che, in *The Greater Britain*, offriva un'elencazione dei principi programmatici del movimento intercalati da “patriottici” richiami alle virtù nazionali della Gran Bretagna) contribuiva d'altra parte a promuovere una convenzionale pubblicistica di ispirazione filofascista ma anche a incrementare le indagini critiche sui regimi italiano e tedesco<sup>11</sup>, in cui ancora una volta giocano un ruolo decisivo l'apporto diretto degli esuli, le traduzioni di studi pubblicati all'estero e

gli influssi del dibattito statunitense grazie a opere come *Sotto la scure del Fascismo* di Gaetano Salvemini e *Golia - La marcia del fascismo* di Giuseppe Antonio Borgese, scritte in America e presentate in Inghilterra dal Left Book Club. Se Salvemini incentrava la sua attenzione sulla natura oligarchica del regime fascista e sulla convergente complicità di vari gruppi di interesse (militare, burocratico, industriale), Borgese, invece, animato da una sensibilità prettamente letteraria, tracciava un affresco storico delle vicende italiane proponendosi di esaminare Mussolini attraverso l'«occhio di un buon romanziere». Pur non addentrandosi in una spiegazione risolutiva del fenomeno totalitario, l'accademico italiano rivelava infatti un'acuta percezione delle dinamiche di un'ideologia il cui tratto peculiare risiedeva nel subdolo annullamento della libertà di pensiero che lasciava agli intellettuali soltanto la scelta tra un "carachiri spirituale" e un esilio "volontario":

Del resto l'esilio era sempre volontario. Una punizione simile non era e non avrebbe potuto essere codificata dalla legge fascista o nazista. Infatti lo Stato che mette legalmente al bando un suo cittadino, riconosce il diritto di questo di vivere come entità separata, mentre la dottrina fascista, ripetuta più tardi dal nazismo, ripeteva a gran voce: «Niente contro lo Stato niente senza lo Stato; tutto dentro lo Stato» (Borgese 1946: 251).

Nonostante nel corso degli anni Trenta i più rilevanti contributi a una comprensione del fascismo trovassero spazio sulle pagine della rivista americana «Social Research», anche in Inghilterra non mancavano interessanti approcci a questa ideologia. Ad esempio Herman Finer, in *Mussolini's Italy* (1935) insisteva sulle analogie tra l'esperienza italiana e quella tedesca, espressione di una crisi determinata dalla recente conclusione del processo di unificazione nazionale, dalla depressione economica e dalla mancanza di omogeneità sociale e di una consolidata tradizione democratica. Sul versante della sinistra, invece, G.D.H. Cole in *What Marx Really Meant* (1933), prendeva in considerazione le complesse questioni di classe sottese alla costruzione di uno stato fascista, proponendo un approccio inusuale rispetto a quello dei marxisti che vedevano nel fascismo una soluzione estrema delle contraddizioni del capitalismo oppure una nuova forma di barbarie. A una meticolosa analisi delle strutture economiche e politiche del nazismo erano invece dedicati, per citare soltanto alcuni degli scritti dell'epoca, *The Spirit and the Structure of German Fascism* di R.A. Brady (1937) e *Fascism and National Socialism. A Study of the Economic and Social Policies of the Totalitarian State* di Michael T. Florinsky (1936).

Per quanto riguarda le analisi relative al totalitarismo si può invece sottolineare come, nonostante le resistenze ideologiche a una sua applicazione al regime sovietico e la tendenza di gran parte della sinistra a circoscriverne il significato a una funzione antifascista, l'uso del termine e il tentativo di formulare una sua definizione teorica inizino a farsi strada nel panorama anglosassone. Introdotto, come si è visto, da Russell e Sturzo, utilizzato nel 1928 in un articolo della «Quarterly Review», il concetto di totalitarismo viene codificato nel 1934 da G.H. Sabine che, nella voce «State» dell'*Encyclopædia of Social Sciences*, denominava con l'aggettivo "totalitario" gli stati retti da un partito unico. Spesso ricondotto al primato assunto dalla politica su tutte le altre sfere della comunità, alla centralità di una volontà dittatoriale, all'esaltazione dell'interesse dello Stato e alla conseguente devalorizzazione dell'individualità, il totalitarismo, anche se talvolta definito ancora con espressioni prese a prestito dal lessico politico classico (tirannia, moderna dittatura, dispotismo), era impiegato sempre più frequentemente per classificare le nuove forme di dominio assoluto sorte dopo la conclusione del primo conflitto mondiale.

Così, se sotto la pressione dell'avanzata fascista in Europa l'attenzione dei socialisti inglesi tende a spostarsi dalle discussioni nazionali alle questioni di politica estera, a partire dal 1936 - anno dell'emanazione della nuova costituzione sovietica e dell'esilio di Trotsky - si registrano i primi sintomi di un dissenso o quantomeno di una messa in discussione del mito della rivoluzione bolscevica. È però l'esperienza della guerra di Spagna a costituire uno spartiacque decisivo nella coscienza dei militanti comunisti e a provocare il primo consistente distacco di molti intellettuali e letterati non soltanto dagli apparati del partito ma addirittura da quella concezione di un impegno politico-letterario che aveva costituito fino ad allora il tratto distintivo del decennio<sup>12</sup>.

All'interno di questa cornice storica cominciano ad apparire analisi più circostanziate dei regimi autoritari europei da parte di esponenti della sinistra moderata o di matrice liberale, come F.A. Voigt che, in *Unto Caesar* (1939), accostava senza esitazioni il nazismo al comunismo, individuando nelle due ideologie l'espressione di una religione secolare. Al di là dei limiti insiti in un'assimilazione spesso affrettata e indiscriminata, Voigt (nato in Inghilterra da genitori tedeschi) aveva però il merito di aver oltrepassato i limiti di una visuale "esterna" del totalitarismo e di averne osservato come corrispondente estero per il «Manchester Guardian» le concrete manifestazioni, sviluppando al tempo stesso un'adesione talmente estrema alle tradizioni anglosassoni da essere collocato da Orwell (cfr. 1998 XVII: 149) nella categoria del

«Positive Nationalism». Su posizioni affini a quelle di Voigt si svolgono le riflessioni di un altro studioso di estrazione mitteleuropea, Peter F. Drucker, non a caso giudicato da Croce «uno dei più acuti conoscitori e critici del fascismo e nazismo» (1963: 46). La sua prima opera dedicata al totalitarismo, *The End of Economic Man* (1939) era infatti finalizzata a confutare le tesi che riducevano il fascismo a una sorta di adeguamento alle contraddizioni economiche del capitalismo e al parallelo intento di ricondurne l'origine alla crisi spirituale del dopoguerra, ultimo atto di una prolungata decadenza della società liberale. E, qualche anno più tardi, in *The Future of Industrial Man*, egli scorgeva nell'ossessiva e consapevole distruzione del desiderio di libertà il fattore propulsivo del nazismo e dello stalinismo:

both the Nazi and the Bolshevik secret police act on the assumption that one grain of the yeast of political freedom spoils a ton of totalitarian dough (Drucker 1943: 111).

L'interesse per il totalitarismo si arricchisce, inoltre, durante la seconda metà del decennio, anche di interpretazioni che, oltrepassando il confronto con la realtà contingente, si interrogano sui possibili antecedenti ideologici di questo fenomeno. Così, se Russell in *Power. A New Political Analysis* (1938) elaborava una sistematica analisi delle forme del potere e della sua evoluzione storica, individuando tra l'altro nell'intervento dello Stato il fattore che consentiva alla ricchezza di trasformarsi in una fonte di dominio politico, R.H.S. Crossman, anticipando una lettura successivamente ripresa da Popper, avanzava in *Plato Today* (1937) l'ipotesi della presenza di suggestioni totalitarie in Platone.

### *Gli anni Quaranta: la seconda stagione degli esuli*

La disfatta di Dunkerque e i bombardamenti aerei sulla città di Londra segnano una svolta nella coscienza della nazione inglese consolidando, al di là delle tensioni sociali determinate dalle restrizioni militari, la consapevolezza della necessità di procedere a una riforma strutturale del paese, sostenuta non soltanto dai teorici marxisti ma anche dai liberali e da alcuni esponenti del mondo conservatore. Si trattava del preludio alla politica del «welfare state» promossa nel decennio precedente da Keynes e destinata a trovare la sua attuazione con il piano Beveridge.

Ma, alla parziale consonanza sugli obiettivi economici e alla generale presa d'atto dell'impossibilità di restaurare, nel caso di una vittoria, le condizioni prebelliche, si contrapponeva un più contra-

stato e instabile panorama ideologico. In una lettera del 3 gennaio 1946 a Dwight Macdonald, George Orwell sottolineava causticamente come alle difficoltà incontrate per la pubblicazione di *Animal Farm* (rifiutata da più editori per i suoi contenuti antistalinisti) avesse poi fatto paradossalmente seguito un'accoglienza abbastanza favorevole dell'opera al momento della sua uscita nel 1945. Tale considerazione, unita alla nota asserzione dell'autore di *Nineteen Eighty-Four* secondo cui il principale difetto degli intellettuali inglesi - privi di un diretto contatto con la realtà del totalitarismo - era quello di voler essere «anti-Fascist without being anti-totalitarian» (Orwell 1998 XVI: 394), sembra sintetizzare l'atmosfera politica dell'Inghilterra degli anni Quaranta. Sebbene la firma del patto Ribbentrop-Molotov avesse incrinato la fiducia di molti simpatizzanti comunisti, la successiva aggressione tedesca all'Unione Sovietica (e il conseguente rovesciamento nello scacchiere delle alleanze militari) aveva impresso un rinnovato vigore al «mito sovietico» prolungatosi fino all'inizio della guerra fredda, anche se la pubblicazione nel 1939 di *Barbarians at the Gate* di Leonard Woolf e nel 1941 di *The Betrayal of the Left* (raccolta di saggi curata da Victor Gollancz), rappresentava l'inequivocabile segno di un'inversione di tendenza all'interno del Left Book Club<sup>13</sup>.

Il vero punto di svolta nelle indagini sul totalitarismo di questi anni è però rintracciabile in *The Totalitarian Enemy* di Franz Borkenau, sistematica analisi comparativa tra nazismo e comunismo che si inserisce nelle numerose sollecitazioni offerte dagli studiosi stranieri al dibattito politico inglese<sup>14</sup>. È nel periodo bellico, infatti, che l'Inghilterra diventa, in misura addirittura maggiore rispetto al decennio precedente, il terreno di confronto tra le interpretazioni del totalitarismo degli esuli dell'Europa continentale, sia di coloro che in seguito si recheranno in America<sup>15</sup> o in altri paesi, sia di quelli che sceglieranno come luogo di adozione la Gran Bretagna. Già autore di *The Spanish Cockpit* (analisi della natura controrivoluzionaria dell'azione dei comunisti durante guerra di Spagna) e di *The Communist International* (rassegna critica dell'evoluzione storica del Comintern), Borkenau pubblicava a Londra nel 1940 *The Totalitarian Enemy*, mettendo a fuoco i riflessi speculari e le convergenti dinamiche storiche ed economiche del regime hitleriano e di quello stalinista, in quel momento ancora alleati:

the Nazi and the Bolshevik revolutions were only two specimens of one and the same movement, different in many secondary respects, but one and the same in essence (Borkenau 1982: 197).

Sulla scia delle interpretazioni di Hermann Rauschning e F.A. Voigt, esplicitamente citati nell'introduzione, il sociologo austriaco, partendo dal postulato dell'irreversibile declino del liberalismo e dalla convinzione che il mondo si trovasse in uno stato di transizione aperto a numerose soluzioni, non proponeva però un'indifferenziata sovrapposizione tra comunismo e fascismo e soprattutto non si abbandonava alla visione di un inevitabile trionfo del totalitarismo. Al contrario, proprio la contrapposizione ideologica tra le nuove dittature e i paesi democratici, poteva consentire, a suo avviso, di chiarire i nodi problematici del periodo prebellico intensificando la necessità di reagire alla minaccia del totalitarismo:

The totalitarians take pride in being a strong arm of historical necessity. They look upon themselves as the young and vigorous forces fighting against an old, decaying order of things. That claim they have to prove, and cannot prove. Yet we must meet them on their own ground, and have our own solutions for their problems. It will not be too easy a task. But if we succeed, then liberty will turn out to be ever young, and the destruction which is at the root of all totalitarianism will turn against totalitarianism itself (Borkenau 1982: 19).

All'interpretazione di Borkenau si sovrapponevano ben presto altre letture del totalitarismo, complementari o contrastanti<sup>16</sup>, come quella fornita da Franz Neumann che, pur svolgendo prevalentemente la propria attività oltreoceano, costituisce il tramite più diretto tra i due poli del mondo intellettuale anglosassone. Appartenente anch'egli alla Scuola di Francoforte, Neumann si era rifugiato a Londra nel 1933 entrando a far parte della London School of Economics dove aveva stretto un rapporto di collaborazione con Harold Lasky. Si era trattato, come da lui stesso ricordato, di un breve soggiorno dettato dal desiderio di restare vicino al proprio paese ma che ben presto, con il venir meno della speranza di un rovesciamento interno del regime hitleriano e con l'amara presa d'atto dell'inerzia del governo inglese e la delusione suscitata dalla politica pacifista del Labour Party, era diventato inadeguato alle sue aspettative inducendolo a trasferirsi in America nel 1936. *Behemoth* - dettagliata analisi dello stato nazista pubblicata nel 1942 per il Left Book Club - il cui titolo si richiama a uno dei capisaldi del pensiero politico inglese<sup>17</sup>, rappresenta una delle più complesse ricognizioni critiche fornite dai primi studi sul totalitarismo, sia per la variegata personalità ideologica dell'autore che per la pluralità di prospettive metodologiche adottate. In particolare, riferendosi alla natura economica dello stato tedesco, Neumann prendeva le distanze dalle interpretazioni che qualificavano il nazismo come «bolsevismo nero,

capitalismo di stato, collettivismo burocratico, dominio di una burocrazia manageriale» (Neumann 1999: 248), insistendo invece sulla sopravvivenza di compartimenti autonomi come l'esercito, il partito, la burocrazia e la stessa sfera economica, priva di un coerente sottofondo ideologico e ispirata unicamente ai criteri dell'efficienza militare.

Mentre l'attività di Borkenau e di Neumann si svolgeva rispettivamente nella condizione di un esilio permanente e nella ferma salvaguardia della propria eredità culturale, quella di altri rifugiati politici si traduceva in una piena integrazione col contesto britannico. Nato in Ungheria, costretto poi a trasferirsi in Germania ed emigrato in Inghilterra nel 1933 Mannheim decideva infatti di stabilirsi definitivamente in questo paese accogliendo le prospettive interpretative della tradizione politica anglosassone in un percorso di revisione teorica reso evidente dai contenuti delle sue principali opere. *A Ideologia e Utopia* (scritta nel 1929 e uscita con sostanziali modifiche in Inghilterra nel 1936), in cui veniva messa in evidenza la natura attivistica e irrazionale del fascismo, faceva seguito in *L'uomo e la società in un'età di ricostruzione* un sensibile cambiamento di visuale critica che, come è stato sottolineato, si traduceva nella tendenza dell'autore a spostare la sua attenzione dai conflitti di classe alla psicologia sociale e al problema dell'integrazione. Del resto lo stesso Mannheim in *L'uomo e la società in un'età di ricostruzione* spiegava come le sue analisi fossero il risultato della sintesi di diverse esperienze culturali. L'incontro tra le inclinazioni apocalittiche maturate in terra tedesca e il senso di fiducia nel futuro stimolato dal contatto con una nazione fermamente ancorata ai principi di libertà, lo aveva infatti spinto a individuare nella pianificazione democratica l'unica alternativa al pericolo totalitario e al fallimento del liberalismo.

Sul comune versante di una critica liberale al totalitarismo, animata però da divergenti presupposti e finalità, si collocano invece le teorie degli austriaci Popper e Hayek. Quest'ultimo, in *The Road to Serfdom* (1944), opponendosi dichiaratamente alle tesi di Mannheim, conduceva una veemente requisitoria contro il socialismo e lo statalismo e un'accanita difesa dei principi economici del liberalismo, spesso ricondotti al primato della competizione, della concorrenza e del libero scambio. Si trattava di una posizione che, al di là dei limiti oggettivi insiti nell'eccessiva correlazione istituita tra libertà intellettuale ed economica, si prestava ad essere sfruttata in chiave propagandistica e in effetti i conservatori inglesi avrebbero ampiamente utilizzato le argomentazioni di Hayek in occasione delle elezioni del 1945 (cfr. Addison 1975: 264-265).



Certamente più stratificate le interpretazioni de *La società aperta e i suoi nemici*, ideata intorno al 1938 ma completata soltanto nel 1943, in cui Popper da un lato sviluppava le già ricordate critiche di Crossman al modello platonico e dall'altro forniva una sorta di corollario alle sue precedenti ricerche antistoricistiche. L'esigenza di interrogarsi sui legami intercorrenti tra il totalitarismo e i fondamenti del pensiero occidentale, la critica all'ingegneria sociale utopica e l'ostilità per ogni tipo di profezia storico-politica, inducevano infatti il filosofo a risalire al fondatore della cultura occidentale e a rintracciare in Marx ed Hegel gli epigoni di un atteggiamento dogmatico e intollerante di chiara matrice totalitaria. Ma, all'interno di questa comune vocazione autoritaria, Popper non mancava di effettuare una precisa distinzione tra i tre pensatori e di concentrare la sua disapprovazione su Platone e su Hegel. In particolare, per quanto riguardava Platone, l'esasperata esigenza a prevenire ogni tipo di cambiamento e la visione di uno stato "autosufficiente", contraddistinto da una netta divisione delle classi e dal predominio di una casta dirigente, a cui era affidato il monopolio delle strutture militari ed educative, rappresentavano i sintomi più evidenti di una mentalità totalitaria che non permeava soltanto le pagine della *Repubblica* ma anche quelle delle *Leggi*:

Come altri militaristi totalitari e ammiratori di Sparta, Platone sostiene che gli importantissimi requisiti della disciplina militare devono predominare anche in pace e che devono condizionare l'intera esistenza di tutti i cittadini; infatti, non solo i cittadini (che sono tutti soldati) e i fanciulli, senza eccezioni, ma anche gli animali stessi devono vivere interamente la loro vita in uno stato di permanente e totale mobilitazione (Popper 1973: 151).

Il dibattito sul totalitarismo nell'Inghilterra degli anni Trenta e Quaranta è inoltre arricchito dall'attività dei letterati e romanzieri le cui intuizioni sul totalitarismo si affiancano alle elaborazioni teoriche, anticipandone talvolta le conclusioni. Anche in questo caso, tra i maggiori interpreti letterari di tale periodo figurano numerosi esuli, come Ignazio Silone, Elias Canetti<sup>18</sup> e Arthur Koestler che, più di ogni altro sperimenta in prima persona i molteplici volti della tragedia totalitaria e le realtà politiche del proprio tempo, rifugiandosi in Gran Bretagna all'inizio degli anni Quaranta. Nella sua trilogia della rivoluzione, composta da *I gladiatori*, *Buio a Mezzogiorno* e *Arrivo e partenza*, la messa in scena del totalitarismo si innesta su una disamina dei conflitti morali e dei disturbi psicologici individuali (rispettivamente considerati l'effetto e la causa dell'attivismo politico), allargandosi progressivamente dallo stalinismo al nazismo, una concezione tribale della vita comunitaria sfociata nel "sogno" di un domi-

nio assoluto, il cui obiettivo finale era la creazione di una nuova specie di “homo sapiens” (cfr. Koestler 1966: 199-205). A queste rappresentazioni letterarie del totalitarismo fa seguito nel 1945 *Lo Yogi e il commissario*, raccolta di saggi pubblicati in Inghilterra e negli Stati Uniti che lo stesso Koestler presentava come la testimonianza di un «pellegrino perplesso» dalle illusioni della «pink decade» e come il risultato dell’incontro tra la tradizione continentale e la civiltà inglese tale da «complicare» ma, al tempo stesso, «semplificare» il suo percorso intellettuale. Articolati, come i precedenti romanzi, intorno al dilemma dei processi rivoluzionari, i saggi inclusi in questa antologia offrono suggestive riflessioni sullo stato d’animo dei militanti comunisti, sui contrasti ideologici della società inglese, sulle difficoltà insite nell’impegno politico-letterario, sulla tensione tra democrazia e totalitarismo. Basti pensare, in tal senso, al ritratto di Hitler (*Il grande folle*), maschera “totemica” capace di comprendere che «la mentalità della massa non è la somma totale delle mentalità degli individui che la compongono, ma ne è il minimo comun denominatore» (2002: 48), oppure al senso di sgomento con cui in *Le atrocità non credute*, Koestler rilevava l’impossibilità di comunicare l’orrore dei campi di concentramento e delle persecuzioni naziste.

Un’ulteriore assimilazione delle dinamiche del totalitarismo e un parallelo tentativo di individuarne le componenti concettuali si delinea infine all’interno di uno dei settori tradizionalmente più proficui della produzione politico-letteraria inglese. Se già all’inizio degli anni Venti, Lewis Mumford si interrogava sulle trasformazioni del concetto di utopia, al termine del decennio Karl Mannheim proponeva una ridefinizione di tale categoria contrapponendola per la sua forza innovatrice alla funzione statica e conservatrice delle ideologie e soprattutto mettendone in rilievo la sopravvenuta attuabilità:

poiché la concreta determinazione di ciò che è utopico procede sempre da una certa situazione, è possibile che le utopie di oggi divengano le realtà di domani (Mannheim 1975: 200).

Del resto, le potenzialità negative del modello utopico erano messe in rilievo da Berdjaev, tanto che una sua celebre frase sarebbe stata scelta da Aldous Huxley come epigrafe di *Brave New World*: «Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente di fronte a una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione?». In effetti, per quanto il tentativo di analizzare l’essenza del totalitarismo si fosse spesso risolto in un’esplorazione dei suoi confini e non-

stante le più coraggiose interpretazioni di tale “evento” fossero state spesso formulate da studiosi stranieri, è proprio nel punto di incontro tra politica e letteratura che, grazie a *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell, l'Inghilterra offre alla fine degli anni Quaranta una delle sintesi più suggestive e durature del fenomeno totalitario. Attraverso una procedura di amplificazione distopica, *Nineteen Eighty Four* presenta infatti un'indagine diretta a evidenziare la coerente struttura poliedrica di un sistema di potere che si alimenta su se stesso e in cui non è difficile scorgere rimandi (apprezzativi o polemic) alle precedenti analisi sui regimi autoritari, come pure lucide anticipazioni delle future linee di riflessione sul totalitarismo. Una lettura certamente favorita dalla dimensione dell'esilio “interiore” e volontario in cui si colloca il percorso artistico, intellettuale e politico di Orwell, caratterizzato da un'interrotta lotta contro il totalitarismo e dalla difesa di un «democratic Socialism» inseparabile dalla riappropriazione del patrimonio culturale e ideologico del proprio paese.

Anche se con l'inizio della guerra fredda (espressione probabilmente coniata dallo stesso Orwell), il centro propulsore delle teorie sul totalitarismo si trasferisce definitivamente negli Stati Uniti, dove negli anni Cinquanta - con *Le origini del totalitarismo* di Hannah Arendt e le opere di Friedrich e Brzezinsky - prende avvio una costruzione sistematica del concetto, il panorama intellettuale britannico continua a presentare lavori in grado di orientare le discussioni su questo tema, come le *Origini della democrazia totalitaria* di Talmon, storico polacco formatosi alla London School of Economic. E del resto, lo scambio intellettuale con gli esponenti di altre culture si prolunga senza soluzione di continuità nei decenni successivi - anche in campi di ricerca affini a quelli del totalitarismo - attraverso l'attività di pensatori come Hobsbawm, Dahrendorf, Deutscher e soprattutto Isaiah Berlin che, più di ogni altro, si compenetra nello spirito anglosassone esprimendo sulle pagine dell'«Observer» del 14 ottobre 1990 un sentito e vigoroso elogio del suo paese di adozione: «Le mie idee sono molto inglesi. Ho deciso di condividere il destino dell'Inghilterra. È il miglior paese del mondo» (cit. in Anderson 1995: 283).

A questi e ad altri apporti teorici, che si inseriscono nella dimensione internazionale assunta dagli studi sul totalitarismo (nonostante il successivo addensarsi del dibattito in alcune specifiche aree culturali), si accompagna infine nei primi anni Cinquanta il tentativo di tracciare un bilancio dei decenni precedenti, spesso venato da un'atmosfera di autocritica sintetizzata dal titolo dell'opera di Freda Utey, *Lost Illusions*, uscita nel 1949 con un'introduzione di Bertrand Russell.

I *New Fabian Essays* (1952) e *The God that Failed* (1950), raccolte saggistiche curate da R.H.S. Crossman, nascono infatti dall'intento di presentare il nuovo programma del socialismo inglese e dalla volontà di rendere pubbliche le confessioni di alcuni tra i più autorevoli intellettuali degli anni Trenta e Quaranta. Se gli interventi dei *New Fabian Essays* sono caratterizzati da una maggior apertura ai problemi internazionali, nella consapevolezza che il compito principale dei socialisti inglesi fosse quello di dare vita a una coscienza sociale "prometeica", dalle riflessioni autobiografiche di Silone, Gide, Spender, Fischer, Wright e Koestler, incluse in *The God that Failed*, emergono le tensioni di un ripensamento ideologico così sofferto da assumere vari gradi di intensità ma in grado di consentire a scrittori di diversa estrazione culturale di trovarsi fianco a fianco e di scorgere l'essenza del totalitarismo in un annullamento dell'individualità umana tale da privare di ogni significato la stessa logica del discorso politico<sup>19</sup>.

ANGELO ARCIERO

### **Gli esuli e il dibattito sul totalitarismo**

Since when revolution broke out in Russia and Mussolini got the power in Italy, England became the locus for an ideological debate, sustained with strong commitment by exiles from continental Europe (including Sturzo, Salvemini, Borkenau, Neumann, Mannheim and Popper among the others). Hence a continuous cultural exchange with English intellectuals, that went on through the Cold War years until the issue of totalitarianism took on a more international dimension, as an aftermath of the appearance of *Nineteen Eighty-Four*.

### **NOTE**

1. Si fa riferimento ai titoli dei resoconti di Symons (1975), Graves e Hodge (1971), Blythe (1964) e Muggeridge (1975). Tra gli studi dedicati al panorama culturale e politico dell'Inghilterra degli anni Trenta e Quaranta cfr. Branson e Heinemann (1973), Clark (1979), Jupp (1982) e Pimlott (1977).

2. Tra gli esempi più noti in questo ambito si possono ricordare *English Journeys* di J.B. Priestley, *Love on the Dole* di Walter Greenwood, *Grey Children* di James Hanley e *The Road to Wigan Pier* di George Orwell.

3. Fondato nel 1936 da Victor Gollancz, John Strachey e Harold J. Laski, il Left Book Club, organizzazione culturale di ispirazione antifascista, si proponeva di divulgare opere di vasto interesse politico, come dichiarato in un bollettino informativo del 1938: «The aim of the Club is a simple one: it is to help in the terribly urgent struggle for World Peace & a better social & economic order & against Fascism, by giving (to all who are determined to play their part in this struggle) such *knowledge* as will immediately increase their efficiency». Sull'attività del Left Book Club cfr. Lewis (1970).

4. Associazione fondata nel gennaio 1937 da Charles Madge, Tom Harrison e Humphrey Jennings allo scopo di studiare i comportamenti sociali.

5. Sull'impegno politico degli scrittori e degli intellettuali della sinistra statunitense cfr. tra gli altri Aaron (1964) e Wald (1986). Per una più generale analisi del fenomeno dei «fellow travellers» cfr. Caute (1975).

6. Un'analoga tendenza improntava del resto anche le interpretazioni del fascismo in Italia, come sottolineato, tra gli altri, da Payne (cfr. 1995: 124-125).

7. L'opera di Sturzo, scritta durante il soggiorno londinese, era stata preceduta dalla traduzione di altri studi italiani tra cui *From Socialism to Fascism* di Ivanoe Bonomi (1924) e *Four Years of Fascism* di Guglielmo Ferrero (1924) e sarebbe stata seguita l'anno successivo da *Bolshevism, Fascism and Democracy* di Francesco Saverio Nitti che, uscita in Italia nel 1923, rappresenta uno dei primi tentativi di assimilazione tra comunismo e fascismo.

8. L'attenzione di Sturzo per il fascismo e la definizione della sua natura totalitaria risale in realtà alla fine del decennio precedente e si prolunga ininterrottamente durante gli anni dell'esilio. Per un'ampia analisi dell'interpretazione del totalitarismo fornita da Sturzo tra il 1918 e il 1938 e per una ricostruzione del suo pensiero politico e sociale nel periodo 1924-1946 cfr. D'Addio (1986; 1989). Sull'attività e i contatti intellettuali di Sturzo durante l'esilio cfr. Farrell-Vinay (2004).

9. Del resto, in *Nascita e avvento del fascismo* (opera tradotta in Gran Bretagna nel 1938) Angelo Tasca, pur dichiarandosi convinto della possibilità di individuare un quadro di riferimento unitario di tale ideologia, affermava che «definire il fascismo è anzitutto scriverne la storia» (1965: 553).

10. Un'esauriente rassegna di tale polemica è fornita dallo stesso Salvemini (1966 III: 312-348) che, espatriato nel 1924 e dopo aver soggiornato a Londra e Parigi, si reca nel 1933 negli Stati Uniti. Pur essendo convinto che non si dovesse «esagerare la importanza della opera compiuta dagli intellettuali emigrati» (Salvemini 2002: 141) e che occorresse al contrario riconoscere il valore della resistenza interna al regime fascista, Salvemini in questi anni si dedica a un'intensa attività politica stringendo proficui rapporti di scambio intellettuale, come quello con Sturzo (Salvemini 2002: 42-44).

11. Per un'esaustiva bibliografia delle opere sul fascismo pubblicate in Inghilterra cfr. Rees (1979).

12. Una delle più incisive testimonianze di questo momento di passaggio è fornita dall'autobiografia di Spender (1951).

13. Nel 1940, invece, Anton Ciliga inaugurava con *The Russian Enigma* la lunga serie di testimonianze dei dissidenti dei paesi dell'Est (cfr. Caute 1975: 107).

14. Anche se in un ambito non direttamente correlato a quello del totalitarismo, occorre sottolineare come, secondo H.S Hughes (1975), il «prologo filosofico» dell'incontro tra la cultura dell'Europa continentale e il mondo intellettuale angloamericano si sviluppasse in Gran Bretagna fin dagli anni Venti grazie all'attività filosofica di Wittgenstein a Cambridge.

15. Il principale flusso migratorio è quello degli intellettuali tedeschi, a cui sono dedicati gli studi di Jones (1999), Hughes (1975) e Salvati (1989).

16. Tra i maggiori estimatori di Borkenau va ricordato George Orwell che, fin dalla pubblicazione di *The Spanish Cockpit*, ne elogiava l'equilibrio critico e l'onestà politica. Una lettura del totalitarismo divergente da quella di Borkenau

era invece fornita da Sigmund Neumann che, in *The Permanent Revolution* (1942) individuava nel nazismo un fenomeno antitetico a quello sovietico.

17. Pur rigettando il modello del *Leviatano*, Franz Neumann infatti individuava in un'altra opera di Hobbes, il *Behemoth*, «un non-stato, un caos, un regno dell'illegalità e dell'anarchia» (1999: 3), il più verosimile referente del nazionalsocialismo.

18. Trasferitosi a Londra nel 1911, dove risiederà a più riprese nel corso della sua vita, Canetti si dedica fin dal 1928 a *Masse e potere*, la cui stesura definitiva, durata nove anni, sarà completata soltanto nel 1948.

19. A questo proposito cfr. quanto sostenuto da Tormey: «Totalitarianism thus represents the denial of individual autonomy and hence the denial of politics, of a realm of moral and ethical contestation. Totalitarian systems make politics superfluous because the general recognition of the right to ask questions, to pose difficulties and to challenge orthodoxies has been denied. Since all the answers to all the questions people might want to ask are to be found in the ideology, in the sacred texts, or in the words of the leader or some other prophet, discussion, debate, and deliberation are superfluous» (1995: 188).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDERSON, P.

1995 *Al fuoco dell'impegno*, Milano: Il Saggiatore.

AARON, D.

1961 *Writers on the Left*, New York: Avon Books.

ADDISON, P.

1975 *The Road to 1945. British Politics and the Second World War*, London: Cape.

BLYTHE, R.

1964 *The Age of Illusions*, Harmondsworth: Penguin Books.

BORGESE, G.A.

1946 *Golia - Marcia del Fascismo*, Milano: Mondadori (ed. orig. *Goliath. The March of Fascism*, 1937; I ediz. ingl. 1938).

BORKENAU, F.

1982 *The Totalitarian Enemy*, New York: Ams Press (1940<sup>1</sup>).

BRANSON, N. - HEINEMANN, M.

1973 *Britain in the Nineteen Thirties*, Frogmore: Panther Books.

CAUTE, D.

1975 *The Fellow-Travellers. A Postscript to the Enlightenment*, London: Weidenfeld and Nicolson.

CLARK, J. - HEINEMANN, M. - MARGOLIES, D. - SNEE, C. (eds.)

1979 *Culture and Crisis in Britain in the Thirties*, London: Lawrence and Wishart.

COLE, G.D.H.- POSTGATE, R.

1961 *The British Common People*, London: Methuen.

CROCE, B.

1963 *Chi è "fascista"*, in *Scritti e discorsi politici*, Bari: Laterza; 46-50.

D'ADDIO, M.

1986 *Libertà e totalitarismo in Sturzo*, «Sociologia» (20, 2-3); 67-102.

1989 *Aspetti del pensiero politico-sociale di L. Sturzo nel periodo dell'esilio*, in A. di Giovanni, A. Palazzo (a cura di), *Luigi Sturzo teorico della società e dello stato nelle Opere dell'esilio*, Milano: Massimo.

DRUCKER, P.

1943 *The Future of Industrial Man. A Conservative Approach*, London-Toronto: William Heinemann.

FARRELL-VINAY, G.

2004 *The London Exile of Don Luigi Sturzo (1920-1940)*, «The Heythrop Journal» (XLV, 2); 158-177.

GRAVES, R. - HODGE, A.

1971 *The Long Week-End*, Harmondsworth: Penguin Books.

HUGHES, S.H.

1975 *Da sponda a sponda. L'emigrazione degli intellettuali europei e lo studio della società contemporanea*, Bologna: il Mulino.

JONES, W.D.

1999 *The Lost Debate. German Socialist Intellectuals and Totalitarianism*, Chicago: Illinois Univ. Press.

JUPP, J.

1982 *The Radical Left in Britain 1931-1941*, London: Totowa.

KOESTLER, A.

1966 *Arrivo e partenza*, Milano: Mondadori (ed. or. *Arrival and Departure*, 1943).

2002 *Lo Yogi e il Commissario*, Firenze: Liberal libri (ed. or. *The Yogi and the Commissar*, 1945).

KLUGMANN, J.

1979 *The Crisis of the Thirties: A View from the Left*, in J. Clark, M. Heinemann, D. Margolies, C. Snee (eds.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties*, London: Lawrence and Wishart; 13-36.

LEWIS, J

1970 *The Left Book Club: An Historical Record*, London: Gollancz.

MANNHEIM, K.

1975 *Ideologia e utopia*, Bologna: Il Mulino (*Ideology and Utopia*, 1929; I ed. ingl. 1936).

MOWAT, CH. L.

1968 *Britain Between the Wars*, London: Methuen.

MUGGERIDGE, M.

1975 *The Thirties*, London: Fontana/Collins (1940<sup>1</sup>).

Angelo Arciero: *Gli esuli e il dibattito sul totalitarismo*

NEUMANN, F.

1999 *Behemot. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, Milano: Bruno Mondadori Editore (1942<sup>1</sup>).

ORWELL, G.

1998 *The Complete Works of George Orwell*, XX voll. (P. Davison ed.), London: Secker and Warburg.

PAYNE, S.G.

1995 *A History of Fascism, 1914-1945*, Madison: The Univ. of Wisconsin Press.

PIMLOTT, B.

1977 *Labour and the Left in the 1930's*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.

POPPER, K.

1973 *La società aperta e i suoi nemici*, Roma: Armando (ed. or. *The Open Society and Its Enemies*, 1943).

REESE, P.

1979 *Fascism in Britain*, Hassocks: Harvester Press.

RUSSELL, B.

1975 *Practice and Theory of Bolshevism*, London: Unwin (1920<sup>1</sup>).

SALVATI, M.

1989 *Da Berlino a New York*, Bologna: Cappelli.

SALVEMINI, G.

1966 *Scritti sul Fascismo*, III Voll., Milano: Feltrinelli.

2002 *Dai ricordi di un fuoruscito*, Milano: Bollati Boringhieri.

SPENDER, S.

1951 *World Within World*, London: Hamish Hamilton.

STURZO, L.

1965 *Italia e fascismo*, Bologna: Zanichelli (ed. or. *Italy and Fascism*, 1926).

TASCA, A.

1965 *Nascita e avvento del fascismo*, Bari: Laterza (I ediz. ingl. *The Rise of Italian Fascism, 1918-1922*, 1938)

TORMEY, S.

1995 *Making sense of Tyranny. Interpretations of Totalitarianism*, Manchester: Manchester Univ. Press.

WALD, A.

1987 *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from 1930s to the 1980s*, Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press.

WOOD, N.

1959 *Communism and the British Intellectuals*, New York: Columbia Univ. Press.



## **Gli anni Trenta e la deriva della cultura socialista britannica**

Nella *Fattoria* di Orwell, non c'è se non un personaggio, il signor Pilkington di Boscodivolpe, a rappresentare la vecchia Inghilterra, e a rappresentarla, egli nelle vesti di uomo alle prese con gli animali che nella fattoria vicina hanno posto fine allo sfruttamento della razza umana, con i timori e con le astuzie della sua classe dirigente nei confronti del comunismo sovietico. Eppure, nelle terre governate dal signor Pilkington, potrebbe, anzi dovrebbe, immaginarsi la presenza di altri personaggi, chi affacciato al recinto, chi autorizzato a varcare il recinto stesso, in visita guidata, della fattoria degli animali: tutti comunque personaggi d'intelletto, idealisti quanto, da un lato, serve per disapprovare i calcoli di mera utilità di colui che li governa e quanto, dall'altro lato, nuoce per resistere all'apparenza della nuova giustizia animale. Orwell identifica in Piffero, «un piccolo porcello bene in carne», «un parlatore così brillante» che di «lui dicevano che riuscisse a far passare il nero per bianco» (Orwell 2000a: 786), l'istituzione della propaganda totalitaria, tecniche di manipolazione di immagini e parole, utili verosimilmente non solo al consolidamento del potere di Napoleone tra gli animali ma anche all'opera di proselitismo nei confronti degli uomini, di intellettuali desiderosi di credere che la realtà fosse davvero pari alle attese del comunismo. Chi infatti meglio di Piffero a rassicurarli? A dare forma logica di eccellenza a un'esperienza di organizzazione che già i protagonisti sono stati convinti a considerare comunque come occasione unica di progresso?

Poteva darsi che la loro vita fosse dura e che non tutte le loro speranze si fossero realizzate; ma erano consapevoli di essere diversi dagli altri animali. Se soffrivano la fame, non era per nutrire dei tirannici esseri umani; se lavoravano sodo, almeno lo facevano a proprio vantaggio. Nessuna creatura, fra loro camminava su due gambe. Nessuna creatura chiamava un'altra «Padrone». Tutti gli animali erano uguali (Orwell 2000a: 868).

In effetti, ben oltre la finzione narrativa di *Animal Farm*, ben oltre ciò che nel romanzo poteva rinviare implicitamente alla fun-

zione degli intellettuali e al rapporto tra intellettuali e potere, la critica di Orwell investe una vicenda su cui, nell'Inghilterra degli anni trenta, sono in pochi, tra quanti militano nella cultura politica di sinistra, a condividere la nettezza della scelta orwelliana. «La guerra civile spagnola e altri avvenimenti del 1936-37 hanno contribuito a farmi prendere una decisione, e da allora ho capito da che parte stavo. Ogni riga di lavoro serio che ho prodotto dal 1936 l'ho scritta, direttamente o indirettamente, *contro* il totalitarismo e *per* il socialismo democratico così come lo intendo io» (Orwell 2000b: 1290). È proprio il socialismo democratico, con la cui costituzione erano pure state tutt'uno, dalla fine dell'800 in poi, la teoria e la prassi del socialismo inglese, a risultare adesso in difetto di identificazione, se è vero che l'aggiunta di Orwell all'espressione «socialismo democratico» - il «così come lo intendo io» - fa evidentemente al caso non solo di sottolineare una personalissima concezione del socialismo, una concezione da «irregolare» della cultura politica qual è in realtà Orwell<sup>1</sup>, ma anche di marcare le distanze da un socialismo sempre più distratto rispetto al destino della libertà e dell'eguaglianza, in quanto conquistato all'idea di crescenti vincoli sociali di disciplina e quindi indulgente, simpatizzante ovvero complice del comunismo.

In questa deriva del socialismo sono coinvolti coloro che, come potrebbe appunto immaginarsi in *Animal Farm*, si affacciano alla curiosità, spesso visitatori in pellegrinaggio culturale e politico, dell'impresa storica in via di realizzazione nell'Unione Sovietica. Un saggio di Paul Hollander, tanto ben documentato quanto provocatorio per eccesso di intensità polemica, elenca, riassume e mette al nudo dell'ingenuità e della falsità le testimonianze di molti pellegrini, anche dei pellegrini britannici: senza soverchio stupore che questa fatale attrazione per il comunismo maturi nei tempi all'apparenza meno propizi, non all'epoca della Rivoluzione e neppure nel decennio successivo dell'impegno della ricostruzione sociale, ma quando imperversa il terrore staliniano, negli anni del dramma e degli stenti della campagna di collettivizzazione. Perché solo allora, sotto l'incalzare della grande depressione, di una disoccupazione di massa percepita come collasso del sistema capitalistico, l'estraniamento degli intellettuali nei confronti della società occidentale si radicalizza, smette cioè di essere mera insofferenza estetica e disagio individualistico per la prevaricazione dei valori materiali, acquistando una fisionomia più specificamente politica. Alla sua stregua l'esperienza del comunismo diviene la bussola per un impegno teorico e pratico finalmente indiviso.

La critica sociale tende a farsi appassionata in forza della convinzione che la sostiene, secondo cui le cose potrebbero essere migliori o diverse; e che le sofferenze non sono inevitabili, e possono essere eliminate o almeno ridotte se solo gli esseri umani, alcuni esseri umani, cessassero di essere avidi, desiderosi di potere, egoisti, irrazionali, sciuponi, perversi, crudeli, imprudenti o indolenti (Hollander 1988: 154).

Certo, misura di polemica a parte, la prospettiva interpretativa di Hollander non si discosta dall'itinerario tracciato dalla storiografia britannica precedente, marxisti e antimarxisti a confronto per rappresentare una stagione particolarissima del rapporto tra intellettuali e politica<sup>2</sup>. Ciò che rende invero particolarissima la stagione degli anni trenta è il fatto che la nuova scelta di campo degli intellettuali modifica gli equilibri attorno a cui si era pragmaticamente costituita l'identità del movimento socialista britannico e che la prudenza della strategia del fabianesimo, in evoluzione dalla *permeation* all'associazione al partito laburista, aveva al meglio rispecchiato. Adesso il radicalismo della teoria contrasta con la continuità moderata della prassi politica, tanto più significativamente in quanto sono proprio i fabiani ad alimentarlo. La vicenda dei Webb, del loro stesso pellegrinaggio di attrazione per il comunismo sovietico, merita attenzione proprio perché emblematica di una condizione che, come è stato giustamente osservato da Crossman, non può essere considerata un «semplice caso di involuzione senile» (1953: 7). Crossman, da riformista neofabiano del secondo dopoguerra, chiama in causa la debolezza dottrina del primo fabianesimo, il fatto che il pragmatismo fosse inadeguato a interpretare e a governare un ordine di relazioni internazionali sempre più complesso, segnato dalla fine dell'equilibrio delle potenze e del dominio britannico. A fronte perciò della necessità di dotarsi di una filosofia della storia, «il guaio per i Webb non fu che riconoscessero questa necessità nella vecchiaia, ma che, cresciuti alla scuola delle scienze sociali pragmatiste, si rivelassero degli ingenui studiosi di filosofia, accettando da vecchi la teoria e la prassi comuniste irriflessivamente come da giovani avevano accettato il benthamismo» (Crossman 1953: 8).

In realtà, alla comprensione del percorso filosofico-politico dei Webb, e per suo tramite delle ragioni del radicalismo socialista, può giovare l'esempio di come la svolta di interesse per l'Unione Sovietica si presti a essere percepita negli anni della sua stessa maturazione, ben prima della pubblicazione di *Soviet Communism*. Così, chi già nel 1932 dedica ai Webb un saggio simpatetico di biografia nega che quella svolta comporti una rottura con il passato. Al contrario: proprio come era avvenuto alla vigilia della guerra mondiale,

quando i Webb avevano raccolto la sfida del sindacalismo e del socialismo gildista senza pregiudizio di condanna e di ripulsa, cercando anzi di mettere a fuoco e di accogliere quanto c'era di fondato nelle critiche loro rivolte, una «paziente sollecitudine a studiare, a imparare, a considerare in una nuova luce, ad ammettere nuovi punti di vista, a prestare ascolto a nuove voci, caratterizza il loro atteggiamento nei riguardi della Russia bolscevica» (Hamilton 1933: 293). Non solo, ma la medesima lettura continuistica sembra all'interprete contemporaneo dell'opera webbiana pure metodologicamente motivata, per ciò che i Webb avevano dettato come regole inderogabili della ricerca sociale. Questo infatti il compito dello studioso:

Primo, deve essere capace di concentrare la sua attenzione su quello che vede, o ascolta, o legge. Secondo, deve essere pronto a mettersi deliberatamente e pazientemente ad accertare tutti i fatti accessibili dell'istituzione sociale che sta studiando; e non immaginare di potere, finché non padroneggia questi fatti, scoprire la soluzione di alcun problema, o ottenere risposta utile a qualunque questione che possa aver avuto in mente. Infine, deve comprendere di essere condizionato nei suoi giudizi e in un modo o nell'altro riuscire a limitare tale condizionamento (S. e B. Webb 1975: 56).

Nulla o quasi nulla di nuovo quindi sarebbe all'orizzonte teorico di un fabianesimo che da sempre aveva fondato sui fatti, sul richiamo e sulla verifica fatti, la propria pretesa di dignità scientifica (questa in definitiva la discriminante tra *true and false socialism*<sup>3</sup>), e che ora pone al seguito dei fatti, del richiamo e della verifica dei fatti, la sola garanzia, se non dell'obiettività assoluta, dell'impegno a essere il più obiettivi possibile, attraverso la critica (e soprattutto l'auto-critica) della prevenzione ideologica. E nulla o quasi nulla di nuovo sarebbe all'orizzonte dei valori verso cui il fabianesimo da sempre aveva guardato, valori di democrazia certo, ma, in quanto i valori di democrazia sono fabianamente legati al programma di realizzazione del socialismo, anche valori di pianificazione, proprio quei valori che l'avvio staliniano dei piani quinquennali sembrava al meglio incarnare (cfr. Hamilton 1933: 293-294).

*Soviet Communism* (1935) è fatto apposta, almeno nelle sue enunciazioni di principio, per suffragare tale ipotesi interpretativa. Innanzitutto dal punto di vista della continuità del metodo, nel senso che i Webb rivendicano alla loro analisi del comunismo l'onestà intellettuale di sempre.

Abbiamo cercato di presentare un panorama obiettivo dell'intero ordine sociale della Russia qual è oggi [...]. Non pretendiamo di essere senza

parzialità (chi lo è?), ma abbiamo tentato di renderci conto dei nostri pregiudizi, e abbiamo cercato l'oggettività (S. e B. Webb 1950 I: 16)<sup>4</sup>.

E poi dal punto di vista della continuità dei valori, nel senso che i contenuti economici, sociali e politici di riforma sui quali i Webb confrontano l'esperienza sovietica con gli assetti di potere dei paesi capitalistici confermano che è non solo politicamente possibile ma anche economicamente (e socialmente) conveniente realizzare un ordine di convivenza fondato sulla «pianificazione della produzione per il consumo della collettività» invece che sul «movente del profitto». Il pellegrinaggio nella terra del comunismo sembra dare forza di realtà all'ipotesi su cui da sempre il *fabian socialism*, e in particolare il *fabian socialism* di ortodossia webbiana, aveva costruito il suo modello organizzativo di un'impresa pubblica più efficiente, più aperta alle opportunità del progresso tecnico e quindi più ricca dell'impresa privata. Se è vero infatti che, «secondo i consueti criteri commerciali» - criteri che, aggiungono peraltro i Webb, «comprendono una quantità di cose non socialmente utili» (S. e B. Webb 1950 II: 663) -, l'Unione Sovietica non è ancora pervenuta a un livello di produttività pro capite pari al Regno Unito o agli Stati Uniti, la sua condizione è tale da stupire già nel presente e incoraggiare le previsioni più audaci per il futuro. Perché «la produzione complessiva, così di beni capitali come di altri beni e servizi, è enormemente aumentata nell'URSS durante l'ultimo decennio, mentre quella di tutti gli altri paesi o è diminuita o, nel migliore dei casi, è rimasta stazionaria». E quindi, «supponendo che l'incremento della produzione della ricchezza e l'aumento della popolazione abbiano a continuare a verificarsi all'attuale saggio composto, appare probabile che tra due o tre decenni l'URSS sarà diventata il più ricco paese del mondo, mentre la collettività che lo abita godrà la massima somma di libertà individuali» (S. e B. Webb 1950 II: 663).

Proprio questa conclusione, l'associazione della crescita della ricchezza economica, anzi dell'avvento di quell'economia di abbondanza vagheggiata dallo stesso socialismo marxista come condizione della transizione dal socialismo al comunismo, con un destino certo di libertà serve a riflettere sulla disposizione interpretativa dei Webb, su un pregiudizio di simpatia che, come ragione della loro ingenuità di testimoni della società sovietica, in tanto li allontana dal fine pure dichiarato dell'obiettività in quanto li disarmava di ogni prudenza critica: essi stessi propensi, anzi desiderosi di credere alla verità di ciò che le guide autorizzate del loro viaggio avevano scelto di visitare. Di qui, in *Soviet Communism*, le pagine più inquiete-

tantemente note, in tema di collettivizzazione delle terre, di politica penitenziaria, di processi politici, di pluralismo sociale e politico. Ma all'origine concettuale dell'abbaglio webbiano sta appunto quella meccanica del rapporto tra condizione economica e condizione civile che consente di identificare e di opporre due diversi significati della libertà: un significato dinamico, l'unico significato vero, assunto da quanti «sono inclini a immaginare la libertà come la *presenza dell'occasione* di agire come desiderano», e un significato statico, un significato in fondo falso, riconducibile alla condizione della libertà come «*assenza di restrizione*» (S. e B. Webb 1950 II: 659). Perché, al seguito di tale distinzione e opposizione, viene sì l'enunciazione di una sorta di democrazia della libertà, fondata su una ragione di calcolo di derivazione benthamiana ovvero sullo «spostamento dell'accento dalla libertà di una persona all'insieme delle libertà di tutte le persone della collettività» (S. e B. Webb 1950 II: 661); e tuttavia questa pretesa di universalità non può nascondere che la distinzione, in quanto diventa opposizione, comporta non solo disinteresse a difendere ma anche legittimazione a contrastare l'«*assenza di restrizione*». Una simile conclusione non deve del resto sorprendere, coerente com'è con la costituzione organicistica alla quale da sempre Sidney Webb, e per suo tramite il fabianesimo, aveva legato il suo disegno politico-filosofico, la convinzione che la società sia un intreccio complesso di funzioni, in cui il riconoscimento del punto di partenza individuale non risparmia la descrizione di un crescendo di vincoli o obbligazioni:

sebbene l'organismo sociale sia sorto dall'unione di individui singoli, l'individuo adesso è creato dall'organismo sociale di cui fa parte: la sua vita nasce dalla più ampia vita generale; i suoi attributi sono modellati dalla pressione sociale; le sue attività, inestricabilmente intrecciate con altre, appartengono all'attività dell'insieme. Senza la permanenza e la buona salute dell'organismo sociale, oggi nessuno può vivere o prosperare; e il permanere di questo organismo è quindi il fine primario di ognuno (S. Webb 1990: 56-57).

L'incontro con il comunismo sovietico è fatto apposta per dare a ciò, all'ipotesi di una relazione di società dai Webb così organicisticamente concepita, riscontro di realtà: la realtà qual è chiamata a incarnare la morale comunista del “servizio” a beneficio della collettività. Non altro viene infatti adesso rivendicato come principio su cui quella morale si basa, il fatto che per i sovietici «l'uomo nella società non è interamente, e nemmeno principalmente, prodotto individuale; e che, per la stessa natura delle cose, egli non ha pensieri o

sentimenti, pretese o diritti che siano esclusivamente individuali. Egli, con tutte le sue esigenze e aspirazioni, è creazione della società, dal gruppo familiare sino alla repubblica nella quale è nato e nella quale vive» (S. e B. Webb 1950 II: 678). E se è vero che, a parere dei Webb, non per questo è a rischio «il diritto dell'individuo alla «vita, alla libertà e al perseguimento della felicità» (S. e B. Webb 1950 II: 678), le suaccennate condizioni del rapporto individuo-società sono tali da giustificare che la via dei diritti e delle libertà possa in concreto restringersi. E non solo, com'è ovvio, per ciò che attiene ai diritti e alle libertà economiche. Anche i diritti e le libertà politiche e civili sono legittimamente sotto tutela di subordinazione al fine della società, alla realizzazione e alla difesa di quel progetto comunista con cui il fine stesso della società è stato identificato. Non c'è quindi più di tanto imbarazzo nel commento webbiano al divieto della propaganda controrivoluzionaria, giusta semmai la puntigliosa comparazione con l'esperienza delle democrazie liberali. Perché, malgrado il divieto, «non vi è paese al mondo [...] nel quale ci sia altrettanta e tanto diffusa critica del governo, e tale incessante rivelazione delle sue manchevolezze quanto nell'URSS» (S. e B. Webb 1950 II: 650). E perché non è diversa la condizione, o non è comunque maggiore la restrizione della libertà personale, a cui, sempre comparativamente, il cittadino sovietico deve piegarsi, dai vincoli di pubblicità imposti alla stampa ai vincoli di scelta di insegnanti e programmi imposti al sistema scolastico (S. e B. Webb 1950 II: 652 sgg.).

In questa prospettiva comparativa si consolida e di edizione in edizione di *Soviet Communism* diviene più esplicita l'adesione all'ordine costitutivo di una nuova civiltà. Come è prova la scomparsa, a partire dalla seconda edizione (1937), di quel punto interrogativo che, nella prima edizione, chiudeva prudentemente il titolo proprio sulle parole di *a new civilisation*<sup>5</sup>. E come dimostra, a distanza di altri cinque anni e a opera della sola Beatrice Webb, la disposizione a mettere in discussione la funzionalità democratica della libera associazione dei cittadini in partiti politici. La risposta a chi obietta che l'Unione Sovietica non è una democrazia, in quanto anche la costituzione del 1936 disconosce una simile libertà, va oltre il riferimento alle difficoltà di un governo rivoluzionario, impegnato nell'impresa del comunismo in un contesto di arretratezza, di divisioni etniche e religiose e di accerchiamento internazionale; finisce infatti per ridurre ai minimi termini di una particolarissima condizione storica il valore del confronto parlamentare fra partiti diversi, secondo lo stesso modello britannico. Beatrice Webb ricorda le parole di un «primo ministro» e «illustre filosofo», il

quale aveva ipotizzato che il passato e il presente di buon funzionamento del sistema bipartitico dipendessero dal fatto che «non v'è differenza fondamentale di opinioni tra i due partiti», per chiedersi:

Sarà la trasformazione dell'Inghilterra da democrazia capitalistica a democrazia socialista, con la sua produzione pianificata per il consumo della comunità nazionale e la sua eliminazione del motivo utilitaristico, la differenza fondamentale di opinione che renderà impossibile il sistema dei due partiti? (S. e B. Webb 1950 I: 36)<sup>6</sup>.

In realtà, la lezione di Lord Balfour, egli l'innominato «primo ministro» e «illustre filosofo», era stata da altri già per tempo evocata, proprio negli anni trenta, e già allora con quella tentazione di disincanto rispetto alle regole del governo parlamentare che è estranea all'intendimento del suo primo autore<sup>7</sup>. È il caso di Laski. Nella sua analisi, l'impresa interpretativa avviata da Lord Balfour acquista specifici connotati di riferimento alla vicenda storica contemporanea, per ciò che alla strategia del socialismo si impone come riflessione critica sul destino delle istituzioni rappresentative. Il loro successo in Inghilterra è sin qui dipeso da una condizione di singolare omologazione politica, nel senso che liberali e conservatori si sono fronteggiati, talvolta pure animosamente, nelle assemblee legislative, senza però motivo di contrasto reale se non su aspetti «marginali» dell'ordinamento comunitario. Il Parlamento dello stato nato nel 1689 «si è diviso, indubbiamente, in due ali. Si è diviso sui problemi del ritmo e della direzione del mutamento; non c'è mai stata alcuna seria divergenza sui principi essenziali del mutamento» (Laski 1968a: 94). Ma poiché i «principi essenziali del mutamento» sono anche e soprattutto i «principi essenziali della conservazione» - la conservazione del sistema della proprietà privata quale limite invalicabile di ogni mutamento -, inevitabile che il meccanismo del governo parlamentare (e della sua costituzione bipartitica) si inceppi, quando un intruso, un partito non omogeneo a quel sistema, insomma un partito socialista, si affaccia da protagonista sulla scena politica. Sullo sfondo dell'argomentazione laskiana sta, come una memoria di prova, ciò che era accaduto nel 1931, il «ribaltone» con cui il traditore MacDonald era succeduto a se stesso alla guida del governo, non più un governo laburista ma un *national government* formato da conservatori, liberali e transfughi del *Labour*, e che a Laski appare niente di meno che una crisi costituzionale ovvero una rivoluzione di palazzo: in combutta tutte le forze della reazione, corona, lords, borghesia industriale e finanziaria, per impedire la permanenza al potere di chi insidia i privilegi della proprietà. Il giudizio sulla vicenda è comunque tale che



esso può prescindere delle colpe dei protagonisti, per dar conto piuttosto della condizione patologica di un conflitto politico ormai ingovernabile con le regole del gioco parlamentare. Questo e non altro sembra perciò il significato del confronto tra passato e presente del governo britannico, sempre nella prospettiva dell'interpretazione di Lord Balfour finalizzato a rilevare che l'alternanza dei partiti al potere, proprio essa la prassi che regola la costituzione del *parliamentary government*, è stata resa possibile dal fatto che un tempo, tra conservatori e liberali, ogni partito era disposto ad accettare «le leggi approvate dal suo predecessore, giacché non erano in discussione i fondamentali dello stato»; mentre adesso «i rimedi dei socialisti non mirano che alla trasformazione dello stato» (Laski 1968a: 25).

La riflessione critica sull'esperienza britannica, legata appunto alla memoria degli avvenimenti del 1931, rappresenta l'elemento di svolta attraverso cui Laski pretende di ridurre a unità di contenuti e non più di forma l'esperienza politica europea contemporanea. Perché, liquidato come mito l'orgoglio nazionale dell'*English genius of compromise*, le vicende del totalitarismo al potere si prestano a essere lette in una prospettiva diversa da quella che, ancora negli anni venti, aveva suggerito di accomunare comunismo e fascismo in opposizione ai regimi liberali e democratici. La violazione delle regole dello stato costituzionale era invero apparsa una condizione di illegittimità morale oltre che politica, a fronte della quale nulla, neppure la condivisione della critica del capitalismo, poteva consentire ai socialisti di solidarizzare con il comunismo. Che «il male possa essere distrutto dal male è un vangelo a cui non abbiamo diritto di ricorrere finché non disperiamo completamente della civiltà; e quando avremo ricorso a tale vangelo, è probabile che non ci sarà più alcuna civiltà della quale disperare» (Laski 1968b: 181). Proprio perciò, in quanto il male «non può essere distrutto» dal male, il male economico e sociale capitalistico dal male morale e politico della rivoluzione, Laski aveva escluso che la sinistra meritasse comprensione per il ricorso a quella stessa violenza che si è soliti rimproverare alla destra: in questo senso rivoluzionaria la controrivoluzione fascista come la rivoluzione comunista, indipendentemente dall'impegno a rafforzare ovvero a sovvertire il dominio della borghesia. E non è questione del solo atto di fondazione e istituzione di un nuovo regime. L'idea di Laski era che la scelta del mezzo vincola la realizzazione del fine, che perciò lo stesso fine del comunismo, l'avvento della giustizia in una società di eguali, risulta pregiudicato da una strategia che, dal compimento della rivoluzione alla prassi della dittatura del proletariato, rappresenta la nega-

zione della regola (democratica) dell'eguaglianza. È più che una previsione, una certezza, l'ipotesi che, in queste condizioni, dietro lo schermo di una residua quanto falsa identità di democrazia (il governo *pour le peuple* in luogo del governo *par le peuple*), alla scomparsa del dominio della borghesia faccia seguito la nascita di una differente discriminazione classista: alla cui stregua una *doctrinal aristocracy* - una specie di casta sacerdotale, gelosa custode dell'ortodossia e della tradizione del comunismo - si impone autoritativamente agli altri cittadini (Laski 1968b: 86).

Invero, la riabilitazione del comunismo nel Laski degli anni trenta non solo non confligge ma è ispirata alla medesima ragione interpretativa che il Laski del decennio precedente aveva posto a fondamento ultimo della suaccennata critica e per cui il comunismo era stato assimilato a una fede religiosa. Dello spirito religioso, del fatto che la milizia comunista sia la nuova religione del ventesimo secolo, Laski aveva allora sottolineato gli aspetti di dogmatismo, di intolleranza e di violenza, legati alla pretesa di instaurare il «regno della verità». E non a caso, aveva paragonato il comunista al gesuita: «Come il gesuita, il comunista non ha da perseguire alcuno scopo personale; si considera essenzialmente il servitore di una grande idea. Come il gesuita, il comunista ha la certezza di lavorare per una causa destinata alla fine a trionfare [...]. E questa certezza produce nei suoi possessori un temperamento fanatico» (Laski 1968b: 51-52). Adesso, negli scritti degli anni trenta, Laski cambia di segno, interpreta cioè al positivo, il senso del rapporto tra l'idea del comunismo e l'idea della religione. In particolare, alla critica dello spirito religioso, e quindi della milizia comunista, come ossessione dottrinarica e noncuranza per la libertà, subentra la rappresentazione di un'esperienza che, proprio in quanto esperienza di fede, è impulso di nuova speranza in un contesto storico se no sconcertante di crisi generale dei valori. Se è vero infatti che l'età contemporanea è identificata da Laski con l'immagine di un *critical period*, un periodo in cui le consuetudini e gli obiettivi del passato appassiscono, gettando il mondo in una disillusione profonda e diffusa (il cinismo al posto della certezza, la disperazione al posto della speranza) (Laski 1935a: 8), la forza del comunismo sta nella capacità di coinvolgere le coscienze in un'impresa di nobile significato esistenziale. Poiché il comunismo, «esso solo nella confusione di vangeli concorrenti, ha saputo come ottenere il sacrificio dei suoi devoti in nome di un grande ideale. Offre la prospettiva [...] di perdere la propria vita allo scopo di trovarla» (Laski 1932: 105). Questa disposizione interpretativa, benché tuttora non escluda prudente-

mente che in Unione Sovietica «vi sia povertà, vi sia errore intellettuale, vi sia grave male morale» (Laski 1932: 105), riflette le ragioni a cui, negli stessi anni, i Webb danno voce di conquista di civiltà attraverso la stessa celebrazione di ciò che accomuna la politica alla religione, sia al patrimonio storico della religione cristiana sia al nuovo patrimonio di cultura della comitiana religione dell'umanità. Nelle parole di Beatrice Webb: «È l'invenzione dell'ordine religioso, quale fattore determinante nella vita di una grande nazione, il magnete che mi attrae alla Russia» (B. Webb 1985: 280)<sup>8</sup>.

Certo, il confronto laskiano con il comunismo segue un itinerario più accidentato di quello dei Webb: non una linea continua ascendente e di sempre più marcata identificazione, com'è rintracciabile nel disegno delle diverse successive edizioni di *Soviet Communism*, ma un'alternanza di accelerazioni e di arresti di coinvolgimento ideologico, la quale, lungi dall'esaurirsi negli anni trenta, investe il decennio seguente e proprio in esso tocca il punto di maggior forza, nei giorni dei sentimenti evocati dall'esempio di Stalingrado<sup>9</sup>. Da un lato, l'esperienza comunista non solo rappresenta la prova provata del progresso materiale e del progresso spirituale di cui è capace un sistema economico basato sulla proprietà pubblica e quindi sulla gestione pianificata della produzione, ma sollecita a ridiscutere in un'ottica marxista il problema della condizione contemporanea della democrazia. A tale stregua, ipotizzato che lo stato, ogni stato, «è semplicemente il potere coercitivo usato per proteggere il sistema dei diritti e dei doveri, tipici di un determinato processo di rapporti economici, dall'attacco di un'altra classe che tenta di modificarli in favore di un altro processo» (Laski 1935b: 118), la democrazia parlamentare diviene anche per Laski «democrazia capitalistica»: tale la sua natura di dominio classista da esporre i delicati meccanismi di formazione politica del consenso al pericolo di crisi e di conflitti ingovernabili alla maniera democratica. I saggi laskiani indugiano sulle conseguenze del *great slump*, sul fatto che il crollo dei profitti industriali e commerciali restringe lo spazio di manovra e di compromesso con cui in passato, al costo allora tollerabile di un programma di assistenza, i capitalisti avevano addomesticato la protesta dei lavoratori. E indugiano anche e soprattutto sulla ricaduta che quel crollo ha sul funzionamento del sistema costituzionale, come impulso alla radicalizzazione della lotta tra i partiti politici, tra partiti borghesi e partiti operai. Non un nuovo intervento di cosmesi sociale, ma il destino della proprietà privata *tout court*, questo adesso il nodo della contesa: un esito patologico rispetto alla condizioni su cui il *parliamentary government* si

regge, cioè l'esistenza di almeno due partiti rappresentati in parlamento e però tali che il loro confronto non pregiudichi le sorti di un sistema omogeneo, avendo a oggetto *quantitative* e non *qualitative differences* (Laski 1968a: 90). La vicenda di MacDonald torna qui a ravvivare la polemica laskiana, per confermare che le forze dominanti della democrazia capitalistica non si rassegnano a garantire ai socialisti l'alternanza al potere. Reagiscono: con le buone, com'è appunto nell'esempio inglese; o con le cattive, com'è nell'esempio dei fascismi continentali. Proprio questi ultimi sollecitano Laski a un'estrema semplificazione interpretativa, la quale riecheggia le tesi più radicali care alla letteratura comunista e secondo cui, da Mussolini a Hitler, cade la maschera che in passato celava l'immagine del dominio classista. In Italia e in Germania, lo stato si mostra «nudo» e «senza vergogna» (Laski 1948: XIII)<sup>10</sup>, nel senso che mostra «nuda» e «senza vergogna» quella sostanza del governo borghese che è comune all'esperienza delle democrazie liberali. Identica la sostanza, muta solo la forma della salvaguardia giuridica e politica del capitalismo, in quanto è mutato il quadro delle compatibilità economiche. In breve, la fase fascista corrisponde alla fase della depressione allo stesso modo in cui «la fase liberale, che ha fatto del matrimonio con la democrazia un ideale universale, corrisponde alla fase di espansione» (Laski 1935b: 130).

Dall'altro lato, ben prima che la firma del patto Molotov-Ribentrop suscitò un moto di indignazione destinato a rimettere in discussione i vincoli di più specifica solidarietà della cultura socialista britannica<sup>11</sup>, Laski esprime insofferenza per la strategia rivoluzionaria del comunismo. E non è solo che, nel suo giudizio, il «successo della rivoluzione russa può essere ripetuto esclusivamente nelle condizioni della rivoluzione russa» (Laski 1935b: 306). Al di là della previsione di successo (o di insuccesso), sopravvive anche nel Laski degli anni trenta, contro la stessa logica della suaccennata analisi della democrazia capitalistica, la convinzione che la via costituzionale è l'unica a garantire al socialismo condizioni piene di legittimità morale e di efficacia politica. Legittimità morale ed efficacia politica sono del resto, a ben vedere, i criteri attraverso cui Laski valuta e condanna le varianti tattiche della strategia comunista internazionale, a partire da quella proposta del «fronte unito» al centro del dibattito della sinistra anche in Inghilterra. Dopo che i comunisti hanno accusato la socialdemocrazia di socialfascismo, l'invito all'unità è qualcosa di più e di peggio che un esempio di spregiudicatezza politica censurabile dal punto di vista della morale e della stessa etica pubblica; è anche un atto politicamente irrea-

listico. Ammettiamo pure, infatti, che l'ostinazione legalitaria della socialdemocrazia «indebolisca la capacità di usare coloro che essa influenza per scopi rivoluzionari, che, a causa di questo indebolimento, la resistenza delle masse al fascismo sia annullata. Ma la forza dei partiti socialdemocratici sta nel controllo di masse che non sono tuttora preparate a seguire una guida rivoluzionaria. I comunisti considerano compito fondamentale conquistarle alla loro causa. E perciò predicano la teoria del fronte unito. Ma, nella misura in cui spiegano che predicano tale dottrina al fine di impadronirsi proprio di quelle organizzazioni che invitano a cooperare, abbastanza naturalmente l'invito viene respinto» (Laski 1935b: 301).

Non ha di simili obiezioni né condivide la sofferta incertezza laskiana tra la speranza delle riforme e il timore della necessità della rivoluzione quel John Strachey di cui non a caso è stato detto che è l'unico a sapere ripensare il marxismo in lingua inglese (cfr. Crossman 1953: 8). Alla sua stregua, in quanto la vicenda MacDonald gli appare come l'inevitabile compimento di una sconfitta annunciata da una coscienza sociale e politica troppo debole, l'unica garanzia che la storia non si ripeta, e che quindi la via del socialismo non vada smarrita, consiste nel mettere il *Labour* sotto tutela: questo e non altro il senso a cui Strachey vincola l'impegno, un vero e proprio obbligo, di collaborazione con il *British Communist Party*. Il quale, «sebbene ancora di piccole dimensioni, oggi contiene, o raggruppa intorno a sé, la maggioranza di quegli uomini e di quelle donne devoti, infaticabili, appassionati, che sempre formano il cuore vivente di ogni movimento della classe lavoratrice»; ma soprattutto è «l'unico corpo organizzato di persone in possesso della scienza del mutamento sociale» (Strachey 1938: 450; 451). La scienza del mutamento sociale è ovviamente il marxismo, rappresentato nell'unità di una causa di cultura e di azione politica che trapassa, senza soluzione di continuità, da Marx ed Engels a Lenin, da Lenin a Stalin. E l'ortodossia marxista-leninista divenuta stalinismo è la bussola su cui orientare le scelte del movimento operaio internazionale. Lo Strachey sostenitore della strategia del Fronte popolare in Inghilterra è lo Strachey che ha già identificato la socialdemocrazia con il socialfascismo (Strachey 1932: 338), ovvero che seguita a condannare con gli argomenti della propaganda della III Internazionale ogni episodio di revisionismo e riformismo: non solo e non tanto prova culturale e politica di incapacità quanto caso morale di indegnità, *combined treachery and poltroonery* (Strachey 1938: 431). Cade così il velo di discrezione con il quale i Webb e Laski hanno rivestito di indulgenza piuttosto che di complicità il

loro interesse per il comunismo. In realtà, la discrezione non si addice a un impegno di militanza percepito come moralmente e politicamente ineludibile nel momento in cui gli spazi di mediazione, e con essi l'illusione di progredire nella stabilità, vengono meno. Strachey sostiene appunto che «la società nella quale viviamo non è stabile. Non ci è dato perciò di sfuggire alle sue turbolenze rifiutando di prendere parte alle lotte sociali contemporanee, più di quanto un passeggero impaurito possa sfuggire al naufragio chiudendosi nella sua cabina» (Strachey 1938: 10).

Se nuotare o annegare è dunque la sola alternativa, inevitabile che le differenze specifiche della costituzione originaria del socialismo, anche e soprattutto quelle legate al contesto delle garanzie giuridiche e politiche nei paesi di tradizione liberale, vadano sacrificate alle esigenze di salvezza che il coraggio e non più la prudenza, la determinazione dei rivoluzionari e non più lo scrupolo dei riformisti, promettono di soddisfare. Va da sé che, in questo crescendo dai Webb e da Laski fino a Strachey, la rappresentazione del presente come un destino di violenza comunque e ovunque incombente, in quanto esito necessario della pratica della lotta di classe nell'età contemporanea, non solo disconosce le capacità di resistenza e di adattamento delle istituzioni democratiche - anche di quell'ibrido socio-politico corrispondente al succitato titolo di «democrazia capitalistica» -, ma, proprio perché è argomentata in termini esclusivamente classisti, e quindi di totale opposizione tra fascismo e comunismo, si preclude la comprensione di ciò che fonda la comune realtà del totalitarismo. Anzi, di totalitarismo i teorici radicali del socialismo britannico degli anni trenta non parlano affatto, troppo miopi ovvero troppo distratti dall'ideologia per cogliere e ridurre a unità di significato le immagini di una nuova barbarie. Tocca così ancora a Orwell spiegare con una metafora il paradosso di uomini che, giustamente e generosamente ribelli contro la menzogna morale, che è anche menzogna di legittimazione religiosa, del capitalismo, si sono impegnati per almeno due secoli a segare il ramo della società su cui sedevano. Alla fine, «con una rapidità che nessuno si aspettava, i nostri sforzi sono stati premiati e siamo caduti giù. Purtroppo, però, c'era stato un piccolo errore: sotto di noi non c'era un'aiuola di rose ma una fogna piena di filo spinato» (Orwell 2000c: 1363). L'errore di chi in passato non aveva previsto cosa sarebbe successo diviene la colpa imperdonabile di chi continua a scambiare e a spacciare per una aiuola di rose la parte della fogna piena di filo spinato occupata dal comunismo.

CLAUDIO PALAZZOLO

### **Gli anni Trenta e la deriva della cultura socialista britannica**

The crisis of democratic socialism among English intellectuals in the Thirties and their attraction towards communism seem to alter the former equilibriums of socialist thought in Britain, bringing into question the well-established perspectives of Fabianism. In actual fact, the reflections of the most notable theoreticians of English socialism in that period (notably the Webbs, Harold J. Laski and John Strachey) imply a neat break both with their former interpretations of the English political system and with the concrete methodologies they had proposed. A continuity in their analyses reveals a vision, inspired by the principles of the class struggle, that not only rejects the values of democratic institutions but, rooting itself on a radical opposition between fascism and communism, prevents a real understanding of the nature of totalitarianism.

### **NOTE**

1. Un socialismo comunque “inviolato” quello di Orwell, perché costruito sul “principio dell'esule”, secondo la definizione di R. Williams (1968: 343).

2. Per parte marxista l'esempio più noto è E. Hobsbawm, nel capitolo su intellettuali e comunisti del volume *I Rivoluzionari* (1975), a cui fa da riscontro, per parte antimarxista, il classico saggio di N. Wood, *Communism and British Intellectuals* (1959). La letteratura è peraltro così vasta (e spesso dispersa in molte opere generali o profili biografici sul socialismo britannico) che mi limito qui a segnalare S. Hynes (1976) e G. Foote (1985), oltre che il cap. VI del mio volume *Dal fabianesimo al neofabianesimo. Itinerario di storia della cultura socialista britannica* (1999).

3. *Socialism: True and False* è il titolo del Fabian Tract n. 51, pubblicato da Sidney Webb nel 1894.

4. Prefazione dell'edizione del 1937.

5. Della scelta di eliminare il punto interrogativo i Webb danno conto nel paragrafo conclusivo del *postscriptum* alla II ed., a p. 889 del II vol.

6. L'Introduzione è del 1942.

7. La lezione di Balfour, in realtà volta a esorcizzare il pericolo che si apra tra i partiti un abisso tale da fare del cambio di amministrazione «una rivoluzione camuffata sotto una procedura costituzionale», è contenuta nell'*Introduction* a W. Bagehot, *The English Constitution* (1928) (le parole citate sono a p. XXIII).

8. Annotazione del 4 gennaio 1932.

9. Si vedano in particolare i capp. VIII e IX di *Fede, ragione e civiltà. Saggio di analisi storica* (1947).

10. H.J. Laski, *The Crisis in the Theory of the State* (1938), Introductory Chapter to the Fourth Edition of *A Grammar of Politics* (1948).

11. Cfr. la raccolta *The Betrayal of the Left, An Examination and Refutation of Communist Policy from October 1939 to January 1941*, edita non a caso da quel Victor Gollancz che nel 1936 aveva avviato l'impresa del *Left Book Club* sotto le bandiere del Fronte popolare e della lotta contro il fascismo. *The Betrayal of the Left* è pubblicata a Londra nel 1941, con una prefazione di Laski.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALFOUR, A.J.

1928 *Introduction*, in W. Bagehot, *The English Constitution*, London: Oxford Univ. Press.

CROSSMAN, R.H.S.

1953 *Verso una filosofia del socialismo*, in (a cura di) *Nuovi Saggi Fabiani*, Milano: Edizioni di Comunità; 3-43 (ed. orig. 1952<sup>1</sup>).

FOOTE, G.

1985 *The Labour Party's Political Thought. A History*, London: Croom Helm.

HAMILTON, M.A.

1933 *Sidney and Beatrice Webb. A Study in Contemporary Biography*, London: Sampson Low, Marston & Co. Ltd.

HOBBSAWM, E.

1975 *I Rivoluzionari*, Torino: Einaudi (1973<sup>1</sup>).

HOLLANDER, P.

1988 *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, Bologna: Il Mulino (1981<sup>1</sup>).

HYNES, S.

1976 *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930's*, London: The Bodley Head.

LASKI, H.J.

1932 *The Position and Prospects of Communism*, «Foreign Affairs» (XI, oct).

1935a *Democrazia in crisi*, a cura di A. Schiavi, Bari: Laterza (ed. orig. 1933<sup>1</sup>).

1935b *The State in Theory and Practice*, London: Allen & Unwin.

1947 *Fede, ragione e civiltà. Saggio di analisi storica*, Torino: Einaudi (ed. orig. 1944<sup>1</sup>).

1948 *The Crisis in the Theory of the State* (1938), Introductory Chapter to the Fourth Edition of *A Grammar of Politics*, London: Allen & Unwin (1925<sup>1</sup>).

1968a *Parliamentary Government in England*, London: Allen and Unwin (1938<sup>1</sup>).

1968b *Communism*, London: F. Cass & Co. (1927<sup>1</sup>).

ORWELL, G.

2000a *La fattoria degli animali*, in G. Bulla (a cura di), *Romanzi e saggi*, Milano: Mondadori (ed. orig. 1945<sup>1</sup>).

2000b *Perché scrivo*, in G. Bulla (a cura di), *Romanzi e saggi*, Milano: Mondadori (ediz. orig. 1946<sup>1</sup>).

2000c *Appunti occasionali [2]*, in G. Bulla (a cura di), *Romanzi e saggi*, Milano: Mondadori (ed. orig. 1940<sup>1</sup>).



PALAZZOLO, C.

1999 *Dal fabianesimo al neofabianesimo, Itinerario di storia della cultura socialista britannica*, Torino: G. Giappichelli.

STRACHEY, J.

1932 *The Coming Struggle for Power*, London: Gollancz.

1938 *The Theory and Practice of Socialism*, London: Gollancz (1936<sup>1</sup>).

WEBB, B.

1985 *1924-1943. The Wheel of Life*, in N. & J. MacKenzie (eds.), *The Diary of Beatrice Webb* (vol. IV), London: Virago, London School of Economics and Political Science.

WEBB, S.

1990 *Le basi storiche del socialismo*, in AA. VV., *Saggi fabiani*, Roma: Editori Riuniti; 33-61 (1889<sup>1</sup>).

WEBB, S. E B.

1950 *Il comunismo sovietico: una nuova civiltà*, II. Voll., Torino: Einaudi (ed. orig. 1935<sup>1</sup>).

1975 *Methods of Social Study*, Cambridge: London School of Economics and Political Science (ed. orig. 1932<sup>1</sup>).

WILLIAMS, R.

1968 *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Torino: Einaudi (1961<sup>1</sup>).

WOOD, N.

1959 *Communism and British Intellectuals*, New York: Columbia Univ. Press.



## **“Barbarians at the Gate”: immagini del fascismo nella narrativa e nella saggistica inglese degli anni Trenta**

### I

Ignorant and prejudiced people talk of Italian affairs as if that nation were subject to some tyranny which it would willingly throw off. With that rather morbid commiseration for fanatical minorities which is the rule with certain imperfectly informed sections of British public opinion, this country long shut its eyes to the magnificent work that the Fascist régime was doing. I have several times heard Mussolini himself express his gratitude to the *Daily Mail* as having been the first British newspaper to put his aims fairly before the world (Price, cit. in Orwell 1998: 293-4).

Fascism is culturally and intellectually a species of dementia praecox – a refusal any longer to carry the burden of being human, and a slipping back, happy sometimes but always disgusting, into the primeval slime. The writer, poet or artist who says the whole thing is no concern of his is either a knave or a fool, or more probably both (Gollancz, cit in Cunningham 1986: 53).

Nelle due affermazioni di Ward Price e di Victor Gollancz appropriatamente appartenenti all'inizio e alla fine degli anni Trenta, è racchiusa una sorta di “summa” del dibattito creatosi nei circoli letterari, intellettuali e politici a proposito della natura del “fascismo”, concetto sostanzialmente alieno alla cultura inglese ma che, come Oswald Mosley fondatore del partito fascista inglese, ipotizza nei suoi scritti, alieno del tutto non risulta essere. Infatti, la classe borghese, il ceto industriale e imprenditoriale e una buona parte dell'aristocrazia del periodo condividono con il fascismo italiano prima e con il nazismo tedesco poi più di un'istanza e di un fine, e anche nell'analisi dei metodi impiegati per perseguire i propri scopi è possibile rilevare analogie e somiglianze. Se, come pare certo, il movimento fascista non è in linea con ideali atavici di libertà e democrazia del popolo inglese e se, come è stato dimostrato, il British Union of Fascists non ha mai costituito altro che un fenomeno pittoresco e marginale nella vita politica inglese del decennio<sup>1</sup>, tuttavia diversi dei suoi elementi fondanti godono a lungo di un certo favore e affascinano intellettuali e politici inglesi.

Quando nel 1943 “Cassius” pubblica *The Trial of Mussolini*<sup>2</sup>, testo strano nella forma ma dirimpente nell’analisi e soprattutto nelle conclusioni, l’autore non fa altro che procedere a una rilettura sistematica di molte affermazioni positive sul fascismo espresse nel corso degli anni Trenta da rappresentanti dell’establishment, dell’industria e dell’aristocrazia britannica. Lo stratagemma narrativo è curioso e al tempo stesso di notevole sagacia: un processo immaginario, che infatti nel sottotitolo si dice dovrà essere celebrato nel 1944 o 1945, porta Mussolini sul banco degli imputati e come testi a discarico vengono chiamati appunto personalità eminenti della politica e dell’economia inglese che, con le loro affermazioni degli anni Venti e Trenta, apprezzavano il comportamento politico del Duce e di fatto “sdoganavano” il fascismo agli occhi della classe moderata inglese. Tra le altre, celebre è la pubblica approvazione di Sir Winston Churchill a Mussolini. (cfr. Orwell 1998: 293).

Chi sono i barbari? E come vengono percepiti e visti dalla civiltà che si apprestano a distruggere? E questa civiltà ha una visione statica e rigida del suo nemico oppure l’ottica cambia nel tempo e a un moderato entusiasmo iniziale piano piano si sostituisce la percezione dell’angoscia per la venuta dei barbari; la devastante e umiliante intuizione di aver frainteso la loro natura; l’ansia della trappola nella quale lentamente si sta cadendo e dalla quale è sempre più difficile uscire? E, infine, la civiltà aggredita e devastata dai barbari, non ha forse una qualche responsabilità nell’evento? L’azione dei barbari non è forse resa possibile da un decadimento dei valori e da una conduzione miope della politica e dell’economia interna ed estera?

## II

L’obiettivo della presente trattazione è di analizzare alcune rappresentazioni del fascismo e del nazismo nella letteratura e nella saggistica inglese nel ventennio che intercorre tra i due conflitti mondiali e seguire l’evoluzione del fenomeno e della presa di coscienza da parte del pubblico di lettori e intellettuali inglesi. Il fenomeno è piuttosto articolato e presenta tipologie di rappresentazione ben distinte, vincolate molto spesso alla contingenza storica e sociale. Infatti, in un primo momento, tra gli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta, personalità come Evelyn Waugh, Wyndham Lewis, Philip Gibbs, J.S. Barnes ed Ezra Pound, spesso culturalmente diverse seppure socialmente omogenee, esprimono nei loro scritti posizioni talvolta non lontane da quelle canoniche dell’ideologia fascista, salvo poi ritrattare o riveditare quelle stesse posizioni verso la fine degli anni Trenta, quando la natura imperialista, guerrafondaia e aggressiva del fasci-

smo è ormai palese. E in un secondo momento, che inizia verso la fine degli anni Venti e dura per l'intero decennio precedente al conflitto, scrittori e letterati politicamente impegnati, analizzano in modo più sistematico l'ideologia fascista e ne offrono rappresentazioni nei loro scritti. Si tratta anche in questo caso di un gruppo eterogeneo di intellettuali marxisti, liberali o comunque impegnati a sinistra, gruppo che annovera personaggi del calibro di John Strachey, Leonard Woolf, Victor Gollancz, W.H. Auden, George Orwell, Stephen Spender, Edward Upward e Christopher Isherwood.

All'interno di tale quadro è possibile individuare due momenti ben distinti del rapporto della cultura inglese con il fascismo e il nazismo: due letture quasi antitetiche eppure complementari che permettono di analizzare quali elementi del fascismo facciano presa su intellettuali e lettori anglosassoni, per poi essere rivalutati alla luce degli accadimenti successivi. La prima lettura, molto distratta, spesso superficiale e decisamente naïve, contraddistingue gli interi anni Venti e genera una sorta di fiducia diffusa nel fascismo italiano, fiducia che si concretizza nella nascita del British Union of Fascists di Oswald Mosley nel 1932. La seconda lettura, analiticamente critica, via via sempre più disincantata e frutto spesso di conoscenze di prima mano da parte di molti giovani intellettuali britannici che si recano in Germania e in Spagna, contraddistingue invece la quasi totalità degli anni Trenta e l'intero secondo conflitto mondiale.

Spartiacque tra questi due momenti successivi può essere considerato il 1933, importante certamente per gli eventi tedeschi, ma anche per la comparsa di una serie di scritti saggistici che arricchiscono analiticamente la progressiva creazione dell'immagine del nazi-fascismo nella cultura inglese. Si tratta di *The Coming Struggle for Power* di John Strachey e di *The Intelligent Man's Way to Prevent War*, colletanea di studi multidisciplinari a cura di Leonard Woolf. Ma l'evento che sconvolge il dibattito sul fascismo e sul nazismo è costituito dalla comparsa in Inghilterra di *The Brown Book of the Hitler Terror*, un'antologia anonima (anche se pare che l'autore fosse il comunista tedesco Willi Mustenberg) di scritti sui crimini perpetrati in Germania dal nazionalsocialismo. Il testo ha una diffusione incredibile e la dichiarazione che «it had been prepared by the World Committee for the Victims of German Fascism», insieme a una introduzione di Lord Marley, chairman del comitato, contribuiscono al tono di reportage e al suo successo.

Elementi costitutivi dell'ideologia politica ed economica del fascismo prima e del nazismo poi, sono riscontrabili in entrambe queste fasi, e spesso si tratta degli stessi elementi successivamente rimedita-

ti e rielaborati. Ma un altro elemento opera un distinguo importante: mentre nella prima fase, eccezion fatta per qualche sporadica voce fuori dal coro di generali approvazioni, l'opposizione della pubblicistica inglese al fascismo di Mussolini è quasi nulla, nel secondo periodo emerge soprattutto la constatazione e la denuncia delle barbarie del nazifascismo in tutta Europa. Di conseguenza, le raffigurazioni di un presupposto tipo fascista sono talvolta simili ma mentre negli anni Venti viene messa in luce soprattutto la qualità rivoluzionaria e affascinante del movimento e dei suoi leader, nei successivi anni Trenta si pone in risalto la qualità grottesca e talvolta caricaturale di certe tipologie ormai ben note attraverso la stampa quotidiana. E mentre nella prima fase sono principalmente il resoconto di viaggio e l'articolo giornalistico a illustrare raffigurazioni del fascismo; nella seconda e sempre di più verso lo scoppio del conflitto, accanto ai saggi sono i racconti, i romanzi e altre forme artistiche a mostrare con tecniche eterogenee i tratti caratteristici della natura del fascismo.

È soprattutto la personalità eclettica ed estroversa di Mussolini ad affascinare il pubblico di lettori inglesi, generalmente digiuno di conoscenze di politica internazionale. In una situazione politica statica come quella inglese subito dopo la fine del primo conflitto mondiale, e in una situazione economica internazionale difficile, culminata con la ben nota crisi del 1929, non è incomprensibile che l'Italia di Mussolini, in grado di esportare un'immagine di organizzazione e stabilità interna e di sostanziale armonia economica, potesse costituire un'attrattiva affascinante per il lettore anglosassone, "immagine positiva" che conforta gli scrittori borghesi conservatori, molti dei quali soggiornano a lungo in Italia, attratti dal clima e proprio da quella stabilità politico-economica a cui si accennava. Del resto, "l'innamoramento" del borghese inglese, benestante e di media cultura, nei confronti del Duce del fascismo è un fenomeno molto diffuso, anche perché l'Inghilterra vive la preoccupazione di una possibile rivoluzione bolscevica, che possa sfociare nel sangue come quella russa del 1917. Affermazioni come quella entusiasta di Lord Rothermere nel «Daily Mail» del 1928, contribuiscono a creare l'immagine di un Mussolini baluardo della civiltà e della democrazia occidentale e troveranno riscontro, verso la metà degli anni Trenta, nell'immagine di un Mussolini costruttore di ponti per il dialogo tra Francia, Inghilterra e Germania e preservatore della pace Europea (cfr. Orwell 1998: 293).

Immagini di Mussolini a torso nudo su cavalli, motociclette e sugli sci, sono molto frequenti nei periodici inglesi e contribuiscono a creare l'immagine vincente dell'uomo saldo e affidabile. Anche

quei letterati che nei loro scritti offrono una qualche immagine del fascismo italiano o riflessione a proposito del suo significato politico, in generale rimangono colpiti dall'apparenza più che dalla sostanza, come nel caso di Ezra Pound. Alcune sue dichiarazioni, spesso estemporanee o dettate da passioni subitane, mostrano chiari limiti argomentativi: «I personally think extremely well of Mussolini. If one compares him to American Presidents (the last three) or British premiers, etc., in fact one can NOT without insulting him. If the intelligentsia don't think well of him, it is because they know nothing about the 'state,' and government, and have no particularly large sense of values» (Pound 1950: 205)<sup>3</sup>. Il machismo e l'esibizionismo di certe apparizioni pubbliche di Mussolini affascina Pound a tal punto che il poeta è sempre propenso ad esaltare il coraggio del duce e giunge a paragonarlo a un altro grande esempio di mascolinità esasperata, il connazionale Ernest Hemingway (cfr. Carpenter 1988: 492). Intellettuali come Stephen Spender (cfr. 1933: 147) commentano sarcasticamente questi scrittori della generazione precedente, che sembrano essere attratti da Mussolini per elementi spesso effimeri e contingenti.

L'elemento della libertà individuale sacrificata sull'altare dell'efficienza è tipico nella critica che gli intellettuali di sinistra muovono al fascismo nel corso degli anni Trenta. Eppure, almeno fino al 1932-1933 non sono pochi gli uomini di lettere, i viaggiatori e i giornalisti attratti da un'Italia capace di preservare le tradizioni e la cultura contadina, coniugando il tutto con una sostanziale capacità innovativa e un industrialismo capace di alzare il tenore di vita dei suoi abitanti e di far superare al paese la crisi della congiuntura economica. In generale si tratta di illusioni generatesi in seguito a una lettura miope e incompleta del tessuto sociale italiano e comunque destinate a sparire molto presto. Tuttavia, non sono segni da considerare in modo superficiale perché rappresentano tanto una sorta di ingresso di servizio attraverso il quale il fascismo riesce comunque a fare capolino nella società inglese, quanto un elemento formidabile di distinguo che fa sì che fin dentro alla seconda metà del decennio il fascismo venga visto come qualcosa di diverso, meno violento e meno totalitario, rispetto al nazismo.

È il caso di Philip Gibbs, cronista e viaggiatore inglese che tra gli anni Venti e gli anni Trenta si reca spesso in Europa, visitando tutti i paesi alla ribalta della scena politica internazionale, intervistando personalità eminenti e individui del popolino, cercando continuamente di fornire un'immagine quanto più approfondita dello specchio della situazione. Anche Gibbs, nel suo celebre *European Journey* del 1934,

è soggetto a una prima visione edulcorata e fortemente entusiasta della politica di Mussolini, visione che gli viene da una serie di visite precedenti, nel corso delle quali aveva potuto osservare una situazione in parte rassicurante secondo l'ottica borghese conservatrice, anche a costo della perdita di alcune importanti libertà della cultura democratica. L'elemento economico e un miglioramento sostanziale del tenore di vita, seppure di facciata, sono aspetti che accomunano il giudizio di Gibbs a quello di molti altri uomini di lettere appartenenti alla borghesia medio-alta (cfr. Gibbs 1994: 178-179; 212).

L'insostituibilità del leader, al quale guarda la gioventù italiana come un bisogno primario è uno degli elementi costitutivi dell'"Uomo Forte" secondo quanto professato da Oswald Mosley nel suo manifesto programmatico sulla necessità di un movimento fascista in Inghilterra. E l'immagine del duce del fascismo come baluardo per la salvaguardia della pace in Europa è un altro degli elementi che attraggono il borghese britannico. Rimproverato di essere stato poco benevolo verso il fascismo italiano in articoli giornalistici precedenti, Gibbs ammette di aver avuto torto e di guardare al fascismo ora con occhi diversi, più attenti, sottolineando il ruolo pacificatore di Mussolini e la sua attenzione per i più umili (cfr. Gibbs 1994: 220-221).

Questa suggestione per il carisma e l'autorità di Mussolini (e in parte di Hitler) dura in pratica sino alla seconda metà degli anni Trenta, un'immagine di "deus ex machina" venuto a sciogliere il paese dalle pastoie parlamentari che è in perfetta sintonia con quanto pontificato da Oswald Mosley nel manifesto del B.U.F. (cfr. 1998: 32) dove infatti viene sottolineato con ridondanza e retorica pomposa come l'azione sia sempre meglio di cento parole e come sia inutile perdersi nelle lungaggini di vuote discussioni parlamentari. Mosley cerca anche di prevenire le preoccupazioni dell'uomo comune, affermando che questo "uomo forte" che governerà l'Inghilterra non cadrà nella tentazione della tirannia assoluta. Le parole di Mosley sono un panegirico dell'autorità e di fatto non riescono nel loro intento, proprio perché sono dirette a una classe, quella della media borghesia inglese, che non è avvezza a sentire questi discorsi autoritari e che non ha l'autoritarismo nel sangue, come pure Mosley vorrebbe farle credere. Se in teoria Mosley insiste su qualità fasciste che sarebbero comunque presenti nel popolo inglese, con il suo programma finisce per negare la validità di quelle prerogative, ovvero le libertà individuali e collettive in una salda tradizione democratica, che della cultura inglese invece costituiscono capisaldi insopprimibili. E l'autore è costretto spesso a contraddirsi o a lasciare i ragionamenti senza conclusione (cfr. Mosley 1998: 34).



Mosley, personaggio pittoresco e controverso, vero “escursionista” dell’intero arco parlamentare nel corso della sua avventura politica, è il tipico letterato borghese che ha tutte le caratteristiche per essere soggetto al fascino di Mussolini. È la visita in Italia del gennaio del 1932 che porta Mosley sulle posizioni fasciste, e la sua visione politica ed economica è interamente in linea con quella rivoluzionaria del fascismo italiano, una politica che privilegia l’azione alla trattativa. Mosley è molto esplicito nelle sue dichiarazioni su come superare la congiuntura di crisi che attanaglia la società britannica e il mondo occidentale: «In such a situation, new ideas will not come peacefully; they will come violently, as they have come elsewhere» (Mosley 1977: 200).

Come si vede, Mosley abbraccia senza mezzi termini la qualità sbrigativa e istintiva dell’azione politica del fascismo. La lotta per la conquista del potere viene vaticinata come violenza fisica e non come agone politico. Il disprezzo del metodo parlamentare è professato da Mosley come la panacea alla paralisi delle istituzioni borghesi, e come tale è accolto con favore da gran parte degli intellettuali conservatori e soprattutto dal mondo della finanza e dell’industria. L’immagine del fascismo che Mosley propone può risultare ostica a un possibile elettorato moderato e l’autore è ben consapevole di questo problema. Con una prosa basata sulla retorica e sulla pomposità, che si avvale di ridondanze a ogni piè sospinto, di litoti e di strutture anaforiche, l’autore tenta anche abili dimostrazioni della assoluta legalità del fascismo, cercando di inquadrarlo in quello stesso metodo parlamentare che sta disprezzando (cfr. Mosley 1998: 29). Ma da ogni pagina del testo di Mosley non vi sono dubbi sulla qualità decisionale, sommaria, arrogante e spesso aggressiva di questo movimento. Mosley esalta l’autoritarismo come componente decisiva, che a sua volta spinge verso la lotta e la fisicità, il mostrare i muscoli e la cieca determinazione (cfr. Mosley 1998: 28; 35)<sup>4</sup>.

Aldilà delle fascinazioni superficiali, delle teorizzazioni esteriori e dei coinvolgimenti empatici, esiste comunque nell’Inghilterra degli anni Venti una serie di pensatori e di letterati che in diversa misura vengono colpiti dagli aspetti più appariscenti del fascismo, ovvero la sua qualità rivoluzionaria e l’autorità con cui sa imporsi nel dibattito politico italiano. Uno di questi intellettuali è certamente J.S. Barnes, che nel suo *The Universal Aspects of Fascism* celebra gli aspetti a suo parere positivi del movimento politico italiano, tra i quali il fermo rifiuto della concezione materialistica dello stato e la volontà di riconciliare la Chiesa e lo Stato in Italia in modo che la chiesa riesca ad assimilare la cultura moderna. Lo scritto di Barnes

scatena un interessante dibattito sulle riviste scientifiche del tempo, e non passa inosservato a T.S. Eliot che lo recensisce nel suo «Criterion» (cfr. Eliot 1928), sulla quale rivista Barnes approfondisce, sottolineando gli elementi che a suo dire sono maggiormente importanti nella ideologia fascista, come il polso duro, l'intolleranza e la limitazione delle libertà (cfr. Barnes 1929: 451-453). Per Barnes, i principi del fascismo come la sovranità dello stato a scapito della sovranità del popolo, sono giusti anche se spesso sono stati applicati nel modo sbagliato. Barnes apprezza l'idea del corporativismo al servizio di un ideale nazionale e patriottico, che superi le fratture e le divisioni sociali in uno stato forte e centralizzato e l'immagine di un fascismo saldo e vincente, che si è creata dalla lettura della realtà italiana e degli scritti di Mussolini. Una vittoria sicura e ormai prossima proprio perché costruita sul pragmatismo e non sulla teorizzazione (cfr. Barnes 1929: 453). La rappresentazione che Barnes offre del fascismo ai lettori inglesi è costruita su criteri scientifici e accademici, basata sull'analisi economica e sociale di una realtà italiana che egli conosce e ammira al punto tale da chiedere (e ottenere) la cittadinanza italiana dopo il conflitto. Barnes stima e ammira moltissimo anche Mussolini, al quale attribuisce la capacità di aver realizzato questo ideale politico ed economico e di aver dimostrato la sua validità anche al mondo esterno. Nelle pagine di Barnes prende corpo l'immagine di un Mussolini in linea con la tradizione romana, che tornerà spesso negli scritti celebrativi ed eulogistici del periodo tra le due guerre (cfr. Barnes 1929: 455).

### III

L'analisi di Barnes, che riscuote un notevole successo in Inghilterra, è della fine degli anni Venti. Da qui a poco, dopo un decennio circa di seduzione da lontano, l'Inghilterra avrà la possibilità di sperimentare di persona il fascismo con l'esperienza di Mosley. La prima formulazione approfondita del fascismo in chiave economica e sociale a tener conto di questa esperienza autoctona e ad avere un forte risalto nella cultura inglese influenzando l'opinione pubblica è *The Coming Struggle for Power* di John Strachey, un testo molto importante, un'accurata disanima del rapporto conflittuale tra classi nei primi trent'anni del ventesimo secolo e una ragionata e particolareggiata analisi dei meccanismi sociali ed economici sottesi a tale rapporto.

Strachey è intellettuale rigoroso, dotato di una visione d'insieme del periodo in cui vive, tra le più lucide e profonde. L'analisi economica sviluppata nei primi capitoli del suo studio lo porta a con-

cludere che il capitalismo si sia ben presto reso conto della necessità di impiegare nuovi metodi, spesso violenti, per mantenere il proprio sistema economico (cfr. Strachey 1935: 266). L'immagine che Strachey ritrae del fascismo è una delle prime basate su considerazioni economiche e sociali, distanti dalle impressioni epidermiche o naïve che abbiamo visto finora. Il fascismo emerge come un fenomeno sfuggente, difficile da inquadrare perfettamente perché, laddove nel passato lo si è considerato un movimento precipuamente italiano, ora sembra un movimento trans-nazionale (cfr. Strachey 1935: 266; Mosley 1998). Strachey tenta un'ipotesi definitiva del fenomeno fascista e vede come una delle caratteristiche principali sia proprio l'essere "braccio attivo" del capitalismo (cfr. Strachey 1935: 266-267). Nell'analizzare gli aspetti economici e a individuare in essi tipologie comportamentali del connubio tra capitalismo e nazi-fascismo, Strachey non è solo. Harold Laski (cfr. 1973: 538-539), economista e intellettuale marxista, analizza con attenzione la politica economica interna e la politica estera dei totalitarismi nazi-fascisti e illustra, con precisione e logica ferrea, come l'aggressività militare che contraddistingue ormai sempre di più l'immagine del nazi-fascismo in tutta Europa, nasconda precisi motivi di espansionismo economico, un imperialismo tanto più efferato quanto più necessario per dirimere, anche con metodi anti-democratici, contrasti sociali ed economici interni.

L'attacco alla democrazia e alla rappresentatività parlamentare è uno degli aspetti connotativi del totalitarismo fascista più rappresentati nella narrativa degli anni Trenta. In esso è possibile rilevare sia la prorompente sicumera sia il completo disinteresse nei confronti delle opinioni differenti e del dibattito politico. Un esempio illuminante è rappresentato dal discorso allucinato che Tod Ewing, violento e arrogante esponente del B.U.F., pronuncia in occasione del comizio in *Journey to the Border* di Edward Upward. Tod riscalda la folla dei convenuti, affermando che le forze dell'ordine, e i miliziani del partito, sono riusciti a individuare i facinorosi e i sediziosi che, infiltrandosi nella riunione, cercano di portare il caos e il tumulto (cfr. Upward 1994: 91).

Strachey esamina in modo lucido e dettagliato i pericoli che un movimento fascista può costituire per lo stesso potere capitalista che lo ha fomentato per tutelare i propri interessi. E sottolinea come la "qualità rivoluzionaria", che pure è sbandierata dagli intellettuali della destra europea e indicata da Mosley come l'essenza stessa del B.U.F., sia di fatto una copertura di comodo (cfr. Strachey 1935: 268). Strachey illustra con lucida convinzione e

con allarmante precisione i passi attraverso i quali le società capitaliste e i governi totalitari da esse sostenuti costruiscono il consenso limitando le libertà individuali: controllo della stampa, dei mezzi d'informazione, del cinema e della radio e loro manipolazione sino a utilizzarli come strumento del potere.

La modernità della percezione che Strachey ha di questo pericolo è sorprendente, e lo pone in un ruolo di rilievo nell'ambito degli intellettuali anglosassoni<sup>5</sup>. L'utilizzo di diffusori acustici per veicolare messaggi di propaganda è molto frequente in occasione delle adunate sia nella Germania nazista che nell'Italia fascista, e con il passare degli anni Trenta diviene un elemento costante della narrativa. Un esempio è costituito da *Journey to the Border* di Upward (cfr. 1994: 165), nel quale è descritta una grande adunata fascista durante la quale il leader plagia la folla attraverso un sapiente uso di diffusori acustici.

Verso la fine del decennio, la possibilità che un governo dittatoriale possa prendere pieno possesso dei mezzi d'informazione e così manipolare la coscienza della popolazione e la sua conoscenza della realtà diviene consapevolezza angosciante che si diffonde rapidamente tra gli intellettuali inglesi e tratto caratteristico delle rappresentazioni del nazi-fascismo. In *The Professor* di Rex Warner, il professore, cancelliere liberale e democratico di uno stato dell'Europa centrale, decide di ricorrere a un messaggio alla nazione per denunciare il pericolo d'invasione da parte della potenza totalitarista confinante. Ma il Colonnello Grimm, capo della polizia e persona nella quale il professore riponeva la massima fiducia per il mantenimento della legalità e delle prerogative democratiche, con un colpo di stato ha preso possesso della stazione radio e trasmette un proprio discorso, accusandolo di tradimento con prove fabbricate ad arte. Le menzogne sull'operato del cancelliere per screditarlo di fronte alla folla che pure lo sosteneva non sono l'unico obiettivo del nuovo dittatore. Warner indica un altro degli elementi tipici del totalitarismo, ovvero l'ineluttabilità dell'azione nell'interesse stesso della popolazione che la subisce (cfr. Warner 1986: 194). Il discorso del colonnello Grimm ricalca alcuni degli elementi che abbiamo già visto nella propaganda di Mosley come fondamentali dell'immagine del nazi-fascismo: l'esigenza di evitare il pericolo della rivoluzione comunista; le menzogne sull'operato del cancelliere; la rassicurazione che l'indipendenza e la libertà non sono a rischio; la necessità dell'uomo forte e la "temporaneità" della sua azione. Oltre a introdurre l'ipotesi che l'anziano professore cancelliere stesse progettando una conquista del potere assoluto, Grimm presenta i vicini come provvidenziali alleati nella salva-

guardia di quelle stesse libertà democratiche che proprio lui, con il suo colpo di stato, ha sradicato. L'essenzialità dell'atto, secondo Grimm, era tanto più urgente quanto più rapida si profilava la conquista del potere da parte delle "forze eversive" e vediamo come nella retorica del dittatore le forze eversive siano sempre rappresentate dalla rivoluzione, la paura nei confronti della quale giustifica il ricorso alla privazione delle libertà appunto.

Anche Strachey mette in evidenza come il fascismo di Mussolini e il nazismo di Hitler siano divenuti in poco tempo il braccio armato con il quale il capitalismo mantiene il potere. Questo è un altro motivo tipico della rappresentazione del fascismo nella saggistica e nella narrativa inglese. Upward in *The Armaments Scanda* (cfr. 1938: 11), un articolo sul capitalismo che ammaestra la stampa per scatenare la corsa agli armamenti, pone sotto accusa la stessa politica dell'industria bellica, fatta di terrore, corruzione e pressione per la corsa al riarmo. Esaminando *The Private Manufacture of Armaments* di Noel-Baker (1936), uno dei testi contemporanei più significativi sull'argomento, Upward sottolinea come vi siano ben sei incriminazioni ufficiali nei confronti dei produttori di armi in esame presso la Lega delle Nazioni<sup>6</sup> e conclude il suo intervento attribuendo agli enormi interessi capitalistici in gioco la corsa agli armamenti che spinge l'Europa verso la guerra<sup>7</sup>.

Ma esistono anche altri ambiti nei quali intellettuali e letterati Trentisti riscontrano la presenza di aspetti tipici del fascismo. Uno di questi è l'ambiente scolastico, visto come centro di addestramento alla mentalità fascista, luogo dove è possibile incontrare e sperimentare sulla propria pelle varie tipologie di fascista. Autoritarismo e frustrazione coinvolgono presidi e maestri, e la violenza, fisica o psicologica, caratterizza anche i rapporti tra studenti. Edgell Rickword, intellettuale marxista impegnato nel dibattito sull'arte e sulla propaganda, individua una sorta di componente adolescenziale nei comportamenti del fascismo, che quindi trova nella scuola uno degli ambiti di maggior sviluppo e maggiore espressione (cfr. Rickword 1934: 22). Per Rickword, l'atteggiamento bullesco, la costituzione di bande per lotte e vendette personali, a capo delle quali di solito vi è un ragazzo che si atteggiava in modo dittatoriale, sono elementi che non lasciano spazio a dubbi di sorta. La scuola è una palestra d'allenamento per il futuro Leader, personaggio violento e di solito incapace di conseguire successo negli studi (cfr. Rickword 1934: 22).

Di elementi che mostrano tipologie fasciste nell'ambito scolastico si occupa anche W.H. Auden. Il suo *The Liberal Fascist* (1934) è un resoconto della vita scolastica, un'esperienza comune e una tipo-

logia letteraria ben precisa nel processo di mitologizzazione degli anni Trenta da parte degli stessi trentisti. Quello di cui Auden si lamenta e che denuncia come un male comune alla public school degli anni Trenta, è l'esistenza di un «honour system», un vero e proprio codice d'onore, basato su impegni morali, minacce, sorveglianze reciproche e delazioni all'autorità scolastica (cfr. Auden 1977: 325). Per Auden un regolamento del genere spinge facilmente gli adolescenti a trasformarsi in tanti piccoli nevrotici, schegge impazzite al soldo di una struttura di controllo reciproco, molto simile a quella evocata da George Orwell in *1984*. La figura del dittatore moderno che opera sulla psiche dell'adolescente e così manipola la sua coscienza e la sua capacità di decidere cosa è bene e cosa è male si trova, nell'ottica di Auden, in perfetta linea con i procedimenti fascisti di obnubilamento della coscienza individuale e di massa. Il sistema, ben lungi dall'essere limitato a interferire con il singolo individuo, è basato sulla sfiducia verso la comunità e mostra come già nella scuola siano presenti degli elementi tipici che costituiscono la natura dello stato fascista. La visione della società come struttura di massa, basata sulla collettività anonima e non sul singolo individuo dotato di potere raziocinante è, ovviamente, un altro dei tratti distintivi dei totalitarismi (sia di destra che di sinistra) che più emergono dagli scritti dei Trentisti (cfr. Auden 1977; 325).

#### IV

Joe Slessor, il protagonista di *October Day* di Frank Griffin, aggirandosi per le strade dell'East End, s'imbatte quasi casualmente in un comizio del B.U.F. durante il quale avvengono degli episodi di violenza dei provocatori fascisti, ai quali le forze dell'ordine reagiscono con una violenza uguale se non maggiore in potenza. Siamo nel 1936: il romanzo racconta la presa di coscienza politica e la decisione di schierarsi attivamente in quella che sempre di più diviene la lotta contro la violenza e l'intolleranza del B.U.F. di Mosley e contro il pericolo che sempre di più rappresentano le dittature nazi-fasciste in Europa (cfr. Griffin 1939: 115)

Nella seconda metà degli anni Trenta, molti sono gli scritti che illustrano immagini di violenze, torture, terrori e incitamenti alla guerra. Il pericolo è ormai identificato con l'ambigua e inquietante politica interna ed estera di Hitler, che progressivamente sostituisce il personaggio di Mussolini nell'attenzione degli scrittori inglesi. Un testo, che compare proprio alla fine del decennio, permette di riflettere in modo analitico sugli aspetti più evidenti del pericolo e della vio-

lenza nazi-fascista. Si tratta di *Barbarians at the Gates* di Leonard Woolf che opera da glossa all'intero decennio. Riflettendo sul ventennio trascorso, Woolf analizza il rapporto tra barbarie e civiltà esaminando tutti i totalitarismi europei del periodo e, sebbene la sua attenzione sia ovviamente concentrata su Italia e Germania, l'analisi della situazione staliniana che emerge dalle sue pagine non è di scarso rilievo<sup>8</sup>. Woolf è dell'idea che Hitler, Mussolini, il ricorso alle maniere forti e alla guerra siano solo parte di un processo ben più articolato, iniziato già nella prima metà del XIX secolo e irrigiditosi dagli anni '90 dell'800 in poi. Woolf insiste sulle evidenze sempre più sconcertanti di una reazione, politica, legislativa, verbale e infine fisica, da parte di una minoranza borghese, elitaria, in possesso di tutte le chiavi del potere politico ed economico, che ha reagito (e reagisce) in tutti i modi ai tentativi della maggioranza delle popolazioni, affamate e tenute lontane da benessere e progresso scientifico ed economico. In linea con quanto espresso da Strachey, Woolf è dell'idea che Fascismo e Nazismo siano solo gli ultimi *escamotage* (in ordine di tempo) proposti dai padroni del vapore per rifiutare per l'ennesima volta l'ingresso nella cittadella fortificata di privilegi e abbondanza. La civiltà europea, in altre parole, è stata aggredita e minacciata dai barbari, ma questi barbari hanno operato dentro la civiltà e non fuori di essa. La violenza fisica, conseguenza dell'intolleranza politica, è uno degli argomenti centrali dell'analisi di Woolf e, benché problemi del genere fossero presenti anche nell'Europa del periodo precedente al primo conflitto mondiale, l'autore è dell'idea che i vent'anni appena trascorsi abbiano incancrenito il dibattito politico, spostando le modalità risolutive dal dialogo e dal confronto allo scontro e all'aggressione, e che questo sia in qualche modo da attribuire all'imbarbarimento dei rapporti tra popoli e tra gruppi di interesse dovuto alle ideologie totalitarie che hanno scatenato l'odio. (cfr. Woolf 1939: 23-34). Woolf analizza soprattutto la mancanza di umanità mostrata dai totalitarismi nei confronti degli avversari politici, e il frequente ricorso a pratiche di tortura e violenza fisica per annientare qualunque oppositore. Nella perfetta tradizione dell'intellettuale borghese liberale inglese, Woolf analizza la situazione contemporanea, lamentando la progressiva scomparsa di quegli elementi che costituiscono uno spartiacque tra la civiltà e le barbarie, a causa del ricorso alla forza e alla prevaricazione (cfr. 1939: 33-34).

Scene di arresti e detenzioni illegali, pestaggi e aggressioni, umiliazioni ed eliminazioni fisiche ad opera di squadre di fascisti, compaiono in molti testi soprattutto nella seconda parte degli anni Trenta. In *In the Second Year*, Storm Jameson descrive il brutale pestaggio

subito dal poeta ebreo Myers da parte di una squadraccia fascista in un’Inghilterra del futuro, governata dai tedeschi che hanno vinto la guerra<sup>9</sup>. La scena è molto vivida e ed evoca la brutalità collettiva di un attacco barbaro quanto ingiustificato (cfr. Jameson 1936: 149). Isherwood, in *Goodbye to Berlin* (cfr. 1939: 247-248) illustra con la sua prosa “fotografica” e incisiva la cruda immagine di uno di questi pestaggi brutali, eventi casuali e rapidi che tormentano la vita e la coscienza dei cittadini berlinesi, lasciando spesso dietro di sé un corpo martoriato dalla violenza.

Woolf espone la sua teoria sulla persistenza della struttura «master vs. slave» nella civiltà occidentale moderna, struttura sulla quale fanno leva fascismo e nazismo (cfr. Woolf 1939: 74 e 76). A suo avviso, alla base del programma hitleriano c’è la volontà esplicita di creare un nuovo tipo di società basata sul rapporto di potere esistente tra padrone e servi, sul quale allignano facilmente fascismo e nazismo (cfr. Woolf 1939: 76). Julius Vander, l’ufficiale della falange, in *The Professor* di Warner, è esplicito nel condannare la visione liberale della pace e fraterna convivenza come fasulla, perché crede di sapere quale sia la morale che regola i rapporti umani e che è alla base dell’immagine del fascismo che traspare dal romanzo. Vander afferma che uno dei motivi fondamentali per i quali ha aderito al programma ideologico della falange, del quale comunque non condivide e forse non comprende tutto, è proprio la brama di potere e la volontà di imporsi sugli “inferiori” e sui “succubi” (cfr. Warner 1938: 112-113). Woolf riflette inoltre sul fatto che obbedienza e disciplina sembrano costituire gli unici pilastri su cui si basa il potere del dittatore (cfr. Woolf 1939: 76-77). I totalitarismi sono ovviamente fondati su questi due assiomi e, se negli anni Venti anche alla luce delle avanguardie letterarie, parate e marce militari sono salutati da Futurismo e Vorticismismo come salutari espressioni dell’attivismo e della vitalità della gioventù moderna, nel corso degli anni Trenta la loro reiterazione assume ben presto il valore di dimostrazione dei muscoli, suscitando inquietudine e apprensione nella borghesia e nel proletariato inglese.

Gibbs, il giornalista che attraversa l’Europa in cerca di testimonianze e dichiarazioni tali da dare un senso alla tensione e all’angoscia che il vecchio continente sta attraversando, mostra di essere affascinato e al contempo preoccupato da sfilate e riviste militari. Le risposte alle sue domande mostrano popolazioni spaccate nel giudizio: gli anziani generalmente poco soddisfatti dalla piega presa dalle cose, preoccupati da un prossimo conflitto; e i giovani, entusiasti e coinvolti nella grande propaganda hitleriana e mussoliniana, convin-



ti di fare parte di un grande ingranaggio che porterà al benessere sociale ed economico e alla sicurezza del paese. Le descrizioni di queste masse di giovani mostrano proprio l'allegria e la spensieratezza della loro età, rigidamente inquadrate però in un ambiguo apparato militare. È il caso della scena che si presenta agli occhi di Gibbs al risveglio in un alberghetto del paese di Baveno dove, al suono della banda che canta *Giovinezza*, orgogliosi balilla e figlie della lupa marciano allegri salutando romanamente (cfr. Gibbs 1994: 177-178). La scena ha forti connotati teatrali e spicca immediatamente per il tono tranquillo e armonico con cui è descritta. In Germania la stessa scena affascina comunque Gibbs, ma provoca in lui inquietudine e preoccupazione al tempo stesso. L'armonia della scena precedente e l'allegria solare dei giovani fascisti italiani lascia spazio a un comportamento rigido, una specie di "rito di passaggio" di questa gioventù militarizzata che è convenuta nella capitale per giurare fedeltà al Führer. Nelle parole minuziose della descrizione di Gibbs (cfr. 1994: 274-5) traspare una sensazione di plagio ideologico e di allucinazione collettiva.

La trasformazione della società civile in un serbatoio para-militare, prima, e militarizzato, poi, è una realtà ben chiara agli occhi degli intellettuali anglosassoni negli anni conclusivi del decennio. Ma doveva essere una realtà percepibile anche agli inizi dello stesso, per lo meno a quelli tra di loro che per motivi vari avevano potuto vivere direttamente l'esperienza della presa del potere del nazismo, grazie a un soggiorno più o meno lungo in Germania. Un'immagine di giovani strumentalizzati e trasformati in automi obbedienti al culto della personalità hitleriana e dell'organizzazione capillare per trasformarsi in macchina efficiente ai fini bellici è presente in uno dei racconti di *Goodbye to Berlin* di Christopher Isherwood, *On Reugen Island* dove "Christopher Isherwood" (narratore omonimo, alter ego dello scrittore) conosce un medico nazista, patito della disciplina a tutti i costi, che di fatto cerca di applicare anche nei giochi sulla spiaggia; e nota come la comparsa di bandiere con la svastica e di scritte inneggianti a Hitler e alla Germania abbiano cambiato le tradizionali usanze delle famiglie tedesche (cfr. Isherwood 1987: 109-110).

Il testo di Woolf è dei primi mesi del 1939. Da qui a poco, questa distruzione e violenza contenute nel concetto stesso di totalitarismo troveranno una dimostrazione pratica negli eventi che, precipitando, scateneranno la negazione della ragione e lo scoppio del secondo conflitto mondiale.

V

Gli scritti del 1938 e del 1939 sono successivi al progressivo precipitare degli eventi storici, naturale conclusione della scalata alla conquista del potere dei totalitarismi fascista e nazista. Per questo motivo, le immagini del fascismo e del nazismo, sono particolarmente esplicite, una forza brutale che rappresenta il male collettivo e che spinge il mondo verso l'apocalisse (cfr. Hynes 1976: 300). La guerra, tanto temuta, è alla fine scoppiata da due mesi scarsi quando Virginia Woolf, fuggita per qualche tempo alla claustrofobica situazione londinese nel tranquillo paesino di Lewes nel Sussex, scrive una lettera a un amico, parlando di barbarie e civiltà: «[...] leaving London was rather drawing the curtains and finding it a fine day. The old man who brings the milk is far better company than Kingsley Martin and that ilk. My only confort lies in the obvious horror we all feel for war: but then with a solid block of unbaked barbarians in Germany, what's the good of our being comparatively civilised?» (Woolf, V. 1980: 366).

La domanda di Virginia Woolf è molto acuta. Sempre di più i Trentisti offrono immagini di violenza collettiva e individuale di un fascismo esaltato e ormai intenzionato alla soluzione brutale nei confronti di ogni oppositore. Romanzi come *The Aerodrome* di Rex Warner, opere teatrali come *Trial of a Judge* di Stephen Spender, poesie come *Full Moon at Tierz* di John Cornford, testi di saggistica come *Studies in a Dying Culture* di Christopher Caudwell, reportage giornalistici come *Journey to a War* di W.H. Auden e Christopher Isherwood non tendono più a riflettere sulla natura del fascismo e del nazismo e sulle loro qualità più o meno negative ma, seppure con tecniche e generi narrativi diversi, tentano di realizzare l'istanza del realismo oggettivo, che è una delle aspirazioni che l'arte marxista impegnata politicamente ha perseguito per tutto il decennio (cfr. Hynes 1976: 314). Ormai non c'è più bisogno di illustrare i barbari, perché sono davanti agli occhi di tutti. Qualunque descrizione, nel bene e nel male, sarebbe riduttiva. Semmai c'è un disperato bisogno di rendersi conto che quel nazismo e quel fascismo su cui si è a lungo riflettuto, forse davvero non era del tutto alieno dalla cultura inglese, come sentenziava pomposamente Mosley; forse davvero i barbari che si temeva irrompessero nella cittadella, avevano all'interno buoni alleati che, almeno in parte, condividevano una visione politica ed economica della società, come denunciava Leonard Woolf. Un fascismo che è un germe contagioso, una malattia morale dalla quale anche il governo britannico non sembra essere rimasto

immune, come afferma Peter Chalmers Mitchell rispondendo a un questionario di «Left Review» del 1937 (cit. in Osborne 1938)

Una malattia che bisogna contrastare, e letterati e intellettuali degli anni Trenta la contrastano con i loro scritti e il loro attivismo politico e sociale, perché l'unica risposta possibile da dare alla barbarie è quella di preservare, in qualche modo, la civiltà. E forse una delle immagini più eloquenti del fascismo che questi scrittori ci consegnano, la traccia ancora una volta Leonard Woolf, affidandola alla sue memorie autobiografiche solo molto più tardi. Il luogo è la quietta Monk's House a Rodmell nell'East Sussex, ma lo scenario è quello ben noto dell'angosciante tarda estate del 1939. L'intellettuale è impegnato in un lavoro manuale, piantare dei bulbi di fiori nel suo giardino, la volontà di creare bellezza per sconfiggere l'orrore, di preservare l'ordine della civiltà contro il caos della barbarie:

One of the most horrible things at that time was to listen on the wireless to the speeches of Hitler, the savage and insane ravings of a vindictive underdog who suddenly saw himself to be all powerful. We were in Rodmell during the late summer of 1939, and I used to listen to those ranting, raving speeches. One afternoon I was planting in the orchard under an apple-tree iris reticulata, those lovely violet flowers which, like the daffodils, 'come before the swallow dares and take the winds of March with beauty'. Suddenly I heard Virginia's voice calling to me from the sitting-room window: 'Hitler is making a speech'. I shouted back: 'I shan't come. I'm planting iris and they will be flowering long after he is dead.' Last March, 21 years after Hitler committed suicide in the bunker, a few of those violet flowers still flowered under the apple-tree in the orchard (Woolf 1967: 254).

MARIO FARAONE

### **“Barbarians at the Gate”: immagini del fascismo nella narrativa e nella saggistica inglese degli anni Trenta**

The article deals with the images and representations of Fascism and the Fascist ideology in some narrative and political writings of the 1920s and 1930s in England. The issue is one of major importance within the political and literary debate of the period. After a first phase in the Twenties when several British middle-class intellectuals regarded Fascism with a mildly optimistic perspective, in the Thirties a full perception of the true nature of Fascism and Nazism was acquired thanks to a deeper economic and political analysis and to a first hand knowledge of the historical events which would lead to the outburst of WWII. The gradual changes in the representation of Fascism as the British public perceived it in the 1920s and 1930s lead to a better understanding of the socio-political debates between writers and intellectuals of different and often opposite ideologies.

## NOTE

1. Per un approfondimento sul ruolo politico del movimento fascista nelle lettere e nella società inglese, argomento che solo tangenzialmente riguarda questa trattazione, i testi scientificamente più validi sono quelli di Cross (1961), Hamilton (1971) e Fyrth (1985).

2 "Cassius" è lo pseudonimo di Michael Mackintosh Foot, uno dei futuri leader del partito laburista. Il testo è recensito da George Orwell nel suo *Who are the War Criminals?*, a cui si è già accennato.

3. Le maiuscole sono di Pound.

4. Per una contestualizzazione storica della breve ma intensa stagione del fascismo britannico sotto Mosley cfr. Pearce e Stewart (1992: 407-409).

5. Per il rapporto degli intellettuali Trentisti con i mass-media si veda Williams (1996).

6. Per una visione complessiva del problema del riarmo cfr. Shy (1977).

7. Il testo scientificamente più articolato sulla controversia a proposito della condotta morale o meno tenuta dall'industria manifatturiera privata di armi in Inghilterra durante gli anni Trenta è quello di Anderson (1994).

8. Per la visione dell'intelligencija inglese a proposito del totalitarismo sovietico cfr. Bergonzi (1978: 134-135).

9. Sul filone della «Coming War» si consulti Croft (1990: 220-242).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDERSON, D.G.

1994 *British rearmament and the 'merchants of death': The 1935-36 Royal Commission on the Manufacture of and Trade in Armaments*, «Journal of Contemporary History» (29: January); 5-37.

AUDEN W.H.

1977 *X – The Liberal Fascist* in E. Mendelson (ed.) *The English Auden*, London: Faber and Faber (1934<sup>1</sup>).

BARNES, J.S.

1929 *Fascism*, «The Criterion» (VIII: 32); 445-459.

BERGONZI, B.

1978 *Reading the Thirties: Texts and Contexts*, London: Macmillan.

CARPENTER H.

1988 Letter to Arnold Gingrich (28 August 1934), in (ed.) *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*, London: Faber & Faber.

"CASSIUS"

1943 *The Trial of Mussolini*, London: Victor Gollancz.

- CROFT, A.  
1990 *Red Letter Days: British Fiction in the 1930s*, London: Lawrence & Wishart.
- CROSS, C.  
1961 *The Fascists in Britain*, London: Barrie & Rockliff.
- CUNNINGHAM, V. (ed.)  
1986 *Spanish Front: Writers on the Civil War*, Oxford: OUP.
- ELIOT, T. S.  
1928 *The Literature of Fascism*, «The Criterion» (VIII: 31); 280-290.
- FYRTH, J. (ed.)  
1985 *Britain, Fascism and the Popular Front*, London: Lawrence & Wishart.
- GIBBS, P.  
1994 *Viaggio nell'Europa del 1934*, a cura di N.G. Storai, Padova: Franco Muzzio (ed. orig. *European Journey*, 1934).
- GRIFFIN, F.  
1939 *October Day*, London: Secker & Warburg.
- HAMILTON, A.  
1971 *The Appeal of Fascism: A Study of Intellectuals and Fascism, 1919-1945*, London: Blond.
- HYNES, S.  
1976 *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*, London: The Bodley Head.
- ISHERWOOD, C.  
1987 *Goodbye to Berlin*, London: Methuen (1939<sup>1</sup>).
- JAMESON S.  
1936 *In the Second Year* (Scena dal titolo *Circa 1942*), «Left Review» (II: 4); 148-154.
- LASKI, H.J.  
1973 *The economic foundation of peace*, in Leonard Woolf (ed.), *The Intelligent Man's Way to Prevent War*, New York: Garland Publishing (1933<sup>1</sup>).
- MOSLEY, O.  
1977 *The Greater Britain*, in C. Cook and J. Stevenson (eds.), *The Slump. Society and Politics during the Depression*, London: Cape (1932<sup>1</sup>).  
1998 *The Greater Britain*, in Patrick Deane (ed.), *History in Our Hands. A Critical Anthology of Writings on Literature, Culture and Politics from the 1930s*, London: Leicester UP (1932<sup>1</sup>).
- NOEL-BAKER, P.J.  
1936 *The Private Manufacture of Armaments*, London: Victor Gollancz.

Mario Faraone: "Barbarians at the Gate": immagini del fascismo...

ORWELL, G.

1998 *Who are the War Criminals?*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol XV, P. Davison ed., London: Secker & Warburg (1943<sup>1</sup>).

OSBORNE, E.A. (ED.)

1938 *In Letters of Red*, London: Michael Joseph.

POUND, E.

1950 Letter to Harriet Monroe (Rapallo, 30 November 1926), in D.D. Paige (ed.), *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, New York: Hatcourt.

PEARCE, M. - STEWART, G.

1992 *British Political History: 1867-1995. Democracy and Decline*, London: Routledge.

RICKWORD, E.

1934 *Straws for the Wary: Antecedents to Fascism*, «Left Review» (I: 1); 19-25.

SHY, R.P.

1977 *British Rearmament in the Thirties Politics and Profits*, Princeton: Guildford Princeton UP.

SPENDER, S.

1933 *Politics and Literature in 1933*, «The Bookman» (85: 507); 147-148.

STRACHEY, J.

1935 *The Coming Struggle for Power*, New York: The Modern Library (I ediz. ingl. 1933).

UPWARD, E.

1938 *The Armaments Scandal*, «New Ploughshare» (I: 3); 11-12.

1994 *Journey to the Border*, London: Enitharmon (1938<sup>1</sup>).

WARNER, R.

1986 *The Professor*, London: Lawrence & Wishart (1938<sup>1</sup>).

WILLIAMS, K.

1996 *British Writers and the Media, 1930-1945*, Basingstoke: MacMillan.

WOOLF, L.

1939 *Barbarians at the Gate*, London: Victor Gollancz.

1975 *Downhill All the Way. An Autobiography of the Years 1919-1939*, New York: Hartcourt (1967<sup>1</sup>).

WOOLF V.

1980 Lettera a Edward Sackville West (25 October 1939), in N. Nicolson, J. Trautmann (eds.), *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. VI, London: Chatto & Windus.

## **Storia di una volpe. Per un'analisi comparata fra Orwell e Silone**

Questo breve saggio non intende (né potrebbe) illustrare tutti i risvolti dei rapporti fra George Orwell e Ignazio Silone. Si pone l'obiettivo più limitato di dissodare il terreno ai fini di sollecitare, in tempi auspicabilmente brevi, ricerche più approfondite.

Frequentemente accostati nei resoconti politico-letterari dell'età dei totalitarismi, Orwell e Silone sono entrati nell'immaginario del Novecento come guastatori (o – questione di punti di vista – rinnegati, se non traditori)<sup>1</sup> all'interno della sinistra, come artisti capaci di posare il loro sguardo lucido e disilluso sui fallimenti tragici o grotteschi di rivoluzioni che in tempi e modi diversi hanno in varia misura condiviso. Le loro traiettorie politiche sono segnate da una comune critica dello stalinismo: una critica caratterizzata da un'ispirazione non trockjista né anarchica ma socialista e democratica (“liberale”, se vogliamo, nel senso nobile del termine), che ha come fondamento o come corollario la rivendicazione del diritto all'autonomia e all'integrità individuale contro la spersonalizzazione che entrambi denunciano nell'irrazionalismo dell'ortodossia. Di ogni ortodossia.

### I

In concreti termini biografici il dossier Orwell-Silone contiene solo la breve serie di incontri avvenuti all'inizio del 1946 sullo sfondo di una Londra devastata: una città a metà strada fra i tetri *cityscapes* della *Waste Land* e la metropoli “terminale” che farà la sua comparsa nella più triste delle utopie letterarie, *Nineteen Eighty-Four*<sup>2</sup>. È il giornalista e poeta italiano Ruggero Orlando a rendere possibile l'incontro fra i due scrittori. Esule (come Silone) sin dalla fine degli anni Trenta, Orlando ha (come Orwell) collaborato con la BBC e con il quotidiano «Observer».

Il motivo del breve soggiorno di Ignazio Silone nella capitale inglese è squisitamente politico. Bruno Falchetto, curatore dei Meridiani dedicati allo scrittore abruzzese, ci informa che «nel

gennaio 1946 [Silone] è a Londra, invitato con Nenni dal Partito laburista per discutere in forma ufficiosa i termini del trattato di pace», e conferma che lo scrittore in quella occasione «conosce Orwell, con cui si incontra più volte» (Falcetto 1998: xciii). Purtroppo non sappiamo molto dei contenuti delle conversazioni tra i due ed è un peccato che successivamente non si sia instaurato tra loro un rapporto epistolare. Intuiamo però da un accenno contenuto in una lettera scritta da Orwell in data 7 febbraio a Dwight MacDonald che la profonda stima da lui nutrita nei riguardi dell'italiano non ha certo inibito la sua proverbiale franchezza:

I saw Ignazio Silone several times when he was over here recently, and I taxed him about that statement in *Avanti* which you quote in *Politics* for May 1945. It was not a very satisfactory conversation, because I had not a copy of the paper with me, and we were at a crowded dinner-table, and could only talk to each other in French. However, both Silone and his wife denied most emphatically that he had said anything to just that effect, and he assured me that he had been working specifically against the fusion of the Italian Socialist and Communist parties. I feel sure that there must be some mistake somewhere. I gathered from him that there was a moment after the liberation when it was necessary for all the Left-wing parties to form some kind of popular front against the re-appearance of Fascism, and it is possible that what he said in support of that may have been twisted in some way. At any rate, he assured me that he was never at any time in favour of fusion of the two parties (Orwell 1998e: 93).

Probabile origine dell'equivoco qui accennato era il fatto che il consiglio nazionale del PSIUP, tenutosi a Roma dal 29 luglio al 1° agosto 1945, aveva votato una mozione di maggioranza che contemplava la priorità di una politica unitaria con il PCI in vista della creazione futura di un partito unico della classe operaia. Ma, insieme a Saragat e altri, Silone aveva appoggiato una mozione di minoranza contraria a tale ipotesi. Anche facendo la tara sulle barriere linguistiche (peraltro, come ci viene ricordato in queste righe, i due scrittori avevano entrambi dimestichezza con la lingua francese, e inoltre Darina Silone, che accompagnava il marito, era irlandese), con ogni probabilità non sarebbe stato molto semplice spiegare a Orwell le contorsioni della vita politica italiana. Nella sostanza, però, per quanto fosse poi entrato nella direzione del partito come rappresentante della minoranza, Silone poteva rivendicare di essersi opposto all'ipotesi unitaria (cfr. Falcetto 1998: xcii). Dobbiamo dedurre che il chiarimento sia stato però sufficiente, visto che tre anni dopo, quando il declino della sua salute si accentua in modo drammatico, Orwell ipo-



tizza una via di salvezza tutta italiana. Ecco cosa scrive al suo amico Richard Rees dall'ospedale di Cranham il 25 aprile 1949:

I have been sort of up & down in health but on the whole am a little better, I think. I still can't make any plans, but if I am up & about for the winter, I thought it might not be a bad idea to go abroad somewhere, & Orlando (I don't know if you know him, he writes for the Observer sometimes) suggested Capri as a good piace to stay. It sounds as if it would have good food & wine, & Silone, who is a friend of mine & lives there, would no doubt be able to arrange somewhere for me to stay. Any way it's worth thinking over (Orwell 1998i: 97).

Orwell non visiterà mai l'Italia. Se questo incontro mancato completa il quadro, eliminando la possibilità di un ultimo contatto diretto fra i due scrittori, la sintonia fra loro è però chiara da tempo. O più esattamente: Silone nota Orwell nel momento in cui il successo internazionale di *Animal Farm* (1945) accende i riflettori su uno scrittore che fino a quel momento ha goduto di una discreta e contestata fama nella sola Inghilterra; mentre, quantunque sia più giovane di lui di soli tre anni, è un Orwell ancora alle prime armi quello che nel 1933 scopre Silone in concomitanza col vasto e insperato clamore suscitato da *Fontamara* (in questo Orwell non è naturalmente un precursore né un eccentrico: gli autori impegnati della Auden Generation considerano il nostro scrittore un maestro<sup>3</sup>, e *Fontamara* è uno dei primi volumi a comparire nella collana economica dei Penguin Books).

Numerose sono, a partire dall'anteguerra, le attestazioni di stima di Orwell nei confronti del collega abruzzese.

## II

Silone is a revolutionary and an honest man (which rather suggests the old story about "Why did they put them two fellers in the same grave?"), and therefore, needless to say, an exile. [...] The great charm of the book is that it is written by a man who is inside the leftwing movement but whose mind has never developed the characteristic diseases of leftwing thought. The intrigues, line-ups, betrayals, putsches, civil wars, purges, riots, murders and libels which have made up European political history since the war are written about with astonishing knowledge, but without any of the dreary slogan-shouting of the ordinary political writer [...] Silone is certainly one of the most interesting of the writers who have come up in the last five years. His "Fontamara" is one of the brightest spots of the Penguin Library. He is one of those men who are denounced as Communists by Fascists and as Fascists by Communists, a band of men which is still small but is gradually growing (Orwell 1998a: 354-355).

In questo estratto da una recensione risalente al giugno 1939 Orwell nomina per la prima volta Ignazio Silone. È un periodo in cui lo scrittore inglese attraversa una profonda crisi personale e ideologica. Gli brucia ancora il ricordo del fallimento commerciale di *Homage to Catalonia*, libro in cui aveva inteso svelare i torbidi risvolti machiavellici della politica staliniana in Spagna: tale fallimento – forse in parte attribuibile a censure editoriali – ha innescato laceranti polemiche fra Orwell e buona parte della sinistra inglese. Né le tensioni sono destinate a placarsi: nell'imminenza dello scoppio del conflitto, solo tre mesi dopo la pubblicazione di questo articolo, convintosi dell'inevitabilità di sbarare con le armi il passo all'avanzata irresistibile del nazifascismo, Orwell giungerà a riconsiderare le proprie posizioni, attirandosi gli strali di molti suoi ex-compagni pacifisti.

Ma restiamo allo scritto del 1939. Al culmine di un decennio tutto da dimenticare, due sono le opere di Silone presenti alla mente dell'uomo che concepirà la *Fattoria degli animali* e *1984: Fontamara* (1933), vera e propria “fattoria dei cafoni” abruzzesi raggirati dall'istruzione di “intellettuali” camuffati da amici del popolo, e *La scuola dei dittatori* (1938), una sorta di dialogo platonico (o voltairiano) che sotto un'esile cornice narrativa si interroga sulla eterna brama di potere e sui meccanismi della gestione del consenso. Temi, come si vede, eminentemente “orwelliani”, così come preoccupazione tipicamente orwelliana è la saldezza morale di cui si fa credito a Silone, presentato come un progressista che sfugge alle gabbie dell'ideologia, opponendo agli stratagemmi della vita pubblica, della pratica politica, una fiera difesa della propria autonomia intellettuale. Conoscendo la vocazione di avversario naturale sempre presente in Orwell, non è difficile scorgere nell'ultima parte del brano i malcelati lineamenti di un autoritratto.

### III

Ripetutamente negli scritti di Orwell compare quasi un senso di invidia (indice, forse, un po' della componente di automortificazione ravvisabile nel suo quadro psichico, ma soprattutto della sua costante polemica verso gli artisti e i politici inglesi che parlano di totalitarismo senza vera cognizione di causa) nei confronti di una serie di scrittori europei che hanno vissuto *in prima persona* le persecuzioni del potere. Ed è in contesti di questo tipo che generalmente torna, fra gli altri, il nome di Silone.

Ci troviamo nell'estate del 1941, ma Orwell sta redigendo un bilancio degli anni Trenta, il "Decennio Rosso", l'era dell'*engagement*:

One development of the last ten years has been the appearance of the "political book", a sort of enlarged pamphlet combining history with political criticism, as an important literary form. But the best writers in this line — Trotsky, Rauschning, Rosenberg, Silone, Borkenau, Koestler and others — have none of them been Englishmen, and nearly all of them have been renegades from one or other extremist party, who have seen totalitarianism at close quarters and known the meaning of exile and persecution (Orwell 1998b: 538).

Questi concetti trovano poi una formulazione più compiuta in un saggio risalente al settembre 1944 e dedicato all'analisi dell'opera dell'amico Arthur Koestler (cfr. Orwell 1998d: 391-402). Rilevato che la letteratura inglese del Novecento è in larga misura dominata da scrittori stranieri (Conrad, Henry James, Shaw, Joyce, Pound, Eliot), Orwell ribadisce come tale declino sia stato anche in parte determinato da quella «special class of literature that has arisen out of the European political struggle since the rise of Fascism» (Orwell 1998d: 392). Si tratta di un tipo di produzione composita in cui romanzo, reportage, biografia e sociologia convergono, contribuendo a conferire alla prosa una maggiore gamma espressiva e un più profondo spessore civico. Il ventaglio dei nomi si amplia: accanto a Koestler vengono ora elencati Silone, Malraux, Salvemini, Borkenau, Victor Serge. Ciò che accomuna questi scrittori è l'essere tutti, osserva Orwell, dei "continental Europeans". Le loro controparti inglesi non sembrano infatti in grado di produrre una letteratura politica capace di cogliere e documentare la tragedia storica in corso:

It may be an exaggeration, but it cannot be a very great one, to say that whenever a book dealing with totalitarianism appears in this country, and still seems worth reading six months after publication, it is a book translated from some foreign language. English writers, over the past dozen years, have poured forth an enormous spate of political literature, but they have produced almost nothing of aesthetic value, and very little of historical value either (Orwell 1998d: 392).

Forse non senza un amaro sottotono allusivo al suo *Omaggio alla Catalogna*, il pragmatista Orwell batte nuovamente, e in termini decisamente poco sfumati, sul tasto dell'esperienza diretta:

The Left Book Club, for instance, has been running ever since 1936. How many of its chosen volumes can you even remember the names of?<sup>4</sup> Nazi Germany, Soviet Russia, Spain, Abyssinia, Austria, Czechoslovakia – all that these and kindred subjects have produced, in England, are slick books of reportage, dishonest pamphlets in which propaganda is swallowed whole and then spewed up again, half digested, and a very few reliable guidebooks and textbooks. There has been nothing resembling, for instance, *Fontamara* or *Darkness at Noon*, because there is almost no English writer to whom it has happened to see totalitarianism from the inside. [...] Most of the European writers I mentioned above, and scores of others like them, have been obliged to break the law in order to engage in politics at all: some of them have thrown bombs and fought in street battles, many have been in prison or the concentration camp, or fled across frontiers with false names and forged passports (Orwell 1998d: 392-393).

E si noterà ancora una volta come, denunciando le manchevolezze dell'ambiente intellettuale inglese nella produzione di una seria letteratura politica, Orwell dia l'impressione di difendere anche una causa personale. Chi non pensa alla sua avventura spagnola nel leggere di scontri per le strade, di documenti contraffatti, di frontiere attraversate clandestinamente? E come non ricordare che quella swiftiana parodia delle degenerazioni della rivoluzione sovietica, *Animal Farm*, ha visto la luce appena un mese prima della stesura di questo saggio? Una frase contiene quasi una rivendicazione del valore e del significato della *Fattoria degli animali*:

The special world created by secret police forces, censorship of opinion, torture and frame-up trials is, of course, known about and to some extent disapproved of, but it has made very little emotional impact. One result of this is that there exists in England almost no literature of disillusionment about the Soviet Union (Orwell 1998d: 393).

Perpetuando l'assidua osmosi fra letteratura e vita che è uno dei segni distintivi della sua produzione artistica e critica, Orwell appare qui impegnato a rendere ragione delle *proprie* scelte artistiche e al tempo stesso ad anticipare alcune direzioni future della sua attività di scrittore. Sappiamo infatti che sta per riprendere in mano una vecchia idea che troverà forma concreta in *1984*, la distopia in cui tenterà di dare una risposta alla mancanza, nel panorama della cultura nazionale, di una rappresentazione letteraria di quello che David Rousset definirà fra un paio d'anni *l'univers concentrationnaire*.

Ma ciò che qui interessa rilevare è come, in questo tentativo di inserirsi in un quadro di elaborazione culturale più matura e meno

asfitticamente insulare, Orwell abbia sempre presente Silone nella sua agenda mentale. Ed è evidente che egli tiene d'occhio anche le espressioni 'minori' della produzione del collega abruzzese.

Facciamo un piccolo passo indietro. Durante il suo inquieto periodo di collaborazione con la Eastern Section della BBC (18 agosto 1941-24 novembre 1943), Orwell effettua una serie di trasmissioni radiofoniche dirette all'Estremo Oriente. La maggior parte di questi programmi, notiziari di carattere propagandistico intesi a contrastare l'influenza giapponese nel subcontinente indiano, provoca presto in lui reazioni d'insofferenza dovute a scrupoli politici e morali. Ma c'è un altro aspetto del suo lavoro che, pur indirettamente riconducibile alla propaganda, gli è più gradito: uno dei modi in cui si può tentare di stimolare almeno la componente intellettuale della *audience* indiana a schierarsi con gli Alleati è il mostrare con esempi concreti come la civiltà delle democrazie vanta una tradizione culturale preferibile a quella prospettata dai disegni dell'Asse. Orwell organizza quindi tutta una serie di trasmissioni a carattere letterario: scrive brevi ritratti di autori come George Bernard Shaw, Jack London, Edmund Blunden; adotta la forma dell'intervista immaginaria per interpellare un 'resuscitato' Jonathan Swift sui mali del Settecento (e, soprattutto, sui quelli del Novecento); commenta criticamente il *Macbeth* di Shakespeare, alternando alla sua analisi una scelta di brani recitati da attori professionisti; organizza il programma *Voice*, una sorta di periodico letterario dell'etere consistente in una serie di dibattiti in diretta cui prendono parte molti importanti scrittori che leggono testi propri o commentano opere altrui.

Una forma di cui Orwell scopre le potenzialità nel corso della sua esperienza presso l'emittente di Stato è l'adattamento radiofonico. Oltre a favole come *I vestiti nuovi dell'imperatore* di Andersen e *Cappuccetto Rosso*, traspone infatti per il nuovo mezzo una serie di racconti dotati di forte impatto sociale: *Crainquebille* di Anatole France (trasmesso l'11 agosto 1943), *Il vetrino sotto il microscopio*<sup>5</sup> di H.G. Wells (6 ottobre 1943) e *La volpe* di Ignazio Silone (9 settembre 1943).

In una riflessione sui rapporti fra Silone e Orwell (e anche nel più ampio discorso della ricezione di Silone in ambito anglosassone) il racconto *La volpe* riveste un'importanza non secondaria. Inutilmente si cercherebbe però quest'opera nella produzione ufficiale dello scrittore abruzzese.

*Der Fuchs* (questa la traduzione letterale del titolo) compare nel giugno del 1934 in tedesco (Zürich, Oprecht & Helbling),

all'interno di *Die Reise nach Paris*, raccolta di novelle che in seguito Silone ripudierà<sup>6</sup>. Anticipiamo che, dopo circa un quarto di secolo nel corso del quale ben pochi si ricorderanno di *Der Fuchs*, Silone porrà di nuovo mano al racconto e lo trasformerà, dopo lunga elaborazione, nel romanzo *La volpe e le camelie*. Non si ricostruiranno qui in dettaglio la genesi e la storia editoriale dell'opera, illustrate molto bene da Bruno Falchetto (1999a: 1542-1552). È utile però riassumere almeno le tappe principali della composizione e poi esporre brevemente la trama del racconto originario, quello che circolò in ambito tedesco e anglosassone negli anni Trenta.

L'11 gennaio 1959 Silone informa Arnaldo Mondadori di avere appena «terminato di scrivere un lungo racconto di circa 70 pagine, intitolato *La volpe*, sviluppando una novellina di una quindicina di pagine che nel 1934 pubblicai in tedesco e inglese e che era rimasta inedita in italiano» (Silone 1999a: 1542). L'editore milanese, poco convinto della qualità dell'opera e della sua rappresentatività nel quadro generale della produzione di Silone, oppone però un netto rifiuto alla pubblicazione.

Quando compare a puntate sul «Mondo» di Pannunzio (marzo-aprile 1959), il racconto non ha ancora assunto la sua forma definitiva; nell'estate del 1959 Silone vi apporta infatti un'ulteriore serie di emendamenti e aggiunte trasformandolo sostanzialmente, come comunica al suo traduttore francese Jean Paul Samson, in un romanzo breve:

Ho consacrato il tempo libero quasi esclusivamente alla nostra *Volpe*. Non ho cambiato nulla del testo già definito, ma ho aggiunto un lungo capitolo quasi all'inizio e un capitolo alla fine e un certo numero di interpolazioni nel corso del racconto. Modestia a parte, sono soddisfatto del mio lavoro, che, ora, ha anche il vantaggio di costituire un volume di dimensioni pressoché normali. Anche il titolo si è allungato un po' ed è diventato *La volpe e le camelie* (Silone 1999a: 1543)<sup>7</sup>.

Al termine di questo accidentato percorso, Mondadori pubblica nel 1960 il romanzo *La volpe e le camelie* nella collana Narratori Italiani e poi, dal 1974, nella popolare serie degli Oscar. E a questo punto la storia intraprende per la seconda volta il suo cammino al di là dei confini. Va ricordato che, dopo le difficoltà incontrate nell'immediato dopoguerra agli occhi di un pubblico italiano che non solo (grazie al velo di censura che il fascismo ha steso su di lui) non lo ha mai sentito nominare ma stenta oltretutto a dargli una qualche collocazione nella nostra tradizione lette-

raria, a partire dagli anni Cinquanta Silone ha ormai, accanto a una serie di detrattori che lo attendono al varco a ogni nuova opera, molti estimatori in Italia e all'estero (può essere interessante notare che questo romanzo, non particolarmente apprezzato né in patria né in Francia, riscuote invece un buon successo nei Paesi anglosassoni)<sup>8</sup>. Anche per altri motivi importanti, però, il ritorno dall'esilio costituisce uno spartiacque netto nella 'fortuna' critica di Silone. Quando si tratta di ripubblicare le prime opere circa un decennio dopo la loro comparsa e in un contesto locale e mondiale profondamente mutato, Silone approfitta per apportarvi una serie di modifiche che comunque – pur non risolvendosi necessariamente in vere riscritture come nel caso di *Der Fuchs* – non si limitano quasi mai a una semplice revisione formale. In breve: esiste un “primo” Silone, quello “internazionale” o “dell'esilio”, e un “secondo” Silone, quello che, dopo il ritorno in patria, si trova ad affrontare quasi un nuovo esordio.

#### IV

Sappiamo per certo che per l'adattamento radiofonico Orwell fece ricorso alla versione inglese de *La volpe* comparsa nell'autunno del 1937 sul prestigioso periodico antologico di Lehmann, «New Writing»<sup>9</sup>. *The Fox*, nella traduzione di Gwenda David e Erich Mosbacher, vi occupa circa diciotto pagine.

Nella stesura originaria, il racconto è dotato di una secchezza narrativa pari alla durezza di contorni del suo “messaggio” politico. La vicenda si svolge nel Canton Ticino, presso la casa-fattoria di Daniele, piccolo proprietario antifascista che, a quanto è dato capire, svolge attività propagandistiche con i frontalieri italiani avversi al regime. Nella vita della famiglia irrompe una spia fascista, un giovane bolognese che, sotto la falsa identità di “Ingegnere Umberto Stella”, viene curato, proprio a casa di Daniele, dalle gravi ferite riportate in un aspro scontro fisico con Agostino, un muratore bergamasco amico di Daniele. L'antifascismo di Agostino è anticompromissorio e virulento anche perché il regime gli ha da poco assassinato un fratello. Durante la convalescenza del giovane, inizialmente irriconoscibile perché ha il volto interamente fasciato dalle bende, Agostino scopre la vera identità dell'“ingegner Stella”, che nel frattempo ha attirato su di sé l'interesse e l'affetto di Silvia, figlia maggiore di Daniele. Quantunque, cosa rara in Silone, il racconto non sia ambientato nella Marsica, le attività di Daniele come allevatore e contadino sono continuamente enfa-

tizzate, tanto che si crea un'aria di famiglia col resto della produzione più nota dello scrittore. Ed è proprio l'ambientazione contadina a far scattare l'invenzione narrativa più notevole: parallelamente al graduale smascheramento della spia si accampa infatti nel testo un livello metaforico sollecitato dalla comparsa di un altro predatore, una volpe che fa strage nei pollai del circondario. A partire più o meno dalla metà del racconto, fili simbolici legano così il destino di Umberto Stella a quello della volpe: la società umana, come il mondo naturale, deve difendersi disperatamente da presenze rapaci. Lo spazio limitato del racconto non concede molto alle digressioni. La spia, venuta a conoscenza delle attività antifasciste di Daniele in seguito a un atto di leggerezza dell'ingenua e fiduciosa Luisa, secondogenita di Daniele, si appropria, approfittando della momentanea assenza del padrone di casa, di una serie di documenti compromettenti. Alla fuga dell'Ingegnere Stella segue immediata la notizia dell'arresto di diversi frontalieri italiani e della devastazione di un deposito di pubblicazioni clandestine a opera della polizia. Una cupa e sospesa atmosfera tragica avvolge il finale della novella.

Data la scarsa reperibilità del testo, vale la pena di riportarne per intero i tre capoversi conclusivi, senza tentare una retroversione ma riproducendoli così come li lesse Orwell:

Night came and stars appeared. The cock crowed for the first time, but no one thought of going to bed. No one wanted to set foot on the first floor, which until yesterday had been occupied by the 'engineer.' The cock crowed a second time. Filomena<sup>10</sup> and Luisa remained sitting by the stove. Silvia remained sitting on a box at the back of the dark kitchen, and Daniele sat at the threshold. It was like a death-watch, as though someone had died. The cock crowed a third time.

A piercing animal cry broke the silence, like the howl of a dog in great pain, followed by a protracted and agitated cackling of all the hens and chickens. Daniele sprang to his feet and dashed down the garden towards the hen-house. He saw a fox with its paw in the trap. The animal, with humped back, was pulling with its three free legs, trying to free the captured limb. When it saw Daniele approaching it started jumping frantically from side to side, though it was hampered by the chain which held the trap.

'At last!' Daniele exclaimed. He seized an axe which was lying near the hen-house and started striking the beast as though he were felling an oak-tree. He struck its head, its back, its belly, and its legs, and went on striking long after he had hacked the carcass to pieces and reduced it to a bloody pulp (Silone 1937: 35).

Non sarebbe giusto trasmettere al lettore l'idea che il senso vero de *La volpe* sia l'esaltazione della forza pura e neanche la



sanzione problematica della violenza politica. Il protagonista di questo racconto non ha perso quei tratti di umanità e altruismo che caratterizzavano un altro energico e impulsivo protagonista di Silone, lo scorbutico eroe di *Fontamara* Berardo Viola. Anche quando apprende che il sedicente ingegnere è una spia, Daniele rifiuta di fargli del male perché l'uomo è suo ospite. Lo stesso riferimento al tradimento di Pietro (Matteo 26:34) piuttosto che a quello antonomastico di Giuda implica forse un velato riconoscimento dell'umanità del nemico. È comunque certo che nella transizione dal racconto del 1934 al romanzo del dopoguerra Silone stempera l'atmosfera in un alone purgatoriale in cui la dimensione umana e morale quasi cancella quella storica e con essa il ricordo della contrapposizione politica. Ma prima di dar conto delle principali variazioni che troveranno posto ne *La volpe e le camelie*, diamo un rapido sguardo all'adattamento effettuato da Orwell per la BBC.

Va innanzitutto osservato che *The Fox*, testo, com'è consueto nella produzione di Silone, ricco di dialoghi, si presta assai bene alla drammatizzazione. La presenza del Narratore radiofonico è piuttosto contenuta grazie alla totale assenza di descrizioni ambientali o paesaggistiche, per cui lo speaker si limita a dare succintamente conto delle azioni dei personaggi nei casi in cui esse non siano enunciate esplicitamente nel dialogo o incorporate fra gli espedienti usati dalla sonorizzazione. Preoccupandosi evidentemente di agevolare la ricezione da parte del pubblico orientale, Orwell compie alcuni interventi chiarificatori; spesso sostituisce espressioni complesse, o dalle quali traspare ancora l'originale italiano, con forme più correnti nell'inglese parlato; elimina, giudicandoli forse ridondanti per quello che oggi si definirebbe il suo 'target', vari riferimenti a città e luoghi della Svizzera; affida al Narratore una sintesi delle battute dei personaggi secondari (il che, naturalmente, ha anche un valore funzionale poiché consente di utilizzare un numero minore di attori).

L'unico intervento 'pesante' che Orwell si concede è l'innesto di un accenno a un episodio biblico in cui si argomenta la necessità della vendetta. Contestualizziamo il brano inserendolo nella situazione. È il momento in cui Agostino riconosce la spia:

AGOSTINO: That's him! That's the man right enough.

DANIELE: You're sure?

AGOSTINO: Perfectly. And now we've got him. He won't get away alive this time!

DANIELE: You don't mean that seriously, do you?

AGOSTINO: I do mean it. The fox is in the trap, and I'm not going to let him out of it.

DANIELE: But you can't murder a man in cold blood!

AGOSTINO: You know who that man is, don't you? He's one of those dirty Fascists who murder our comrades in Italy and shut them up in prison and on the islands. Now he's in our power. Do you think we're going to let him go?

DANIELE: But he's lived in my house for weeks. He's my guest.

AGOSTINO: He's a spy!

DANIELE: He was a spy, but now he's my guest. He was brought in here half dead and we've nursed him back to life. He's eaten my salt.

AGOSTINO: Don't you understand that we can't afford these scruples when we're fighting against Fascists? They don't have scruples.

DANIELE: I know. That's why I'm not a Fascist.

AGOSTINO: Daniele, you're old fashioned. It was just because *we* had scruples that the Fascists beat us in the first place. When your enemy is down, smash him. Do you remember that bit in the Bible where King Agag was captured by the Israelites? Saul wanted to let him off but the prophet Samuel knew better. I've always remembered the words: "And Samuel said, As thy sword hath made women childless, so shall thy mother be childless among women. And Samuel hewed Agag in pieces before the Lord."

DANIELE: That was five thousand years ago. Don't be so bloody-minded.

AGOSTINO: You have to be. Anything else isn't fair to your own side. But you'll change your mind before long. Tell me, how much longer is this man staying here?

DANIELE: I should think he'll be here another week. He's still very feeble (Orwell 1998c: 237-238)<sup>11</sup>.

Se gli scrupoli di Daniele sulla legittimità morale di uccidere un ospite sono presenti nell'originale, la citazione dal Vecchio Testamento (I Samuele 15:33) non vi trova invece, come si è detto, alcun riscontro. Si può intuire che Orwell l'abbia inserita per caratterizzare ulteriormente i personaggi. La risposta sostanzialmente evangelica di Daniele (battuta presente in Orwell come in Silone) accentua la superiorità morale dell'antifascismo sul fascismo. Ma, quantunque efficacemente sconfessata dal suo interlocutore, la feroce proposta di Agostino non solo insinua, per così dire, precedenti illustri, ma rischia di risultare corroborata, pur se attraverso una mediazione simbolica, dalla selvaggia vendetta vicaria che si compie nel finale del racconto (questo sì, identico nella *Volpe* di Silone e nella versione elaborata da Orwell per la BBC). È vero, in altri termini, che la frase interpolata viene posta in bocca al personaggio di Agostino e serve soprattutto a contrapporre una perdente visione veterotestamentaria dei contrasti sociali all'afflato umanitario che traspare dalle pur decise posizioni di Daniele. Ma non

è meno vero che le ultime righe del racconto, che per questo abbiamo riportato qui per esteso, lasciano sospesa nell'aria proprio quella nota di brutalità che è destinata a sparire nella tarda versione del 1960. Se Orwell, senza truccare le carte in tavola, trasmette al suo pubblico di ascoltatori dei primi anni Quaranta l'immagine, risalente ai primi anni Trenta, di un Silone militante e alieno da compromessi, con *La volpe e le camelie* le cose cambiano in maniera radicale: il romanzo non indugia sull'immagine del traditore metaforicamente maciullato. A quei rabbiosi colpi d'accetta segue un finale riflessivo ed elegiaco. Silone fa sì che la spia (che ora si chiama signor Cefalù), si tolga la vita dopo la fuga dalla casa di Daniele. Il lettore è autorizzato a pensare che la molla del suicidio («Mi dispiace per quel povero ragazzo», commenta Daniele dopo averne appreso la morte, «Non era cattivo») (Silone 1999b: 534) possa essere stata una combinazione di diversi fattori più o meno decisivi: il rimorso per aver tradito la fiducia altrui, un ripensamento ideologico e, forse in misura maggiore, un motivo più genericamente e nobilmente umano, l'amore per Silvia.

## V

Pur costituendo un episodio di “collaborazione” intertestuale a distanza (a notevole distanza di tempo e di spazio), il radiodramma *The Fox* finisce per essere il momento di massima intimità fra i due scrittori. È un contributo attivo e creativo di Orwell alla diffusione dell'opera di Silone.

Si può solo congetturare che nei libri pubblicati da Silone nel dopoguerra Orwell (morto, come si sa, il 21 gennaio 1950) avrebbe apprezzato, più che il costante se pure problematico interesse nei confronti della religione, la struggente aspirazione alla fratellanza umana e la ribellione a ogni gerarchia istituzionalizzata. Non è però difficile per chi voglia intraprendere la ricerca auspicata all'inizio di questo saggio trovare un'infinità di punti di contatto nelle tormentate vicende politiche e artistiche di Orwell e Silone. Il nostro ipotetico ricercatore scoprirebbe che molti concetti espressi dai due autori sono tranquillamente intercambiabili persino nella loro formulazione verbale.

What is Socialism? Can you have Socialism without liberty, without equality, and without internationalism? Are we still aiming at universal human brotherhood, or must we be satisfied with a new kind of caste society in which we surrender our individual rights in return for economic security? (Orwell 1998g: 60)<sup>12</sup>.

Se si traducesse in italiano una frase come questa, non sarebbe difficile attribuirlo a Silone.

Uno scrittore, come ogni altro cittadino, avrebbe il dovere morale di conoscere i problemi della propria epoca e di farsene un'opinione. Ma, ovviamente, non può essere costretto. È da sperare che lo scrittore, convinto di una qualche necessità sociale, la esprima anche in dibattiti pubblici e polemiche. È utile che lo studio e la trattazione dei temi maggiori della nostra generazione non siano lasciati ai professionisti della politica. Ma uno scrittore decade subito nel rango di propagandista appena si fa il portavoce e il propagatore di parole d'ordine elaborate da altri per questioni da lui personalmente non studiate (Silone, cit. in D'Eramo 1971: 536)<sup>13</sup>.

Letto da Silone a metà del 1949 durante la prima riunione del Comitato centrale di Comunità a Milano, questo brano segna il suo distacco definitivo dalla politica. Un distacco come scrittore, non come cittadino. I concetti qui espressi suscitano immediatamente nello studioso di Orwell il ricordo di saggi come *Writers and Leviathan*<sup>14</sup>, comparso esattamente un anno prima del discorso di Silone. Orwell riflette sulle conseguenze artisticamente letali che l'adesione a un'ortodossia o a un'ideologia organizzata comporta per gli scrittori, che hanno il dovere di fungere da battenti liberi, serbandosi inviolata la propria sfera creativa:

Well, then, what? Do we have to conclude that it is the duty of every writer to 'keep out of politics'? Certainly not! In any case, as I have said already, no thinking person can or does genuinely keep out of politics, in an age like the present one. I only suggest that we should draw a sharper distinction than we do at present between our political and our literary loyalties, and should recognise that a willingness to do certain distasteful but necessary things does not carry with it any obligation to swallow the beliefs that usually go with them. When a writer engages in politics he should do so as a citizen, as a human being, but not as a writer. [...] But whatever else he does in the service of his party, he should never write for it. He should make it clear that his writing is a thing apart (Orwell 1998h: 291).

La sezione finale di *Writers and Leviathan* ci regala un'epigrafe che si può ben applicare a entrambi i nostri scrittori:

Perhaps it is even a bad sign in a writer if he is not suspected of reactionary tendencies to-day, just as it was a bad sign if he was not suspected of Communist sympathies twenty years ago (Orwell 1998h: 292).

Con la speranza di avere almeno scalfito la superficie del dibattito, mentre rimandiamo alla sede adeguata il compito di un

approfondimento più sistematico delle numerose affinità tra Orwell e Silone, giungiamo ora all'episodio finale di una storia che si configura come un protratto dialogo fra due intellettuali che hanno tentato di dare risposta ai più ardui nodi problematici di un'età difficile e violenta.

Gli anni Trenta sono ormai alle spalle, ma non ne è svanito il ricordo, né se ne sono esaurite le conseguenze. Quando solo tre mesi lo separano ormai dalla morte, Orwell, raggiunto nel suo letto d'ospedale, viene invitato ad aderire a un «Comitato per la protezione e l'assistenza ai democratici spagnoli» costituito al fine di «aiutare le vittime di un'ingiustizia storica perpetuata dalla complicità o dal silenzio di chi avrebbe il potere di porvi fine». Il Comitato chiede che «gli uomini liberi» collaborino all'istituzione di «una forza internazionale che contribuisca a preservare quanto si può di quella Spagna esiliata o incarcerata che è, per noi, la vera Spagna»<sup>15</sup>. Tra i firmatari compaiono così André Breton, Albert Camus, Pablo Casals, André Gide, Carlo Levi, François Mauriac, George Orwell, Jean-Paul Sartre e Ignazio Silone.

È bello vedere ancora una volta accostati i nomi di Orwell e Silone in quello che per lo scrittore inglese fu forse l'atto estremo di una lunga e nobile testimonianza umana e politica.

GUIDO BULLA

### **Storia di una volpe. Per un'analisi comparata fra Orwell e Silone**

Despite the fact that the names of Ignazio Silone and George Orwell are frequently paired in writings dealing with the relationship between literature and Totalitarianism, the relevant affinities existing between their political and artistic conceptions still need thorough investigation. This essay purports to be a first step in that direction. Though some biographical episodes in the relationship between the two writers are analysed here, this study is mainly devoted to a sort of 'joint creation': Orwell's radio adaptation, during his BBC years, of Silone's short story «The Fox». The peculiar importance of this *novella* is due to the fact that the Italian author disavowed it and recast the story into the later novel *La volpe e le camelie*. In the transition between the two versions something in Silone's message underwent a deep change. While contributing to Silone's reputation abroad, Orwell's adaptation reflects the image of a pre-war Silone who is substantially different from the writer who, at the end of his exile in Switzerland, extensively revised his previous works.

## NOTE

1. Tanto vale accennare nello spazio di una nota a un problema, peraltro molto grave, di cui non tratteremo in testo e che costituirebbe un bizzarro punto di contatto fra i nostri due autori. Sintetizzando al massimo: quantunque su Silone come spia dell'OVRA esista forse una documentazione adeguata e, almeno a un primo sguardo, per niente rassicurante, il suo impatto culturale e politico negli anni Trenta e Quaranta non può risulterne annullato. Quali che siano gli sviluppi del dibattito sulle motivazioni dello scrittore, le sue rappresentazioni di un'Italia depressa e repressa dal Fascismo non perdono però la loro validità. Su Orwell come "traditore" in quanto estensore, nell'immediato dopoguerra, di una famigerata lista di intellettuali pronti, a suo avviso, a passare nelle file dell'URSS in caso di una Terza guerra mondiale, non c'è davvero molto da dire. Chi si scandalizza ignora le testimonianze della sua intera vita e le sue idee di socialista democratico, e forse troverebbe tutte le risposte che cerca in documenti tutt'altro che segreti come *Homage to Catalonia*, *Animal Farm*, *Nineteen Eighty-Four*.

2 Peraltro Silone non doveva aver motivo di trovare sconvolgente lo spettacolo della Londra postbellica. Il 22 gennaio 1946, Orwell scrive all'antropologo Geoffrey Gorer: «Yesterday I took Silone and his wife out to dinner. They were only here for a few days and were still in a state of being astonished at the food, all the English in Rome having told them that we were starving over here. I am always ashamed when people come to England for the first time like that, and say to them 'Don't think England is like this in peacetime,' but the S.s. [*Silones*] said that for cleanness and state of repair London was a dream compared to Rome. They said that in Rome you could get anything if you had enough money, but an overcoat, for instance, cost the equivalent of £120» (Orwell 1998f: 52).

3. Il fatto è troppo noto perché occorra documentarlo. Se è lecito riferire un'esperienza personale, pochi anni prima della morte, avvenuta nel 1995, in occasione di una conferenza presso il British Council di Roma, Sir Stephen Spender mi confermò in una conversazione informale il prestigio di cui Silone, in virtù soprattutto del romanzo *Fontamara*, godeva nell'Inghilterra degli anni Trenta presso gli intellettuali politicamente impegnati.

4. Fondato nel maggio 1936 dall'editore Victor Gollancz con la collaborazione di John Strachey e Harold Laski, il Left Book Club, grazie a una politica di enormi tirature, era riuscito a rendere accessibili i prezzi dei libri che vendeva a cadenza mensile ai propri abbonati. In virtù di un accordo con l'editore comunista Lawrence & Wishart, il LBC poté applicare prezzi molto contenuti anche a testi classici. Il successo fu tale che in varie parti della Gran Bretagna si costituirono spontaneamente gruppi di lettura e discussione. Poiché anche *The Road to Wigan Pier*, contestata inchiesta-confessione di Orwell, era stato pubblicato nel 1937 dal Left Book Club, forse questo passo contiene un lieve spunto autoironico.

5. Questo il titolo italiano di *A Slip Under the Microscope* in *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, a cura di Fernando Ferrara (Milano: Mursia, 1966).

6. Oltre a *La volpe* e al racconto che dà il titolo al volume, il libro comprendeva *Simplicio*, *Don Aristotile*, *Letitia* e *Panerone*.

7. La lettera risale al 14 settembre 1959.

8. Cfr. D'Eramo (1971: 329 e sgg.). Questo studio, che conserva intatta la sua validità, analizza fra l'altro le revisioni apportate da Silone nelle varie edizioni delle sue opere e fornisce una messe di informazioni sulla ricezione critica dello scrittore all'estero.

9 Pubblicata dall'editore londinese Lawrence & Wishart, la rivista «New Writing», creata negli anni Trenta da John Lehmann (1907-1987) per dar voce agli scrittori antifascisti europei, si era trasformata dal 1941 in un volume trimestrale, cambiando il titolo in «Penguin New Writing». Meno caratterizzata in senso politico, «Penguin New Writing» divenne una miscellanea che ospitava contributi molto diversificati. Cessò le pubblicazioni nel 1950. Orwell aveva contribuito al secondo numero di «New Writing» (autunno 1936) con lo sketch narrativo *Shooting an Elephant*.

10. Filomena è la moglie di Daniele.

11 Il manoscritto si trova alla BBC Play Library.

12 *What is socialism?* risale al 31 gennaio 1946.

13 Col titolo *Discorso di Ignazio Silone*, il brano è comparso in «Comunità», Ivrea, luglio-agosto 1949.

14. Scritto nel marzo 1948, *Writers and Leviathan* viene pubblicato su «Politics and Letters» nell'estate dello stesso anno. Per una recente traduzione italiana cfr. Orwell 2000: 1489-1498.

15. *For Freedom in Spain*, «Tribune», 2 September 1949, p. 15.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

D'ERAMO, L.

1971 *L'opera di Ignazio Silone – Saggio critico e guida bibliografica*, Milano: Mondadori.

FALCETTO, B.

1998 *Cronologia*, in (a cura di) *Ignazio Silone - Romanzi e saggi*, Vol. I (1927-1944), Milano: Mondadori, I Meridiani; lxxvii-cviii.

1999a «*La Volpe e le camelie*» – *Genesis e storia editoriale*, in (a cura di) *Ignazio Silone – Romanzi e saggi*, Vol. II (1945-1978), Milano: Mondadori, I Meridiani; 1542–1552.

ORWELL, G.

1998a *Review of «The Mysterious Mr. Bull» by Wyndham Lewis; «The School for Dictators» by Ignazio Silone*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XI, *Facing Unpleasant Facts (1937-1939)*, ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 354-355.

1998b *Wells, Hitler and the World State*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XII, *A Patriot After All (1940-1941)*, ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 536-541.

Guido Bulla: *Storia di una volpe. Per un'analisi comparata fra Orwell e Silone*

- 1998c *Orwell's Adaptation of «The Fox» by Ignazio Silone*, in *The Complete Works of George Orwell*, ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg, Vol. XV, *All Propaganda is Lies* (1941-1942); 230-242.
- 1998d *Arthur Koestler*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XVI, *I Have Tried to Tell the Truth* (1943-1944), ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 391-402.
- 1998e *Letter to Dwight MacDonal*d, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XVIII, *Smothered Under Journalism* (1946), ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 93-94.
- 1998f *Letter to Geoffrey Gorer*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XVIII, *Smothered Under Journalism* (1946), ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 52-54.
- 1998g *What is Socialism?*, Vol. XVIII, *Smothered Under Journalism* (1946), ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 60-63.
- 1998h *Writers and Leviathan*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XIX, *It is What I Think* (1947-1948), ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 288-293.
- 1998i *Letter to Richard Rees*, in *The Complete Works of George Orwell*, Vol. XX, *Our Job is to Make Life Worth Living* (1949-1950), ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg; 97-98.
- 2000 *Romanzi e Saggi*, a cura di Guido Bulla, Milano: Mondadori, I Meridiani.

SILONE, I.

- 1937 *The Fox* (transl. Gwenda David & Erich Mosbacher), «New Writing» (IV, Autumn); 18-35.
- 1998 *Romanzi e saggi*, Vol. I (1927-1944), a cura di Bruno Falchetto, Milano: Mondadori (I Meridiani).
- 1999a *Romanzi e saggi*, Vol. II (1945-1978), a cura di Bruno Falchetto, Milano: Mondadori, (I Meridiani).
- 1999b *La Volpe e le camelie*, in *Ignazio Silone - Romanzi e saggi*, Vol. II (1945-1978), a cura di Bruno Falchetto, Milano: Mondadori, (I Meridiani); 427-534.



**Archibald MacLeish:  
The Dramatist as American Stoic  
With Themes that Were Formed  
in the 1920s and 1930s**

Archibald MacLeish (1892-1982) «was a playwright, a lawyer, a teacher, a journalist, a Librarian of Congress, an assistant secretary of state, and, above all, a poet. He wrote more than forty books of poems, plays, essays, and speeches, he won the Pulitzer Prize three times, received numerous other awards including the National Medal for Literature and the Presidential Medal of Freedom. Amy Lowell was for a time his mentor. Ernest Hemingway and Dean Acheson were among his closest friends. He was called a fascist by communists and a communist by Senator Joseph McCarthy. Though Ezra Pound disdained his poetry, MacLeish was responsible, so much as anyone else, for Pound's release from long confinement in St. Elizabeth's [mental] Hospital» (Winnick 1983: xi). MacLeish's art began in the 1920s and 1930s and this turbulent era directly affected the themes and ideas, particularly in his verse plays, which MacLeish saw as vehicles to give personal views a public forum.

The most public of artists, MacLeish was the editor of «Fortune» magazine in the 1930s while writing articles for it that exhorted corporate America to respond more compassionately to the Depression. He resigned from it when he was pressured to be less of a critic of business. He entered government service in 1938 as Assistant Secretary of State and Librarian of Congress under FDR. In the late 1940s and early 1950s he was a Harvard lecturer who wrote essays debunking McCarthyism. (MacLeish was also a most prolific essayist on social issues in general.) His experience with the law, business, and government made him a pragmatist and his art reflects this pragmatism with a starker, more stoic recognition of reality that began in the 1930s with his recognition of the rise of fascism in Europe and the suffering of the American people during the depression.

His early art was well-praised, but the more he engaged in public activism, moving facilely from board room, to state room, to Harvard

class room, the more he was sniped at by those who implied that «true» art could not emerge from such «compromised» activities. The vitriol seemed excessive at times, and even envious of a man who could move in these circles so fluidly. Of course, MacLeish was not introverted and his outspoken opinions invited vociferous responses.

MacLeish was born to a progressive, upper-middle-class family in Illinois. His New England heritage came from his mother who was from Connecticut, and MacLeish, after attending Yale—where he was a poet *and* football player, then Harvard Law, would make Conway, Massachusetts his home base thereafter. During 1920, on a sabbatical in Paris, MacLeish, even before trying his hand at poetry, wrote his first verse play, *Nobodaddy*. This play and all the plays that followed were very much about how art can turn personal views into parables for a public forum.

Archibald MacLeish always had a predilection for performance with life itself the stage. By many accounts (and audio recordings), he had a formidable speaking voice and an actor's memory. If asked about a particular poem, he could often recite it spontaneously. He was an adept public speaker and was not afraid to be one even in a potentially hostile environment. Certainly, although he never actually acted per se, MacLeish had an instinct for the dramatic and «acted» in his public life. Remembered principally as a poet—much of his poetry itself was meant to be declamatory as in his call for «Public Speech» in 1936—MacLeish, nonetheless, won a Pulitzer Prize for drama with his Broadway play *J.B.* in 1957. (MacLeish also won two Pulitzers for poetry.) In fact, there are very few twentieth century dramatists whose plays have been *heard* by as many people as MacLeish's verse radio plays, which were listened to from the late 1930s to 1976. His anti-fascist verse plays, *The Fall of the City*, 1937, and *Air Raid*, 1938, were the first verse plays ever broadcast in the United States (and the former was almost concurrent with England's first broadcast of a verse play by Louis MacNeice). MacLeish had been thought to be just a poet when he publicly turned to drama in 1935 with the play *Panic*. MacLeish's dramatic vision, however, began taking shape in that very first play, *Nobodaddy*, written in 1920 while in Paris (but not published until 1926), and though it had a limited printing and was never performed, is still important as this play established themes that would persevere in the rest of this writer's art for the next sixty years.

When MacLeish was in Europe during the 1920s he saw the terrible aftermath of World War I. In addition his younger brother, Kenneth was killed in Europe as an American soldier, which haunted

MacLeish for many years. Indeed, his long stay in Europe during the 1920s was motivated by a grief for his dead brother that was profound. During the play's development, the American poet Conrad Aiken, also in Europe, influenced MacLeish and Aiken's own verse was greatly influenced by Freudian psychology. When the play was published in 1926, MacLeish was not yet established as a poet of note and the play, which was a unique view of Adam and Eve, Cain and Abel, received little attention. *Nobodaddy* (William Blake's name for God) was largely ignored, and the one extant review had serious reservations, although, according to MacLeish biographer, Scott Donaldson, «the reviewer concluded that MacLeish had reworked the bible story with originality into a powerful psychological drama of man's aloneness in the universe» (Donaldson 1992: 166). The reviewer, Christopher Herter, a friend of MacLeish, had the benefit of some elucidation that may have helped him see the power that others could not fathom. Feeling this «aloneness in the universe» was MacLeish's reaction to his brother's death. MacLeish himself was not sure if his first play worked, and in the late 1970s, upon being told that the critic, R.P. Blackmur, had said that «act three is drama at its best,» responded, «For God's sake, I better reread it» (MacLeish 1986: 203). Blackmur's comment was made many years after 1926 and included a critical perspective hardly available when the play first appeared. In 1926, Freud and the new world of psychology were still cutting edge and critics were not yet ready to see certain themes in MacLeish (and many other writers) that would become more prevalent after World War II.

In MacLeish's introduction to *Nobodaddy*, he states:

The literary interpretation of ancient legends as expression in metaphor of man's experience of nature is so common in our time that any other use of the material requires explanation. In the following poem [verse play] I have not treated the Hebrew legend of the Garden of Eden as a metaphor. I have not assumed that the legend as legend symbolizes the accident of human self-consciousness and the resultant human exclusion from nature, animal and inanimate. I have not taken the God of Genesis to be the mysterious universal will which man at that point in his history ceased to understand. I have not seen in Cain the beginning of the human effort to occupy a man-made, man-conscious, universe within or without the other. On the contrary, having to deal with *the dramatic situation which the condition of self-consciousness in an indifferent universe seems to me to present* [author's italics], I have appropriated, for its dramatic values, the story of Eden... (MacLeish 1926b: 6-7).

Succinctly then, MacLeish, in his thematic proclamation of dealing with «self-consciousness in an indifferent universe,» also

proclaimed his artistic role as an American stoic, pre-dating post-World-War II Existentialists and staking out his territory for future art.

According to Donaldson, «in act I, Adam and Eve eat of the forbidden fruit, and so become aware of themselves as isolated and lonely creatures, severed from their oneness with animal nature. In act II, they flee from the garden, and discover the pain of alienation in a universe that does not care about human beings or their values. Act III takes place thirty-five years later, in the desert east of Eden. Drought has destroyed Cain's crops and threatens Abel's flocks. Yet, when Abel prays for permission to return to Eden and offers a sacrifice, Cain reacts with fury. 'If we bow,' he says, 'we'll never stand upright on earth again.' Abel may be willing to crawl before God, to sink back into oneness with nature of the Garden before consciousness [of the ego], but Cain is not» (Donaldson 1992: 165-166). And then Cain kills his brother and runs into a darkness from which man never fully emerges.

The idea of an «indifferent universe» in *Nobodaddy* is strictly a man-made construct predicated on the individual ego's belief that God should be somehow immanent and *personal*. In the pre-fall state, Adam was quite content to meld into a «oneness» with nature, with nature representing a transcendent *God-as-an-intuitive feeling*, rather than a God which should respond to personal importuning that may consequently stir anger when the importuning are not directly answered. «Hell» is thinking that after eating the forbidden fruit, Adam would be superior to nature, and equal to the God who created nature. When no seeming benefits derive from this «knowledge,» and a drought follows the eating of the forbidden fruit, it seems to Eve that they are not just being ignored, but punished.

Adam, before his eating from the tree of knowledge, was faced with two choices, both of which were self-imagined: he could succumb to the awe of nature and to his feelings of inferiority towards nature, or, by eating the fruit, assert his will to be god-like and superior to nature. Adam is urged to eat the forbidden fruit by his ego in the guise of the serpent—and also encouraged by Eve to do so as she does not fear what she does not understand (ignorance is bliss). They eat, and their guilt brings misery as they flee to the desert. A drought ensues; is this punishment or a coincidence? There is no answer and their guilt endures for thirty-five years; Adam and Eve's grown sons, Cain and Abel have assimilated this internal conflict by emulating it as witnessed in their parents.

Abel represents the «fallen» Adam and in his inherited guilt attempts reconciliation with the imagined «angry» god by killing a



metaphysical realm greater than himself if that realm seems voiceless? In effect, should man have faith in faith itself and act for the greater good even if that good is not manifest in tangible terms? In addition to anticipating his own play, *J.B.*, of 1957, MacLeish in his poetry and plays from 1920 forward anticipated the dilemma of the anti-heroic, internal man who dominated the post-World War II era as enunciated by W.H Auden's *The Age of Anxiety*, in 1947.

In 1923, MacLeish gave up the law and with his wife, Ada, went back to Paris. There, he read and wrote poetry while Ada studied voice, being a very talented soprano. His first volume of poems, *The Happy Marriage*, came out in 1924. In 1929, Henry Luce, founder of «Time», hired MacLeish to be the first editor of «Fortune». In 1933, he won his first Pulitzer for *Conquistador*, an epic poem that warns of fascism by using the parable of the Spanish conquest of Mexico. His writing, both as journalist and artist, became increasingly activist and liberal. His poems and verse plays dealt with the Depression, fascism, and the poet's role as spokesperson. This is exemplified in the verse from the volume, *Public Speech*, 1936. In 1935, fourteen-years after *Nobodaddy*, MacLeish wrote his second play.

Grover Smith, in his analysis of MacLeish, thought that *Nobodaddy*, «though excellent as a trial of philosophy,» was not written to be staged, «thus the strength of his first stage play, *Panic*, 1935, is very impressive» (Smith 1971: 41). The «panic» referred to was the depression-era run on banks by the public because the public thought the banks might go bust. Smith continues:

The play is an admirable and curious hybrid. In sum, it is an Aristotelian tragedy with a special catastrophe, the withdrawal of the supporting characters' loyalty (the protagonist, a great man, suddenly ceases to be accepted as that); and this plot is superimposed on a proletarian drama conveyed by expressionistic techniques (anonymous voices of the poor and unemployed in a time of financial crisis). It is the unemployed who make the protagonist's fellow bankers lose confidence in him; and not what he does because of pride, but his vulnerability to the hatred of the mob because of who he is, that precipitates the «panic» causing his downfall (Smith 1971: 41-42).

MacLeish, having been editor of the business magazine, «Fortune», had left that position because the magazine had not allowed him to be more aggressive in using it as a vehicle to help the unemployed. *Panic* allowed him to say what «Fortune» wouldn't. In a letter to «Fortune» owner, Henry Luce, MacLeish wrote: «For five years [since the crash of 1929] they [the capitalists power brokers]

have been fearful, vacillating, bewildered and void. Their one hope has been to hang on. Their greatest fear has been the fear of falling off... They are incapable of leadership. They are sterile. They sound empty when they are struck» (Qtd. in Donaldson 1992: 239). And as biographer Donaldson said: «They would probably want to lynch him after they saw *Panic*» (Donaldson 1992: 239).

MacLeish, while blaming capitalists for a lack of imagination to meet the crisis of the depression, nonetheless did not believe Marxism was an alternative solution either, and the play makes this clear as well. Consequently, both sides of the boss-worker equation would find fault with him. Donaldson notes: «In *Panic*, therefore, he invented a protagonist, the powerful J.P. McGafferty, who seems to have the capacity for leadership that [others] lacked. McGafferty takes a stand against the panic, and for a time reassures those who had been making a run on the banks» (Donaldson 1992: 239).

MacLeish said, in recollecting *Panic*, «it was an exciting experience for several reasons. Exciting first of all because what it was dealing with was actually happening right around us. Second, the communist theme, which is the essential theme in *Panic*, was playing itself out not only in New York at that time but in that theater, and third, of course, Orson Welles [the future director and star of the film, *Citizen Kane*], who was only nineteen years old, was playing the tycoon, the hero victim of *Panic*» (MacLeish 1986: 101).

MacLeish found fault with the capitalists because they worried about themselves instead of the greater good of the country («I thought,» MacLeish said, «the Great Depression of the thirties was one of the most dreadful, most contemptible, horrible mismanagements of society...» [MacLeish 1986: 102]); he disagreed with the communists because Marxism claimed to predict an inevitable outcome which included the end of capitalism. (Which, of course, has been proven not to be inevitable, but incorrect.) MacLeish knew that human nature has both Cains and Abels who are in conflict. For society to be truly communist, one would have to deny the possibility of an individual ego and become totally selfless. For MacLeish, this was an impracticable theory. Society was more likely to survive with a capitalist system, but a more benevolent capitalist system. Communism seemed, for MacLeish, to say, «that we're hopeless and helpless and can't do anything about it. McGafferty, who is an oaf and a slob, does become some kind of hero because he refuses to accept this; and the pathetic voice of the blind man, who is, I suppose, Tiresias, like so many borrowings of that kind, is far from being heroic because all he is, is a parrot [of communist doctrine]» (MacLeish 1986: 102).

For the play's third performance, the New York wing of the Communist party offered to buy out the show if MacLeish would agree to be questioned afterwards. MacLeish agreed, even though he knew literally that the house would be stacked against him. MacLeish was asked, «Why does this man [Tiresias] who talks this way have to be blind Mr. MacLeish?» He answered: «Because he *was* blind. He was talking about something he couldn't see and didn't know.» When asked if the play held up as an example of Greek tragedy, MacLeish responded: «This is what it was supposed to be. *Oedipus* is obviously the model... McGafferty was *it*, you know... and there were lots of examples. They were going out of twenty-second floor windows all over Wall Street. So far as I know that's the only play which ever dealt with that problem» (MacLeish 1986: 104). More precisely, the problem MacLeish was concerned with was the powerful McGafferty suddenly losing his power because both the universe and the public within that universe became indifferent to him. Not to be listened to was unbearable. The crowd, in fear, created a sense of panic until panic became inevitable. Of this, McGafferty said:

Only the  
Trick time plays with us with his side-show mirrors  
Twisting the thing to come until it's vast:  
Larger than life: grotesque: inhuman: threatening—  
(MacLeish 1935: 80).

*Panic* received largely positive reviews, but the financial realities of a Broadway that depression audiences couldn't afford, killed the play after only three performances. With this reality understood, MacLeish believed that radio should be the venue for his next plays, *The Fall of the City* and *Air Raid*.

Arthur Miller, who also wrote for radio, acknowledged in 1975 that, «radio... was made for poetry and MacLeish lifted it to a gorgeous level... his stuff made me realize what a powerhouse radio could be» (Qtd. in Donaldson 1992: 269). The two plays were thematically similar to MacLeish's verse epic, *Conquistador*, 1932, which took the Pulitzer in poetry and had forecast the danger of fascism, which would take hold horribly in the middle thirties. The poem and the later plays reminded Americans of the importance of freedom and the insidious undercurrents that could work to take freedom away. These plays were parables about Europe and the events leading to the great tragedy of the Spanish Civil War in 1937, which watched Spain fall to Franco while much of the world stood by and refused to see. The bombing of Guernica and Hitler's inexorable terror were warnings that it seemed



only the minority among artists and intellectuals could understand about the near future. *Conquistador* had been an allegory depicting Mexico and its invader, Cortez, from hundreds of years before. The two radio plays, according to Phillip Gardner, «in their different ways used the vividness of what was happening elsewhere to suggest both the need for Americans to leap the gap of space with their concern, and the possibility that such things could happen here if the conscious efforts of democracy were relaxed. The monstrous inversion of human logic which Fascism meant for MacLeish is played with caustic wit in the mouth of the crowd in *The Fall of the City*: 'He's one man: we are but thousands'» (Gardner 1988: 98).

According to Donaldson:

At seven o'clock on the evening of April 11, 1937, Orson Welles' rotund voice delivered the first lines of MacLeish's verse play... to a nationwide CBS radio audience. [In the days before television, this was substantial.] The setting was the city of Tenochtitlan, where legend had it, a woman had risen from the grave to warn of the coming of the conquering army. On the radio, neither the place nor time was specified. What MacLeish had in mind was a play-as-parable, conveying how easily people anywhere could be persuaded to accept what they construed to be their fate. Welles, in the role of [radio] announcer, provides an eyewitness view of events in the great square where the citizens assemble. He sees the woman rise from the tomb and utter her dire prophecy:

The city of masterless men  
Will take a master  
There will be shouting then:  
Blood after! (Donaldson 1992: 267).

Radio was certainly the venue MacLeish wanted for his message as he reached many across the entire nation. MacLeish said later that *The Fall of the City* was about «the proneness of men to accept their own conqueror, accept the loss of their rights because it will in some way solve their problems or simplify their lives» (MacLeish 1986: 107). (Just as Germans and Italians had believed and just as Isherwood and Auden have asserted in their play, *The Ascent of F6*, also in 1937.)

At the end of the play, the great denouement is that when the «conqueror» arrives, it turns out to be nothing but an empty helmet. Of this MacLeish said: «The end of the play, after the helmet has been found to be empty, does not refer to the conqueror. The conqueror is not the central figure. It's the people, crowding around and approaching him» (MacLeish 1986: 110). The announcer speaks:

They don't see or they won't see.  
They are silent.  
The people invent their oppressors: they wish to believe in them.  
They wish to be free of their freedom: released from their liberty  
(MacLeish 1932: 32)

MacLeish said, «what I was after [was] using the rhythms of an excited voice, rhythms which are motivated by the excitement, and making the excitement the author of the rhythm» (MacLeish 1986: 111). The response to the broadcast was immediate and positive, so much so that CBS wanted a sequel. This would be *Air Raid*, broadcast on Thursday, October 27, 1938.

The play, written after the tragic aerial bombings of Guernica, Spain, reflected the new fascist warfare where cities and the civilians in them—men, women, and children—were killed indiscriminately. Once again, MacLeish wished to alert a national audience to the European tragedy and that the folly of war could reach anywhere—even the U.S.

For MacLeish, women are wise; men are not always as wise. A group of random female voices say:

The wars!  
As though to make the wars were something wonderful!  
Talking of wars as though to die were something wonderful!  
(MacLeish 1938: 11).

The play is consumed with the fear of a coming air raid where no one can be safe. Once again, an announcer is the glue between the many voices heard. Ray Collins, from John Houseman's and Orson Welles' Mercury Theater, played the announcer. (Four days later, Welles, who had been the announcer in *The Fall of the City*, broadcast his famous—or infamous—*War of the Worlds* on Halloween when he described a Martian invasion that panicked listeners who believed it was real. Welles certainly was inspired to be a «fictitious» announcer by MacLeish.) *Air Raid* was very well received. The review in «The Christian Century» said, «This is not an air raid, but all air raids; the announcement, the incredulity, the expectation, the suspense, the diminishing margin of minutes—ten, six, three—the crescendo of sound, the piercing shriek, the single questing voice—silence» (Qtd. in Donaldson 1992: 270).

MacLeish had proven that verse plays could work on radio; in fact that they were made for radio. He said in his foreword to *The Fall of the City*, «... over the radio, verse is not an obstacle... verse has no visual presence to compete with. Only the ear is engaged, and the ear

is already half a poet» (MacLeish 1937b: x). MacLeish encouraged his friend Stephen Vincent Benet to try radio. Benet embraced it and became a prolific and patriotic radio scriptwriter on an almost weekly basis. (Conversely, it would be fourteen years before MacLeish would write another play, and it would also be a political parable.)

In 1938, disturbed by «Time»'s conservative coverage of world events and its antipathy towards his pro FDR/New Deal articles, MacLeish resigned from «Fortune» and was asked to be Librarian of Congress in 1939. There, he modernized the Library, sought greater recognition, and salaries for all librarians, and, as R.H. Winnick wrote, he «helped to redefine the profession by urging librarians to see that their proper place in the modern world was as champions to a cause: freedom of speech, freedom of thought, and, ultimately, human liberty» (Winnick 1983: xv).

In 1940, his controversial essay, *The Irresponsibles* asserted:

History—if honest history continues to be written [compared to the rewritten history of totalitarianism]—will have one question to ask of our generation, people like ourselves. It will be asked of the books we have written, the carbon copies of our correspondence, the photographs of our faces, the minutes of our meetings in the famous rooms before the portraits of our spiritual begetters. The question will be this: Why did the scholars and the writers of our generation in this country, witnesses as they were to the destruction of writing and of scholarship in great areas of Europe and to the exile and the imprisonment and murder of men whose crime was scholarship and writing—witnesses also to the rise in their own country of the same destructive forces with the same impulses, the same motives, the same means—why did the scholars and writers of our generation in America fail to oppose those forces while they could—while there was still time and still place to oppose the enemies of scholarship and writing? (MacLeish 1940: 3-4).

Literary critic Van Wyck Brooks aligned himself with MacLeish, adding that too many writers emphasized gloom and doom without trying to do anything about it. The ensuing furor of the MacLeish-Brooks controversy was enormous as recorded by Donaldson:

To many observers it seemed that MacLeish was wrapping himself in the flag. Dwight MacDonald accused him of «patrioteering.» Bernard DeVoto spoke of him as a «crisis patriot.» [Ignoring the fact that MacLeish had been writing on these issues for years.] In the fall of 1941, the *Partisan Review* solicited reaction to the «Brooks-MacLeish thesis.» [They] were nothing more than «ideological policemen» and «frightened philistines,» writer James T. Farrell asserted. MacLeish had dwindled into an apologist for official public policy others commented. The dispute had barely quieted down by April 1942, when Stephen Vincent Benet wrote Farrell what may have been the most evenhanded

assessment of the literary quarrel. On the one hand, Benet wrote, he «did not believe in throwing overboard a lot of the best writing of the past thirty years because it was 'gloomy' or 'depressing' in tendency» [nor did MacLeish]. On the other hand, he could not agree with Farrell that Brooks and MacLeish «wish to 'politicize' writing, set up a certain kind of State writing, put artists in uniform or do the various things of which they have been accused.» Farrell had also objected that lyric poetry [meaning MacLeish's] was hardly an appropriate form «in which to predict historic events.» Why not? Benet wondered. «I don't think poetry should put its head in a bag— I don't think it should be the exclusive possession of an intellectual few.» Of course, he would burn no books and suppress no writers—and neither would MacLeish (Donaldson 1992: 337).

Moreover, by 1942 MacLeish had been proven correct; there had been reason for concern and many of his critics would never forgive him for having been right. After the war, never again did MacLeish receive the critical praise he had before it. In fact, his work was largely ignored.

In 1949, MacLeish went to Harvard as Boyleston Professor of Rhetoric and Oratory. For thirteen years he taught, befriended and encouraged students who became his friends. In his advanced writing course were future writers William Alfred, Ilona Karmel, Edward Hoagland, Donald Hall, George Plimpton and Robert Bly. Bly recalled that he, young and rebellious, antagonized MacLeish constantly. Years later, as told to Donaldson, Bly realized that, «Archie could have exacted revenge; he could have dressed me down or turned me in to the dean for insubordination or embarrassed me in front of others, but he did none of those things.» His teacher even nominated him for a poetry prize. «He,» Bly said, «taught me something about nobility» (Donaldson 1992: 407).

MacLeish was a kind and generous benefactor who privately lent his support to individuals and causes. He brought the poet St. John Perse to the U.S. by securing him a consultancy at the Library of Congress; he played the major role in rescuing Pound and let others get the credit; he quietly paid the medical bills for a student who had a crippled leg; he intervened for a teacher who had been arrested for a charge relating to homosexuality that today would not even be illegal; he gave parties for friends and students where, the poet, May Sarton told Donaldson, «he had a genius for drawing people out, for making everybody feel they were brilliant» (Donaldson 1992: 423-424). Most of all she found him selflessly generous.

Even as a teacher, MacLeish still could be aroused to public action, especially to confront injustice. In the late 1940s, early

1950s, this meant Joseph McCarthy. He did so in published letters to editors, essays, and satiric doggerel verse befitting McCarthy's ranting. McCarthy retaliated, Donaldson recorded, by accusing MacLeish of having «been affiliated with as vast a number of communist fronts as any other individual whom I have ever named» (Donaldson 1992: 426). MacLeish was honored. His anti-McCarthy stance culminated in his next play.

*The Trojan Horse* was aired first by the BBC in January 1952, «but it wasn't written for them,» MacLeish said. «It was written as a verse play for radio and the occasion... was Senator [Joseph] McCarthy and his foul ways. Well they talk about people wrapping themselves in the flag. He really wrapped himself up in the wooden horse of patriotism» (MacLeish 1986: 191-92). Right after the BBC broadcast, *The Trojan Horse* was staged at The Poets' Theater of Cambridge, Massachusetts. «The play,» Donaldson wrote, «is allegorical, directed at the enemies within» (Donaldson 1992: 428). The purpose, MacLeish later said in 1977, was to show how «an insignificant and unrespected member of the United States Senate launched an attack on the integrity of the American government [and] was supported by so large a body of American opinion that even his bravest and most admired opponents were silenced for a time... Why had the Trojans taken the horse in, breaching their own walls to let it pass? Why had our deluded generation of Americans accepted McCarthy's enormous fabrication, made not of wood, but of lies?» (Qtd. in Donaldson 1992: 429). In the play, a wise blind man «sees» what others do not:

Bring that enormous image in  
To make patriots of us  
Sweating our public love by law  
And all of us will fear each other (MacLeish 1952: 22).

In MacLeish's political parables, going back to *Nobodaddy*, a principal theme is that when the public is indifferent to external forces, those forces can be manipulated to manipulate the public. Constituencies must be *aware*.

MacLeish's next play moved away from overt politics in the public arena to the politics of individual human relationships. In fact, for MacLeish, the only real difference between public and private is in degree and the number of people involved. What applies to the one or the two applies to the many. In 1953, *This Music Crept By Me Upon the Waters*, was also broadcast first by the BBC in June 1953, then presented at the Poets' Theater of Cambridge that fall. Placed in

the Antilles among the affluent, a dinner party waits for a couple that are late. There is «small talk» with much larger implications: «Happiness is difficult,» a MacLeish surrogate states. «It takes a kind of courage...» (MacLeish 1953: 14). For the author, this was the courage to resist the tug of the ego for «self-aggrandizement» which obfuscates purer feelings towards one's self and others.

MacLeish said of the play in 1985, it «is not simply an inward play about an inward subject, but it is on a much larger scale of significance than it seems to be... It is a satiric and sardonic play... about... the experience of the confrontation with overwhelming stillness and beauty and the sense of *now*, now and forever» (MacLeish 1986: 194). The play's humor derives from the contrast of «eternity» with the characters' mundane insecurities. The poet Richard Wilbur has said that among MacLeish's plays this is his favorite, preferring it even to the more widely seen *J.B.* Nonetheless, *J.B.* was both a popular and critical success, an exception in MacLeish's post-war work which otherwise was neglected by critics in general.

*J.B. A Play in Verse*, 1957, is MacLeish's most well-known drama as it was a hit on Broadway, premiering on December 11th, 1958, and earning a Pulitzer Prize. In it, the themes that MacLeish first enunciated in *Nobodaddy* are present. MacLeish had not changed for his audiences, but his post-World-War II audiences were more attuned to MacLeish's existential stoicism. Grover Smith wrote that, «*J.B.* [as in the biblical Job], is a King Lear who, divested of all illusions about a benevolent universe, is taught to endure and love» (Smith 1971: 44). *J.B.* does so with a contentment to be derived, not from importuning for special favors—as Abel had tried to do—but from a sense of an integral unicity/divinity with nature that is neither good nor evil but just *is*.

As a «play within a play,» *J.B.* has a distant «announcer» offstage. Two clowns, Zuss and Nickles, first present a farce in a circus tent, then double as God and Satan as well as acting as a «chorus» announcing Job's trials. Smith says, «*J.B.* triumphs both over Zuss' [God's] humiliation of him and Nickles' [Satan's] temptation to hatred. Learning the truth about his God, he forgives him his injustice. With a love stronger than the unreasoning tyranny of heaven, he justifies that love by beginning to live again when his torment is finished» (Smith 1971: 44). MacLeish had been motivated to write this play when he visited bombed-out Europe after World War II. He asked himself about «the question of belief in life,» and if one can «believe in the justice of God in a world in

which the innocent perish... and brutal... men foul all the lovely things» (Qtd. in Donaldson 1992: 450). *J.B.* was well reviewed by poets and drama critics alike. «The New York Times» called it, «a remarkably compelling parable of our time» (Qtd. in Donaldson 1992: 455). MacLeish waited ten years to do his next play, *Herakles*, another myth-inspired drama, and another story within a story.

In *Herakles*, a successful scientist of the present is a metaphorical Herakles laboring for mankind. His wife corresponds to Herakles' wife, Megara (who was played by Rosemary Harris in the play's only production at the University of Michigan at Ann Arbor in October of 1965). The scientist's son resents his father's success and is analogous to the sons Hercules accidentally killed after returning from the underworld. Myth and reality meet in Act II when the scientist's wife and Megara share the stage. The message is, in fact, that myths began as realities aggrandized and then were ritualized by man's intuitive need for seeking universal and timeless meanings that transcend individual selves and integrate the finite one to the infinite many. Herakles as myth, and the scientist as a myth-in-the-making act in the world for good, but confront hatred in others and egotism in themselves which embitter them. Selflessness is as difficult to achieve as happiness is. MacLeish said that just as Herakles was a myth that inadvertently destroyed, «This is also the myth of science for us» (MacLeish 1986: 214).

For MacLeish, science had become a tool to be manipulated for good or ill. The public—that faceless entity that can be easily seduced by the mass media, especially a media dominated by special interests—has nameless constituents who can hold opinions but absolve themselves of any responsibility for what the results of those opinions might entail: i.e., fascist propaganda leading to persecution and murder. In the modern age of a universally—if not all astutely—educated public, media manipulation can promote almost anything—witness McCarthyism. As W. H. Auden wrote in 1937: «Our age is highly educated / There is no lie our children cannot read» (Auden 1976: 83).

MacLeish would have agreed; his plays consistently concerned themselves with how man could or should act in what, to man, seemed an indifferent universe. The other side of this coin is whether man, who is, for the most part, just as indifferent to the universe and all of its individual components, is really the perpetuator of a mistaken illusion of the universe's indifference which is actually his own self-imposed isolation inverted to place

blame elsewhere. Man, as a *mass*, allows himself, by his apathy, to be swayed by whoever has the loudest and most strident voice because he has not involved himself, or only tangentially involved himself, in the collective process of living in society so he can make his own, non-dogmatized, informed decisions (as in Emerson's *Self-Reliance*, the American model for MacLeish's stoic philosophy).

In the 1960s MacLeish publicly argued against the Vietnam War, as did his lifelong friend, Thornton Wilder. This war, and the divisive furor it had inflamed in the American public, motivated MacLeish's next play. In 1971, MacLeish adapted his play, *Scratch*, from his friend, Stephen Vincent Benet's story, *The Devil and Daniel Webster*. Whereas Benet had written a humorous folk tale about Webster, MacLeish tackled the historical Webster who, in 1857, was faced with the conflict of being against slavery, but wished to preserve the union by compromising his principles and not asking the South to end it. Webster would later realize that this was an untenable position. «It struck me,» said MacLeish, «that maybe the famous trial [to get a man's soul back from the devil] before the jury of the dead and damned might be interesting to work on that way» (MacLeish 1986: 220). Written during the Nixon administration and considering the tribulations of that time, MacLeish intended *Scratch* as another political parable about whether one should act or not act, compromise or stand on principle. In the Foreword to *Scratch*, he wrote:

The historic Webster demanded to be heard, for the historic Webster was the one man in that tragic time who had dared to face the contradiction. He understand, as even Emerson did not, that there is no choice between Liberty and Union in America—that what the American people had done when they established their self-governing state was to refuse to choose between the freedom of man and the government of men—what they had done indeed was precisely the opposite: *to choose both*. Webster had said so: «Liberty *and* union, now and forever, one and inseparable» (MacLeish 1971a: ix).

*Scratch* opened on Broadway in May of 1971. The play received mixed reviews, but the influential «New York Times» was one of the negative reviews and *Scratch* had a very short run. At the time, the play may have been too close to the events it was attempting to be a parable of to be fully appreciated, but its intentions and its conception are among MacLeish's best work and *Scratch* deserves to be reconsidered.



For America's Bicentennial, MacLeish was asked to write a verse play to be both broadcast on radio and staged for television in July of 1976. *The Great American Fourth of July Parade*, even as a celebration, warned that only apathy could prevent the U.S. from fulfilling its greatness. MacLeish was inspired by the letters of Thomas Jefferson to and from John Adams, particularly when Jefferson wrote (and say in the play): «The Mass of mankind has not been born with saddles on their backs for a favored few, booted and spurred, ready to ride them by the grace of God» (MacLeish 1975: 48). As biographer Donaldson wrote, for MacLeish, «Freedom was a process rather than a fulfillment, Archie said. What was important was the will to keep striving for it» (Donaldson 1992: 510).

The play, simple and straightforward, promotes these American ideas by having constituents of a parade-watching crowd comment on the meaning of the Fourth of July while the spirits of Jefferson and Adams comment on the comments.

MacLeish always believed, as did his friend Carl Sandburg, in *The People, Yes!* Yet neither believed this blindly. MacLeish, from *Nobodaddy* to *The Great American Fourth of July Parade*, questioned the role of man in his universe and the forces that can either diminish man or inspire him. A key for MacLeish, and consistently depicted in his plays, was the need for all men and women to be *aware* and to *act*—but with knowledge, not in the wake of false dogma. MacLeish influenced many personally and professionally. His legacy as a verse dramatist for radio, and his device of the «announcer,» secures him a place that other dramatists have seen as a starting point. Archibald MacLeish was the artist as liberal humanist and patriot—but nobody's fool. He understood that the cause of freedom is an exacting discipline that sometimes requires stoic vigilance *and* sacrifice. Finally, through all of his varied life, he was first and last, a poet of just causes:

Art exists in the context of life; that art is an action on the scene of life; that art is a means of perceiving life; of ordering life; of making life intelligible; and thus also of changing it. Only in poetry does man appear, man as he really is in his sordidness and his nobility. Elsewhere in the University man is a clinical specimen, or an intellectual abstraction, or a member of a mathematical equation, or a fixed point in a final dogma. Only with [poets] is he himself... himself in all his unimaginable—unimaginable if literature had not perceived them—possibilities (Qtd. in Donaldson 1992: 416).

DAVID GARRETT IZZO

### **Archibald MacLeish: The Dramatist as American Stoic With Themes that Were Formed in the 1920s and 1930s**

Archibald MacLeish comincia a operare negli anni Venti e Trenta del Ventesimo secolo, un periodo turbolento che condiziona i temi e le idee della sua arte, in modo particolare quella dei suoi drammi in versi, che MacLeish vedeva come veicoli per rendere di pubblico dominio le sue opinioni. Tutti i suoi drammi vertevano per lo più su come l'arte possa trasformare in parabole il giudizio personale sugli eventi contemporanei, in modo simile a quanto fa attualmente Tony Kushner. Nell'ambito della sua carriera artistica, durata 56 anni, MacLeish fu motivato da un attivismo le cui radici risalgono al primo conflitto mondiale, in cui il fratello Kenneth perse la vita. Nel suo primo dramma, *Nobodaddy* (1920), così come nell'ultimo, del 1976, MacLeish mostra un costante interesse per il dilemma di chi si interroga su come e quando entrare in azione, anche di fronte a un universo che sembra indifferente. MacLeish fu uno stoico e la sua visione del mondo si nutrì degli eventi epocali che caratterizzarono il periodo tra le due guerre.

### **WORKS CITED**

AUDEN, W.H.

1947 *The Age of Anxiety*, New York: Random House.

1976 *Letter to Lord Byron* in *Collected Poems*, Edward Mendelson (ed.), New York: Random House.

AUDEN, W.H. AND ISHERWOOD, CH.

1937 *The Ascent of F6*, London: Faber & Faber.

BENET, S.V.

1937 *The Devil and Daniel Webster*, New York: Farrar & Rinehart.

DONALDSON, S.

1992 *Archibald MacLeish: An American Life*, Boston: Houghton Mifflin.

DRABECK, B.; ELLIS, H.; RUDIN, S. (eds)

1988 *Proceedings of the Archibald MacLeish Symposium*, Lanham, MA: University Press of America.

GARDNER, PH.

1986 *Verse Plays for Radio*, in Drabek, Bernard; Helen Ellis; Seymour Rudin (eds), *Proceedings of the Archibald MacLeish Symposium*, Lanham, MA: University Press of America; 96-104.

MACLEISH, A.

1924 *The Happy Marriage*, Boston: Houghton-Mifflin Company.

1926a *Nobodaddy*, Cambridge, Ma.: Dunster House.

1926b *Foreword to Nobodaddy*, Cambridge, Ma.: Dunster House.

*Igitur 2004 - L'Inghilterra e la sfida del totalitarismo (1930-1940)*

- 1932 *Conquistador*, Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1935 *Panic*, Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1936 *Public Speech*, New York: Farrar & Rinehart.  
1937a *The Fall of the City*, New York: Farrar & Rinehart.  
1937b *Foreword to The Fall of the City*, New York: Farrar & Rinehart; x.  
1938 *Air Raid*, New York: Harcourt Brace.  
1940 *The Irresponsibles*, New York: Duell, Sloan and Pearce.  
1952 *The Trojan Horse*, Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1953 *The Music Crept By Me On the Waters*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press.  
1957 *J.B.*, Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1967 *Herakles*, Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1971a *Foreword to Scratch*, Boston: Houghton-Mifflin Company; vii-ix.  
1971b *Scratch*, Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1975 *The Great American Fourth of July Parade*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.  
1983 *The Letters of Archibald MacLeish*, in Winnick R.H. (ed), Boston: Houghton-Mifflin Company.  
1986 *Reflections*, in Bernard Drabeck and Helen E. Ellis (eds) (Foreword by Richard Wilbur), Amherst: University of Massachusetts Press.

SMITH, G.

- 1971 *Archibald MacLeish*, St. Paul: University of Minnesota Press.

WINNICK, R.H.

- 1983 *Introduction in The Letters of Archibald MacLeish* (Winnick R.H. ed), Boston: Houghton-Mifflin Company; xv.



**Molta memoria, poca speranza  
e (forse) un po' di confusione.  
Alcune riflessioni su Tzvetan Todorov**

Un tempo strutturalista bulgaro, Tzvetan Todorov è ora un umanista francese. O meglio: questo filosofo, bulgaro di nascita, vive a Parigi da così tanto tempo da essere divenuto ormai un francese onorario. In quest'arco di tempo, nella scena intellettuale locale, agli austeri rigori dello strutturalismo è subentrato un tipo di approccio critico più morale e umanistico, che Todorov stesso ora condivide. *Memoria del male, tentazione del bene* (Milano, Garzanti, 2001), uno studio sui totalitarismi 'gemelli' dello stalinismo e del nazismo, si inserisce nella nutrita serie di riflessioni che ha visto recentemente il contributo di autori come Martin Amis e Simon Sebag Montefiore.

Contrariamente alla maggior parte di coloro che trattano della repressione statale, Todorov può rivendicare un'esperienza diretta in materia, essendo cresciuto in uno Stato satellite sovietico particolarmente squallido. In questo libro, l'autore fornisce una sobria descrizione del moderno stato assolutista, cui s'intrecciano alcune toccanti narrazioni riguardanti uomini e donne che hanno levato la loro protesta e sono stati perseguitati per le loro sofferenze. Come avviene con i sermoni, si ammira la serietà morale del progetto, ma al tempo stesso se ne constata tranquillamente la mancanza di originalità intellettuale.

Ma perché dovremmo tornare a Beria nell'età di Bin Laden? Una delle risposte, si può ipotizzare, è che questo rientri nella diffusa tendenza a dare il benservito a termini come 'sinistra' e 'destra' politica. Se infatti, come Todorov e altri sostengono, Hitler e Stalin erano più complici che antagonisti, ciò non dimostra forse che 'destra' e 'sinistra' sono sempre state etichette prive di senso? In tal modo si rischia di avallare l'idea che tra bolscevismo e blairismo non corra alcuna differenza.

Ciò è senza dubbio molto lontano dalle intenzioni di Todorov. Eppure, egli crede che la vera battaglia del ventesimo secolo sia

stata quella fra totalitarismo e democrazia - e non, ad esempio, fra capitalismo e socialismo, o fra colonialismo e nazionalismo, termini che nel suo libro fanno solo apparizioni molto timide. E, in effetti, la parola 'capitalismo' non vi compare affatto, lasciando il posto (come troppo spesso avviene) a un termine più presentabile, 'democrazia'. In tal modo un liberale come Todorov si trova schierato sulle posizioni di un neo-conservative come Donald Rumsfeld.

È davvero un peccato, perché Todorov non è un paladino dei neo-cons. L'autore comincia con una discussione sull'11 settembre nella quale elenca i numerosi angoli del mondo in cui, negli ultimi cinquant'anni, gli USA si sono resi responsabili di stermini di massa di popolazioni civili. Provate solo ad accennare a queste cose in qualche campus americano e vi troverete licenziati in tronco. La visione totalitaria di George Orwell, sostiene Todorov, ha ora lasciato il posto a fantasie alla James Bond, tipo: «miliardario megalomane nascosto in una caverna sotterranea invia piloti kamikaze a distruggere obiettivi nelle città americane». Ma cercare di imporre la libertà agli altri, osserva saggiamente l'autore, equivale a opprimerli.

Ciò nonostante, l'eterodossia di Todorov ha i suoi limiti. Ci dice, per esempio, che il terrorismo esclude la violenza di Stato, mentre in origine, nella forma in cui lo conosciamo, il terrore politico fu in effetti un fenomeno statale. Il Terrore, come Hegel riconobbe a proposito della Rivoluzione francese, ha un impeccabile pedigree borghese. Quando Edmund Burke, usando forse per la prima volta il termine, bollava come 'terroristi' i Giacobini francesi, di sicuro aveva in mente un manipolo di pazzi fanatici; ma si trattava di un governo, non di un esercito di guerriglieri. Anche Todorov crede che le democrazie siano per definizione moderate: in questo modo il vero conflitto si instaura fra questa moderazione e l'estremismo, tanto di destra quanto di sinistra. «Estremismo» e «moderazione» sono però, com'è noto, termini relativi. Todorov potrebbe ritenere moderati Paul Wolfowitz o Ariel Sharon perché vivono in contesti in qualche modo democratici, mentre altri potrebbero trovare estremistica la sua opinione.

*Memoria del male, tentazione del bene*, un libro pieno di memoria e ben povero di speranza, afferma che il totalitarismo è stato al tempo stesso la più grande innovazione e il più grande male del ventesimo secolo. La sua definizione della forma politica lascia però alquanto a desiderare. Non è chiaro, ad esempio, cosa distingue il totalitarismo dal dispotismo. Todorov afferma, a ragione, che

i sistemi totalitari smantellano la distinzione fra vita pubblica e vita privata, ma insiste con molta pervicacia sul fatto che il totalitarismo è sempre una forma di pensiero utopico che, ammalato dalla visione di un futuro perfetto, calpesta senza scrupoli il presente. Il totalitarismo, inoltre, fa della scienza un culto, rivendicando una perfetta conoscenza della legge del progresso storico. Ma se ciò valeva probabilmente per Robespierre e Molotov, valeva forse allo stesso modo per Franco e Salazar? La giunta militare birmana paga forse tributi all'altare della conoscenza scientifica? I brutali e panciuti leader della Repubblica Democratica tedesca erano davvero affascinati dalla visione di agili superuomini proletari? Per non parlare dei moltissimi campioni della democrazia e delle libertà civili che credevano in ugual misura al progresso, alla perfettibilità e alle leggi storiche (ad esempio, buona parte degli illuministi francesi del XVIII secolo).

Nessuno può mettere in dubbio l'esistenza di profonde affinità fra nazisti e stalinisti. Ma questo libro smussa eccessivamente le loro differenze. E dato che gli studiosi insistono quasi sempre per imporre distinzioni precise piuttosto che per investigare nessi generali, si può solo supporre che qui ci troviamo davanti ad animosità politica. È vero che, da Mao a Mugabe, i leader dotati di potere assoluto tendono a manifestare caratteristiche notevolmente simili. Sembra che molti di loro, ad esempio, diventino clinicamente paranoici (per non parlare di quelli che paranoici lo erano fin dall'inizio). Ma questo non è un motivo sufficiente per confondere i due tipi di regime. Nonostante le sue indicibili atrocità, che in termini di stermini di massa hanno di gran lunga superato quelle del Terzo Reich, il socialismo reale ha lottato per migliorare il benessere e l'istruzione della gente comune, nonché le sue condizioni abitative e lavorative, causa che certamente non stava molto a cuore a Hitler. Il socialismo ha tentato, seppur in modo molto goffo, di garantire l'emancipazione femminile, mentre il fascismo guardava con scherno all'intera questione. Lo stalinismo è stato il risultato di un nobile progetto di emancipazione umana degenerato in modo grottesco, mentre il nazismo non ha coltivato mai, fin dal principio, un progetto del genere. Non è stato, come lo stalinismo, una distorsione e un tradimento. Non si abbassava a discorsi di uguaglianza e fratellanza umana. E quando parla avventatamente degli stati totalitari come collettivisti 'a qualsiasi livello', Todorov dimentica il patto tra fascismo e capitale finanziario.

Contrariamente al socialismo, il nazismo non può certo essere accusato di aver dato vita all'odiosa parodia di un proposito lode-

vole. I nazisti non hanno appoggiato le sollevazioni anticoloniali, non hanno combattuto per migliorare le condizioni di lavoro e per favorire la distensione militare attraverso le loro rappresentanze in Occidente, né si sono espressi contro le potenze politiche aggressive. La barbara ideologia del fascismo non è stata un faro, quantunque ingannevole, per milioni di uomini e donne comuni in lotta per una società più decorosa. *Memoria del male, tentazione del bene* rende un fugace omaggio a questa verità in una sola frase buttata lì, prima di tornare a sostenere banalmente che queste due forme di orrore politico siano state più o meno indistinguibili.

E la democrazia? Le preziose libertà personali sono, come Todorov sottolinea con insistenza, un prodotto delle nazioni democratiche; ma lo sono anche la Enron e l'uso bellico dell'antrace, argomenti su cui l'autore appare piuttosto reticente. La democrazia, questo lo ammette, «non promette la felicità in terra, ma garantisce che nessuno venga a bussare alla tua porta prima dell'alba e che uomini in uniforme grigia non vengano a prelevarti per sottoposti a interrogatorio». E dopo questa stupefacente asserzione, palesemente suffragata ovunque dagli arabo-americani, si può solo suggerire al buon professore di provare a mettere il naso fuori dal suo Centre National de la Recherche Scientifique un po' più spesso.

Democrazia contro totalitarismo, dunque. Ma il guaio è che, quando sono seriamente in difficoltà, le democrazie liberal-capitaliste diventano a volte totalitarie nel tentativo di risolvere i loro problemi; e se questo libro non fosse così straordinariamente reticente sulle origini di tali regimi assolutisti, forse sarebbe anche meno convinto del fatto che i valori liberali siano tutt'altra cosa rispetto a una mano che ti bussa alla porta prima dell'alba. Tra i valori liberali figura infatti anche l'impresa di mercato, che può facilmente sfuggire di mano; e più si incoraggia l'anarchia economica, più si ha bisogno di un sistema autoritario che la sostenga, sopprimendo il malcontento che essa stessa ha creato. Più si esporta il proprio libero mercato nel resto del mondo, più serviranno misure autoritarie che proteggano dai contraccolpi ostili che probabilmente ne deriveranno. Democrazia piuttosto che totalitarismo, certo: ma se diamo uno sguardo ai neo-conservativi americani è difficile credere che nel nostro mondo libertà e autocrazia siano semplicemente concetti antitetici.

TERRY EAGLETON

(Traduzione di Irene Bulla)



**«No home but the struggle»  
Interview with Edward Upward**

a cura di Mario Faraone

Edward Upward (Romford, Essex; 9 settembre 1903) è esponente autorevole degli scrittori della borghesia inglese che negli anni Trenta fecero parte della Auden Generation e si impegnarono politicamente schierandosi o aderendo al CPGB. Upward è intellettuale rigoroso, la cui capacità di analisi spazia dal sociale, al politico, al letterario. L'ambito di ricerca e di scrittura dell'autore è sempre stato, ed è tuttora, la possibilità di far coesistere nella propria opera finalità politiche e tendenze estetiche, evitando il rischio di scivolare nell'arte fine a se stessa e nella vuota propaganda. La presente intervista rappresenta una selezione di temi da una ben più lunga e articolata serie di domande poste a Edward Upward dal sottoscritto, in occasione di una serie di incontri avuti con l'autore nel luglio-agosto del 1998, presso la sua abitazione di Sandown, Isle of Wight. L'intervista intera farà parte di un'appendice nel saggio critico monografico, in corso di preparazione, sul rapporto tra impegno politico e creatività artistica nell'opera di Edward Upward.

*Being you above all a novelist, what is your opinion about the novelists of the Thirties?*

I think that Rex Warner's *The Aerodrome* is a good novel, much admired anyway. About his first novel, *The Wild Goose Chase*, I do not have so high an opinion. I think *The Aerodrome* to be significant: it foretells about ten years in advance what happened in actuality; also it points out the decline in the morals of the middle-class. Evelyn Waugh was a good writer, but a horrible man as well. I've been reading his diaries: very snobbish, of course, a country gentleman, very reactionary about everything. But he was a better writer than Graham Greene. Greene's attitude generally was much better than Evelyn Waugh's, but he is not as good a writer. I think he lacked the skill of Waugh. For instance, I was on a train once and I was reading Waugh's *Decline and Fall*: I tried to suppress my laughter, but I couldn't, you see, and a man sat near me said «what is that book you are reading?» After the war, Waugh wrote a good book about the American way of death, I forget now what it was called,

about ridiculous things they do in America about funerals [Evelyn Waugh, *The Loved One*, London: Chapman & Hall, 1948]. Very good and very funny. Greene just doesn't impress me. He used to choose good titles, though. And he was related to Christopher Isherwood, you know. A cousin of some sort. As a man he was much more admirable: he did come out, you know, defending people who were wrongly imprisoned. Anyway, it is difficult to say... I mean, Waugh is not a great writer, he is just skilful. J.B. Priestley wrote the most popular stuff. Mind you, Warner and Priestley are different generations: I wouldn't put [Priestley] among the great writers. He was very prolific. I think his best book was a sort of tour around England, I forget what it is called [J.B. Priestley, *An English Journey*, London: Gollancz, 1934]. He was an odd character. He came to live in the Isle of Wight for a while, and he bought a manor house there, where he wrote *Rain upon God's Hill*.

*What do you think about George Orwell?*

George Orwell? Oh, he changed a good deal, of course. I'd say that he reverted to a sort of public school type. Well, he is readable. He started off very well, for example his description in *How to Shoot an Elephant*, but then in my opinion he turned out less well in the end, more right-wing. In *Animal Farm*, however, he did well, though I think he is too sneering. In 1984 there is this good idea of the dictator leader, the "big brother". It is a bright idea, I like it. It seems very good, but I do not like the book much. You know, it is well done, but the style is somewhat sparse. He is too simple, perhaps.

*Do you think the book still actual? I mean, do you consider probable the existence nowadays of a "big brother"?*

Well, I do not know. Probably not in this country. Mrs. Thatcher was the nearest we came to a "big brother", you see. A "big sister". But now I can't see anyone here in the establishment who could play that part. Perhaps in the future. Of course it could happen in the future. I do not know. Things could become so bad we could get nearer and nearer to Fascism or Nazism. Or nearer to Communism. But I hope it will do better than in the past. Of course I still believe that the human race will be united. That eventually there will be the end of classes.

*From your writings and from your statements, I gather you still firmly believe in Communism.*

Yes, as strongly as ever.

*There is an old statement, probably superficial, certainly politically naive, which goes "the principles were right, the men were wrong". What's your opinion?*

Yes, definitely. The ideas of the class struggle were right and I still firmly believe in them.

*So, after all, you now feel you were justified in leaving the party.*

Yes, actually I saw the party as having betrayed the principles of Marxist-Leninism... I'd rather call them principles of Leninist-Marxism... Anyway, the party betrayed them, stating that socialism could come to power through parliamentary means, while as you know Lenin had said that revolution couldn't begin until the workers had got control of the armed forces, the police, the magistrates, in fact the state. He also did say that in a highly developed democracy, a peaceful transition would be imaginable, though he also said that Europe had become so militarised that this could no longer happen.

*In your Sketch for a Marxist Interpretation of Literature [in Cecil Day Lewis, (ed.), The Mind in Chains: Socialism and the Cultural Revolution (London: Muller, 1937)] you state that: «having become a socialist, however, the writer will not necessarily become a good writer. The quality of his writing will depend on his individual talent, his ability to observe the complex detail of the real world. But unless he has, in his everyday life, taken the side of the workers, he cannot, no matter how talented he may be, write a good book about reality.» It seems to me an implicit acknowledgement of Eliot's declaration of the importance of individual talent alongside tradition in his most famous essay. Would you comment on Eliot's statement?*

Yes, that's right. You know, I was probably wrong in not recognising that Eliot, in spite of being reactionary in politics, told the truth about tradition. You see, it happens just the same with Balzac: his politics were reactionary and yet, because he told the truth about the conditions in France, he was a writer enormously admired by Marx for that. Regarding Eliot, I couldn't get his point. I incredibly misunderstood him on it and in this essay I did say that in order to be a good writer, he has to choose Marxism. Obviously, even the reactionary writer could tell the truth through depicting reality. On the other hand, mind you, I couldn't say that he did anything good!!! That's funny, isn't it?!

*What did you intend in the Sketch by "good talent" then? Was it "political" or "artistic"?*

Artistic. Definitely artistic. In my opinion, the first thing for a writer is that he must have talent as a writer. The second thing I did say is that unless he saw the world as it objectively is, he wouldn't be as good a writer as he might be. I can't think of any good example of this kind of writer except a reactionary French writer, whose name for the moment I can't remember but who wrote something as *The Journey to the End of the World*, or something like that. [L. F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*

(Paris, 1933); letto probabilmente nella traduzione inglese di John Marks, *Journey to the End of the Night* (London: Chatto and Windus, 1934)] Anyway, coming back to my statement, and the necessity to have talent, I'll try to put it in another way: it isn't that Marxism is the truth, but the truth is Marxist. I do not know what comes first, but the good writer must recognise the truth of the world. He can't be a great writer if he can't see the world as it is. You see, what I wanted to do in the *Sketch*, my main aim, was to point out what gives a work of art value, and I think I was a bit crude in places. I feel that I wouldn't write that essay in that way any longer. It wasn't as bad as my detractors made out. I do believe that value is objective. Some people say that whether a writer is good or not depends on talent. I believe that it depends on something the writer has put there. It can be that one writer is better than another.

*In that same Sketch, one of your first statements is: «Literature does reflect social and economic conditions and must proclaim that no book written at the present time can be good unless it is written from a Marxist or near-Marxist view-point.»*

That's one of the statements I now find too crude.

*This statement brings us to the aspect of the “going over”, the commitment to Communism, an aspect typical of the 1930s, and which Valentine Cunningham considers too superficial in several of the writers of the period. Now I well know your personal dislike of Cunningham's Writers of the Thirties, as I read you once stated to an interviewer in the early Nineties.*

There was a BBC programme called something like Writers in Danger, and I was invited and interviewed for it. A person was recording the interview and taking down notes and I said: «May I ask who you are?». This person said: «Valentine Cunningham.» I said: «I thought you didn't like me,» and he said «I have changed my mind.» He then produced a copy of my *The Spiral Ascent*, and asked me to sign it. Another person who utterly disliked me was Humphrey Carpenter. He was going to write a new preface to the Penguin new edition of *The Railway Accident and Other Stories*, and he wrote an absolutely stinker, I don't know why. You could hardly find anything worse. I could have found someone else to do that, but the publisher wouldn't be prepared to pay for an alternative one, you see. About commitment, I can tell you that when Isherwood and Auden went off for good renouncing anti-fascism, I got angry with them, and I wrote to both. Isherwood and I didn't quarrel, but I think I turned Auden against me. Isherwood and I remained friends as ever. You see, I always felt that he was a non political person. Spender states something in his *World Within World*, about Isherwood not holding any political opinion whatsoever, consider his behaviour during the General Strike, for instance... Auden, on the other hand, supported the strike but he moved

gradually from the left-wing position of the Thirties to the right. He even changed lines in his poems, as in *A Communist to Others...* He quoted in it a phrase: «I shall be sacked without a testimonial», from my story *Sunday*. He apologised for this later.

*Your relationship with John Lehmann seems to me of utmost interest to understand your political and artistic output, and the entire Auden Generation. Could you describe me this sense of union, solidarity and friendship, which goes beyond the sharing of an age, between you writers of the Thirties? And in particular, would you comment on Lehmann's literary canon?*

Well, of course, he came from the Chambers Dictionary family, you know. They were very well off, of course, and they lived somewhere just off the Thames, I can't remember now. He had two sisters who were well-known. One, Beatrix, was an actress and the other, Rosamund, a writer. He himself wanted to be a poet, and was for a very long time an editor and a very good one too. He wasn't my first publisher, but he did publish things by me in his *New Writings*. But in the end, he turned against me. I remember that when Isherwood came back from America, Lehmann gave a huge cocktail party and Isherwood brought me with him. Lehmann just refused to admit my existence: he simply hadn't invited me so he turned against me. [Cfr. John Lehmann, *Christopher Isherwood: A Personal Memoir* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1987), 70] You know, later on he tried to pretend that I wasn't still a Marxist, and he tried to prove this. He even published in a Sunday paper a cartoon picture of myself and an article by him. He behaved somewhat like Spender towards me: ambivalent. But, in the end, he published again my writings in his *London Magazine*. [...] I always regarded [Spender] as a very ambivalent person. Friendly one moment, and then he would suddenly change. You know, when he was literary editor of *Encounter*, he was exposed by American students as being funded by CIA: then, Spender resigned saying that he hadn't realised this at all. Well, it is a bit difficult to believe. I think that it could be true: in my opinion, the CIA agent was Lasky, who was the real editor of the magazine. Spender, being just a literary editor, took Lasky's word for it. Anyway, Spender acted very ambivalently towards me. He even wrote and published in *The London Magazine* an article called *The Case of Edward Upward*. It ends by objecting at my not mentioning a single American in my work. I replied by stating that I hadn't mentioned a single Russian in it either. I do not write about American or Russian, for that matter. It was very odd, that article of his.

*One of the statements made by Isherwood that I prefer says that in the earlier Thirties you British intellectuals more or less believed in the Soviet Union because you saw that the Soviet Union didn't persecute homosexuals. But then they started.*

That's right. You've got that point. And Stalin suddenly started persecuting them because his logic was really foolish: he thought that homosexuals were all spies just because they could be blackmailed. You know, being homosexual in this country was dangerous because you could be sent to prison while in the Soviet Union it had been regarded simply as a matter between adults, and homosexuals certainly received no punishment for being as they were. Of course, if you make homosexuality a crime then it does become something which is used for blackmail. But if it is not a crime, you can't be blackmailed. And it was stupid of Stalin not to realise that.

*So, you didn't regard yourself as a Stalinist?*

No, definitely not. But it took a long time, much longer than it should have done too, to see him as he was, to realise the real truth about Stalin. At the beginning probably I wouldn't believe it. You know, to day when we are on the same side of the wall, it is easy to understand it. But in the Thirties, I would have been pro-Stalin and against Hitler, even if I had known what he was. Even if it was true that Hitler admired Stalin a lot, Stalin never really trusted Hitler. When the Germans were attacking Moscow, Stalin stayed there, and when the Germans were advancing, he transported all of the heavy industry beyond the Urals. Then, when the Red Army surrounded about 300,000 of the German Army, that was really the beginning of the defeat. Hitler realised that the game was up, and after that there was an advance of the Red Army into Germany. Coming back to your question, I can tell you that even today I would still be on Stalin's side, even if I knew what Stalin was like. But certainly he suffered from paranoia.

*It may seem a rather stupid question but I am going to ask you it all the same. Which were your deepest and real reasons ever to become a Marxist in the Thirties?*

I think I can put it back before that. Back to my public school days, in Repton that was. As a fag, I wasn't very competent: you had to cook porridge for the whole study, you had a study master and several seconds. I got beaten very often. So, when I was in the position of being a study holder, I abolished that sort of tradition. Except in one unfortunate case. [Cfr. *No Home but the Struggle* (London: Quartett, 1979), 153] And, unfortunately, the boy was Jewish. You see, you were supposed to go for runs in certain days, and you were supposed to take certain routes. If you cut them, you were in trouble. This chap very blatantly cut his route, so I beat him. You see, after all these years I am still amazed that I should have done this: and that was the only time ever I practised beating. You know, I rebelled against the school-system ever since the beginning. And in Cambridge, in the same sense I was rebelling against a system and that explains *Mortmere*: I didn't take as much interest in history as I was supposed to do, after receiving a grant for it in Repton. I did do some work on history to get my MA degree, but that was only in my final year at Cambridge.

*What was your reaction about the so called "betrayal" by Auden and Isherwood, that is their leaving England just on the verge of the breakdown?*

Well, at first I was very disgusted by it. But, after that, I told myself: «Well, they got out of it.» But I think that the point which should be made is that they got out before the war broke out. They didn't come back. They said goodbye to all anti-fascist struggle for good, and it sounded offensive to me, I felt resentful of it because I felt it very strongly, of course. The fact is that I didn't actually go to war myself, because I was teaching children. You ask me if I think it was a betrayal... Well, I considered it in this way at first. Isherwood had never been good at politics, but Auden had been. And then Auden made subsequently various statements about himself, which were contradictory. For example, he almost denied he was homosexual. And he rejected some of his earlier poems. And he even belittled the role of poetry in the political sphere. He said he didn't think why he should be more responsible than a dustman. He somewhat cut me off and therefore I cut him off. He never quite forgave me because I said that his greatness was ended. As a matter of fact, there are a couple of things I rather like in his later poems, but you know... As for Christopher Isherwood, he had the greatest difficulty in getting started again: the first book he wrote after *Prater Violet* was his one great failure, *The World in the Evening*.

*Let's move on twenty-four years, let's pass through several years of political commitment, let's have political disillusion, and then you write In the Thirties. This novel starts with «poor» Alan Sebrill who wants to live «the poetical life» but who can't, and starts going up the hill, deciding to jump from the cliff to commit suicide. Do you see a sort of specularity in this going down and then up, and then down the hill again?*

Yes, I really had never noticed this contrast, you are right. And then he does, of course. I mean, the subject of *In the Thirties* is "going over". As a matter of fact, I was on the point of calling that novel *The Party Member*, but in the end I think that this title sticks very well. And it produced scandal anyway, making it almost impossible to find a publisher. I don't know how many different publishers I sent *In the Thirties* to: Isherwood said he'd just give it up, and go on with the next one, you see. It was Heinemann, in particular James Michie who had been an admirer of *Mortmere*, who turned out to be decisive. I remember that Michie invited me to a restaurant to lunch: he didn't tell me at first, then he said he'd publish it because it was a good book.

*Very often in interviews, you state that Socialist Realism was the only solution to find your proper way of writing. How does it apply to the art of writing, in your opinion?*

The word I used was Social Realism, because the adjective «Socialist» didn't seem appropriate. Anyway, at that time I thought that that was the sort of writing which was required and that fantasy was no good. I changed my mind afterwards, in my story *The Procession*. I do end it by saying that the entire sequence was not a dream, that I had invented it, but it had at least shown to me that I can tell the truth about reality in other terms than realists. This conclusion which I reached at the end of *The Procession* is something I have been doing in my later stories: I have allowed myself to try to mould the two things together in a writing which allows my imagination to ramble into fantasies. Fantasies can be used in order to support, let's say, a political view of the world.

*In my opinion your statement about Social Realism being the solution to your artistic problems is somewhat connected with the more general dilemma «must art be useful or beautiful?», a dilemma which has been going on as you know ever since man first dedicated to artistic creation.*

Yes, «art for art's sake» was the attitude for example of many people in the eighteen nineties, I think that that was Oscar Wilde's idea. D.H. Lawrence used to say «art for my sake», and I think that this dilemma was just the same for Russian pre-revolution writers, who wrote about the real contemporary world, criticising it, certainly not realising where their criticism could lead to. But I do not think that my opinion in the Thirties, or even now for that matter, could possibly be simple as that, as «useful or beautiful». What I am saying is that in society politics in the deepest sense is more important than art. But, on the other hand, in the work of art, art must be more important than politics. See what I mean? First thing must be the work of art: it's got to be good. It's got to be first thing a work of art and only secondarily a work of propaganda, if you like to call it that... I think that someone like Shelley fully realised that: art is not due to tell you directly what to do, it is more often indirect, its effect is always indirect.

*Did it take you long to understand that the party was going off the rails?*

Yes, it did really. You see, when the Soviet Union was invaded, I was entirely on the side of Soviet Union and against the invaders. That is, on Stalin's side, against Hitler's. There had been, of course, the pact between the Soviet Union and Germany just before the war broke out. The reason was that Stalin tried to obtain collective security against anyone who committed aggression. Rather than Stalin's, that was his foreign office minister's idea. And, of course, I believed in that. And then, after the war, you got the iron curtain idea: suddenly the western side decided to turn against Stalin, and that's when the cold war started. During the cold war, I had no use for cold war people, the «cold war mongers», if you know what I mean. For instance, Spender and his magazine *Encounter*, as I told you... Anyway, I didn't properly understand that the party was going off rails until after Stalin's death. Then I heard that he suffered from paranoia,



he had about ten doctors around him, and he thought that they were poisoning him. Yes, he suffered terribly from paranoia, and that's probably why he killed his best generals. On the other hand, there surely were people who did want to get rid of him, generals or whatever. And about the trials... We couldn't really understand how it was that these men of great moral and physical courage could suddenly confess to having committed things that they hadn't done. Khrushchev's answer was that they were beaten. Well, I couldn't quite believe that. I think that they were convinced that by criticising the Soviet Union they were helping the other side. There was a famous journalist, who appeared to be very pro-Soviet Union, who stated that all the time he knew perfectly well that his criticisms were true. And similarly Sartre got to know that these accusations against Soviet Union were true, but he didn't want to come out because he knew that doing so he'd supported the Americans.

*In exactly which issues do you think that Stalin's Communism betrayed Lenin's?*

Well, I think from the start. Lenin wasn't a person who couldn't be contradicted, you see, I mean he had faced arguments against himself. He had a terrific argument even on the exact date in which the revolution was to be started. Getting back to my disillusionment with the party, it simply started off. [My wife Hilda and I] saw through our own party, that it dropped Lenin's idea that in a modern militarised world, advanced socialism couldn't take place starting from parliament, you see. Before it can even begin, you have to take control of the armed forces, the machinery of the state. The state is there mainly to keep the ruling party in power. According to Lenin's view, Communism could stay in parliament, but also continue to fight for its own real aims through its own means. And I felt that CPGB was betraying that. It was becoming a reformist party.

*From your interview A conversation with Edward Upward (1964) and from In the Thirties one understands that you arrived at political commitment when you realised that fantasy - your greatest gift - was unfit to express the truth about reality. In the trilogy you tried to reconcile art and politics but there is no hint of fantasy in it: don't you think that regarding fantasy as an inferior form of writing led you to a dead-end as an artist?*

Yes, you've outlined it in the right way. Well, I realised that. Later on, in my story *The Procession*, it comes out quite clearly. I think that there are other means through which to convey reality, apart from Social Realism. I would say that from this short story onwards, I am back on the idea that fantasy after all could be of some help in talking about reality. There is a book I am currently reading, an amazing book even if I can't remember its title just now... [Jonathan Coe, *What a Carve Up!* (London: Penguin,

1995)] Nor who has lent it to me... Anyway, this book does just that: it is a fantastic book, and yet it talks about reality. Only, it does it by exaggerating it. It shows what's going on in hospitals nowadays. The National Health Service has been transformed by the Tories into a business, an industry. In fact, they described it as «health industry.» All has been privatised. You see, you have Trust Hospitals and also private practitioners. But it isn't working. If a hospital isn't paying, then they close it down. And it is shocking. You see, from the start when it was introduced, the National Health Service was to provide to everyone the right to free medical treatment. But then it changed progressively, and more and more room was allowed for private treatment. But they still haven't broken it. It's still there. The writer of this book through the use of fantasy succeeds in giving the idea of reality. This style suits much more my type of mind. Well, you did mention *The Unmentionable Man*: in it I talk about this person who, after having been assaulted in the street, is recovering in hospital. The story starts from real life, but then it becomes a fantasy: actually, the old man in the bed lives four fantasies. And all my works are like that now. In *The Unmentionable Man* I still put a couple of realistic stories. I have nothing against realistic stories, of course. Some of our best novels are realistic, and the novel itself started off with De Foe by being realistic. He pretends he isn't, but he is realistic.

*Do you still believe in the possibility of happiness for everybody?*

Yes, I do. I do not know what your attitude to religion is, but in the Christian ages these artists were more or less all atheistic. So I can see an age in which all artists will support the view of the brotherhood of man, an age in which the human race will be classless, in which there won't be a class dominating another. They will all be brothers and sisters. Yes, this is an ideal, and it's a political ideal, and having that sort of faith, I can see it possible that people will be a great deal more honest and a great deal happier than they are or than they can possibly be at the present moment. I don't believe we are ever going to get happiness, real happiness on earth. But a lot more people can be a lot happier than they are at the moment.

*Do you think that you have achieved what you wanted in life?*

I have achieved all I could have written, but not what I could if the world had been different. I would have achieved something better, perhaps. Anyway, it is very difficult to say what one could have done. Particularly, not being reprinted very often, I regret I haven't been able to correct a particular word, or rewrite a passage about which I have had second thoughts.



## **Croce e il problema dell'interpretazione**

Riferendosi ad una riflessione di Piero Gobetti a proposito dell'interpretazione teatrale, Croce, in una breve nota del 1923, osservava come il giovane scrittore avesse ragione nelle sue critiche rivolte alla «vulgata e volgare teoria, che crede essere l'opera che si recita sul teatro un'opera composta per il teatro e giudicabile solo in rapporto al teatro» (Croce 1932: 71): a questa comune credenza, aggiungeva Croce, Gobetti giustamente contrappone la «teoria corretta», secondo cui «l'opera del poeta è compiuta in sé, e l'opera dell'attore è un'altra opera da giudicare in sé e non come esecuzione di un mandato ricevuto dal collaboratore poeta». Diversamente, infatti, bisognerebbe rimandare il giudizio sull'opera al momento della rappresentazione e questo significherebbe «una perpetua sospensione del giudizio», poiché «ciò che un attore non è riuscito a fare potrebbe esser fatto da un altro, e non v'è ragione alcuna per dichiarare in nessun momento esaurito il numero delle prove» (Croce 1932: 71).

Su un punto, invece, il filosofo non concordava con Gobetti: secondo Croce l'opera dell'attore, piuttosto che con quella del critico – come sembrava pensare Gobetti –, andrebbe identificata con quella del traduttore e «in verità, come i traduttori non sono critici (e spesso anzi sono cattivi critici), così anche gli attori, dai quali non aspetteremo certamente gran lume per la critica dello Shakespeare o del Molière» (Croce 1932: 72). In quanto identificabile con quella del traduttore, allora, l'opera dell'attore appariva al filosofo «intrinsecamente impossibile, e nondimeno necessaria e utile pur nell'impossibilità di raggiungere il suo presunto ideale (l'adeguamento all'originale)». Come il traduttore, l'attore svolge una funzione pratica di divulgazione: contribuisce a diffondere l'opera del poeta, la rende di più facile e gradevole apprensione, sollecita a meglio comprenderla. Tuttavia poi, allo stesso modo in cui la traduzione di una poesia ci fa desiderare di conoscere l'opera originale, «quando un'opera udita a teatro ci sembra poetica e bella, ce ne procuriamo il testo per leggerla da solo a solo» (Croce 1932: 72).

D'altra parte, continuava Croce, tutto questo vale per le interpretazioni teatrali «più propriamente dette»; a parte sono i casi in cui l'opera da rappresentare non è compiutamente formata, ma è semplice canovaccio e schema: tali casi sono quelli in cui «più spiccatamente l'opera d'arte si dissolve con la persona dell'attore. Donde i vari rimpianti di coloro che udirono i grandi attori» (Croce 1932: 72). Potremmo dunque dire che in questi casi il carattere divulgativo dell'opera dell'attore viene meno ed essa si rivela come opera in sé compiuta, sebbene caduca. Se si dà un'o-

pera poetica già formata, l'opera dell'attore, che sotto il profilo artistico è in sé compiuta, può assumere rispetto ad essa una pratica funzione divulgativa; se il testo è solo un canovaccio, quella funzione divulgativa, ovviamente, non ha ragion d'essere e il testo sta all'opera dell'attore nel rapporto di materia e forma e non di forma e forma.

Alcuni anni dopo, allorché torna ad affrontare il problema dell'interpretazione teatrale e del suo rapporto con l'opera del poeta nella nota *Comici*, pubblicata nel '37 nella «Critica» e poi raccolta nel quinto volume della *Letteratura della nuova Italia*, Croce pone l'accento in modo esclusivo sul carattere di opera nuova dell'interpretazione dell'attore, che in generale sta con l'opera del poeta in una relazione non di forma e forma, ma di forma e materia. Anche nello scritto del '37 il filosofo propone di assimilare gli attori ai traduttori - «sia a quelli che volgono una poesia d'una in altra lingua, sia agli altri che cercano di trasfonderla in una pittura, in una scultura o in un'opera musicale» (Croce 1939: 349). Ora, tanto nel caso delle interpretazioni teatrali quanto in quello delle traduzioni si tratta «della creazione di nuove opere d'arte, che hanno con quel testo la relazione non di forma con forma, ma di forma con materia, disceso com'esso è, in quell'atto, a materia, al pari d'ogni altra impressione e sentimento della vita vissuta. E quanto più vigorosa e geniale è la personalità dell'attore, tanto più egli si contrappone al testo e l'arte sua se ne diversifica; il dilemma d'ogni traduzione vale anche per essi: o languida fedeltà, o infedeltà calda di passione» (Croce 1939: 349). Dunque, l'interpretazione sta sempre in una relazione di forma e materia con il testo e non solo nel caso in cui quest'ultimo sia un semplice canovaccio. Si potrebbe dire che, a giudizio di Croce, rispetto all'interpretazione ogni testo è semplice canovaccio, materia e non più forma.

L'interpretazione non potrà mai conseguire un'«esatta adesione» al testo, «perché la voce originale del poeta avrà forse qualche risonanza nelle nuove voci, ma per sé è unica e irripetibile» (Croce 1939: 350). Ciò, aggiunge poi Croce, è vero anche nel caso in cui l'attore sia scrittore e abbia composto egli stesso il testo che recita: anche in questo caso, infatti, «le due personalità, i due ordini di creazioni restano distinti, non solo perché lo scrittore può essere grande e l'attore inferiore o miserrimo e all'inverso, ma proprio perché i due ordini di creazioni non coincidono, e dei drammi dello Shakespeare si è potuto perfino dire (e nientemeno da Volfango Goethe) che sono fatti per la lettura da solo a solo e non per il teatro» (Croce 1939: 354).

Per altro, già in precedenza, in una pagina del suo libro *La poesia*, compresa nel capitolo dedicato in genere all'intraducibilità della poesia, Croce era stato nettissimo nell'affermare il carattere di nuova creazione delle «rappresentazioni teatrali dei drammi composti dai poeti»: «Di queste, a parlare esattamente, autori non sono già Guglielmo Shakespeare, ma Garrick e Salvini; non l'Alfieri, ma Gustavo Modena; non il Dumas figlio o il Sardou, ma Eleonora Duse. La poesia dei drammi non si gusta se non

col leggere da solo a solo il dramma, che potrà essere artisticamente superiore, o anche inferiore, alla rappresentazione che se ne faccia, ma certamente è diverso» (Croce 1936: 104).

Nelle pagine del volume *La poesia* e nella nota del '37 non si fa cenno, dunque, all'aspetto divulgativo dell'opera dell'attore, sottolineato nello scritto del '23, ed è invece fortemente accentuato il suo carattere di nuova creazione. A giudizio di un grande studioso del pensiero crociano, Carlo Antoni, la prima definizione dell'interpretazione teatrale come opera di carattere pratico-divulgativo «non soddisfece lo stesso Croce, che, ritornando in seguito sulla questione, riconobbe all'attore addirittura la dignità dell'artista creatore» (Antoni 1960: 49-50).

Antoni ha appunto dedicato alla questione dell'interpretazione nel pensiero di Croce tre acuti interventi, tutti pubblicati nel 1956 sul «Mondo» di Pannunzio. Nel primo di essi, *Dell'interpretazione*, da cui è tratta la precedente citazione, egli osserva però che anche la tesi del carattere radicalmente creativo dell'interpretazione dell'attore, intesa da Croce come nuova opera d'arte, lascia insoddisfatti: un'insoddisfazione che deriva dalla difficoltà di «accettare che il testo originale possa essere ridotto alla condizione di informale materia e che un attore, recitando, acquisti la libertà d'un nuovo poeta» (Antoni 1960: 50). Antoni ritiene che il rapporto tra interpretazione dell'attore e opera del poeta non possa essere inteso come rapporto tra forma e materia e che il «legame» tra attore e autore debba essere diversamente concepito.

Nel tentativo di chiarire la natura di tale legame, allora, lo studioso fa rilevare in primo luogo come la questione dell'interpretazione sorga solo a proposito della poesia e della musica: essa deve dunque essere connessa con la scrittura. Ora, secondo Antoni, c'è stata qui una 'svista' di Croce: il filosofo, infatti, ha considerato la trascrizione sulla carta compiuta dal poeta e dal musicista come lo stesso atto dell'esecuzione sulla tela e sul marmo compiuta dal pittore e dallo scultore. In realtà, obietta Antoni, quest'ultimo atto corrisponde, nella poesia e nella musica, non alla trascrizione, ma «alla diretta emissione della voce e del suono» (Antoni 1960: 51):

La poesia è, in primo luogo, canto, parola pronunciata, voce, dove tonalità e modulazioni sono elementi espressivi, e lo stesso vale per la musica, che è anzitutto suono. La traduzione in lettere e note, che ha per scopo la conservazione e comunicazione, è una posteriore convenzione di natura culturale, che riduce la viva parola e il vivo suono ad un segno grafico. Quella parola e quel suono, anche se li possiamo considerare dal punto di vista della fisica come mere vibrazioni dell'aria, sono in realtà fatti spirituali integranti della natura della poesia e della musica (Antoni 1960: 50-51).

In realtà, bisogna osservare che Antoni qui non si distingue da Croce solo perché critica l'identificazione fra esecuzione o estrinsecazione e trascrizione, ma anche perché tende poi ad attribuire all'esecuzione o estrin-

secazione un carattere estetico e non già meramente pratico: a suo giudizio, infatti, essa è parte integrante della creazione artistica, a differenza della trascrizione che è, essa sì, di natura pratica.

In un successivo articolo, pubblicato sul «Mondo» del 7 febbraio 1956 e intitolato *Dell'esecuzione*, Antoni tenterà di chiarire ulteriormente la sua tesi: l'esecuzione nella pittura e nella scultura corrisponde nella poesia e nella musica non già alla trascrizione, ma a quell'«originario momento» che è «l'emissione della voce e del suono mercé l'impiego dell'organo vocale e dello strumento» (Antoni 1960: 55-56). Si tratta di un fatto tecnico, che però poi «interviene in maniera determinante e concreta nella sintesi estetica» (Antoni 1960: 56): l'arte, infatti, «è sempre corposa, sempre eseguita in termini sensibili, ma è sempre, in tutti i suoi aspetti, unitario atto spirituale, in cui confluisce e si esprime, attraverso un'immagine, l'intera individualità» (Antoni 1960: 57). Nell'esecuzione «non è che la poesia si faccia tecnica, ma, se mai, è la tecnica che si fa poesia» (Antoni 1960: 57). È dunque evidente che Antoni, distinguendosi su questo punto da Croce, tende a spostare l'esecuzione o estrinsecazione dalla pratica all'estetica, là dove carattere meramente utilitario ha la trascrizione, da non identificare con l'esecuzione o estrinsecazione.

Ora, e qui è l'altro punto di disaccordo di Antoni rispetto a Croce, il carattere creativo dell'attività dell'interprete, dell'esecuzione, non va inteso nel senso della creazione di un'opera nuova, ma in quello di una ricreazione dell'opera dell'artista: una ricreazione in cui si incontrano e si identificano il lettore di gusto e l'artista di genio.

L'interprete è «un lettore dotato di gusto, che rinnova in sé con vivacità e finezza l'atto creativo dell'autore» (Antoni 1960: 51) e che restituisce all'opera poetica o musicale «l'integrale attualità della voce e del suono, cioè quella compiuta vita che era andata sacrificata nella pagina»: un lettore che rievoca l'opera d'arte e la restituisce nella sua attualità al di là della fissazione convenzionale sulla carta. Ora, Antoni ritiene che il rapporto tra opera d'arte e interpretazione non possa essere pensato in termini di rapporto tra materia e forma: «In luogo della formola del rapporto di forma e materia – egli scrive – conviene qui ricorrere alla teoria crociana dell'identità di genio e gusto, di creazione e riproduzione dell'arte» (Antoni 1960: 51).

Non dunque rapporto tra forma e materia, ma identità tra creazione del poeta e ricreazione dell'interprete, che ricanta con l'artista. Se però l'interpretazione deve essere pensata alla luce della teoria dell'identità tra genio e gusto, perché si dà una pluralità di interpretazioni e non invece una sola rievocazione?

Se non è possibile uscire da questa alternativa – o pensare l'attività dell'interprete in termini di rapporto tra forma e materia o pensarla in termini di identità tra gusto e genio – è inevitabile concluderne che l'interpretazione deve configurarsi o come opera del tutto nuova rispetto all'opera interpretata, ridotta a mera materia, o come sempre identica rievocazione dell'opera interpretata.

Antoni si rende conto della difficoltà e in un ulteriore, e particolarmente rilevante, articolo dal titolo *Del gusto*, pubblicato sul «Mondo» del 6 marzo 1956, tenta una risposta ad un'obiezione rivoltagli da Adelchi Attisani, secondo cui, appunto, la teoria dell'identità di genio e gusto esclude la possibilità di un intervento dell'interprete, che introdurrebbe una differenza tra i due termini posti come identici: identità di genio e gusto significa identità di creazione e ricreazione e identità di tutte le ricreazioni di una stessa opera d'arte.

L'obiezione sollecita in Antoni un ripensamento della tesi crociana dell'identità di genio e gusto ed anzi di tutto il problema dell'interpretazione: «Mi avvedo, anzi, che la discussione intorno all'interpretazione porta inevitabilmente ad un contrasto ben più profondo, e cioè a quello intorno all'esistenza e consistenza dell'individuo umano nel suo rapporto con la vita e la storia universale» (Antoni 1960: 60).

Proprio in tal senso Antoni osserva come Croce, allo scopo di garantire l'oggettività del gusto contro il relativismo soggettivistico e di impedire che la lettura si configuri come creazione di una nuova opera, abbia negato l'individuo in favore dello Spirito universale:

Il genio creatore non era, cioè, quello d'un particolare individuo, ma quello dello Spirito dell'umanità, che si era espresso in quell'opera e che, in date circostanze, «ricordava» quel suo antico istante felice e, facendosi gusto, ripercorreva il suo primitivo processo creativo. In quanto ri-creazione, l'interpretazione era dunque un ritorno della poesia originaria nella sua intatta esistenza oggettiva. L'interprete, in quanto individuo, spariva, ridotto a mero vaso dello spirito (Antoni 1960: 60).

Antoni critica questa «immagine ascetica» (Antoni 1960: 60) dell'interprete e sostiene invece la funzione attiva e insopprimibile dell'individuo nell'interpretazione: ove si tolga al gusto la sua radice individuale, egli dice, «non si vede la ragione del gusto medesimo. Per quale motivo l'operoso Spirito del mondo si dovrebbe dedicare alla operazione del ri-creare, del bearsi del proprio passato, del ripercorrere un processo già percorso?» (Antoni 1960: 61).

Dunque, Antoni vuole ora attribuire all'interprete una funzione attiva e non già un ruolo di mero «vaso dello Spirito» (Antoni 1960: 60):

L'identità di genio e gusto è incontestabile, ma va intesa come un incontro, che si fa comunione. L'interprete non si oblitera, ma si potenzia nell'incontro, è «coscienza felice» e l'atto della ricreazione è uno, ma è l'atto del suo identificarsi con la creazione del genio. Qui la ricreazione ha uno scopo, ché essa non è mera ripetizione del già noto, ma acquisto di un bene che prima non si possedeva e che è novità mai prima sperimentata (Antoni 1960: 61-62).

L'interpretazione è dunque un processo di identificazione, un dialogo, in cui la situazione dell'interprete non è tolta in favore dell'identità ed è inve-

ce arricchita e ampliata dall'incontro. Con il suo ultimo intervento Antoni pone in luce il punto essenziale del suo disaccordo rispetto a Croce: nella concezione crociana dello Spirito gli appare sacrificata e negata la funzione dell'individuo. Ora, che alla radice del concetto crociano di interpretazione si trovi appunto questa negazione della funzione attiva dell'individuo era stata la tesi centrale sostenuta anche da Luigi Pareyson in un importante saggio del 1953, *Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana*, dedicato ad un esame complessivo della concezione crociana dell'interpretazione e dell'esecuzione nella poesia, nel teatro e nella musica. Nel saggio pareysoniano, infatti, proprio l'antipersonalismo della filosofia di Croce è considerato come la causa del dilemma in cui essa finisce per trovarsi riguardo al problema dell'interpretazione: dilemma consistente nel concepire l'atto interpretativo o come creazione di un'opera nuova o come identica, impersonale rievocazione.

Per Croce, nota Pareyson, la rappresentazione di un dramma o la recitazione di una poesia sono opere nuove rispetto al dramma o alla poesia originali, là dove, invece, l'esecuzione musicale è rievocazione della creazione originale, ad essa identica. In quest'ultimo caso, allora, – l'esecuzione musicale come identica rievocazione – l'interpretazione, secondo Croce, «dovrà guardarsi dal portare, nella rievocazione ch'essa compie, qualcosa di personale» (Pareyson 1993: 81): la situazione del rievocante è intesa da Croce come cosa da rimuovere e la persona dell'esecutore non entra nella rievocazione, «perché chi rievoca è quello stesso genio dell'umanità che una volta ha prodotto l'opera, e, come l'ha creata, così di volta in volta la ricrea, con un atto che in fondo è sempre il medesimo [...]» (Pareyson 1993: 87).

L'esecuzione musicale è dunque per Croce la stessa opera e non contiene alcun contributo personale dell'interprete-esecutore, a differenza di quanto a suo giudizio accade nella rappresentazione teatrale di un dramma, in cui non si ha identica rievocazione ma opera nuova. Ora, si pone però qui il problema del perché si diano diverse esecuzioni musicali della stessa opera originale: in realtà, infatti, per Croce dovrebbe darsi una sola esecuzione musicale della stessa opera e non dovrebbe essere possibile eseguirla diversamente.

Ecco dunque, secondo Pareyson, il dilemma di Croce: o fedeltà o libertà; o ricreazione identica o creazione del tutto nuova. L'alternativa in cui egli si trova è esposta da Pareyson in questi termini: «o si pone l'accento sull'opera, e allora la rievocazione è impersonale e unica, e ogni contributo personale e molteplice è da eliminare come importuno; o si fa valere la possibile rilevanza artistica di questo contributo, e allora si tratta d'un'opera e d'una creazione nuova e diversa» (Pareyson 1993: 92).

Manca dunque in Croce il concetto di «esecuzione-interpretazione», inteso come, insieme, «rivelazione dell'opera ed espressione dell'interprete» (Pareyson 1993: 88); manca in conseguenza del fatto che la filosofia crociana è una filosofia dello spirito universale e non una filoso-



fia della persona: «Lo spirito non «interpreta» né «esegue», perché o «crea» nuove opere o «rievoca» quelle che ha creato» (Pareyson 1993: 89). Croce si trova dunque in difficoltà allorché deve spiegare la molteplicità delle esecuzioni: «Per un verso, allora, la molteplicità è delle opere intese come creazioni sempre nuove dello spirito universale, sì che non è possibile «eseguire» diversamente una *stessa* opera; e per l'altro l'unità e identità è dell'opera e della rievocazione impersonale che lo spirito universale può sempre farne» (Pareyson 1993: 89).

O una sola rievocazione, dunque, identica all'opera, o molteplicità delle interpretazioni, che sono però opere nuove rispetto all'opera interpretata, discesa a mera materia di esse: nella prospettiva crociana, infatti,

non v'è coincidenza fra l'unità dell'opera e la molteplicità delle sue esecuzioni: v'è sì riferimento all'opera, ma come mero antecedente e occasione, e c'è sì molteplicità di rappresentazioni, ma come novità e diversità di opere. La conseguenza più grave della disgiunzione di fedeltà e libertà è che, essendo la rappresentazione opera nuova, essa non esegue che la propria legge, col che la fedeltà, resa mero antecedente, resta inoperosa, e la rappresentazione, slegata dall'opera, diventa arbitraria (Pareyson 1993: 86).

Alla crociana disgiunzione tra fedeltà e libertà Pareyson oppone l'esigenza di un'esecuzione che sia insieme rievocazione fedele dell'opera ed espressione libera della personalità dell'interprete: «Non è che ogni attore debba preoccuparsi di dare il *suo* Amleto, ché si tratta piuttosto di questo, che *ciascun* attore deve rappresentare *Amleto*» (Pareyson 1993: 86). Unicità dell'opera e molteplicità delle esecuzioni devono essere congiunte e l'unica opera deve essere pensata come vivente nella molteplicità delle sue esecuzioni.

Ora, continuando nella sua analisi del tema dell'interpretazione nella filosofia crociana, Pareyson osserva come si dia, ad un certo momento, in Croce un «potente approfondimento» riguardo al punto in questione, con l'ammissione di diverse modalità di rievocazione. Egli studia questo sviluppo del pensiero crociano facendo riferimento in particolare al famoso esempio del sonetto amoroso del Tansillo, che Giordano Bruno riprese negli *Eroici furori*, attribuendogli un significato filosofico. Riflettendo su questo episodio, Croce dapprima ritenne che la ripresa bruniana dovesse essere considerata come un'opera nuova rispetto al sonetto del Tansillo: Bruno, egli scrive nel saggio *A proposito di un sonetto del Tansillo*, si sarebbe valso di quel testo come di un mezzo per l'estrinsecazione di una nuova creazione. Il sonetto rappresenterebbe dunque «un caso tipico della possibilità di due opere d'arte, viventi in un corpo medesimo; o, meglio, poiché anima e corpo sono inseparabili, del fatto di due corpi diversi sotto la superficiale apparenza di un medesimo corpo» (Croce 1940: 135). È possibile infatti, dice Croce, «trattare le opere d'arte, nella loro estrinsecazione fisica, come fatti naturali, e a questo modo valersene come di

mezzi per l'estrinsecazione di nuove e personali invenzioni e fantasie» (Croce 1940: 136).

Successivamente, però, Croce muta parere riguardo alla questione: non di due opere diverse sotto l'apparenza di un medesimo corpo si tratta, ma di un'unica opera d'arte che consente diverse interpretazioni. Il filosofo ricorderà in questi termini, nel saggio *Poesia mistica e poesia pura*, il suo mutamento di giudizio:

Tanti anni fa, studiai il caso di un sonetto d'amore di Luigi Tansillo per una dama napoletana (Maria d'Aragona, come il Fiorentino suppose, o Laura Monforte, come sostenne il Pércopo), il qual sonetto («Poiché spiegate ho l'ali al bel desio») Giordano Bruno incluse nei suoi *Eroici furori* come espressione dell'anelito eroico verso la verità, tanto che fu creduto l'avesse composto lui e a lui veniva attribuito. E paragonai quell'inserzione di due diversi contenuti affettivi in un medesimo sonetto alle scritture dei palinsesti, quasi due diverse creazioni di poesia che danno accento e significato diverso a parole apparentemente le medesime; laddove più veramente si tratta, per l'appunto, di un'unica poesia, che rimane costante comunque variamente s'interpretino le immagini di cui s'intesse, riferendole ad amore sacro o ad amore profano, all'amore per una creatura o a quello per il creatore (Croce 1945: 71-72).

Dunque, non due opere diverse, ma un'unica opera che autorizza diverse interpretazioni: l'unicità dell'opera non è più considerata in contraddizione con la molteplicità delle interpretazioni e queste ultime non si configurano più come opere nuove.

Tuttavia, nella sua analisi di questo sviluppo del pensiero crociano, Pareyson da un lato parla di potente approfondimento, ma dall'altro, pur apprezzando il riconoscimento compiuto da Croce della molteplicità dell'interpretazione, rileva il persistere nel filosofo di un atteggiamento antipersonalistico. La varietà delle interpretazioni, infatti, è concepita da Croce come inclusa nell'opera e la persona dell'interprete «è assorbita dall'universo che in questa si concentra e in cui è già espresso qualunque sentimento essa si trovi a vivere» (Pareyson 1993: 94).

La varietà è dunque inclusa nella rievocazione: ciò spinge Pareyson a concludere che la filosofia crociana non esce dal suo dilemma relativo all'interpretazione e «rimane pur sempre estranea al riconoscimento della vera e propria «interpretazione», che ha un carattere insieme esecutivo e personale, e che consiste nell'essere non solo l'opera stessa qual essa vuol essere, ma anche, e al tempo stesso, l'espressione dell'interprete che così personalmente la possiede e la rende» (Pareyson 1993: 94).

Ora, per quale ragione Pareyson ritiene ancora insufficiente il pur potente approfondimento crociano riguardo al problema dell'esecuzione e dell'interpretazione? L'insufficienza è data dal fatto che, a suo giudizio, in Croce, pur dopo il riconoscimento delle molteplici modalità della rievocazione, permane l'alternativa tra rievocazione – che è sì aperta a molteplici possibilità, ma che pure comprende in sé tale molteplicità – e nuova creazione:

Infatti – osserva acutamente Pareyson – ciò ch'è escluso è la possibilità del riferimento di un'opera a un'altra: ogni opera contiene già *tutto* e un'opera è nuova rispetto a un'altra solo in quanto contiene lo stesso *tutto*, sebbene in forma individuale diversa. Sì che una «traduzione» o è opera nuova, e allora non ha riferimento ad altra opera e cioè non è più traduzione, mancando l'opera da tradurre; oppure ha riferimento ad altra opera, e allora è semplice rievocazione, nel senso chiarito che ammette diverse modalità, e quindi non è più traduzione, perché non vi è spiegato il trasporto della poesia in un altro corpo (Pareyson 1993: 93).

Il passaggio di Croce dalla concezione dell'esecuzione unica e sempre identica a quella dell'esecuzione aperta a molteplici modalità non toglie, secondo Pareyson, il dilemma: o esecuzione o nuova creazione; o rapporto con l'opera, che è infine identità con essa, o non rapporto.

Dunque, se è pensata, come voleva Antoni, nell'ambito dell'identità tra genio e gusto, l'interpretazione si appiattisce sulla rievocazione, si identifica con essa, anche se poi la rievocazione è intesa come realizzantesi in molteplici modi; se invece è intesa nel senso del rapporto tra forma e materia, l'interpretazione è opera nuova e la poesia interpretata è ridotta a semplice canovaccio, a mera occasione e materia della nuova, sovrana creazione.

Ora, è del tutto condivisibile il giudizio di Pareyson sulla concezione crociana dell'interpretazione, dell'esecuzione, della traduzione? Non si dà mai in Croce la possibilità del riferimento di un'opera ad un'altra?

Nel rispondere a questi interrogativi, dobbiamo ricordare che in Croce, in realtà, si affaccia a volte, sebbene in generale non sia prevalente nella sua estetica, una concezione dialogica e responsiva dell'atto creativo, che non appare riducibile alla concezione che lo vuole creazione dal nulla, creazione che non ha davanti a sé altro che mera materia: ciò è riconoscibile, in particolare, negli sviluppi della riflessione crociana intorno al tema della poesia in traduzione, dapprima nettamente negata e poi invece accettata non in quanto impossibile adeguamento all'originale, ma in quanto poesia in cui l'originale è presente come «una voce che deve risonare in un'altra voce» (Croce 1959: 150). Anche nella sua riflessione sul tema del ritratto nell'arte, Croce – dopo aver affermato con decisione, nel saggio *Il ritratto e la somiglianza*, che, nel caso del ritratto in quanto opera d'arte, «l'artista ritrae sempre il proprio sentimento e non mai il modello» (Croce 1940: 261) - giungerà poi a riconoscere, in una nota del 1933, che nel ritratto l'immagine, «nonostante la concretezza e l'indivisibilità del sentimento che la investe nell'atto dell'espressione», «risponde a una realtà, come sa ogni artista che studia la persona che ha di fronte per farle il ritratto e distingue assai bene tra quel lavorare quando fa il «ritratto» e il lavorare quando immagina la sua figura su meri motivi di sentimento, raccogliendone bensì dalla realtà materia ed elementi, ma non costruendola su motivi reali» (Croce 1951: 66-67).

Sia nella poesia in traduzione sia nel ritratto, allora, il fare artistico tende a configurarsi per Croce in termini responsivi e dialogici, dunque in termini che, per dir così, non sacrificano il modello riducendolo a mera materia. D'altra parte è pur vero che questa concezione si afferma nei casi indicati, ma non è nel complesso prevalente nell'estetica crociana: prevalente è invece quella dell'interpretazione come rapporto tra forma e materia. Allo scopo di avviare una riflessione sulla ragione di tale prevalenza, riprendiamo l'importante osservazione di Pareyson, prima citata, relativa al fatto che in Croce, pur dopo il potente approfondimento intorno al problema dell'interpretazione, resta comunque esclusa la possibilità del riferimento di un'opera a un'altra – del dialogo di un'opera con un'altra, si vorrebbe dire –, perché ogni opera contiene già tutto e un'opera è nuova rispetto a un'altra solo in quanto contiene, in forma individuale diversa, lo stesso tutto. Qui Pareyson si riferisce al 'carattere di totalità dell'espressione artistica', alla scoperta crociana della cosmicità del sentimento nella poesia, in cui, dice Croce in una pagina famosa del suo saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*,

il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è sé stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale, che diviene e cresce in perpetuo su sé stesso, soffrendo e gioiando (Croce 1991: 115-116).

Dunque, in ogni vera poesia la particolarità del sentimento si risolve nel dramma intero del reale. Ora, il mutamento di giudizio di Croce riguardo alla ripresa bruniana del sonetto del Tansillo – non due poesie diverse, ma una poesia diversamente interpretata – si lega all'affermazione del carattere cosmico del sentimento nella poesia. Se in ogni poesia non c'è più il sentimento nella sua particolarità, ma il dramma intero del reale, allora la diversità delle interpretazioni riguarderà le diverse situazioni psicologiche a partire dalle quali si ritrova quell'unico dramma. Nella nota ricordata in precedenza, dal titolo *Poesia mistica e poesia pura*, pubblicata nel 1944, contenente la palinodia relativa al sonetto del Tansillo, Croce, commentando la celebre canzone di san Juan de la Cruz *En una noche oscura*, parla di un «ritmo estetico, in cui la poesia tutta consiste» e che «si può, come sappiamo, applicare a varianti situazioni psicologiche, alle quali conferisce ma dalle quali non prende la poeticità, che ha già in sé stesso o, meglio, che è sé stesso» (Croce 1945: 71). Da qui la molteplicità delle interpretazioni a proposito di uno stesso testo poetico, nel caso specifico della canzone di san Juan de la Cruz:

E se la più ovvia di queste situazioni è offerta *prima facie* dal senso letterale delle parole, ed è quella di una donna che si trafuga di notte dalla casa dei suoi mentre la casa dorme e va cautamente e arditamente, ansiosa e

gioiosa, a ritrovare l'uomo amato, non meno ammissibile è quella di Juan de la Cruz, che vi raffigura e vi sente l'anima che cerca e ritrova e si riposa in Gesù; e ammissibile sarà del pari quella del filosofo-poeta, che canta in essa la ricerca e il ritrovamento della verità; e tutte coteste, e altre varie, situazioni psicologiche si susseguiranno secondo l'individua varietà dei lettori, che, nel rivivere quella poesia, vorranno riferirla al loro particolare ed eventuale modo di sentire (Croce 1945: 71).

Nella stessa poesia, nel sentimento 'cosmico' di una stessa poesia, si riconoscono dunque situazioni psicologiche diverse: la poesia, continua Croce, non si deve intenderla «con intellettive distinzioni, nel senso che essa innamora e lega l'animo con la sua sola presenza» e non si deve restringerla, ma «serbarle la sua ampiezza, affinché ciascuno ne adoperi poi quel che crede, secondo l'animo suo e il suo bisogno» (Croce 1945: 72).

Nel sentimento cosmico, allora, si ritrovano sentimenti particolari diversi: la pluralità delle interpretazioni di una poesia si lega a queste diverse particolarità e dunque è compresa – ciò che lasciava insoddisfatto Pareyson – nell'unica poesia. Pur accettando la sua molteplicità, Croce risolve, comunque, l'interpretazione nell'esecuzione: la diversità delle interpretazioni è data dalla diversità delle situazioni psicologiche del poeta e dei suoi lettori. Partendo dalla sua situazione particolare, dal sentimento immediato, dalla *Stimmung*, il poeta raggiunge il sentimento cosmico, la *Grundstimmung*; chi legge non si trova con il poeta nella medesima situazione, nella medesima *Stimmung*, ma si incontra con lui nel sentimento cosmico, nella *Grundstimmung*.

Potremmo dire, allora, che per Croce nella poesia e nell'interpretazione di essa il sentimento particolare c'è per essere tolto, c'è per dissolversi nel sentimento cosmico. La poeticità di una poesia è da lui posta interamente in ciò che in essa è eterno – il sentimento cosmico – e non in ciò che è caduco – la situazione psicologica di partenza –. Quello che differenzia la poesia e le sue interpretazioni – le diverse situazioni psicologiche – è dunque, per dir così, il dato di partenza che deve essere tolto. D'altra parte, ciò vale non solo per la singola poesia e per le sue interpretazioni, ma anche per le diverse poesie. C'è, ad esempio, una pagina di Croce, una grande pagina, in cui questo è detto con particolare intensità: è la conclusione del suo saggio su Dante, pubblicato nel 1921. Il filosofo ha caratterizzato la poesia di Dante, ne ha elaborato un'immagine critica e alla fine, giunto al termine del suo lavoro, sente però il bisogno di aggiungere ancora qualche parola, perché, egli dice, «quella immagine, che vale a differenziare Dante da altri poeti e ad aiutare l'intelligenza e la comprensione della sua opera, ritienne, come ogni caratteristica, alcunché di angusto e, per così dire, di prosaico, se non la si collochi e risolva nell'amplitudine della poesia, dell'unica poesia, che non si rinserra in cosa alcuna o gruppo di cose particolari, ma spazia sempre nel cosmo» (Croce 1921: 169). Ora, l'unica poesia, in cui si risolve quanto c'è di particolare in ogni poeta,

non comporta altra caratteristica che il carattere stesso universale della poesia; e in tal riguardo Dante non è più Dante, nella sua definita individualità, ma è quella voce meravigliata e commossa, che tramanda l'anima umana nella perpetuamente ricorrente creazione del mondo. Ogni differenza, a questo punto, svanisce, e risuona solo quell'eterno e sublime ritornello, quella voce che ha il medesimo timbro fondamentale in tutti i grandi poeti ed artisti, sempre nuova, sempre antica, accolta da noi con sempre rinnovata trepidazione e gioia: la Poesia senza aggettivi. A coloro, che parlano con quel divino o piuttosto profondamente umano accento, si dava un tempo il nome di Genî; e Dante fu un Genio (Croce 1921: 169).

Ciò che varia da una poesia alla sua interpretazione, ma anche da una poesia ad un'altra poesia, è dunque il «caratteristico», il pratico sentimento, la situazione psicologica; ciò che non varia è invece l'esito cosmico a cui approda la contemplazione del sentimento. Si potrebbe forse dire, allora, che in Croce, per lo più, la nostalgia che vive in ogni poesia non è nostalgia verso ciò che è stato perduto, ma, per così dire, nostalgia verso ciò che non si perde mai, nostalgia che dal finito si rivolge all'eterno: nostalgia, dunque, sempre di nuovo appagata e risolta senza residui nella poesia stessa, nel sentimento cosmico della poesia. La lettura della poesia, allora, non si configura qui come un dialogo da finito a finito, ma come un risolversi del finito nel sentimento cosmico.

Il «caratteristico» per Croce è solo il «punto di partenza» della poesia, «ma il suo risultato è la «bellezza»» (Croce 1936: 81). Nella bellezza, dunque, il caratteristico è tolto: nell'estetica crociana esso si configura come presupposto necessario della poesia, che però infine è estraneo ad essa.

Così, ad esempio, se è giusta la critica rivolta alle interpretazioni estetizzanti della poesia antica, che la leggono prestandole concetti e sentimenti moderni e contemporanei, è però pur vero, aggiunge Croce, che

quando al rigetto di cotesto estetismo si unisce il pensiero che la poesia greco-romana sia da interpretare coi sentimenti greco-romani, si ricade nell'opposto errore dello storicismo, perché si dimentica che quei concetti e sentimenti, e tutta la realtà di cui facevano parte, sono stati nella poesia trasfigurati e hanno perduto l'impronta storica e unilaterale per ricevere impronta umana e onnilaterale. L'episodio di Ettore e Andromaca e quello di Nausicaa e dell'isola dei Feaci non si svolgono in Grecia o in altra parte della terra, né in un particolare momento del tempo, ma in un paese ideale e in un tempo eterno. La lingua greca, le cognizioni dei casi storici e dei costumi, e tutte le altre cose necessarie per l'intendimento che la filologia ci arrega, non sono altro che scale per ascendere a una regione nella quale quelle scale non servono più, a un cielo in cui la terra è sparita (Croce 1936: 83-84).

Punto di partenza necessario della poesia, il caratteristico è però poi escluso dal suo regno. Sia i poeti sia i loro interpreti muovono da senti-

menti meramente particolari, per poi dimenticarne la particolarità in una contemplazione che è contemplazione del dramma intero del reale. La pluralità delle interpretazioni di una poesia, che Croce infine ammette, non riguarda dunque quello che egli giudica come l'essenziale, ma ciò che deve compiutamente risolversi nell'essenziale: la situazione psicologica del poeta e quella dell'interprete.

A questa svalutazione sul piano estetico della situazione psicologica, del sentimento pratico, corrisponde nel pensiero di Croce un'analoga svalutazione di quanto nella critica della poesia va oltre la qualificazione categoriale, cioè della caratterizzazione, che definisce in una formula il sentimento dominante in una poesia: una svalutazione che il filosofo attua pur dopo la sua scoperta dell'arricchimento che la caratterizzazione apporta al lavoro critico, di cui è necessario complemento. In alcune importanti pagine del suo libro *La poesia* Croce, infatti, riconosce che l'opera del critico non si esaurisce nel «qualificare il bello e il brutto nell'atto che sono sentiti come tali» e che un critico che di un'opera si limiti ad additare le parti belle e le non belle è, piuttosto che un vero critico, «un uomo di gusto, e come critico dà una critica a mezzo, alla quale bisogna aggiungere l'altra metà a compimento o complemento» (Croce 1936: 122). Ora, compimento o complemento del lavoro critico è appunto la caratterizzazione, che non riguarda la forma della poesia, «una, indivisibile e identica in tutti i poeti, perché è la forma della bellezza» (Croce 1936: 123), ma il suo contenuto, cioè il «sentimento che la poesia ha espresso e nell'atto stesso ampliato trasferendolo nel suo aere, e che ora, prescindendo da questa idealizzazione, si riconsidera nelle sue sembianze, in quel «caratteristico» che (secondo il motto ricordato del Goethe) è come il punto di partenza del «bello»» (Croce 1936: 124).

Il critico, dunque, torna dal sentimento cosmico alla situazione psicologica del poeta. Tuttavia – e qui incontriamo senza dubbio una difficoltà del pensiero estetico di Croce, che ha sempre rifiutato di riconoscere, per dir così, una predisposizione estetica del sentimento in quanto tale, cioè già in quanto sia considerato in se stesso e prima di esser fatto oggetto dell'intuizione – il sentimento pratico che egli ritrova non è rude e indeterminato sentire che attende di essere riscattato dall'intuizione, ma è il fattore di organizzazione della poesia, «il motivo generatore della poesia, – dice Croce – che configura e anima tutte le sue parti» (Croce 1936: 124).

Caratterizzare una poesia significa dunque «determinarne il contenuto o motivo fondamentale, riferendolo a una classe o tipo psicologico, al tipo e alla classe più vicina» (Croce 1936: 125). Colto quel tratto fondamentale, il critico lo definirà «con una formola, la quale annunzia l'eseguita inclusione del sentimento della singola poesia nella classe più vicina che egli conosca o che ha, per l'occasione, escogitata» (Croce 1936: 125).

Ora, fin qui Croce articola e arricchisce la sua teoria della critica, individuando la caratterizzazione quale attività ulteriore rispetto alla qualifi-

cazione categoriale, che distingue nell'opera d'arte il bello e il brutto nell'atto che sono sentiti come tali. Tuttavia poi egli sente la necessità di sottolineare la distanza 'abissale' che separa la formula critica dalla poesia:

Ma la classe prossima è pur sempre una classe, ossia un concetto generale, e la poesia è, invece, non il generale ma l'individuale-universale, il finito-infinito; onde la formola, per quanto si accosti all'evocata poesia, non coincide mai con lei, e anzi tra le due rimane sempre una distanza abissale. Paragonata alla poesia, la formola della sua caratterizzazione appare sempre, dal più al meno, rigida e stridente (Croce 1936: 125).

In quanto ritorno dalla poesia al 'caratteristico', alla situazione psicologica, al sentimento pratico, la caratterizzazione coglie dunque l'occasione della poesia, ma non la poesia stessa: Croce parla dello «scontento che si prova dinanzi alle più elaborate formole critiche, anche alle nostre proprie», e dell'«impeto a volgere ad esse le spalle e a immergersi da capo nella individua e viva poesia». Tuttavia egli poi attenua questa sua svalutazione: certo, il critico sa bene «che la formola non coincide con la poesia e che non si può in termini generali «effari» quel che si è già espresso da sé in termini intuitivi, e che, «effabile» per sé, diventa, nel nuovo rapporto, «ineffabile»» (Croce 1936: 126); ma egli sa anche che la sua opera, nonostante l'abisso che separa la poesia dalla definizione critica, dalla «formola», è necessaria e dunque, pur consapevole del suo limite, prosegue nel confronto e nella discussione con gli altri critici, perché la critica in quanto caratterizzazione è sempre «critica della critica» e «ciò che in questo lavoro si viene cangiando per sempre meglio affinarsi, non è la poesia, che è «definitiva», ma la formazione delle caratterizzazioni, che è sempre «indefinitiva»: indefinitiva, perché il moto dello spirito umano propone sempre nuove difficoltà e dà luogo a sempre nuovi problemi» (Croce 1936: 127).

Il valore della critica consiste nel fatto che «in quel prodotto ultimo, in quella formola, si racchiude tutto il lungo processo che si è percorso nell'apprendimento della poesia, dalla preparazione filologica alla rievocazione intuitiva, e da questa al giudizio che l'ha qualificata; e che perciò, sebbene essa non sia quel vivente processo, è il mezzo più efficace per agevolarne la ripetizione senza ripetere le fatiche già fatte, profittando delle passate, risparmiando le forze per le nuove» (Croce 1936: 127). D'altra parte, poi, il fatto che alla poesia si giunga attraverso sempre nuovi percorsi, compendati in sempre nuove caratterizzazioni, è giudicato inessenziale rispetto alla poesia stessa. La formula critica che caratterizza ha per Croce valore strumentale e perciò non entra nell'ambito della poesia, che pure ha contribuito a dischiudere.

Sia nel caso dell'interpretazione o esecuzione sia in quello della caratterizzazione critica la molteplicità riguarda dunque le situazioni psicologiche degli interpreti e dei critici, sempre diverse tra loro, ma destinate poi a riconoscersi e risolversi nella *Grundstimmung* della poe-



sia, così come in essa si era risolto il sentimento pratico del poeta, che ne era stato l'occasione. Questo oblio del finito nel sentimento cosmico della poesia realizzata, che ha indotto qualche studioso a parlare di «religiosità dell'estetica crociana» (Sainati 1953: 276)<sup>1</sup>, è stato il motivo della diffusa insoddisfazione 'esistenzialistica' verso le conclusioni dell'estetica crociana: un'insoddisfazione diversamente sviluppata, ma sempre legata al tema nodale della funzione del sentimento, del caratteristico, del 'meramente individuale' nella creazione e nell'interpretazione della poesia.

LEONARDO LATTARULO

### **Croce e il problema dell'interpretazione**

This essay examines the question of theatrical performance and interpretation in Croce's work and in the critical readings that have ensued. In his work, Croce maintains that the actor's work is totally new with respect to the text being performed, to which it relates as form to subject matter rather than as form to form. This theory has been criticized by Carlo Antoni, who sees the relation of performance to text in terms of re-creation of the artist's work, that is, in terms of Croce's theory of the identity between genius and taste, the creation and the reproduction of poetry. This, however, does not account for plurality of interpretations, which entails a reassessment of the function of the individual and of Croce's whole *Filosofia dello Spirito*. Luigi Pareyson also aims at solving Croce's dilemma, by regarding interpretation as simultaneously a faithful rendering of the work and a free expression of the performer's personality. The individual work, therefore, lives through the multiplicity of its performances and interpretations. To Pareyson, Croce proves incapable of solving this dilemma, because of his aesthetic devaluation of what is characteristic and merely individual, a devaluation that has caused an "existentialistic" dissatisfaction in many of his critics.

### **NOTE**

1. Croce, a giudizio di Vittorio Sainati, approda ad una concezione dell'arte secondo cui essa è «governata da una legge, che il pensiero giudicante e storicizzante non conosce e non intende: legge di libertà non tanto *nel* mondo quanto (si direbbe) *dal* mondo, se è vero che artisti e poeti vivono la loro passione senza interessi di azione, distaccandola dall'aiuola che ci fa feroci e trasferendola con un colpo d'ala nella sfera dell'universale e dell'eterno» (Sainati 1953: 270).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANTONI, C.

- 1960 *Chiose all'estetica. Con un profilo dell'autore a cura di Guido Calogero*, Roma: Opere nuove.

CROCE, B.

- 1921 *La poesia di Dante*, Bari: Laterza
- 1932 Recensione a P. Gobetti, *La frusta teatrale* (1923), in *Conversazioni critiche. Serie terza*, Bari: Laterza.
- 1936 *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari: Laterza.
- 1939 *Comici* (1937), in *La letteratura della nuova Italia. Volume quinto*, Bari: Laterza.
- 1940 *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica. Terza edizione riveduta e con qualche aggiunta*, Bari: Laterza.
- 1945 *Discorsi di varia filosofia*, vol. II, Bari: Laterza.
- 1951 *Conversazioni critiche. Serie quinta. Seconda edizione riveduta*, Bari: Laterza.
- 1959 *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche del Goethe* (1939), in *Goethe. Con una scelta di liriche nuovamente tradotte*, vol. II, Bari: Laterza.
- 1991 *Nuovi saggi di estetica*, Napoli: Bibliopolis.

PAREYSON, L.

- 1993 *Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana* (1953), in *Prospettive di filosofia contemporanea*, Milano: Mursia.

SAINATI, V.

- 1953 *L'estetica di Benedetto Croce. Dall'intuizione visiva all'intuizione catartica*, Firenze: Le Monnier.

**(En)Jeux de mots: paronomasia e metafora fonetica  
in William Blake. «Innocence et Expérience»  
di Giovanna**

Et le voyage commence, assonance,  
dissonance, écueil, roulement  
du verbe, musique, fiction vraie  
du discours et de ses emportements.  
(M. Pleyne, *Trois livres*)

«Oui», s'écrit William,  
«Je suis pour la métaphore»  
(Giovanna, *William Blake*)

Vi è una frase di Paulhan, tratta da *Le Don des langues*, che sembra condensare con mirabile concentrazione l'operazione di «grande envergure» che Giovanna, creatrice surrealista della terza generazione<sup>1</sup>, porta sul linguaggio: «... il n'existe pas un mot qui [...] ne fonctionne comme une machine à renverser sa première signification» (Paulhan 1967: 35).

Luogo folgorante di tale operazione di *détournement* è *William Blake. «Innocence et Expérience»*, pubblicato nel 1976 dalle edizioni Le Soleil noir. Il testo è, dichiaratamente, per ammissione stessa dell'autrice, esercizio di un gioco, scaturendo dalla trascrizione in francese di un corso di letteratura, ripartito in quattro puntate, emesso da Radio Sorbonne in lingua inglese, idioma di cui a tutt'oggi Giovanna conosce appena una manciata di parole.

«Je faisais le plein d'oreilles», riferisce in proposito l'autrice<sup>2</sup>, designando da subito il primato del suono sul senso e descrivendo, allo stesso tempo, una forma di esperienza primigenia, foriera di innocenza - come del resto annunciano al lettore i due lessemi costitutivi del titolo -, ovvero l'immersione nel fluire dell'intonazione, in quel fiotto a-significante di respiri in cui va rinvenuto, secondo Julia Kristeva, la componente arcaica della sintassi. Un'esperienza, come direbbe ancora Roland Barthes, “de bruissement”, trattandosi di una sorta di gioco radiofonico dove il volume sonoro si sovrappone al messaggio verbale ignorandone la funzione referenziale<sup>3</sup>.

Di fatto, se si esamina da vicino il *William Blake*, si può immediatamente percepire come la lingua venga a darsi quale dispositivo fonico e ritmico che assume come presupposto la non-motivazione del segno, scegliendo o coniando arbitrariamente i significati da adattare ai significanti.

«Je suis le Blake de la doctrine imaginaire» (Giovanna 1976: 17), avverte il testo. Gli enunciati planano al di là della rappresentazione: il piano del narrato oscilla e la lingua *vola* sotto la mano che *invola* - da intendersi, «involare», nel duplice senso etimologico di «volare dentro» e «portar via». Hélène Cixous, in un bellissimo articolo intitolato *Le Rire de la méduse*, sembra illustrare esattamente tale procedimento quando scrive: «Voler, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. [...] Ce n'est pas un hasard si "voler" se joue entre deux vols, jouissant de l'un et l'autre et déroutant les agents du sens» (Cixous 1975: 49). E dove lo sviamento rispetto al senso si dà nondimeno a leggere quale attuazione di una distanza, di un *écart*, secondo l'esatta definizione che si rinviene nel *Dictionnaire didactique des langues*:

Tout fait de parole constituant une infraction au code de la langue [...] Tout fait de parole constituant une infraction aux lois qui régissent le fonctionnement du contexte (Galisson-Coste 1976).

Giovanna non si fida del senso, e col *William Blake* dimostra di poterne fare a meno. Da qui la sua predilezione per la paronomasia, che le permette di penetrare verticalmente nella parola, saltando l'orizzontalità dell'asse sintagmatico, passando per il cuore del suono e incidendo così sulla faccia significante del segno combinazioni inedite, di inaudita bellezza. La paronomasia genera allora anomalia e l'anomalia procura stupore, sorpresa, rivelando le infinite possibilità di seduzione della lingua.

### *La paronomasia*

«Figure par laquelle on rapproche, dans la phrase, des mots offrant des sonorités analogues avec des sens différents»: tale è la definizione che della paronomasia dà Henri Morier nel suo *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1981: 843). Lausberg, invece, la enuncia nella ricerca di un gioco:

gioco di parole [...] che riguarda il significato della parola, che nasce per mezzo di un mutamento di una parte della parola in cui spesso a un quasi impercettibile mutamento del corpo della parola corrisponde un mutamento sorprendente [...] del significato della parola (Lausberg 1969: 148).

Sempre secondo Morier la paronomasia è indissociabile dall'apofonia:

Nous appellerons apophonie une modification du timbre sur laquelle joue l'auteur, modification affectant indifféremment des phonèmes vocaliques ou consonantiques. En ce sens, elle se présente comme une modulation, tantôt intellectuellement signifiante, tantôt expressive (Maurier 1981: 120).

Ma l'apofonia può essere anche di tipo associativo:

... elle consiste à glisser d'un mot à un autre par une modification partielle du timbre, ce mouvement simultané du son et de la pensée pouvant se poursuivre à travers deux mots, trois mots ou davantage (Maurier 1981: 121).

Ne deriva che nella paronomasia il tratto pertinente è il contrasto forma-significato di due o più parole con significati diversi, «spesso contrari ma quasi uguali nella forma» (Valesio 1967: 45). Si tratta, allora, in senso stretto, di una figura «qui réunit dans la même phrase des mots dont le son est à-peu-près le même, mais le sens tout à fait différent» (Fontanier 1977: 347).

Ma vi è un altro aspetto che deve attirare la nostra attenzione. Secondo Dumarsais, che definisce la paronomasia in termini di consonanza - «la *consonnance* qui résulte du jeu des mots par la différence de quelques lettres» (Dumarsais 1988: 345) -, questa figura retorica è più adatta al latino che al francese, dove risulterebbe poco elegante e di difficile applicazione:

Mais il faut convenir que ces combinaisons verbales, ces jeux de mots, ont en général moins de grâce dans notre langue que dans celle des Latins. Notre langue semble même les repousser comme à-peu-près indignes, et peut s'en faut que sa rigueur n'aille jusqu'à les proscrire entièrement (Dumarsais 1988: 344).

Giovanna, allora, si servirebbe di una figura dotata di poca grazia, e il suo sarebbe un gesto tanto più trasgressivo quanto più destinato a infrangere la “dignità” della lingua francese<sup>4</sup>. Una figura che però, continua sempre Dumarsais, in virtù della sua stretta parentela con la rima si sposta sul versante poetico, finendo col lusingare l'orecchio - «... cette *consonnance*, loin de blesser, flattoit l'oreille» (Dumarsais 1988: 345).

Ed è esattamente ciò che accade nel *William Blake*, dove «le plein d'oreilles» traduce un'esecuzione armonica – verticale – del tessuto del testo, attraverso un'imbricazione di suono e pensiero che trova nella paronomasia il suo asse portante. Ma vi è di più. I giochi di parole – e gli effetti di senso – ottenuti passando e ripassando per la paronomasia esaltano al massimo grado i rapporti di somiglianza dei corpi delle parole prolungandosi e moltiplicandosi nella metafora fonetica, ossia la metafora che privilegia l'aspetto fonico del comparante e del comparato, connessi perché aventi in comune uno o più suoni. Il principio lo si trova ben illustrato da Christian Angelet a proposito di *Mémoire* di Rimbaud:

L'analogie qui réunit les deux termes de la comparaison est d'ordre accentuel et phonique. C'est le phénomène /s/ qui fonctionne comme intersection première du comparant et du comparé: «comme le Sel... l'aSSaut» (Angelet 1986: 121).

È tale principio analogico a guidare l'esecuzione del *William Blake* – Giovanna, peraltro, vota un vero e proprio culto a Rimbaud -, dove sono,

come vedremo, precisamente i processi di intersezione a qualificare la dimensione specifica del testo, lasciando emergere un campo di forze senza meta, un circuito di linee di fuga che conducono dalla parte del poetico, là dove l'emersione dei significati viene a darsi in un sistema referenziale libero, aperto<sup>5</sup>.

### *I giochi fonici del William Blake*

A questo punto, sulla scorta di quanto premesso, ci addentriamo tra gli spazi del testo. Cercheremo, a partire da una selezione degli esempi più vistosi, di ridisegnare il reticolo dei rapporti che legano paronomasia e metafora fonetica, osservando in che modo le due figure retoriche concorrano a confondere le frontiere della catena sintagmatica in vista di un effetto che, postulando - come sappiamo - «le plein d'oreilles», potremmo definire ingorgo del senso.

Partiamo dall'incipit, che si rivela essere un verso novenario: «*L'objet existe, l'objection résiste*» (Giovanna 1976: 9). «*Objection*» ha in sé «*objet*», e ne estende la successione fonica; il suono /ziste/ permette il passaggio dal sema dell'esistenza - «*existe*» - a quello della resistenza - «*résiste*» -, instaurando un rapporto metaforico così esprimibile: esistere è resistere. Tra «*existe*» e «*résiste*», come pure tra «*objection*» e «*objet*», è inoltre evidente un legame analogico di ordine accentuale, permanendo l'ictus sulla seconda sillaba dei contermini.

Proseguiamo nella lettura: «*Ils déjeunèrent ensemble avec des champignons pour la somme de 15000 francs. Ils déchirèrent l'addition jusqu'à ce que mort s'ensuive. Ils avaient l'expérience*» (Giovanna 1976: 10). Qui è il suono nasale /ã/ a scivolare da una parola all'altra determinando una paronomasia apofonica nella modificazione progressiva e parziale del timbro. Lo stesso effetto è delegato al suono /k/, inscritto in «*avec*», «*15000*» - *quinze* mille -, «*jusqu'à*», «*que*», «*expérience*». Tra «*champignons*», «*francs*» e «*addition*» la relazione si trova inoltre rafforzata dalla rima.

Più avanti: «*Willie les manies de ton ami sont des manies hors du commun*» (Giovanna 1976: 13). Tramite la metafora fonetica, che marca qui una forte contaminazione fonica<sup>6</sup>, «*manie*» si lega a «*ami*» e a «*commun*». Tra «*ami*» e «*manies*» la rete sonora annette «*Willie*», attivando una corrispondenza tra i vertici acuti delle /i/.

E ancora: «*L'innocence expire, l'expérience s'épuise, il faut panser l'un et l'autre*» (Giovanna 1976: 18). Anche qui l'accostamento tra i due termini «*expire*» e «*expérience*» viene a darsi in un rapporto di inclusione fonetica - «*expérience*» contiene «*expire*» -, e la relazione che intercorre è evidente nell'imbricazione dei timbri tra comparante e comparato. Occorre poi aggiungere che tra «*expire*», «*expérience*» e «*s'épuise*» lo spostamento è tutto giocato sull'apertura vocalica di /e/. Precisamente: /ɛ/ («*expire*», «*expérience*»), /e/ («*s'épuise*»), /e/ muta delle sillabe finali. In

«s'épouse», inoltre, si recuperano i tratti sonori /e/, /p/, /i/, mentre il fonema /x/ viene apofonicamente piegato nel suono doppio /s/. «Panser», infine, il cui centro fonetico è nel suono nasale /ã/, provoca per omofonia uno slittamento che lo connette a «penser», configurando così una metafora fonetica di essenza omofonica.

Un ultimo esempio, tratto dall'ultima pagina: «*La main de Willie est métallique comme la ville de Caracas*» (Giovanna 1976: 21). «Willie» porta in sé «ville», col suono /v/ variato in /w/. La nasale /m/ è iscritta in «main», «métallique», «comme», mentre la liquida /l/ organizza e interconnette i timbri di «Willie», «métallique», «ville». Tra «métallique» e «Caracas», poi, interviene una metafora che potremmo denominare onomatopeica<sup>7</sup>, in quanto «Caracas», contenendo /karkas/, evoca il timbro metallico della «carcassa», intesa nella sua accezione di ossatura meccanica.

Ci arrestiamo qui. Riteniamo che gli esempi scelti diano emblematicamente testimonianza di una operazione preliminare alla pratica della scrittura quale Giovanna la intende: la pratica del senso impregnato dal suono. Pensiamo non sia un mero caso che ad un certo punto del testo si legga: «Blake dans l'espace et dans le temps se trouble pour le boléro de Ravel» (Giovanna 1976: 19). Il nome di Ravel sovradetermina, di fatto, la pulsione più profonda del *William Blake*: la musica quale posizione ultima del senso. I giochi fonici sono allora giochi deputati a ri-formulare – rimotivare – i rapporti significante-significato attraverso relazioni non saturabili dal senso, o meglio, suscettibili di produrre un senso non contornabile, che promana dalla struttura dell'imbricazione, del rinvio, dell'evocazione – Mallarmé parlava di *mystère dans les lettres*. Siamo ai confini del linguaggio, là dove, osserva Todorov, «le jeu de mots voisine avec l'anormal»; là dove, continua sempre lo stesso autore, gioco e posta in gioco «c'est la folie des mots» (Todorov: 1978: 294).

LAURA SANTONE

**(En)Jeux de mots: paronomasia e metafora fonetica in *William Blake*. «*Innocence et Expérience*» di Giovanna**

Créatrice surréaliste de la troisième génération, Giovanna publie en 1976, chez les éditions Le Soleil noir, *William Blake. «Innocence et Expérience»*, texte résultant de la transcription en français d'un cours de littérature en anglais émis par Radio Sorbonne. Ne connaissant pas l'anglais, Giovanna re-écrit le cours sur le fil du bruissement sonore: la pratique d'écriture se révèle ainsi opération systématique d'infraction apportée au code de la langue et de la signification à travers un (en)jeu séduisant de modifications et de combinaisons verbales (paronomase, apophonie, métaphore phonique et métaphore onomatopéique) affectant phonèmes vocaliques et consonantiques et comportant le glissement perpétuel du sens.

## NOTE

1. Anna Voggi, in arte Giovanna, appartiene alla terza generazione delle donne surrealiste. Si rimanda, per un ritratto a tutto campo dell'artista, al mio *Jet, tra-jet: la traversata dei segni di Giovanna* (2003: 315-332).

2. Conversazione privata, giugno 2000.

3. Come già ampiamente illustrato nel mio *Jet, tra-jet: la traversata dei segni di Giovanna* (2003), ancora una volta le analisi di Barthes sembrano incontrare nello specifico le tensioni all'opera nella scrittura di Giovanna. In questo caso, poi, si ha l'impressione che le analisi del critico precorrono addirittura l'opera, quasi avvertendola nel suo stato progettuale, in quanto è il 1975 – il *William Blake* uscirà l'anno dopo – quando ne *Le Bruissement de la langue* così definisce le *expériences de bruissement*: «certaines productions de la musique post-sérielle (il est bien significatif que cette musique accorde une importance extrême à la voix: c'est la voix qu'elle travaille, cherchant à dénaturer en elle le sens, mais non le volume sonore), certaines recherches de radiophonie...» (1975: 95).

4. «Ce qui n'est pas clair n'est pas français», aveva proclamato nel 1874 Rivarol nel suo *Discours sur l'universalité de la langue française*, presentato all'Accademia di Berlino.

5. Fa notare a riguardo Roman Jakobson: «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo». E ancora: «La poesia non è il solo campo nel quale il simbolismo fonico faccia sentire i suoi effetti, ma in essa il legame interno fra suono e significato da latente diviene patente e si manifesta nel modo più sensibile ed intenso». (1966: 211).

6. Ancora Jakobson: «In poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica, ed ogni metafora ha una sfumatura metonimica». (1966: 209).

7. «L'onomatopée est une figure par laquelle un mot imite le son naturel de ce qu'il signifie. On réduit sous cette figure les mots formés par imitation du son, comme *le glouglou de la bouteille, le cliquetis*, c'est-à-dire, le bruit que font les boucliers, les épées, et les autres armes en se choquant», spiega Du Marsais in *Traité des tropes* (1977: 168-169).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANGELET CH.,

1986 *A propos de Rimbaud: comparaison, métaphore, identification*, «Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes» (1-2); 120-135.

BARTHES, R.

1975 *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil.

CIXOUS, H.

1975 *Le Rire de la méduse*, «L'Arc» (61); 47-65.



DUMARSAIS,

1988 *Des Tropes ou des différents sens*, Paris: Flammarion.

DU MARSAIS,

1977 *Traité des tropes*, suivi de J. Paulhan, *Traité de figures*, Paris: Le Nouveau Commerce.

FONTANIER, P.

1977 *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion.

GALISSON, R. - COSTE, D.

1976 *Dictionnaire didactique des langues*, Paris: Hachette.

GIOVANNA

1976 *William Blake. «Innocence et Expérience»*, Paris: Le Soleil noir.

JAKOBSON, R.

1966 *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli (ed. or. *Essais de linguistique générale*, Paris: éd. de Minuit, 1963).

LAUSBERG, H.

1969 *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino.

MAURIER, H.

1981 *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: PUF.

PAULHAN, J.

1967 *Le Don des langues*, in *Œuvres complètes* (vol. III), Paris: Cercle du livre précieux.

RIVAROL

1946 *De l'universalité de la langue française*, Paris: Editions Des Quatre Vents

SANTONE, L.

2003 *Jet, tra-jet: la traversata dei segni di Giovanna*, in Orlandi Cerenza G. (a cura di), *Traiettorie della modernità. Il Surrealismo all'alba del Terzo Millennio*, Torino: Lindau.

TODOROV, T.

1978 *Les Genres du discours*, Paris: Seuil.

VALESIO, P.

1967 *Le strutture dell'allitterazione. Grammatica. Retorica e folklore verbale*, Bologna: Zanichelli.

## **Il grembo vuoto: dal tunnel dell'adolescenza all'abisso della maternità impossibile**

Fra le voci più originali della letteratura brasiliana contemporanea, un ruolo di primo piano va senza dubbio riconosciuto a Lya Luft<sup>1</sup>, artista capace di tentare di «sondar o insondável», il mondo, il mistero della vita con fine sensibilità, al di là della consapevolezza dell'estrema difficoltà di tale obiettivo. La scrittura rappresenta chiaramente per lei lo strumento più efficace per esorcizzare l'angoscia suscitata dall'impossibilità di comprendere realmente i "criteri" che governano la vita di ogni essere: criteri la cui effettiva esistenza possiamo peraltro soltanto supporre nel tentativo di individuare un ordine e una ragione in qualcosa che di fatto sembra sfuggire a qualsiasi concreta possibilità di "inquadramento", e che precisamente per questo attrae e atterrisce ad un tempo.

L'indagine della Luft trova senz'altro il suo terreno più fertile nell'universo femminile - senza perciò escludere ovviamente gli analoghi conflitti umani di quello maschile - fin dal suo primo romanzo, *As Parceiras*<sup>2</sup>, in cui nell'arco di una settimana la protagonista, in un momento per lei indicibilmente doloroso e problematico, ripercorre il «filme todo descosido» (AP: 131) della vita sua e dei suoi cari, quasi sempre soffermandosi a riflettere coricata nello spazio protettivo della «varanda» dello *chale* di famiglia, sorta di limbo, di "terra di mezzo" neutra e rassicurante. La difficile rivisitazione del passato intrapresa da Anelise, voce narrante del romanzo, avviene di fatto mediante l'uso frequente di immagini spaziali, intese sia in senso geometrico che sensoriale, tali da rivelarsi una essenziale chiave di lettura e di interpretazione di un bizzarro destino che sembra accomunare le donne della sua famiglia: un «bando de mulheres» folli e perdenti che condividono l'amara privazione di un'adolescenza serena e la frustrazione di un normale desiderio di maternità, o quanto meno di una maternità non funestata da tragedie e sofferenze insostenibili. Il primo "luogo" che fornisce indicazioni inequivocabili sulla complicata condizione delle figure femminili di *As Parceiras* è il «casarão» di famiglia, teatro di un'adolescenza ricca di promesse che si trasformerà per Anelise e la nonna Catarina in un incubo, e di una difficile giovinezza alla quale anche la madre e le due zie della protagonista cercano di sottrarsi, sia pure con risultati ben diversi.

La sorte peggiore tocca senza dubbio a Catarina, costretta dalla madre a sposare, poco più che bambina, un uomo che troppo tardi si rivelerà bru-

tale e violento: poco o nulla ci viene detto della tredicenne von Sassen prima del suo matrimonio, ma sappiamo che, benché non del tutto informata dei dettagli della vita coniugale, è serena quando va in sposa a colui che diventerà il suo peggior nemico, in grado di travolgere e distruggere la sua adolescenza. La grande casa che doveva vederla moglie e madre appagata, diviene il luogo in cui il destino sicuro che la madre aveva inteso garantirle si trasforma in un destino «zeloso» che, nelle vesti di questo marito affetto da una virilità malata, «caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo» (AP: 14). Per sfuggire a una situazione apparentemente senza vie di uscita, non le resta che cercare riparo in uno spazio ristretto, solo suo, nel quale ricostruire il mondo delicato e tranquillo sconvolto in modo così inaspettato. Sceglie dunque di ritirarsi nella quiete della luminosa soffitta del «terceiro andar», la parte della casa più vicina al cielo, che trasforma in una cameretta da bambina dove tutto deve essere bianco e lindo, dai mobili agli stessi vestiti che indossa. Ma neanche questo è sufficiente a sopravvivere senza dover ancora cercare rifugio in una specie di sognante e innocua follia che la porterà lontano da tutto: al contrario, è proprio nel «sótão» che perfino la maternità diverrà per lei un'esperienza mostruosa, al punto di renderla indifferente alle proprie creature o incapace di sopportarne il ricordo. La dolce routine in cui crede di aver trovato riparo è interrotta da pochi ma traumatizzanti eventi dalle conseguenze disastrose e irreparabili. Benché abbia lasciato la casa in cui la donna vive, apparentemente dimenticata e affidata alle cure di una governante, il marito sembra non poter fare a meno di irrompere in quella falsa tranquillità, e ogni volta che ciò avviene, «entre gritos e escândalo» la costringe a subire la sua volontà, generando «alguns abortos e, nos intervalos, três filhas» (AP: 15). Tre figlie destinate a non conoscere mai il calore di una madre incapace di occuparsi di loro e forse inconsapevole perfino dei loro matrimoni, come della tragica vedovanza di Beata. Ma purtroppo per nulla inconsapevole dell'ultimo oltraggio, quando, già quarantenne, vive ormai in una reclusione totale nella quale il marito è stato del tutto cancellato, sostituito probabilmente da uno di quei principi dei suoi libri di fiabe che, «belo e intangível», mai avrebbe osato violare il suo corpo solitario (AP: 59): «o dono da casa», ben diverso dalle immagini che popolano il suo mondo, un giorno ritorna, «gritalhão, brutal», completamente ubriaco, chiede di lei, anche lui forse preso dal ricordo della giovane bionda e delicata di anni addietro e, infine, sale. Ciò che accade è sintetizzato da una più che eloquente sensazione gustativa di totale rifiuto<sup>3</sup> («Horror no sótão, vômito amargo») (AP: 60) e, quel che è peggio, otto mesi dopo nasce da questo gesto sconsiderato l'ultima figlia, Sibila, detta Bila, «retardada e anã» (AP: 15), povera creatura segnata nella mente e nel fisico, messa al mondo da una madre delirante per la difficoltà e la fatica del parto che si rifiuta perfino di vederla e il giorno seguente sembra averne dimenticato l'esistenza. Una

madre che in realtà soffrirà per lei fino alla fine dei suoi giorni se, dopo aver chiesto di vedere la bambina quando avrà già tre anni, non riesce a sopportarne la vista e piange, a lungo, spiandola continuamente attraverso la finestra della soffitta mentre vaga nel giardino, estranea forse quanto lei alla realtà che la circonda. Catarina non può che rinchiudersi sempre di più in un suo mondo esclusivo, fatto di incanto e di grazia, nel quale la sua bambina può apparirle bionda e perfetta, come gli altri personaggi che solo lei riesce a vedere. E quando nuovi oltraggi al suo disperato bisogno di calore umano arrivano a contaminare definitivamente quell'ultimo lembo del «casarão» che ancora le permette di vivere, è lei a rifiutare infine senza possibilità di appello la grande casa nella quale tutto le è stato negato; dopo mesi di silenzio e di immobilità assoluti trascorsi a fissare al di là dei vetri quella vita che non le è mai appartenuta, quell'altrove che non potrà mai essere suo, oltrepassa finalmente la soglia della porta-finestra<sup>4</sup> rimasta chiusa per anni e si lancia senza esitazioni al di là della «balaustrada», giù, tre piani più in basso, verso il giardino in cui guardava camminare la sua creatura più sfortunata, conservando intatto tutto il suo candore mentre, distesa tra i fiori, fissa per sempre il cielo.

Appare inevitabile che le figlie, dopo aver vissuto nella grande casa il disagio di un'infanzia e un'adolescenza segnate tanto dalla forzata "assenza" della madre e dalla sua sofferenza che dal peso della figura paterna, non identifichino nel *casarão* i tratti rassicuranti del rifugio e, benché nate da un così poco indovinato matrimonio, si affrettino ad abbandonarlo appena possibile per sposarsi a loro volta. Ma anche per loro non tutto sembra andare per il meglio. Dora ne esce anche per dedicarsi con successo alla pittura, ma non sarà mai madre, e ai suoi armoniosi dipinti si alternano strane figure di angeli; Norma – la madre di Anelise – con la stessa espressione un po' assente e distratta di Catarina, lo lascia anche lei per trovare protezione accanto a un uomo che le permetterà di vivere nella dimensione quieta e un poco fuori dalla realtà, l'unica che le si adatti, fino alla morte, che li coglierà insieme. Anche Beatriz, in effetti, esce dal *casarão*, ma senza fortuna. Il marito, dinanzi all'impossibilità di assolvere i suoi doveri coniugali, si suicida pochi giorni dopo il matrimonio, facendo involontariamente di lei una donna prosciugata, senza desideri né speranze. Costretta a ritornare nella grande casa per accudire la madre, che vive nel suo *sótão* e non può darle nessuna tenerezza, e l'ultima infelice figlia, sua sorella Bila, che non sembra neppure accorgersi di lei, vive la sua casa natale come una prigioniera, la stessa che crea fisicamente e emotivamente attorno a sé, unico rifugio dalla mancanza di amore, rifiutando ogni contatto fisico al punto di subire malvolentieri l'abbraccio delle sorelle o delle nipoti, opponendo palesemente i gomiti, rinchiusa nel bozzolo di una presunta predestinazione alla verginità, sottolineata dall'odore di *leite-de-rosas* che insistentemente la accompagna<sup>5</sup>. Anche lei infine riuscirà a lasciare una dimora che non è mai stata veramente tale, ma solo per andare a morire poco tempo dopo in un convento, con il suo corpo

ossuto avvolto in un profumo verginale, ripiegata fino alla fine nel suo rancore e nella sua incapacità di dare e ricevere amore. Né andrà meglio ad Anelise quando, in seguito alla morte dei genitori, sarà costretta ad abitarvi per alcuni anni sotto la rigida tutela della «tia Beatriz». Impregnato della *ladainha* della nonna Catarina, nonostante la sua morte, e di un odore nauseante di rifiuti imputriditi, per lei sarà sempre e soltanto un luogo abitato da misteri e da ombre, coincidente con sensazioni uditive e olfattive inquietanti o disgustose (AP: 63 e ss.). Spazio negativo e opprimente in cui tutti hanno sofferto soprattutto per la mancanza di amore, sarà dunque venduto senza che nessuno lo rimpianga e successivamente demolito, sostituito da una nuova costruzione edificata sui fantasmi di Anelise e sulla soffitta di Catarina su cui abitano finalmente numerose famiglie per le quali il vecchio *casarão* con il suo carico di dolore non ha alcun significato (AP: 76).

Anelise, ormai adulta, ne ricorda quasi compiaciuta l'eliminazione, ma certo è che neppure questo riesce a cancellare ciò che di orribile è accaduto nell'ombra inquietante di quelle mura che hanno lasciato ferite irreparabili anche in lei e nella sua vita. A quella casa, d'altro canto, è legato il suo solo ricordo della nonna, la cui storia esercita su di lei un'attrazione irresistibile, nonostante l'abbia vista una sola volta e per brevi istanti quando aveva appena pochi anni. Il ricordo di quest'unico incontro è presente in lei con estrema nitidezza: la scala a chiocciola che porta alla soffitta – sorta di anticipazione di altre salite, ed eufemizzazione, con la sua forma a spirale, di future e più nefaste discese –, il contrasto fra l'ombra e il chiarore di quella stanza da bambina, linda e innocente, il forte odore di lavanda che aleggia al suo interno, «a mulher de branco» triste e «esquisita» (AP: 12,13), la porta della soffitta che si chiude sulla donna come su di un sepolcro negandola per sempre alla sua vista in un cigolio un po' sinistro – sensazione uditiva che sottolineerà molti altri momenti cruciali della sua vita –, la mano della madre che stringe forte la sua: la mano di Norma che, come Catarina, trascorre gran parte del suo tempo seduta dietro il vetro di una finestra, quasi a creare, anche lei suo malgrado ben poco madre per Anelise, una specie di filo che lascia intravedere una continuità e un legame ben più profondi fra la piccola – che sembra presagirlo - e la nonna appena conosciuta, le cui tracce sono peraltro facilmente rintracciabili in tutto il romanzo, regolarmente evidenziate fra l'altro dalla stessa Anelise. È pur vero che la vita della protagonista, rispetto a quella della nonna, sembra più simile a quella che normalmente conduce una bambina della sua età, benché anche la sua infanzia sia fortemente condizionata da una famiglia tutt'altro che convenzionale. La madre, per esempio, ovvero la figlia che più somiglia a Catarina, conduce un'esistenza irreale quasi quanto quella del *sótão*, apparentemente incapace di farsi carico della famiglia che pure le appartiene; il suo unico punto di riferimento è l'uomo «já maduro, bondoso» (AP: 25) che ha sposato, un medico, che forse per questo può meglio comprendere certe sue singolarità, e che si è

lasciato attrarre nell'orbita di un mondo tutto loro, un luogo un po' speciale in cui vivono l'uno per l'altra, «*distraídos*» (AP: 26), come se sentissero di avere poco tempo e volessero assaporare e proteggere una felicità che in effetti si rivelerà quanto mai precaria. Per Anelise non deve essere stato troppo semplice trovare posto in una famiglia così particolare: è evidente che ha amato questi genitori un po' "lontani" con tanta più forza quanto più se ne è sentita esclusa, ma il senso di disagio è chiaramente presente nei suoi ricordi, e si indovina attraverso la continua giustapposizione di considerazioni positive su di loro e di riflessioni che esprimono stati d'animo di ben altro segno. È ancora viva in lei la dolcezza delle passeggiate notturne lungo la spiaggia argentata, quando «*a lua brotava feito um navio iluminado, e até mamãe, que raramente descia à praia, ria deliciada, abraçando papai*» (AP: 25), o delle serate in cui tutti ascoltavano la voce chiara e infantile della madre che intonava «*doces cantigas alemãs*» popolate da streghe e principi bellissimi, rendendola partecipe delle proprie emozioni mentre con la sua musica restituiva brevi istanti di vita ai loro amori sfortunati che riecheggiavano «*na sala enevoadá*» (AP: 26), ambientazione alquanto singolare ma perfetta per questa famiglia che sembra abitare un mondo immateriale, evanescente, al quale in certi momenti anche lei sembra appartenere, tanto da affermare che «*não era má a vida em nossa casa*» (AP: 26). Ma subito dopo, con una contraddizione solo apparente, non può fare a meno di sottolineare che «*era esgarçada, para mim, como se não fôssemos uma família de verdade*»: la madre sopravvive grazie alla protezione costante del marito, muovendosi nella casa come se fluttuasse, impedendo alle figlie, con il suo fragile equilibrio, di correre, gridare o discutere in sua presenza, perché tutto sembra capace di turbarla; la sorella Vânia, maggiore di diversi anni, si prende sia pure affettuosamente gioco di lei e della sua paura che tutti loro fossero «*meio esquisitos*» (AP: 27), ridendo della piccola «*boboca*». Così Anelise impara a controllare la voglia di ridere, di correre, di parlare ad alta voce, e procede alla prima riduzione dello spazio a lei concesso, il primo ripiegamento, cercando rifugio - ancora inconsapevolmente - in un'esistenza solo sua, un universo di fantasia affollato di personaggi inventati, come gli «*anõezinhos engraçados e espertos*» (AP: 27) che le fanno buona compagnia, arrivando perfino a cercare una giustificazione per questa sua famiglia tanto diversa dalle altre:

Nossa família era isso: os pais, felizes e alheados, falavam conosco, nos levavam para a praia nos verões. Papai indagava da escola, mas não éramos nós sua verdadeira preocupação: era mamãe. Pensei que se amavam demais, o resto do mundo não interessava: e me senti mais só ainda. Cada vez mais só (AP: 28).

La constatazione dell'amore profondo e esclusivo che lega i suoi genitori, se ne spiega il comportamento, non può in effetti che farla sentire ancora più isolata. Lasciata sola con i suoi timori, vede ingigantire i fan-

tasmi che nessuno l'aiuta a esorcizzare. Come la paura di non crescere, di essere uguale a Bila, la povera Bilinha con la quale, senza dare nell'occhio, continuamente si confronta a distanza, finché il tempo, superata l'altezza della sfortunata zia, dimostrerà che non aveva ragione di temere. Ma l'angoscia maggiore, la più difficile da combattere, non l'abbandonerà neanche dopo anni, e l'ombra di una possibile tara ereditaria che conduca anche lei alla pazzia segna già la sua vita di bambina, spingendola a verifiche incessanti attraverso la concretezza di sensazioni tattili e termiche che non riescono tuttavia a darle alcuna certezza definitiva:

Andava nas lajes do pátio e dizia a mim mesma que talvez já tivesse enlouquecido, e não soubesse disso; os doidos não sabem que são doidos. Contava as lajes, pisava nelas o pé descalço, imaginava: são lajes, estão quentes, estou sabendo direitinho que são lajes, então quem sabe não estou louca ainda? (AP: 28).

In questo ossessivo oscillare fra la paura di impazzire e quella di esserlo già al punto di non averne neppure coscienza, prevalgono tuttavia un amore dilagante per la «mulher alta, clara, bonita, parecendo con minha avó» (AP: 30), e la consapevolezza che malgrado tutto anche lei l'ama, sia pure nel suo modo etereo e infantile; vince su tutto la tenerezza per questa madre dal sorriso innocente, meravigliata di sentirsi amata e talvolta necessaria alle sue figlie, «uma espécie de fada, linda e boa» che non ha colpa di vivere in un "altrove" un po' magico in cui solo il marito può entrare realmente. E ecco di nuovo contrapporsi al ricordo delle angosce e della solitudine quello più luminoso dei molti giorni «deliciosos» trascorsi allo *chalé* con i genitori e, soprattutto, con Adélia, l'amica che è per lei l'unica vera sorella, il primo grande amore della sua vita, «in una età in cui le anime interessano molto più dei corpi» (AP: 21). Il primo violento scossone alla dimensione irreali ma tutto sommato quieta in cui Anelise vive fino all'inizio dell'adolescenza, ancora lontana dalla cupa oscurità del *casarão*, giunge proprio con la morte di Adélia, precipitata nelle acque «pardacentas» del mare che ruggisce ai piedi della «rocha saliente» su cui la ragazzina era solita salire, in una sfida un po' seria e un po' giocosa, libera dalle paure che affliggono invece la piccola amica. Anche in lei, che deve imparare a vivere senza l'allegria e il desiderio di vita e di amore della sua Adélia, si apre un baratro profondo, una ferita che lascia entrare la morte, in cui si annideranno perfino Bila e Catarina: un «buraco enorme» (AP: 24) destinato a ingigantirsi poco tempo dopo con l'evento tragico che la travolgerà strappandola dalla casa dei genitori per rinchiudere anche lei nel tunnel divoratore del *casarão*. L'aereo su cui viaggiavano entrambi i genitori esplose in volo sulle stesse acque grigie in cui è precipitata Adélia, trasformando la madre e il padre in una polvere tenue e inconsistente dispersa nella stessa acqua che ora, dopo tanti anni, le lambisce i piedi:

Não sobrara nem um corpo, um braço, um anel ou brinco de mamãe. Nem os óculos de papai. Tudo poeira tênue, [...]. Grãosinhos de olhos, bocas. As bocas pálidas que ninguém iria mais beijar (AP: 32).

La ferita che la morte ha aperto dentro di lei cresce a dismisura, incontrollata. Il suo mondo di quattordicenne, come per la nonna, non esiste più. Subito dopo la tragedia, lei e Vânia devono abbandonare la loro casa per andare a vivere con la *tia* Beata. Lasciata sola dalla sorella che affretta il proprio matrimonio, rifiutandosi di subire l'opprimente tutela della zia, Anelise si sente irrimediabilmente sola, «flutuando numa água escura» (AP: 33) in cui tutto le è indifferente, stordita come è dal dolore e dal rimpianto per quei genitori belli, felici, tranquilli e distanti che pure avevano tenuto unita la famiglia e che ora scopre improvvisamente di avere amato assai più di quanto avesse sospettato. Quando riacquista una certa lucidità, si trova ormai prigioniera da mesi del vecchio *casarão*, sotto quella soffitta in cui la nonna aveva concepito Bila in un'ora di orrore, «todo o horror que se cristalizara na figura torta da mãe» (AP: 33). Iniziano anni amari durante i quali perfino il ricordo di Catarina diventa a volte una forma di oppressione, benché più spesso sia proprio la sua "presenza" l'unica compagna della sua immensa solitudine: affascinata dalla soffitta e dalla vicenda umana della sua abitante, Anelise compie frequenti incursioni in quel microcosmo che è ansiosa di penetrare e quando, sdraiata sull'erba, spia dal giardino la «sacada do sótão, no terceiro andar» (AP: 64), il volto bianco della nonna sembra osservarla a sua volta da dietro il vetro, tornando a vivere solo per lei, in uno scambio di sguardi che rafforza progressivamente il loro strano legame. Ma neanche questo può ovviamente tenere a bada la voglia di ribellarsi alla sua prigionia, e per la prima volta il pensiero della morte, di una esplosione liberatoria, si affaccia nella mente di Anelise come una soluzione capace di riportarla al calore di coloro che l'hanno veramente amata:

A solidão era tão pesada que meu coração ia rebentar, que bom se tudo estourasse feito uma bolha de sabão, um avião explodindo no ar, um corpo de menina batendo nas pedras pretas, lá embaixo. Tudo acabado, tão simples (AP: 65).

Fortunatamente, però, il *casarão* in cui «havia medo, tia Beata, e Bila» (AP: 70), un *sótão* misterioso e ancor più inquietanti ombre e mormorii che si insinuano nella sua stanza e nella sua mente, non riesce a cancellare la scintilla della vita che urge dentro di lei. L'individuazione di uno spazio più salutare del vuoto intollerabile risultante dalla somma della sua solitudine e di quella di Beata, è facilitata dalla presenza occasionale nella loro casa di Otávio, figlio adottivo della zia Dora, spesso lontana per il suo lavoro di pittrice. Fra lei e il giovane cugino, capace di ridere nello stesso modo libero e innocente che era stato tipico di Adélia, nasce spontaneamente una complicità, una solidarietà tanto più forte in quanto anche



Otávio, pur così vitale, sembra soffrire per qualche segreto tormento cui si sottrae mediante la fuga nel mondo privato, esclusivamente suo, che crea attorno a sé quando, suonando il pianoforte con la dolcezza di un angelo, da adolescente timido riesce a trasformarsi agli occhi di Anelise in un menestrello, un efebo, «criatura andrógina de um mundo submarino» (AP: 68). Il sentimento breve e folgorante che li unisce, i loro primi incerti baci, gli sconosciuti turbamenti che sperimentano insieme, permettono alla giovane di intravedere una via d'uscita, che si concretizza nella scelta di abbandonare per sempre il *casarão* per andare a vivere nella casa della zia Dora, una vera casa, libera da «fantasmas, anãs, sombras e frieza» (AP: 66), riscaldata, al contrario, dalla vera vita, «uma vida saudável e simples». Ma ancora più importante è la scoperta dell'amore, che appare ad Anelise il rifugio che stava cercando, la corazza che saprà proteggerla almeno in parte dal rimpianto per Adélia e dal dolore per l'incredibile morte dei suoi. E anche quando Otávio parte per i suoi studi e la tempesta della loro passione sembra superata, Anelise è ormai più forte, più consapevole di sé, del proprio corpo, della possibilità di sperare e della sua capacità di amare e essere amata. Lontano dal passato, dall'oscurità che pesa sulla scala a chiocciola come sulla mente della nonna, dall'odore di muffa e di cose sfatte del *casarão*, la giovane finalmente sboccia nella casa di Dora, dove tutto è «claridade, tintas, fumaça de cigarro, [...], risos fáceis» (AP: 79). Lì ci sono amici, quadri, porte aperte, e anche la consapevolezza che la sofferenza fa parte delle regole del gioco è resa più accettabile, compensata dalle "cose buone", naturali della vita quotidiana, «os passeios pelas ruas, as pequenas viagens, a solidez» (AP: 81): i fantasmi possono dormire nel loro angolo, in compagnia dell'odore di lavanda. E quando la nuova Anelise conosce con Tiago, l'uomo che sposerà, l'amore vero e la passione che possono legare due adulti, ben più profondi e travolgenti dei turbamenti dell'adolescenza, vi si abbandona come in una voragine deliziosa nella quale si potrebbe morire di buon grado.

Appagata dalla sensazione di appartenere finalmente a qualcuno, a un uomo che non si lascia scoraggiare neanche dai problemi di Catarina e di Bila – contrariamente al marito di Vânia, che la sposa solo a condizione che rinunci ad avere figli e ne rifiuta sprezzantemente la famiglia – comincia perfino a dubitare che la donna alta e bionda, l'odore di *alfazema*, la visita alla soffitta, siano mai esistiti. Ormai donna e sicura di sé, è pronta a dimenticare e a scommettere tutto sul suo matrimonio e sulla vita, sentendosi per la prima volta bella, unica, «irreversível» come Adélia in piedi sulla sua roccia, «desafiando» (AP: 77). È dunque inevitabile che si faccia prepotentemente strada in lei la convinzione che il modo migliore per vincere la sfida sia quello di sconfiggere la morte trasmettendo la vita a un figlio, a molti figli anzi, in una casa finalmente piena di grida di bambini, ben diversa da quelle in cui è cresciuta. Ma saranno proprio quelle case, poco stabili o minacciate dall'ombra della morte, a minare con le loro ombre le fondamenta di uno spazio nuovo, in grado di darle finalmente

equilibrio e tranquillità, fino a condurla al suo presente «tão vazio» (AP: 94), a una solitudine totale e ormai senza rimedio. Nell'eccitazione gioiosa dei preparativi che condivide con il marito in vista dell'arrivo del bambino che aspetta, «um bebê» che non potrà che essere «sadio e bonito» (AP: 104), biondo come lei e allegro come Tiago, si insinuano subdolamente gli antichi dubbi sulla possibilità che il frutto discendente da una famiglia come la sua possa essere irrimediabilmente malato. Né Vânia né la zia Dora, in fondo, hanno voluto correre un rischio così grave. Ciò nonostante, ancora una volta cerca di respingere i fantasmi, nutrendosi della forza che la felicità dei primi tempi del matrimonio le infonde al punto di credere che finalmente il pericolo sia svanito, e «o mal sumira como aquelas flores do campo, bolinhas de plumas de seda, a gente sopra e somem no ar» (AP: 105). E è proprio ora, quando la speranza sembra aver avuto il sopravvento, che si verifica quello che si rivelerà essere soltanto il primo di una impressionante serie di aborti: il suo grembo non sembra in grado di costituire un rifugio adeguato per i suoi bambini che, ansiosi di nascere, non attendono mai il tempo necessario. A ogni delusione, a ogni sconfitta, Anelise reagisce con crescente paura e con rinnovata ostinazione, coinvolgendo Tiago, che l'ama troppo per fermarla, in un gioco al massacro che finirà per distruggere il loro stesso matrimonio, benché lui le rimanga accanto con gentilezza e con l'affetto di un fratello. Rinunciare, adottare un figlio, equivarrebbe per lei alla negazione della vita, alla dimostrazione della sua incapacità, alla vittoria – ancora una volta – della morte, la «velha bruxa». Soltanto dopo la quarta volta, quando il bambino abbandona il suo corpo come un intruso quando ormai è quasi sul punto di nascere, non ha più la forza di continuare. Di nuovo tutto è perduto, di nuovo deve cercare riparo in qualcosa che non ha potuto scegliere: nel recuperare almeno fisicamente le energie, tenta di sentirsi ancora viva muovendosi, viaggiando, mentre il silenzio invade ogni angolo, acquistando voce e spessore fra lei e Tiago, dopo che di comune accordo decidono di non parlare più dell'accaduto, trasformando la bruciante passione che li aveva uniti in incontri rari e senza slancio. Le due *parceiras* ridono forse, come alla morte di *tia* Bea, scoprendo sinistramente i loro denti gialli mentre, indifferenti alle sofferenze che potranno provocare, muovono ad un tratto una nuova, fondamentale pedina: quando Anelise si è in qualche modo rassegnata alla sua sorte, si accorge di essere in attesa del suo quinto figlio.

La rievocazione dell'inaspettato concepimento provoca un brusco ritorno al presente, come se ricordare fosse diventato troppo doloroso. Il testo stesso sembra voler riprodurre – distanziando perfino graficamente, e forse non a caso, il turbamento provocato dal racconto di questo specifico momento – il bisogno di scrollarsi di dosso il dolore come si toglie un vestito troppo stretto, la necessità di uscire dal «casulo», dal bozzolo di sofferenza reso più evidente dalle immagini sensoriali del gusto di «maçã ácida» che le brucia la gola e del contatto con il vento e l'odore della *maresia*, con i quali cerca invano di stordirsi mentre correndo risale la col-

lina, riaffermando una volta di più il suo desiderio di morte (AP: 118-119). Alla fine di questo stesso giorno, l'angoscia è diventata talmente insopportabile da provocarle un violento moto di ripulsa verso se stessa, accompagnato nuovamente da una sgradevole sensazione gustativa di acidità, che nasconde molto probabilmente soprattutto il sapore della morte:

Minha avó vomitava quando o marido saía de cima dela. Eu tenho vontade de vomitar de mim mesma. Sumo ácido de maçã, ou de morte? Retenho tudo em mim para que doa mais (AP: 120).

Emozioni così forti non possono che preannunciare una nuova tragedia, la peggiore, alla quale si cerca di arrivare per gradi, preparandosi al dolore che si rinnova nel raccontarla: perché questa volta il bambino riesce in effetti a nascere, ma l'imprevista lesione cerebrale subita al momento del parto non lo renderà molto diverso dagli altri figli sepolti senza nome né volto che lo hanno preceduto. E questa volta Anelise sembra presagirlo. Nessuna reazione di gioia quando la gravidanza si annuncia, nessun preparativo; solo tensione e solitudine, sebbene tutto sembri procedere nel migliore dei modi, ma la sua anima è tanto irrigidita e spaventata quanto il suo corpo è in buona salute. Così la futura madre di Lalo, sfortunato bambino che non sarà mai veramente vivo, compie il primo passo verso un pericoloso ripiegamento, nello sforzo di costruire un nuovo riparo nel quale proteggersi da qualcosa che la sua mente e il suo cuore non saranno mai in grado di accettare. Tutti del resto si sono procurati per sopravvivere un luogo privilegiato in cui trovare asilo, anche la sorella e Otávio, che pure, preoccupati per lei, cercheranno di farla uscire dal suo: il cugino, che risiede permanentemente in un mondo sottomarino, liquido, una specie di acquario in cui può entrare soltanto la sua musica; Vânia, con il suo «quarto secreto» (AP: 98) preceduto da un corridoio lungo e oscuro, efficace metafora spaziale del rifiuto della donna di lasciar penetrare la sorella minore nella sua dimensione fatta di pianti e di tradimenti da parte di un marito che forse non l'ha mai amata e che ancora oggi diserta il talamo coniugale in favore di amanti giovani e sane: Vânia, «com sua cama de cabeceira de cetim branco, sem amante» (AP: 101), un microcosmo di sofferenza in cui risalta la sensazione tattile evocata dal satin, ingannevolmente gradevole in quanto subito smentita dal colore bianco, lo stesso della soffitta della nonna, con la quale condivide la sorte di una vita sentimentale arida e umiliante.

Dunque è inevitabile che Anelise si premunisca costruendo per sé una nuova soffitta, fatta di travi, legname e mattoni ricavati dall'oscurità a partire dall'infanzia, un luogo abitato dalle donne della sua famiglia, dai suoi morti, «pedaços de gente perdida no mar, nas pedras», ove risuonano nell'ombra le «vozes alquebradas» (AP: 122) di chi non ha più voce. Quando Lalo nasce, le è concessa un'ultima illusione di felicità. Il parto è difficile, ma nel risvegliarsi dall'anestesia, piange di gioia nel sentire che suo figlio è bello e sano, perfetto. Tutti sembrano commossi, il piccolo è bello come

gli angeli disegnati da zia Dora, sicuramente sarà anche molto buono: la vita ha trionfato, infine. Solo dopo molto tempo e molte menzogne Anelise apprende quello che ha già cominciato a sospettare; Lalo sarebbe stato veramente un bambino molto buono, non avrebbe mai fatto danni in casa, i suoi occhi azzurri da angelo non sarebbero mai stati colmi di lacrime. Una vita breve, poco più che un vegetale, forse due anni concessi dalla Vita, la *parceira* più traditrice e crudele della morte, «a outra bruxa soprando velas na noite» (AP: 124), beffandosi delle pedine senza via d'uscita. La delusione è ancora più cocente. A nulla è valso comportarsi come se niente dovesse accadere, fingendo quasi indifferenza. Non resta ora che operare un ripiegamento totale, assoluto, che crei un luogo, non importa se reale o metaforico, in cui raccogliersi in una immobilità assoluta, un rifugio dimenticato e chiuso sia alla vita che alla morte, affinché il cuore non scoppi di dolore. Mai come ora Anelise si è sentita vicina a Catarina: anche lei per non andare in pezzi di fronte a una realtà impossibile da affrontare, non aveva avuto altra scelta che racchiudere una sofferenza «*não integrável na vida da gente*» in un bozzolo fatto di mille tele di ragno che impedissero all' «*inenarrável*» di mettere fuori il suo dito minaccioso (AP: 124). La nonna ha creato la sua soffitta bianca, e quindi il suo *casulo* di silenzio, senza più muoversi dalla poltrona dietro il vetro della sua finestra. Lei non può chiudersi in un luogo simile perché non potrebbe mai abbandonare Lalo, ma la sua soluzione si rivela ancora più semplice, poiché lei stessa diventa il proprio *sótão*, creando attorno a sé un isolamento che difende con pacata durezza da ogni possibile intrusione:

Meu sótão era eu: quase não saía de casa, de junto da cama de Lalo. Não comentava sua doença com ninguém, procurava não ter de mostrá-lo a nenhuma amiga; a princípio elas vinham condoídas, mas meu mutismo acabou afastando quase todas (AP: 124-125).

Neanche con Tiago accetta di parlare della condizione del figlio, e nuovamente scende fra loro un silenzio che invade la stanza come un insetto «*roendo mais ainda a nossa convivência, deixando apenas os ossos limpos*» (AP: 125), un'immagine macabra che trasmette peraltro in modo inequivocabile l'atmosfera di morte annunciata che domina la stanza in cui lei vive ininterrottamente con Lalo, guardando affascinata per ore il volto del piccolo, cercando di capire cosa si nasconda dietro le palpebre abbassate, quale sia il suo mondo misterioso da cui è esclusa, come la nonna spiava chissà cosa dietro la vetrata della veranda, per cogliere forse il segreto di qualcosa che solo lei vedeva. L'unica sensazione che ancora sembra raggiungerla è il contatto con i morbidi capelli biondi di Lalo che attorciglia attorno alle dita, le uniche carezze che avrà da lui. Di tanto in tanto qualcuno cerca di farla reagire, soprattutto la *tia* Dora, «l'amica-nemica» che, come tutti, per parlarle è costretta a «*debruchar-se*», a chinarsi su di lei, che ormai vive definitivamente coricata accanto al figlio. Non possono capire, gli altri, che quello è il suo

*sótão* in cui lei sta quieta, senza fare male a nessuno, proprio come Catarina nella sua poltrona. Anche Otávio, benché il suo arrivo sia l'unica cosa per cui provi almeno un vago interesse da quando sa della sorte del bambino, fallisce nel suo tentativo di convincerla che non può vivere coricata, guardando suo figlio, sognando, fingendo di dormire, estranea a tutto ciò che non riguarda Lalo. Ma quel letto è l'unico luogo in cui possa stare, affondata in se stessa insieme al suo bambino, immobile come lui, perché il movimento è dolore, lei lo sa, perché ha tentato, ha scommesso sulla vita, e ha perso. Del resto è proprio mentre, fiduciosa, cercava di portare a termine le sue precedenti gravidanze che ha imparato a stare coricata, passando lunghi mesi nella stessa posizione, solo per constatare che quei tentativi altro non erano che la negazione della vita, l'inaugurazione di una nuova morte. E ora in questa stessa posizione vuole trascorrere accanto al figlio il brevissimo tempo che gli è destinato, come se non fosse più in grado di stare eretta o di camminare.

In realtà forse non ne avrebbe più neanche la forza. Le ultime energie si consumano con la morte del bambino. Dopo pochi giorni di inutili cure in ospedale, il piccolo scivola via attraverso «uma frestinha qualquer» (AP: 142), affondando per sempre nel suo sonno, in una «mortezinha pequena e quieta» (AP: 139). Anelise non protesta, non si ribella; è solo infinitamente stanca, il suo unico desiderio è di scomparire in un buco nero – come la ferita che la morte aveva aperto in lei e in cui sono sepolti tutti i suoi morti – «um buraco escuro, fundo e quieto, sumir, ser devorada por vermes ou espumas, e não voltar a praia nenhuma» (AP: 143). Il desiderio di morte, come era prevedibile, si ripresenta per l'ennesima volta, e con rinnovata veemenza. Ora non deve fare altro che raccogliersi sempre più in se stessa, spingere le gambe verso il mento, abbracciare le ginocchia, chiudere gli occhi nell'estremo rifugio della posizione fetale, spingendo la sua chiusura alle estreme conseguenze, passando di tanto in tanto dal letto all'amaca, come una malata (AP: 76-77), con la sola compagnia di sensazioni dolci e rassicuranti: il rumore del mare, la voce di Adélia che chiama il suo nome, la risata dell'amica che può riascoltare solo lì, suoni che fanno di pace, di appagamento, infine. Questa rinnovata scelta di una staticità ancora più accentuata, è d'altra parte l'unica possibile. Tutti i dolori accumulati nella sua esistenza si coagulano ora in una sola sensazione, la certezza che la sua vita si stia avviando alla conclusione:

Estou na sobrevida, no prazo final. Não tenho mais força, preciso me encolher toda, respirar devagarinho, pensar com cautela. Ao menor esforço, vou me desfazer em mil pedacinhos de um quebra-cabeças insolúvel. Viro poeira de gente também [...], e fim para Anelise, neta de Catarina (AP: 76).

È esausta, stanca, fragilissima, prossima a trasformarsi in polvere, come i suoi genitori. Mentre fa scorrere fra le dita la sabbia stranamente composta di granelli del colore degli oggetti della madre o scuri come

gli occhiali di suo padre, sembra quasi che accarezzi ciò che resta di loro, e il desiderio di morte, di essere inghiottita anche lei da quel mare, si fa sempre più intenso:

Poeira de gente, quem sabe há fragmentos de pessoas nesses grãos fluidos. Os óculos de meu pai eram de aro escuro. Deixo os dedos funcionando como ampulheta, grãos diminutos escoam. Brancos e amarelos, translúcidos. Alguns, escuros. Bem que o mar podia subir mais, cada vez mais, tirar do tabuleiro outra peça, esta que só dá azar (AP: 132).

Perfino il suo cuore fatica a mantenere il ritmo giusto, mentre fantastica sulla possibilità di mettere a tacere la sua disperazione di madre di bambini mai esistiti in uno spazio finalmente più appropriato, nel vecchio cimitero che visitava con Adélia e da cui tutti i morti sono stati portati via. Anche la tomba dell'amica non c'è più, ma potrebbe lo stesso creare proprio lì, nel loro luogo segreto, un mondo ordinato e bianco, come quello di Catarina. I riferimenti alla nonna, sempre più frequenti, sembrano indicare chiaramente che, infine, Anelise ha capito quale sia la strada giusta da seguire. D'altro canto, è proprio a partire dalla rievocazione del suo fallimento come madre - l'inizio della sua rovina - che il racconto si fa sempre più frammentario, sempre più diluito, come se fosse troppo doloroso ricordare; ed è proprio da questo momento che si intensificano i tentativi quasi morbosi di immaginare la caduta di Adélia e della nonna.

Mentre insieme alla zia Dora veglia il piccolo Lalo morente, Anelise esce dal suo silenzio, ma solo per ripercorrere con lei la storia della sua famiglia. È allora che finalmente apprende la verità sulla morte della nonna, che non fu un incidente ma suicidio, come in fondo tutti in casa già sapevano. E non sembra casuale che proprio quando Dora finisce il suo racconto, poco prima della morte del bambino, zia e nipote rimangano in silenzio, entrambe immaginando la caduta, nei minimi, agghiaccianti dettagli:

As mãos finas agarrando a balastrada de madeira, o corpo tomando impulso, voando com as roupas compridas abrindo-se num pára-queda insuficiente, o cheiro de alfazema como um rastro (AP: 142).

L'accenno alle lunghe vesti della nonna, paracadute insufficiente – ma neppure desiderato - nel suo ultimo volo, richiama inevitabilmente la figura della «veranista» - la misteriosa villeggiante che l'accompagna fin dall'inizio della sua rievocazione del passato nella solitudine dello *chalé* - che Anelise può ancora vedere solo di spalle, quando si appresta a scendere dalla collina proprio mentre lei la sta faticosamente risalendo. Il momento dell'incontro non è ancora giunto, anche se una notte - immediatamente dopo aver ripensato al doloroso allontanamento di Tiago e di chiunque volesse separarla da Lalo – Anelise è improvvisamente turbata dalla sensazione che la donna sia anche in quel momento sulla roccia, ma

questa volta non per guardare il mare, ma, per la prima volta, piuttosto proprio per osservare lei, «olhos perfurando as madeiras» (AP: 126), in uno scambio di sguardi che corrono fra loro due, come era accaduto con Catarina.

I suoi vestiti lunghi e bianchi, tuttavia, non possono sfuggire all'attenzione di Anelise, che aveva anche notato poco prima «a cabeleira voando ao vento forte» (AP: 100), stranamente simile ai capelli al vento di Adélia mentre cade dalla roccia, la stessa da cui la «veranista» osserva lungamente il mare:

Quando chego em cima a mulher foi embora, vejo-a descendo pela outra estrada, a nova. Enxergo apenas o vulto de costas, a roupa branca e comprida. Muito elegante, última moda. Imagino-a perfumada, bem cuidada, outra que vem se consolar na praia? (AP: 101).

Sia la capigliatura che gli abiti si ripresentano peraltro successivamente, in un momento quasi drammatico allorché, nel momento stesso in cui Anelise ha appena compreso che la sua vita è senza speranza, scoppia una violenta tempesta: nel chiudere un'imposta battuta dal vento, intravede per la prima volta da vicino quella che d'altronde ormai chiama «a doida da minha veranista» mentre corre sotto la pioggia con il vestito bianco fruscante e i capelli scarmigliati:

Quando fecho uma veneziana que batia aflita, um vulto passa correndo, meio agachado na ventania, braços erguidos protegendo a cara. Uma mulher, vestido branco tatalando, cabeleira desgrenhada. A doida da minha veranista deve ter estado no morro espiando a chegada do temporal, agora desce nessa corrida louca, perseguida pelos raios (AP: 144).

Forse la donna si sta riparando dalla pioggia, forse non vuole ancora essere riconosciuta. Ma la visione inaspettata, unita al temporale, riporta – insieme ai suoni familiari della pioggia e del mare – la «voz do sóvão» ad Anelise, che nuovamente si corica «no abrigo dos lençóis» (AP: 144). La «corrida louca» con cui la villeggiante “scende” dalla collina sembrerebbe in ogni caso preannunciare quanto sta per accadere, suggerendo una discesa che appare come una eufemizzazione dell'imminente caduta (cfr. Durand 1983: 202-205), ormai sempre più vicina. La coincidenza fra la «veranista» e la possibilità di precipitare dalla roccia si è ormai insinuata nei pensieri di Anelise, che comincia a preparare la sua strategia. Avrà il suo nuovo rifugio, creerà per sé uno spazio così protetto dagli assalti delle «velhas bruxas» che questa volta sarà lei a sorprenderle.

Per cominciare, fa in modo di restare completamente sola. Nello *chalé* vuoto quasi come il suo cimitero senza morti non ha bisogno di nessuno e di nulla, se non di poter fluttuare senza pensieri, rimanendo fino a sera sulla consueta veranda, la tranquilla “terra di nessuno” in cui

le sensazioni termiche e olfattive si fanno via via più penetranti («o ar está pesado e morno, a maresia mais intensa», *AP*: 137). Quindi arriva il momento di lasciare lo *chalé*. Per quanto sia faticoso<sup>6</sup>, è tempo di salire, questo è il pedaggio da pagare per arrivare a scendere, che è quello che interessa. In una mattina tanto scintillante di sole da sembrare finta – l'ultimo giorno della settimana che aveva deciso di concedersi – comincia a risalire la collina. Sola, apparentemente, «nem gente, nem bicho, nem emoção», ma lei sa che alle sue spalle la segue il suo fedele corteo: «os mortos, os loucos, os suicidas, os dúbios e desamparados, os culpados, os solitários. No fim da fila, uma anã de trança rala [...]» (*AP*: 147). Arrivata in cima, si avvicina alla roccia sulla quale Adélia dimostrava il suo coraggio. Sotto, il mare che ha tanto amato, con i frammenti dei suoi cari e l'ultimo grido di Adélia annegato fra la spuma. Inebriata dall'odore familiare di «capim e maresia» (*AP*: 148), confortata dal tepore umido della pietra sulla quale si raccoglie in posizione fetale («Encolho as pernas, abraço os joelhos, encosto a cara no brim áspero da calça»), chiude gli occhi. Una breve esitazione – il pensiero di poter forse fare dello *chalé* il suo spazio protetto - interrompe solo fuggevolmente un rituale che ormai procede scandito da precisi movimenti: un'ombra che oscura la luce che penetra oltre i suoi occhi chiusi la spinge a sollevare il volto. Dinanzi a lei, una donna, il viso offuscato dal sole alle sue spalle, i capelli che sembrano un'aureola. Nel riconoscere la sua «veranista» è incuriosita, quasi felice che qualcuno le faccia compagnia; cerca di alzarsi, vorrebbe salutarla, essere gentile, allorché l'odore di lavanda portato dal vento che gonfia le lunghe vesti bianche della donna, le avvolge entrambe con l'irresistibile promessa di un "luogo" di pace e appagamento. Nonna e nipote "scendono" dolcemente, lanciandosi mano nella mano in un abisso in cui le accoglie il grembo di un mare non più inquietante e minaccioso, dove Anelise potrà essere completamente donna, nuovamente figlia, finalmente madre.

CESARINA DONATI

### **Il grembo vuoto: dal tunnel dell'adolescenza all'abisso della maternità impossibile**

Spacial images and sensorial space is the critical tool with which we can retrace and interpret the uneasy path of the main character in the Brazilian writer Lya Luft's first novel, as well as that of the other female figures, all of them belonging to a family seemingly doomed to a common fate: the lack of a serene adolescence and, most of all, the inability to have a child or to be aware of having one. The diegetic space undergoes a gradual folding, determining a withdrawal of visible places, which brings – notwithstanding the attempt at opposing it through the invention of new refuges or the enlivening choice of movement – to death as the only possible choice: a wayout leading to an otherwise unattainable freedom.



## NOTE

1. Scrittrice *gaúcha*, originaria dunque del Rio Grande do Sul, nasce nel 1938 a Santa Cruz, piccola città di colonizzazione tedesca. È docente di Linguistica e di Letteratura Brasiliana e Portoghese. A partire dagli anni Sessanta, ha tradotto in portoghese più di cento opere, soprattutto di Virginia Wolf, Reiner Maria Rilke, Thomas Mann, Herman Hesse, Doris Lessing. Pubblica la prima delle sue raccolte poetiche, *Canções do Limiar*, nel 1964. Dopo il primo romanzo, *As Parceiras*, del 1980, ne pubblica altri nove, fra cui *O Rio do Meio* (1996), premiato come migliore opera narrativa dall'Associação de Críticos de Arte de São Paulo. Molte delle sue opere sono state tradotte negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Germania e in Italia.

2. Tutte le citazioni relative a *As Parceiras* (Luft 1986) sono contrassegnate dalla sigla AP seguita dal numero di pagina. Su *As Parceiras* è stato già realizzato uno studio sulla tematica dello spazio e in particolare del rifugio, al quale si ricollegano in parte alcuni degli elementi analizzati in questo saggio (cfr. Donati 2003).

3. Sullo spazio sensoriale in letteratura, cfr. Matoré (1976).

4. La porta-finestra è un'autentica soglia che «sépare, exclut, protège», come rileva Jean Onimus, il quale individua una vera e propria «poétique des verandas et surtout des portes-finestres qui reussissent a faire d'un mur entier une vaste verriere» (Onimus 1991: 113-15).

5. AP: pp. 30, 37, 71 e *passim*. Sullo spazio sensoriale come elemento caratterizzante dei personaggi, cfr. Matoré (1976).

8. La fatica e la lentezza nel risalire la collina sono elementi ricorrenti nei movimenti di Anelise, "attributs les plus constants du personnage mélancolique", secondo Jean Starobinski (1989).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DONATI, C.

2003 *Una soffitta tutta bianca. Rifugi negati e spazio sensoriale in «As Parceiras» di Lya Luft*, in C. Giorcelli (a cura di), *Donne d'America. Studi in onore di Biancamaria Tedeschini Lalli*, Palermo-São Paulo: Ila Palma; 141-152.

DURAND, G.

1983 *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari: Dedalo.

LUFT, L.

1986 *As Parceiras*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara (1980<sup>1</sup>).

MATORÉ, G.

1976 *L'Espace humain*, Paris: Nizet.

ONIMUS, J.

1991 *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris: P.U.F.

STAROBINSKI, J.

1989 *La Mélancolie au miroir*, Paris: Julliard.

**Un 'abbozzaccio' di Edoardo Calandra**

Nella collana dei «Quaderni» del Centro Studi Piemontesi è stata pubblicata, a cura di Dario Pasero, una novella fino ad oggi inedita di Edoardo Calandra (1852-1911), *Il gran forestiero*, il cui manoscritto autografo è conservato nel Fondo Patetta della Biblioteca Vaticana. Il testo, di data incerta e comunque posteriore al 1886, si presenta come un abbozzo fitto di cancellature, correzioni, ripetizioni – Calandra parla a un certo punto di «abbozzaccio» – e tuttavia, pur nella sua incompiutezza, offre l'occasione di risentire il fascino del mondo fantastico calandriano, sia pure in un'opera di minore impegno rispetto ai capolavori narrativi dello scrittore piemontese (alcuni racconti di *Vecchio Piemonte*, *La bufera*, *A guerra aperta* - comprendente *La signora di Riondino* e *La marchesa Falconis - Juliette*), e di riconoscerne alcuni aspetti centrali. Sebbene sia certamente una prima stesura, *Il gran forestiero*, infatti, ha una sua coerente articolazione narrativa.

Siamo a Torino nel 1886. Il protagonista, uno scrittore impegnato nella composizione di un romanzo storico, è importunato dalle continue visite del suo amico Moreschi, un bizzarro personaggio da cui non riesce a liberarsi. Per sottrarsi a questo tormento, lo scrittore parte per la sua casa di campagna a Torre Bronda. Qui egli ritrova il conte Cesare Bertrand, suo amico d'infanzia, con la moglie Clara e due figli. Cesare ha una relazione extraconiugale con una vedova del luogo e la moglie ne è al corrente. La parte centrale del racconto è occupata da una cupa leggenda che il protagonista narra una sera, nella villa del conte, ad alcuni ospiti. Nella parte conclusiva ricompare il personaggio di Moreschi, che ora svolge però una funzione positiva, diventando l'involontario artefice dello scioglimento felice della vicenda, con la riconciliazione fra Cesare e Clara.

Il racconto, di ambientazione contemporanea, è narrato in prima persona e presenta alcuni evidenti elementi autobiografici: il protagonista, proprio come Calandra, da pittore è diventato scrittore e sta lavorando ad un romanzo storico. Questa fedeltà ad un genere narrativo ormai fuori moda testimonia anche dell'estraneità del protagonista, da lui orgogliosamente rivendicata, rispetto alle scuole letterarie del suo tempo e si configura dunque come un'ulteriore componente autobiografica introdotta nel racconto da Calandra, scrittore appartato che condusse sempre vita di «gran signore discretissimo» (Contini). D'altra parte ciò non vuol dire che l'opera calandriana non sia profondamente moderna: anche nel *Gran forestiero* possiamo riconoscere tale modernità, ad esempio nel gusto per il fantastico, che si esprime in particolare nella leggenda narrata dal protagonista, connessa al racconto principale, ma a sé stante, di grande interesse perché in essa il tema fantastico si intreccia con la narrazione storica. Ancora nel *Gran forestiero* un altro segno della modernità di Calandra è riconoscibile nella caratterizzazione di alcuni fra i personaggi principali (Cesare Bertrand e anche, per alcuni aspetti, il protagonista) in termini di passività, di incertezza e, nel caso di Cesare, di 'inettitudine': ritroviamo qui un carattere che contrassegna le figure centrali delle maggiori opere calandriane – si pensi, per fare solo qualche esempio, a Maurizio Lancia di Faliceto nel racconto *Il decaduto*, compreso nei *Lancia di Faliceto*, a Massimo Claris nella *Bufera*, a Remigio di Monteu in *Juliette* –, in cui la felice

‘medietas’ dei protagonisti del romanzo storico scottiano si risolve, appunto, in modernissima ‘inettitudine’, nell’impossibilità di dominare la propria vita, nell’abbandono all’accidentalità di eventi, per dir così, casualmente tragici.

Nel *Gran forestiero*, però, come in diversi altri racconti di Calandra, il tono dominante è quello di un bonario umorismo e la vicenda, che pure sembrava dovesse avere un esito tragico, si conclude con un lieto fine. Anche il bizzarro personaggio di Moreschi, che all’inizio esercita sul protagonista una strana fascinazione («In certi momenti mi pareva d’essere venuto in potere d’una specie di vampiro, che a poco a poco m’avrebbe succhiato il cervello [...]»), perde nel finale la sua aura hoffmanniana di ‘ospite sinistro’ ed anzi contribuisce in modo decisivo alla felice conclusione. Tragica è invece la novella fantastica inserita nella parte centrale del racconto; tuttavia poi, come scrive Pier Massimo Pro시오 nella sua *Premessa*, anche qui «l’elemento terrifico, diciamo così, si stempera e dissolve in un impasto di umorismo e di bonarietà paesana».

Prova indubbiamente minore, *Il gran forestiero* offre comunque un piccolo repertorio di temi e motivi che possiamo ritrovare nei capolavori dello scrittore piemontese. È presente anche qui, ad esempio, il tipico gusto di Calandra per la «vita piccina» - come egli dice nel *Decaduto* -, che assume per il protagonista una misteriosa funzione risanatrice: l’io narrante del *Gran forestiero* dichiara la sua «cieca bramosia» di perdersi «nella ampia e ridente distesa, scaldata dai raggi, accarezzata dai zefiri, ricca d’una meravigliosa varietà di fiori, di foglie, di steli, popolata di migliaia di creaturine dalle forme graziose, dai moti gentili». Le pagine sulla vita in campagna e quelle dedicate ai ricordi d’infanzia sono tra le migliori del racconto, che nel suo complesso testimonia del lato umoristico e cordiale dell’ispirazione calandriana: giustamente il Pro시오, nella *Premessa*, avvicina *Il gran forestiero* a testi come l’ultimo racconto dei *Lancia di Faliceto*, intitolato 1885-86, o come *Pifferi di montagna*. D’altra parte, in Calandra questo lato gentile e sereno (Verga, ad esempio, in una lettera allo scrittore piemontese, di cui era amico, definì «serena e sincera» l’arte calandriana) è sempre legato ad un lato oscuro, riconoscibile, a leggere con attenzione, anche nel *Gran forestiero*, in particolare nella sua componente fantastica: anche questo testo minore può dunque introdurci nel mondo poetico di un grande narratore italiano, che meriterebbe di essere letto e conosciuto anche al di fuori della cerchia degli appassionati e degli specialisti, e farcene riconoscere la nascosta complessità.

**Leonardo Lattarulo**

Edoardo Calandra, *Il gran forestiero. Novella inedita dal manoscritto autografo della Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma*, a cura di Dario Pasero, premessa di Pier Massimo Pro시오, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003.

### La parola delle donne

Tre giovani donne che si asciugano i capelli. Sono su di un tetto a terrazza, prossime al cielo, nel gesto di accarezzare le loro chiome fluide e luminose. Madri, spose, o angeli? Sui loro corpi i riflessi dorati di una domenica di sole; alle loro spalle la fatica di un rito domestico, il bucato appena steso, di un casto biancore, che sventola contro i palazzoni della città, configurando una sorta di separazione tra il fisico (la materia) e lo spirituale (la luce e l’ombra). In questo quadro di John Sloane, *Sunday. Women drying their hair* (1912), che Cristina Giorcelli ha scelto quale copertina del volume da lei curato, il bianco è il centro luminoso dell’intera immagine. Il bianco che, per una sottile contiguità metonimica, si associa da subi-

to, e significativamente, al nome di Biancamaria Tedeschini Lalli, cui *Donne d'America* è dedicato.

I saggi che in esso si trovano riuniti, tutti di grande interesse e leggibilità, disegnano una circumnavigazione intorno alle vicende umane e intellettuali di donne che hanno impresso la loro specificità, i segni della loro «differenza» e allo spazio immaginato e all'impegno civile. Dall'insieme si leva un intreccio di voci che, a partire dall'ultimo Ottocento, si propagano sino ai movimenti emancipazionisti femminili e alla militanza in difesa degli uomini che le ideologie belliche, le dittature o il colore della pelle condannano alla repressione e alla morte. La scrittura si rivela il luogo di una mobilità incessante, percorsa e animata da un'energia creativa che illumina il linguaggio quale strumento di libertà e di costruzione sociale e culturale insieme. Ogni voce è una storia a sé, un campo diversificato di tensioni, di desideri e di attese dove confluiscono coralmente i movimenti complementari del corpo e della mente, e dove il regime della rappresentazione al femminile ricolloca l'essere al mondo e al sapere nei termini di un nuovo ordine simbolico che non attinge più esclusivamente al modello androcentrico.

Ma le donne d'America presenti in questo volume non sono solamente letterate e scrittrici. Esse sono altresì muse ispiratrici, dive del cinema, mogli-mediatrici della scena politica, viaggiatrici e conferenziere, teoriche e ricercatrici. Sicché il volume ha, tra l'altro, il pregio di allargare la prospettiva di lettura a una visione plurale - e interdisciplinare - in cui la parola al femminile, scritta, militante o teorica che sia, perviene a elaborare un «pensiero della differenza» che, matrice di una nuova soggettività, opera uno spostamento radicale su valori alternativi alla storica legge dei padri.

**Laura Santone**

Cristina Giorcelli (a cura di), *Donne d'America. Studi in onore di Biancamaria Tedeschini Lalli*, Palermo-São Paulo, Ila Palma, 2003, pp. 288.

### **Il romanzo e le sue soglie**

Nella costruzione del romanzo, particolare importanza rivestono i due enunciati liminali che istituiscono e definiscono l' "alterità" finzionale del mondo narrativo.

L'uno è la soglia d'*ingresso* - l'*incipit* - che apre il racconto e, insieme, ne stabilisce le modalità. Modalità di diverso tipo e di diverso impatto per il lettore. Quando, ad esempio, la formula iniziale è costituita dai forti segnali di tempo, di luogo, di presentazione del personaggio protagonista, viene posta in primo piano la funzione demiurgica del narratore, e il lettore non può non aspettarsi se non una serie di eventi narrati con ordine, coerenza, coesione. Quando invece, facciamo l'esempio opposto, la formula iniziale irrompe immediatamente *in medias res*, nel pragmatico divenire degli avvenimenti, e il narratore, con più studiato artificio, sembra relegato al ruolo di chi guarda e osserva senza poter partecipare, al lettore viene sottolineato il farsi della vicenda, il suo costruirsi per interna necessità, e la successione degli eventi appare come non prevedibile e non governabile, quasi vicina al caos della nostra vita "reale". L'*incipit* segna, dunque, il solco lungo il quale si dipanerà il racconto e offre al lettore le coordinate per la sua lettura.

Il secondo confine è la formula d'*uscita*: l'*explicit*. È la conclusione della storia e segna il termine della narrazione: il lettore, che si è immerso in un mondo di finzione accettando il tacito patto con il narratore, è costretto ora ad allontanarsene, ad abbandonarlo, a chiudere il libro per rientrare nel mondo della propria realtà e del quotidiano. Il suo è un ritorno dopo un viaggio lungo o breve, che può averlo divertito o annoiato, intimorito o rasserenato, ma che sempre lo ha posto di fronte

a situazioni e vicende o completamente nuove, oppure, anche se già sperimentate, costruite in maniera inusuale e inaspettata, tale da costringerlo al ripensamento e alla riorganizzazione delle proprie conoscenze. E il luogo principe di questa riflessione - che si effettua, è vero, in ogni punto del testo durante la lettura, ma che solo qui attinge la completezza di senso - è senz'altro la conclusione, che chiude un mondo e ce lo offre, in tutta la sua totalità, alla nostra interpretazione.

Anche le modalità dell'*explicit*, alla pari di quelle dell'*incipit*, sono varie e complesse e, come ogni formula d'ingresso si apre su determinate strade e non su altre, operando una scelta molto netta nella organizzazione del racconto, così ogni formula d'uscita si chiude su determinati problemi e non su altri, sottolineando l'aspetto che deve, per questo, essere considerato fondamentale fra quelli che la narrazione è andata via via costruendo. Le due soglie sono dunque due luoghi simmetrici per la costruzione del senso. Luoghi che sembrano lontani nella temporalità della scrittura e della lettura, ma che in effetti sono correlati e interdipendenti tanto da indurci a concordare con il modello "apocalittico" di Karmode, là dove esso considera la fine come incombente sull'organizzazione dell'inizio e delle peripezie. Studiare gli *explicit* significa, dunque, mettere in luce non solo la retorica della loro costruzione, ma anche l'organizzazione dei rispettivi romanzi e quindi il divenire della forma romanzesca con le sue costanti e i suoi mutamenti nel corso del tempo.

Bruno Traversetti, che ha già analizzato, insieme ad Andreani, le formule d'apertura (*Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*), studia ora, nel suo ultimo lavoro (*Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*), quelle di chiusura, offrendoci un'ampia panoramica degli *explicit* romanzeschi, dal Settecento al Novecento, attraverso un inquadramento che, da una parte, vuole ordinare e raggruppare i diversi materiali; dall'altra, vuole collegare la singolarità testuale con le esigenze e le determinazioni implicite nelle varie fasi della storia letteraria. Compiti non semplici: il primo, per la grande varietà ed eterogeneità degli elementi da analizzare; il secondo, per la convivenza, nel panorama narrativo di un'epoca, di tradizione e innovazione insieme, di fedeltà alle formule di genere e di messa in opera di invenzioni sperimentali, di indugio spesso passivo e consolatorio in un repertorio ormai consolidato e di rischio nella costruzione di forme nuove non sempre facilmente comprese e apprezzate. Di ciò consapevole, Traversetti affronta il primo problema, procedendo alla individuazione, nello studio delle forme di chiusura, di quelle che dichiara essere solo linee orientative, ma che, in effetti, riescono a organizzare, con razionalità e logica, l'enorme varietà delle occorrenze entro le tre tipologie di base - il "finale chiuso", il "finale provvisorio", il "finale aperto" - e nei rispettivi molteplici raggruppamenti.

Il "finale chiuso" segna la conclusione della trama e la definitiva uscita di scena dei personaggi, sia quando si pone come "lieto fine" (una categoria assai vasta che comprende la valenza moralistica della tradizione fiabesca; la valenza difensiva e aggressiva insieme di opere come il *Candide* di Voltaire o *Jacques le fataliste* di Diderot; il trionfo dell'amore e della famiglia proprio del romanzo sentimentale o il trionfo del bene sul male, ottenuto dal personaggio vendicatore e dal superuomo del romanzo popolare; il raggiungimento della propria maturità come nel *Bildungsroman*; ecc.), sia quando si presenta come finale tragico (in *Nana* di Balzac, ad esempio, o nella *Peste* di Camus) e apocalittico (nella *Coscienza di Zeno* di Svevo, ecc.); sia quando costruisce l'agnizione del razionalismo e della coscienza (nelle varie forme del romanzo poliziesco). Il "finale provvisorio" è quello che, pur concludendo perfettamente le vicende narrate, presenta nell'*explicit* qualche elemento di incompiutezza: si accenna a una futura continuazione della trama o alla ricomparsa di un personaggio in opere successive (come nei romanzi che costituiscono un ciclo: si pensi, fra gli altri, a molti testi di Balzac o di Salgari);

oppure la vicenda raccontata e conclusa viene presentata come una *tranche de vie*, di una vita che continua al di qua e al di là di quanto è stato narrato; oppure, ancora, e qui si fa riferimento alla “falsa chiusa” di Sklovskij, la fabula del romanzo viene immessa, attraverso un *explicit* fortemente allusivo, nei flussi temporali e culturali della nostra realtà storica, non del tutto isolabile da essi. Si inscrivono in questa tipologia, ad esempio, *Padri e figli* di Turgenev, *Malombra* di Fogazzaro, *Il fuoco* di D’Annunzio. Il “finale aperto”. È il finale che non segna confini certi e determinati a ciò che è stato narrato, sia perché è venuta meno la oggettiva intelligibilità del mondo rappresentato, come nel *Processo* di Kafka o nella *Gelosia* di Robbe-Grillet, sia perché il personaggio non ha un destino ben chiaro e definito, ma viene lasciato senza una possibile strada da seguire, sospeso nel vuoto dell’imprevedibile, come avviene per il protagonista della *Cripta dei Cappuccini* di Roth, il quale, nella riga finale del romanzo, pone la domanda dell’estremo smarrimento: «Dove devo andare, ora, io, un Trotta?».

È possibile collegare (e passiamo al secondo problema che il volume si pone) queste tipologie testuali a determinate epoche della letteratura? La risposta che Traversetti suggerisce è, per forza di cose, aperta e sfumata, in quanto si muove giustamente solo sulle principali linee di tendenza: il “finale chiuso” sarebbe legato alla letteratura dell’Ottocento (in questo secolo il romanzo è costruito sulle certezze della logica delle azioni e della consequenzialità spazio-temporale e quindi, nel finale, non può essere contemplata alcuna sospensione), mentre il “finale aperto” sarebbe proprio della narrativa del Novecento, la quale ha eroso e disarticolato il complesso e “ben fatto” organismo dei testi ottocenteschi per una forma basata sulla sperimentazione del capovolgimento e dell’assurdo. Ipotesi ben documentata (si pensi soltanto alla conclusione dei *Promessi sposi*, da una parte, e ai finali dei romanzi gaddiani, dall’altra), che nella riflessione di Traversetti tiene conto, e da qui l’impossibilità di indicazioni ben determinate e definite, sia della libertà d’inventiva cui in ogni epoca l’opera letteraria attinge, sia del sopravvivere, nel nostro tempo, delle forme del passato (come avviene nella letteratura di genere: il romanzo rosa e il romanzo poliziesco “classici” costruiscono la propria identità nell’accettazione delle regole che la tradizione ha loro consegnato e quindi si basano sul “finale chiuso” anche in epoca contemporanea).

Come si vede, questo di Traversetti è uno studio ricco e denso, portato avanti «con passione e acribia» (sottolinea Romolo Runcini nella sua vivace introduzione), che ci offre preziose indicazioni di lettura non solo per quanto riguarda gli *explicit*, ma per tutta l’organizzazione del romanzo, invitandoci a riflettere sul singolo testo e sui rapporti intertestuali, suggerendo (e questo ne dimostra la fecondità) ancora altri problemi e altre domande. Ne poniamo subito una con i relativi corollari: è possibile individuare una interrelazione fra le tipologie degli *incipit* e quelle degli *explicit*? Ad esempio, la formula d’esordio, che ci dà ben definite coordinate di lettura, ha come corrispettivo la formula del “finale chiuso”? *L’incipit* in medias res, che sembra porci di fronte al disordine della vita, vuole come *explicit* il “finale aperto”? Oppure un mondo che si presenta, all’inizio, ordinato e logico, può, alla fine, aprirsi all’indeterminazione, mentre un mondo non preventivamente regolamentato può serrarsi in un finale circoscritto e definito? È evidente che, anche in questo caso, si potranno individuare solo le linee prevalenti, in quanto non è sempre possibile, né sarebbe auspicabile, delimitare in confini chiari e precisi la felice imprevedibilità della letteratura.

**Margherita di Fazio**

Bruno Traversetti, *Explicit. L’immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2004, pp. 134.





Finito di stampare  
nell'ottobre 2004  
da Grafica Editrice Romana s.r.l.  
via Carlo Maratta, 2/b - 00153 ROMA  
per conto della  
**nuova arnica editrice**  
via dei Reti, 19/a - 00185 ROMA