

Leo Spitzer

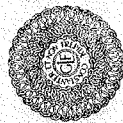
# CRITICA STILISTICA E SEMANTICA STORICA

*a cura e con una presentazione  
di Alfredo Schiaffini*

Nella « Biblioteca di cultura moderna »  
*Critica stilistica e storia del linguaggio*  
prima edizione 1954  
Nella « Universale »  
prima edizione 1966



Editori Laterza 1966



Proprietà letteraria riservata Gius. Laterza & Figli S.p.A.  
via Dante 51 Bari

Eviterò, nelle pagine seguenti, di tenere lunghe dissertazioni teoriche sull'essenza della lingua e sui relativi metodi da seguire in uno studio scientifico di essa, e mi limiterò a esporre con esempi pratici un determinato modo di considerare e trattare il problema linguistico, che mi sembra possa essere adottato anche nelle scuole, purché non sia schematizzato e meccanizzato. Da questi esempi pratici si vedrà anche quali sono i limiti del mio metodo e quali obiezioni esso può suscitare: delimitazione e contestazione che io non solo ritengo giustificate, ma sono anzi prontissimo ad accogliere.

Una breve premessa teorica mi è tuttavia necessaria: l'indagine stilistica, quale io la svolgo da anni, applicando praticamente il pensiero vossleriano<sup>1</sup>, riposa sul postulato che a qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa, che un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto. Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito. E, propriamente, il rapporto reciproco è così fatto, che il fattore psichico, ne formulare una particolare espressione, viene a consolidarsi, ad ancorarsi in una forma più duratura, l'obiettivo

\* Da *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg a. L. N. G. Elwert, 1931, pp. 4-31. Traduzione di Luisa Vertova.

formulazione verbale — mentre, d'altra parte, la formulazione verbale si arricchisce di qualità psichiche, collocandosi di valori trascendenti. Insomma: consolidamento dell'elemento psichico in quello linguistico di fronte ad un arricchimento dell'elemento linguistico attraverso quello psichico. Dalle variazioni minime e appena avvertibili di pronuncia e di accento fino all'invenzione di un nuovo vocabolo, al neologismo, abbiamo tutta una scala di trasformazioni linguistiche determinate da stati dell'animo.

Quando Léon Daudet, l'uomo dell'Action Française, creava nel 1913 la parola *l'avant-guerre*, non nel senso odierno di « tempo anteriore alla guerra » ma nel senso di « situazione prelude a una guerra », situazione nella quale Daudet, con sguardo profetico, vedeva la Francia già nel 1913, e quando, nel medesimo libro, egli parlava di un *espionnabissement*, ossia di un'inondazione di spie militari e commerciali tedesche in Francia ancora in piena pace, il neologismo *avant-guerre* (che fu poi adottato nel linguaggio corrente ma con diverso significato) e la parola-mostro *espionnabissement* (che non ebbe successo sia per la sua lunghezza, sia perché non corrispondeva a un effettivo stato di cose) erano entrambi figli del terrore, di un sentimento, espressioni verbali della angoscia di un patriota francese del 1913. I nostri sentimenti agiscono sulla lingua come la linfa in fermento sugli alberi a primavera: la fanno gemmare e buttare. Per cogliere questo succo fermentante e germinante dell'animo, dobbiamo osservare i bocci e i germogli della lingua: essi non potranno non mettere a nudo la sostanza psichica che li ha fatti spuntare. Il mezzo più sicuro per individuare i centri emotivi di uno scrittore o di un poeta (non dimentichiamo ch'essi parlano interiormente prima di scrivere) è quello di leggere i loro testi — leggere senza stancarsi, finché una qualche peculiarità linguistica non colpisca la nostra attenzione. Qualora di tali peculiarità se ne osservino varie, sarà facile trovarne il comune denominatore, appurare quale sentimento le ha dettate, metterle in relazione con l'elemento sintattico compositivo e perfino col contenuto etico-filosofico del-

l'opera. Non sempre la deviazione dall'uso sarà affatto insolita, spesso si tratterà soltanto di variazioni lievi, come in musica l'uso del pedale; ma più spesso — per continuare la metafora — il sentimento dello scrittore si tradirà al di fuori delle note più comuni e ormai trite della lingua, là dove sono possibili nuovi toni intermedi, ossia nei fenomeni linguistici non ancora cristallizzati, banalizzati, quotidiani, e tuttora abbastanza fluttuanti, nella coscienza linguistica della comunità, da poter accogliere l'arricchimento psichico dell'espressione. Sono proprio questi i casi più interessanti per chi studia il divenire della lingua, poiché vi si può sorprendere in *flagrante* il passaggio del neologismo dal linguaggio individuale a quello comune (dalla *parole* alla *langue*, per dirla con Saussure). Do un esempio: da molto tempo si può constatare la giustapposizione di due sostantivi in casi come *l'affaire Dreyfus, style Louis XV*, ecc. — una locuzione che in ultima analisi risale all'uso dell'obliquo nel francese antico, ma che oggi è confinata a determinate formule o etichette. Orbene, nel romanzo di Maurois, *Climats*, osserviamo che questo tipo di frase è applicato ai vari personaggi e soprattutto al protagonista Philippe Marcenat, il quale discende da una famiglia di saldissime tradizioni. Si parla di *conventions Marcenat, c'était une vraie phrase Marcenat, un motif Marcenat, un petit boudoir qui me parut de style Philippe, ce vieux fond familial était déjà couvert par une épaisse zone Philippe*. L'amante di Philippe, Solange, legge i libri che leggeva la prima moglie di lui, Odile, alla quale aveva formato il gusto un suo amante chiamato François. Il gusto per quei libri, che perciò era passato da François a Odile, da Odile a Philippe e da Philippe a Solange, Maurois lo chiama *héritage François*. Se ora ci domandiamo qual è l'idea-base del romanzo di Maurois, idea espressa nel titolo *Climats*, eccola: l'uomo non è soltanto se stesso, ma è anche il prodotto del clima psicologico nel quale vive: non solo i suoi familiari, ma anche gli oggetti del suo affetto depositano in lui sedimenti, gli trasmettono retaggi, modi di vita, atmosfere, esattamente def-

nibili — *style Philippe, héritage François* — che sono talora in reciproco contrasto, talora conducono per reazione a risultati opposti. Espressione linguistica di quelle atmosfere, di quei climi, è la formula *style Philippe, héritage François*: è una formula che troviamo anche altrove, nella lingua francese; ma qui, nel Maurois di *Climats*, essa ha trovato per così dire il suo terreno nativo, è divenuta espressione necessaria di un pensiero che ha preso in lui forma sensibile linguistica. La piccola innovazione di dire, sull'esempio di *affaire Dreyfus* ecc., *héritage François*, con la lieve irrealità inerente ad ogni neologismo, ci dà la misura dell'intensità con la quale Maurois ha dato forma sensibile al suo pensiero. L'energia psichica si traduce in innovazione linguistica.

Si dirà che è più facile intuire quest'azione del sentimento sul linguaggio nei monumenti letterari contemporanei o non troppo lontani dalla nostra età, che non in quelli di epoche più antiche. Tuttavia, anche in quelli, una lettura attenta ci indirizza alla mèta. Proviamo a prendere, per esempio, le *Quinze joyes de mariage*, raccolta di novelle del Quattrocento, che si propone di dimostrare, con quindici casi paradigmatici, la malvagità della donna e la soggezione dell'uomo all'istinto. Le prime frasi del Prologo intonano subito il motivo della libertà e indipendenza: folle è colui che, nella piena libertà della gioventù, « si precipita cieco » nella « stretta prigione del matrimonio. Vi è appena entrato, che la « porta di ferro » viene richiusa dietro di lui, e « rinforzata con grosse sbarre ». Immagine della prigione. Più avanti: « ben povero di cervello sarebbe colui che deliberatamente si introduce in una fossa, che solo in fondo è larga e sopra è stretta, e dalla quale perciò è impossibile uscire ». Immagine della fossa. E questo può anche dirsi di coloro che sono coniugati, e s'assomigliano al pesce che libero a vispo nuota per il fiume, finché scopre una rete e vi s'infila, perché crede di trovarci gran gioie — vedendovi dentro tanti altri pesciolini, presi dall'esca, come lui presto sarà, senza che possano fuggire. Immagine della rete.

Un medico diceva poco fa ad un amico, il quale gli domandava se non avrebbe fatto bene a prender moglie: « Mio caro, non hai trovato nessuna finestra dalla quale buttarti a capofitto in un profondo fiume? ». Immagine della prigionia, dalla quale solo un salto mortale può liberare. L'autore continua dicendo di avere contrapposto di proposito le quindici gioie del matrimonio alle quindici gioie della Vergine, avendo dovuto concludere, dopo una meditazione sul matrimonio, che le gioie riservate ai coniugati sono tormenti; e aggiunge che la visione dei tanti e tanti imprigionati nella rete del matrimonio ha procurato a lui, scapolo, un grandissimo diletto. Ed ecco susseguirsi i quindici esempi della prigione matrimoniale, nei quali, ogni volta, riappare l'immagine della rete da pesca (*nasse*) onde è impossibile uscire. La prima gioia, per es., ci mostra la donna smaniosa di essere alla moda, che riduce il marito alla mendicizia. Conclusione: « Ainsì languist (il marito) et chet en povreté. Et a peine se relievera jamais, puis qu'il est ainsì acullé, mais tout ne luy est que joye. Ainsì est enclos en la nasse. Et la le povre homme usera sa vie en languissant toujours et finira miserablement ses jours ». Alla fine della quinta gioia, che descrive la donna adultera, si legge: « Insomma, mai più gli andrà bene. Nella sua rete resterà; e tutti i suoi mali li stimerà, anzi, gioie... Così il poveruomo mena una vita pietosa e cade sempre più in basso. Ben avviluppato se ne sta nella rete ed i suoi giorni finiranno in miseria ». Il motivo della prigione, della fossa, della rete matrimoniali, come deve aver eccitato la fantasia dell'autore perché egli si sentisse costretto a trovar sempre nuove varianti alla medesima immagine (ed io ne ho tralasciate alcune)! Quale passione d'essere libero dal vincolo dell'istinto, incorrotto da gioie apparenti, doveva possederlo, perché la privazione della libertà evocasse in lui tutta una serie d'immagini! Ma questo senso d'imprigionamento, questo senso schiettamente medievale della schiavitù dell'istinto, dalla quale soltanto l'aspirazione a Dio può salvare, questa torpida prigionia nel mondo dei sensi, che è solo volgarità e meschinità, non ha prodotto sol-

tanto l'insistente ripetizione delle medesime immagini, bensì è divenuto il principio costruttivo dell'opera. Ogni « gioia », che in realtà è una « tortura », è incorniciata, all'inizio e alla fine, dai due richiami alla *nasse*, quasi imprigionata fra di essi; quindici volte la supposta gioia viene messa a nudo quale tortura, con qualche variazione nelle singole peripezie, ma nell'insieme con una sorda uniformità, che ha il compito d'imprimere alla mente la inevitabile fatalità dell'imprigionamento. Quei torturati zoppicano tutti dalla stessa gamba e la passionale ironia dell'autore, la sua insistenza didattica sono sempre le stesse. Nulla dello spumeggiante spirito conversevole che incornicia le novelle del *Decameron*, e nemmeno la serietà disputante della società cortese dell'*Heptameron* di Margherita di Navarra; no, niente più di un piatto elenco d'immagini o d'esempi, scelti tendenziosamente e incorniciati in maniera monotona, sui quali è puntato un pedantesco, ossuto, dotto indice anti-matrimoniale, quasi monastico. E all'impressione dell'imprigionamento e della reclusione concorre l'ingorgo, il ristagno, delle singole immagini: non ci viene narrato un evento insolito, secondo la definizione goethiana della novella, né una fresca, irripetibile « novella » o circostanza novellisticamente consistente, bensì avvenimenti tipici, pensabili in ogni tempo e in ogni luogo. « Gli avvenimenti delle *Quinze joyes de mariage* non si svolgono in un momento determinato, ma in un tempo pragmatico; non sono descritti come fatti storicamente unici, irripetibili, ma come eventi possibili, potenzialmente e virtualmente reali », dice il Vossler in *Civiltà e lingua di Francia*. La narrazione s'inizia con un: « Il advent bien souvent, a l'adventure »... — non è rappresentato ciò che è accaduto una volta, con la libertà di ogni svolgimento storico, ma qualcosa di prevedibile, di prestabilito; e così i caratteri dei personaggi non si evolvono nel corso dei singoli racconti, ma semplicemente si manifestano a noi. Marito e moglie non sono caratteri unici, e quindi non portano neppure un nome; i personaggi secondari si chiamano *un tel, une telle*; tutti sono presentati, una volta per sempre, nei



loro tratti tipici. Così « l'appassionato occuparsi delle faccende della vita domestica »<sup>2</sup>, che richiama lo Strindberg, è l'espressione di un intelletto critico desto, che scandaglia la sua infelicità quotidiana, e può solo recalcitrare, cavillare, lamentarsi, sfiancarsi contro il pungolo, ma non liberarsene.

Il metodo seguito in questa mia analisi appare chiaro: dal particolare linguistico della serie di metafore per la « servitù del legame matrimoniale », abbiamo potuto risalire alla tecnica compositiva di un'opera letteraria medievale (immagini isolate, dentro una monotona cornice dattica), al modo della rappresentazione (non già singoli avvenimenti, ma circostanze verosimili, logicamente condizionate, tipiche) e alla caratterizzazione (caratteri fissi, senza sviluppo) — tratti riducibili tutti a un comune denominatore: la medievale avversione alla vita terrena, torpida e asservitrice.

Come abbiamo veduto, il mio modo di affrontare i testi letterari potrebbe essere sintetizzato nel motto *Wort und Werk*, « parola e opera ». Le osservazioni fatte sulla parola si potevano estendere a tutta l'opera: se ne deduce che fra l'espressione verbale e il complesso dell'opera deve esistere, nell'autore, un'armonia prestabilita, una misteriosa coordinazione fra volontà creativa e forma verbale. Finora la nostra indagine riposa su questo assioma.

Finora ho trascelto singoli tratti di un'opera, isolandoli dal contesto letterario; affrontiamo adesso un'intera poesia in sé conclusa. Interpretiamo anche questa seguendo il metodo dell'attenta lettura diretta, e vediamo cosa, in essa, ci tocca, non in quanto filologi e persone del mestiere, ma in quanto esseri umani, semplici lettori, appena un po' pratici di lingua francese. Prendiamo una poesia del tardo Medioevo, la ballata delle *Dames du temps jadis* di Villon, nota ad ogni francese e ad ogni romanista, senza che alcuno si sia mai dato la pena di pronunciarsi sulle ragioni della sua bellezza<sup>3</sup>.

Anzitutto bisogna localizzare con precisione questa poesia, e riscattarla dalla sua condizione di pezzo antologico senza casa né patria. Essa fa seguito alla strofa 41 del

*Grant Testament*, curiosa e paradossale forma letteraria delle ultime disposizioni di un povero diavolo che non ha nulla di cui disporre e che, in faccia alla morte, si volge indietro a rimirare la vita, una vita oscurata dall'ombra della morte sentita imminente; e in ciò che è vivo già vede il morire, e prova il disfarsi del corpo con tutti i suoi orrori. Il testamento è la forma più adeguata per esprimere questo stato d'animo fra la morte e la vita, fra l'anima e il corpo, fra speranze ultraterrene e terreno torpore, fra ansia di Paradiso e terrore dell'Inferno — un curioso componimento a due facce, a due luci, che mostra anche in altro senso questo suo carattere di erma bifronte: volto al Medioevo nella soggezione a un formulario giuridico, e all'epoca moderna per la risoluzione di quel formulario nell'elemento personale autobiografico; al passato nella riprovazione del mondo terreno e carnale, e all'avvenire nella coscienza della bellezza di quella carne pur destinata a perire. Ora, la ballata delle *Dames du temps jadis* è situata proprio alla fine dell'introduzione, prima delle singole disposizioni testamentarie, là dove Villon parla del destino di morte comune a tutti gli umani, ch'egli, fedele al suo stile, non vuole trattare come un teologo, ma chiarire a sua madre, a suo padre, a se stesso. Egli dipinge con parole una danza macabra che affratella umili e potenti, belli e brutti, goffi ed eleganti. Poi dà la descrizione, allora usuale, dei « pas de la mort », delle dolorose fasi del morire: « Et meure Paris et Helaine, quiconques meurt, meurt a douleur » — e quei dolori vengono rammentati anche nel loro aspetto fisico repugnante: il sudor freddo, il rompersi della vescica biliare, l'affilarsi del naso, l'enfiarsi delle vene, il fetore della carne che si decompone; e con particolare orrore è sentita la corruzione del corpo femminile: « Corpus feminin, qui tant est tendre, poly, souef, si precieux, te fauldra il ces maulx attendre? »<sup>4</sup>. — Ed ecco ha inizio la nostra ballata<sup>5</sup> — una fortissima attenuazione e mitigazione di tono, dopo quelle macabre tetraggini: Villon ci ha cacciato nelle ossa il suo orrore della morte, nel naso il lezzo della corruzione — ed ecco risuonare la musicale, serena,

cristallina ballata, che non richiama più alla mente il ribrezzo del morire, ma tutt'al più la poesia dei composanti, il fluire della vita, il dolce sparire, di fronte al quale non esiste ribellione, ma solo delicata rimembranza. Le antologie che riportano soltanto la ballata, senza i versi che la precedono, non danno un'idea del contrasto e smorzamento di tono dall'agonia mortale alla contemplazione di una morte ormai lontana nel tempo. La ballata delle *Dames du temps jadis* non è più macabra, bensì una danza di figure femminili che passano nella memoria. *Clarae mulieres* si susseguono davanti a noi, in un rilievo più o meno accentuato, come su un fregio marmoreo, avvolte nel velo soave del ricordo. Mirabile è appunto questo smorzarsi di un terrore così fisico della morte, in una danza di velate rimembranze; mirabile la forma chiusa della ballata, che viene a contrapporsi ai versi sciolti che la precedono; le delicate rime in *-is* e *-aine* sono già state notate dai critici (è quasi un collarsi su quei due toni — meno è stato osservato ch'esse nascono dalla coppia Paride-Elena, *Paris et Hélaine*: i simboli della gioventù e della bellezza sono morti a *douleur*, ma il ricordo dei loro nomi genera ritmi cullanti nella soave riflessione: *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuerunt?* Adolf Dyrhoff, nei « Neue Jahrbücher », ha rintracciato la provenienza del motivo « Ubi sunt » e del catalogo dei celebri scomparsi fin nell'antichità, senza peraltro citare la ballata di Villon. L'enumerazione di defunti famosi era dunque un luogo comune nella letteratura — ma cosa ne ha fatto Villon? Una cullante musica di danza, la danza delle ombre del ricordo, che calano sugli orrori in *articulo mortis* il loro velo soave. E come la poesia, nel suo insieme, si eleva, quale forma musicalmente trasfigurata, al di sopra della penosa realtà corporea, al di sopra di corruzione e distruzione, così anche all'interno della ballata stessa il medesimo principio del mitigare ogni agitazione si manifesta nel ritornello: « Mais ou sont les neiges d'antan? ».

Ogni strofa contiene l'insistente domanda dell'*Ubi sunt?*, formulata da un interlocutore del poeta, o meglio

da una voce nell'intimo del poeta stesso: la prima strofa, con doppia proposizione: « Dites moy ou n'en quel pays »; la seconda strofa, con un ritorno: « Ou est la tres sage?... Semblablement, ou est la royne? »; la terza strofa: « Ou sont elles, Vierge souveraine? » — quest'ultima domanda, piena di pathos, ha un plurale cumulativo, *elles*, « dove sono mai, tutte, scomparse? », e un'invocazione di protesta alla Vergine Maria, alla Madre Celeste del Paradiso, testimone di come tutte le belle e illustri donne sono soggiacite alla morte. Ed ogni volta, la mite risposta risuona nella domanda di rimando: « Mais ou sont les neiges d'antan? ». Questo didattico *mais*, altrimenti inaudito in un componimento lirico, forse relitto di qualche medievale « débat » sulla vita e la morte, è qui di un'efficacia altamente poetica, poiché tutta l'assurdità della domanda *Ubi sunt?* è già espressa in quel *mais* — inizio dell'altra domanda, che mitemente riconduce l'interrogante alla pace, indicandogli il ritmo delle stagioni, senza pretendere, essa, a una risposta, domanda assorta in lontananze di sogno, che non lascia ricadere la voce in un punto di sosta e nemmeno le permette di impennarsi eccitata come nelle precedenti domande, vere e pressanti: *ou est?, ou sont?* — domanda che si sottrae nel congedo ad ogni risposta, onde quasi si potrebbe dire che la poesia si spenge nel suo proprio effetto. La domanda sul « dove va » ciò che scompare non dev'essere mai posta, e anche il ritornello non deve rimanere (« que ce refrain ne vous remaine »)'. — Dalla ribellione dell'*Ubi sunt?* si è giunti alla rassegnazione del non-dannare, e il melodioso ritornello si perde nel fluire del tempo. La parola *antan*, lievemente arcaica già al tempo di Villon, in posizione finale, significa il passato per così dire risolto, divenuto poetico, quasi avviluppato d'edera. *L'année passée* sarebbe una precisazione temporale: *antan* è l'anno che era prima, ed è trascorso, senza possibilità di ritorno, analogamente al *jadis* del titolo, col quale forma una perfetta equazione: *les dames du temps jadis* = *les neiges d'antan*. La danza fantomatica delle « dames » non è soltanto un catalogo di molti nomi di persone e luoghi,

disposti in progressione temporale da *Flora la belle Romaine* fino a *Jebanne la bonne Lorraine*, così da costituire un compendio della cultura di allora, è anche differenziato in civiltà pagana e cristiana, e obbedisce a precisi principi musicali dinamico-ritmici. Prima strofa: le donne dell'antichità, siano figure storiche — Flora, Taïde, Alcibiade, logicamente divenute per il Medioevo una donna —, o siano figure del mito — Eco, concepita da un lato come sonante forza di natura (« parlant quand bruit on maine »), dall'altro come umana creatura che si solleva al di sopra dell'umana condizione (« qui beaulté ot trop plus qu'humaine ») —, tutte esse soggiacciono alla legge della transitorietà: *Flora, Taïde, Archipiada*, furono spente dallo scorrere del tempo come l'eco, ed Eco stessa fu dissolta come neve. Strofa, nell'insieme, dolce e mite, poiché appunto l'antichità è lontana da noi. Seconda strofa: ci presenta due appassionate amanti della storia medievale, che hanno provocato con la loro bellezza le più terribili sciagure: per amore di Eloisa, Abelardo *fut châtre* e chiuso in un monastero, e la sensuale passione della sposa di Luigi X la spinse a far gettare Burdano chiuso in un sacco nella Senna. I due fatti sono narrati con grossolana crudezza, fin che il ritornello: « Mais ou sont les neiges d'antan? » viene ad acquietare la passione. Ed ecco, nella terza strofa, una folla apparentemente confusa di figure medievali, tolte dalla storia e dalla leggenda, *Berte au grant pié, Aelis* (ambedue dall'epica di Aliscans), accanto alla regina Bianca, ad Arembour de Maine e alla Pulcella d'Orléans — ed anche qui mitigamento per mezzo delle rime *-is, -aine*, oltre che per mezzo di attributi insieme musicali e visivi (come nel caso di Eco nella prima strofa): « La roynne Blanche comme lis, qui chantoit a voix de seraine »<sup>7</sup>.

Anche prescindendo dal ritornello, ogni strofa è dunque già di per sé mitigata da un ritmo musicale. Il famoso ritornello « Mais ou sont les neiges d'antan? » è l'elemento più decisamente moderatore, riposante, inducente alla rassegnazione nelle tre incalzanti ondate della ballata —

è l'argine della sosta e del sogno, che respinge e placa ogni ansia e tristezza terrena. Ed è per questo che il verso è uno dei più bei versi della poesia francese, « un des quatre ou cinq miracles de la poésie française », come dice l'Abbé Bremond a proposito del verso di Malherbe: « Et les fruits passeront les promesses des fleurs ». Non solo è bello in sé, soddisfa come suono (comprende quasi tutte le vocali, come il verso di Malherbe)<sup>8</sup> e come immagini (vediamo, grazie al plurale, una distesa nevososa, e nel medesimo tempo non la vediamo, come sentiamo *antan* nel suo valore temporale e insieme illimitato), ma è anche bello come ritornello. Ha una precisa funzione, di ricorrente conclusione a un sempre nuovo assalto angoscioso, funzione analoga a quella della ballata nel contesto del *Testament*: la funzione di mostrare, di fronte al destino umano, l'universale legge della natura. Non a caso sono figure di donne, quelle evocate: la vita della donna, così fortemente condizionata dal corpo, è tanto più vicina ed affine alla natura. La ballata parallela, dei *Seigneurs du temps jadis*, concepita quale *pendant* a quella delle *Dames*, è composta molto più schematicamente sulla falsariga di una ricetta: all'enumerazione degli eroi risponde un verso di constatazione storica: « Mais ou est le preux Charlemagne? », che contiene, sì, un elemento di leggenda, ma non si richiama ad alcun cosmico divenire. La domanda « Mais ou sont les neiges d'antan? » evoca con grazia allusiva il pensiero dell'analogia tra il fato umano e quello interno alla natura, della periodicità e ritmicità che è nelle vicende umane e naturali, appena suggerendo tale pensiero, senza insistere su tale corrispondenza, con una suggestività poetica insolita nel Medioevo e quale ritroviamo soltanto assai più tardi, per esempio nel *Booz endormi* di Victor Hugo? E quel pensiero dà una specie di conforto e sollievo cosmici, che nascono spontaneamente dalla contemplazione del divenire naturale, senza essere attinti, con medievale trascendentalismo, da alcun principio dogmatico. Di fronte all'angoscioso terrore medievale della morte, il verso « Mais ou sont les neiges

d'antan? » offre la dolcezza di una nuova fede, forse ignota allo stesso Villon, che in lui si affermò una sola volta, in questo brano dell'opera sua.

Qui sta quanto di moderno, di rinascimentale è contenuto nella poesia di Villon: in mezzo all'atmosfera di « autunno del Medioevo », in mezzo al lezzo di putrefazione e alle visioni di ghigni ipocratici, affiora una visione del mondo riconciliata con l'umano destino, con le leggi della natura, con la corporeità, con la morte. Quella singolare corrispondenza tra la natura e l'uomo, che la ballata intona in ritmo popolare<sup>10</sup>, è ciò che il poeta non dice e che dà al celebre verso il suo accento immortale. Gerthard Hauptmann ha scritto: « La creazione poetica consiste nel far sentire dietro ogni parola la parola essenziale ». Villon è stato poeta.

Il metodo da noi applicato, finora, all'analisi di opere della letteratura medievale, è stato quello, assai semplice, di leggere e leggere, attentamente e insistentemente: in due casi abbiamo constatato che le singolarità del testo ci conducevano, secondo il mio avviso, a un giudizio estetico ed anche a una valutazione d'ordine storico. Così, nelle *Quinze joyes de mariage*, l'insistente immagine della rete, della trappola, della fossa, era il simbolo dell'avversione medievale al soffocante imprigionamento nei sensi. La funzione della ballata delle *Dames du temps jadis* nel *Grant Testament* e la funzione del ritornello in quella ballata, ci hanno rivelato una nuova fede nel destino che accomuna l'uomo alla natura, onde vien superata la mentalità d'« autunno del Medioevo ». È sorta così una opposizione dialettica fra il Medioevo e l'età nostra, non solo applicata per artificio critico da noi moderni lettori alle vecchie opere, bensì fondata sul fatto che noi uomini d'oggi siamo depositari dell'evoluzione culturale avvenuta dalle *Quinze joyes de mariage* e da Villon in poi, e quando leggiamo e cerchiamo di comprendere, inevitabilmente il Quattrocento che abbiamo sotto gli occhi viene a contrapporsi al Novecento che è in noi. Per il semplice fatto che noi uomini del XX secolo leggiamo un'opera del secolo XV, il nostro giudizio automaticamente diviene un

giudizio storico. Possiamo anche rafforzare questa prospettiva storica mettendo a riscontro testi contemporanei di provenienza culturale diversa: nulla di più istruttivo che confrontare, ad esempio, il Quattrocento francese col Quattrocento spagnolo, ossia il passo di Villon sopra citato con, diciamo, le *Coplas a la muerte de su padre* di Jorge Manrique — paragone dal quale appare chiara la diversa impronta dei caratteri nazionali in una stessa epoca (il francese — del Quattrocento — più angustiato, legato alla terra, sensualmente descrittivo: lo spagnolo — del Quattrocento — marmoreo, trascendentale, sonoramente fluente). Oppure possiamo mettere a fronte testi della stessa nazione e, approssimativamente, della stessa ispirazione, ma appartenenti ad epoche diverse — e ciò pone il problema dell'evoluzione della genialità di un popolo, di una lingua, di una civiltà. Scelgo qui due esempi di poetare oscuro, redatti entrambi in Francia e nella forma metrica del sonetto, l'uno di Jodelle, poeta della Pléiade, l'altro di Mallarmé.

JODELLE

A luy mesme.

Le flamboyant, l'argentin, le vermeil,  
Oeil de Phoebus, de Phoebé, de l'Autore,  
Qui en son roud brule, pallit, decore,  
Midi, minuit, l'entrée du Soleil,

Ses feux, son teint, l'honneur de son reveil,  
Vouldroit cacher, brunit et tenir ore,  
Voyant le feu, qui ard, blanchit, honnore,  
Ton jour, ta nuit et la fin du sommeil.

Phoebus, alors que plus le ciel alume,  
N'est point si beau qu'on le voit par ta plume,  
Phoebé n'est point, ny l'Aube belle ainsi.

O peintre heureux! mais plus qu'Ange! qui ores  
As bien tant peu, que mesme tu colores  
Le Soleil mieux, la Lune, et l'Aube aussi.



Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublivé que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région où vitre  
Quand du stérile hiver a respieudi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Certamente, nessuno ha mai capito il sonetto di Jodelle *A luy mesme* alla prima lettura. Bisogna anzitutto scoprire la ricetta secondo la quale è composto: dopo di che le oscurità si sciogliono facilmente (come in un indovinello). Fin dall'inizio è avvertibile la tripartizione che si estende all'intera poesia (essa è indicata già nel primo verso dai tre articoli) e presto appare evidente che la triade Sole (Phoebus), Luna (Phoebé), Aurora, nominata nel secondo verso, determina l'intera composizione: le tre sorgenti luminose, infatti, non sono mai presentate singolarmente, ma sempre sommate insieme. Per capire la poesia, dobbiamo scomporre questa triade, ossia leggere verticalmente. Il poeta si rivolge alla medesima persona del sonetto precedente (Ph. A. Becker m'informa che tale uso di *luy mesme* è frequente nel sec. XVI), ossia al pittore-poeta Comte d'Alcinois = Nicolas Denisot (cfr. Bruno Berger, n. a p. 40 dell'opera che citiamo nella nota 11, p. 265-66): «Sole, Luna e Aurora vorrebbero nascondere i loro splendori, vedendo la luce che risplende a te». Questa luce è l'ispirazione del poeta (fosse la sua amata?). I primi otto versi vogliono dire dunque che il sole, la luna e l'aurora non possono irradiare tanta luce quanto

questa ultima; Phoebus, Phoebé e Aurore non sono così belli «qu'on le voit par ta plume», non così belli come il poeta Parisot sa dipingere la sua amata. Egli sa glorificarla meglio di Michelangelo, anzi, sa dipingere gli stessi lumi celesti ancor più lucenti di quanto siano in realtà. Le quartine ci offrono pertanto un indovinello che viene risolto nelle terzine, e nell'ultimo verso *Phoebus, Phoebé, Aurore*, citati prima nei loro epiteti classici, vengono chiamati in buon francese: *soleil, lune, aube*. Le terzine sono esattamente parallele: la prima svolge in forma negativa lo stesso pensiero che la seconda espone in forma positiva; in entrambe sono menzionate le tre luci del cielo, perciò non è solo la rima *ainsi-aussi* a collegarle. Senza dubbio, questa costante enumerazione e descrizione delle fonti luminose del cielo riversa sulla poesia un'enorme quantità di luce, e l'effetto luminoso viene a essere potenziato<sup>11</sup> in quanto si sommano nella triade gli attributi validi per le singole luci; ma tutto quello splendore viene scomodato solo per paragonarlo alla luce che irradia dalla poesia del collega. In fondo, Phoebus, Phoebé, Aurore, sono semplicemente unità di misura per misurarla, orpello petrarchesco con cui adornarla — lei che non è nominata con precisione, onde si può sopporla la Musa o l'Amata, quasi troneggiante più in alto dei corpi celesti, ma che propriamente esiste solo in quanto la dipinge il poeta, e forse non è nominata appunto per questo, perché è soltanto una creatura della fantasia pittorica o poetica di questo «Parisot pari a Michelangelo». Il sonetto, in verità, non è un elogio della celestiale Signora, bensì del pittore-poeta il quale sa dipingere così celestiali splendori: è un'autoglorificazione, un'apoteosi del poeta rinascimentale<sup>12</sup>, divenuto consapevole della immortalità che è in grado di accordare altrui. Tutta la luce torna a riversarsi sull'occhio solare che la può contemplare.

Vien fatto di domandarsi: perché questo poetare oscuro, questo giocare a rimpiattino, questo attrarci in un labirinto e poi trarcene fuori? Evidentemente, sia il poetare oscuro sia il profonder metafore vogliono essere il cimento dell'autore il quale, cosciente della sua capacità

artistica e delle possibilità della sua arte, si esercita a rendere intricato e inafferrabile un pensiero in sé chiaro: mentre il vero mistero, ossia il rapporto fra il tema dato e la realizzazione dell'artista, o in altre parole, il problema fino a che punto la bellezza dell'opera d'arte derivi dall'oggetto (la dama) o dal soggetto (il poeta), non è stato afferrato poeticamente da Jodelle. A lui interessa il giochetto di sole-luna-aurora, e d'irradiare sulla Musa, o Amata che sia, una luce sovranaturale — e in ciò l'artista non è se non un'espressione dell'uomo rinascimentale il cui potere vince la natura, dell'*homo faber et artifex*, dell'onnipotente forgiatore di versi. Di qui il balocciamento che è alla base di questa poesia. E non possono non sembrarci giochetti quella somma e quel parallelismo di epiteti e di verbi che producono raffinate variazioni lessicali, le *flamboyant, l'argentin, le vermeil*, oppure solo se inserita nella giusta concatenazione e attaccata al suo soggetto (e l'artificio massimo colpisce naturalmente il terzo termine, che soggiace alla rima: come suona artificioso « le vermeil oeil de l'Aurore voudroit tenir ore l'honneur de son revel — voyant le feu qui honnore la fin du sommeil »); e si osservi il mero orpello delle parole *décore* e *honore*, che tradiscono la teatralità dietro a quello sfarzo di luci). Giuoco risulta l'inversione latineggiante dell'ordine delle parole nei versi finali delle terzine: « Phœbé n'est point, ny l'Aube belle ainsi » (invece di: Phœbé ni l'Aube ne sont si belles); [tu colores] « le Soleil mieux, la Lune, et l'Aube aussi » (invece di: tu colores ainsi mieux...). Giuoco rimane l'enigmaticità, espressione letteraria di un artefice conscio del suo potere. Rendendo enigmatico un contenuto chiaro, il poeta impone al lettore lo scioglimento dell'enigma e l'aureola di luce emerge solo lentamente dall'oscurità. La comprensione della poesia diventa un processo dinamico, e la *dynamis* del poeta rinascimentale si sfoga sul lettore che viene costretto non tanto a una partecipazione sentimentale quanto a uno sforzo intellettuale.

Tutt'altra concezione del poeta e del poetare ci viene

offerta dal sonetto di Mallarmé. « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » si direbbe a prima vista una copia del verso iniziale di Jodelle « Le flamboyant, l'argentin, le vermeil, Oeil de »...<sup>13</sup>; in realtà, però, i tre aggettivi preceduti dall'articolo non si riferiscono, in Mallarmé, a tre cose diverse ma ad una sola: *l'aujourd'hui*, ch'essi qualificano nei suoi diversi aspetti. E fin dall'inizio ci vengono incontro, non già luci celesti avvertibili dai sensi, ma l'astratto « oggi ». L'oggi è vivo, bello, ma anche *vierge* — per Mallarmé, qualità negativa, sterile come la sua Hérodíade. È, l'oggi, pieno di vita, e vorrebbe quindi « avec un coup d'aile ivre » spezzare tutto ciò che nell'anima resta rigido e non si lascia sciogliere (« Ce lac dur oublié que hante... Le glacier des vols qui n'ont pas fui »). L'oggi è *vierge* = sterile, perché è in lui una durezza, un gelo, *l'encroûtement*, direbbe Bergson. Con un *coup d'aile*, poi con *vol*, si crea l'immagine di un uccello che vorrebbe volare — ad esso è opposta la immobile durezza del ghiaccio. L'oggi è chiaramente entrambi: uccello desioso di libertà e fermo ghiaccio. Nella seconda strofa l'immagine dell'uccello si precisa: si tratta di un cigno che *autrefois* ha commesso una colpa, « pour n'avoir pas chanté la région où vivre » — non ha cantato in inverno la sua patria vera e non ha spiegato i suoi voli. Evidentemente quest'uccello che non ha cantato il suo vero canto, è l'anima del poeta. Terza strofa: L'uccello soffre in una « blanche agonie », imprigionato nello spazio nel quale non ha saputo alzarsi a volo; il bianco collo non può conquistarsi la libertà, l'animale è congelato nell'« horreur du sol ». Quarta strofa: L'uccello diviene un immobile fantasma, inchiodato *à ce lieu*, che si avvolge nel freddo sogno del disprezzo e rimane, nel suo « inutile esilio », una costellazione immobile, gelida e inerte, che irradia con disdegno luce sulla terra: una metafora mortuosa ovidiana che non ha più nulla dell'antica religiosità pagana. Si riconoscono qui i motivi cari a Mallarmé: i voli non volati ricordano il ventaglio non aperto con il quale egli associa, in un'altra poesia, il bacio non baciato; il cigno incatenato nel ghiaccio dell'« incrosta-

mento» richiama alla mente il poeta di *Les fenêtres*, che si sente a casa sua in un «ciel antérieur où fleurit la beauté», il cielo della bellezza, e qui in terra batte impotente ai vetri della sua prigione. « Ici-bas est maître... » si potrebbe dire: « L'aujourd'hui est maître ». A loro volta, le finestre a cui è affacciato il poeta sono *transparents* come il « glacier des vols qui n'ont pas fui ». Sono le finestre dei sensi nell'accezione platonica, e Albert Mockel, commentando questo sonetto, dice: « J'y vois la conception platonicienne de l'âme déchue de l'idéal ». Il poeta è l'angelo caduto, esule in questo mondo, come l'albatros di Baudelaire, l'uccello nato per l'aria, spatriato in terra. È colpa del poeta il non aver riconosciuto nel suo tempo la sua patria vera; perciò deve languire nel suo gelido inferno, ed altro non gli resta se non lo stoico proposito di *spernere se sperni*.

Esaminiamo adesso i modi della lingua in Mallarmé. Il poeta è bloccato nel ghiaccio, la vita deve essere mostrata nel suo ristagno e congelamento: quindi esatta distinzione dei tempi, così che il momento del gelo possa apparire quale risultato di una situazione antecedente e il punto di partenza di una situazione futura. La colpa del poeta è detta nel perfetto: « des vols qui n'ont pas fui — Pour n'avoir pas chanté la région — Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui »; l'eterno tormento è espresso nel futuro: « Tout son col secouera cette blanche agonie », e nel futuro è formulata la domanda (a cui si ha da rispondere negativamente): « le bel aujourd'hui Va-t-il nous déchirer? »; il presente è invece usato per l'irrigidimento in una calma che è solo calma apparente, ben lontana dalla stasi parnassiana, una calma tormentosa, perché contrazione di una dinamica bloccata: tormentoso presente è l'*hanter del lac oublié*, il doloroso se *souvient*, il *sans espoir se délivre*, le *plumage est pris*, *fantôme qu'assigne à ce lieu*, il *s'immobilise au songe froid de mépris*, *que vêt parmi l'exil...* — L'energia vitale è intorpidita e impedita, ma sotto la crosta di ghiaccio — uso deliberatamente questa metafora bergsoniana — è ancora vita, compressa e repressa,

ma bollente e smaniosa di batter l'ali (« avec un coup d'aile ivre »). La poesia col suo presente, il sonetto con la sua corazzatura, producono la contro-pressione delle soffocate energie, sono essi stessi vita contratta e congelata.

In tutto ciò non è dato immaginare alcuna realtà esterna: si tratta soltanto di astrazioni: *l'aujourd'hui, les vols* (« il volare », non un determinato animale che vola), *l'ennui du stérile hiver a resplendi*, *l'agonie infligée par l'espace*, *l'horreur du sol* (non « l'horrible sol »), ecc. È tolta la corporeità a tutto ciò che è materiale. Anche il cigno, si sente, non è un vero cigno; fa il suo ingresso nel nostro campo visivo indirettamente, per allusione; dapprima ci vien detto solo di un *coup d'aile ivre* dell'oggi, poi di un *glacier des vols qui n'ont pas fui*, quindi il cigno di un tempo ripensa a se stesso e diviene fantasma e costellazione. Né viene mai detto che il cigno rappresenta il poeta: la frase « pour n'avoir pas chanté » suggerisce appena questa corrispondenza. Mallarmé, com'è noto, vuol soltanto *suggérer*, non *nommer*. Il cigno prigioniero è simbolo del poeta, senza che tale similitudine debba essere per noi obbligatoria (il cigno potrebbe significare anche l'anima in generale). E a questo simbolo il poeta associa il bianco — per lui colore d'ogni cosa negativa —, lo spazio che il cigno ha « rinnegato », il ghiacciaio della vita raggelata; la mente del lettore passa inquieta da un'evocazione all'altra senza trovare ove posare. Lo stile compresso del sonetto genera un'inquietudine, si avverte un movimento sotterraneo come di acqua sotto il ghiaccio. Così il poeta soffoca il suo contenuto vitale nel ghiaccio della gelida forma: la sua centrale esperienza di vita è stata appunto il raggelamento della vita.

Confrontiamo ancora una volta tra loro i due sonetti di Jodelle e di Mallarmé. Tema di entrambi è l'attività poetica. Ma non c'è più, in Mallarmé, l'auto-incensamento del poeta rinascimentale, la convinzione di saper dipingere come Michelangelo: qui il poeta è un uccello accoccolato nel ghiaccio, il cui freddo stoicismo è un'autodifesa contro il mondo, e poetare è tormento. In tutta la sua

vita, Mallarmé ha dato forma poetica alla sua sterilità poetica, al tormento del non poter poetare, ed è questo l'elemento decadente, *fin-de-siècle*, in lui. Scomparsa è la profusione di luci celesti, di metafore per gli oggetti rappresentati: Mallarmé non oserbbe introdurre una metafora per puro giuoco letterario; egli si rifugia dietro la non-impegnatività del suo simbolo. In Jodelle la comprensione della poesia era divenuta un processo dinamico, il lettore doveva risolvere un indovinello. Mallarmé trova un equivalente alle tensioni del processo poetico nel cigno serrato in mezzo al ghiaccio, cioè il suo poetare è insieme sostanza e illustrazione di se stesso, descrizione e contenuto. Il lettore deve indovinare da sé il tormento del poetare. L'oscurità della forma è comune ad ambedue gli scrittori: ma Jodelle rende enigmatico un pensiero chiaro secondo e ch'egli, nella sua superiorità di *artifex*, vuole che il lettore scopra da sé. In Mallarmé l'enigmizzazione simbolica è fuga dalla chiarezza perché chiarezza è banalità, fuga dalla vita nell'espressione oscura, in certo modo per debolezza creativa. In Jodelle, l'oscurità nasce dalla certezza della vittoria, dalla consapevolezza di dominare la tecnica poetica; in Mallarmé essa nasce dal tormento del poetare. Là, poesia astrusa per giuoco di virtuosismo qui, poesia astrusa quale immagine delle interne lotte del poeta. Ma in entrambi questi scrittori francesi si tratta di una sibilimità «forzata», che in sé è chiarificatorio aggrovigliamento di ciò che in sé è chiarissimo — anche in Mallarmé, infatti, il simbolo è traducibile in termini razionali (Albert Mockel dà in una sola frase il contenuto dell'intera poesia). Si tratta di trasposizione dal chiaro nell'oscuro. Le corrispondenze si possono spiegare — Mallarmé non ha forse parlato della sua volontà di «ajouter un peu d'inconnu»? Mistero dunque per coazione esterna, non per interna necessità: non è l'impulso a poetare già per se stesso pieno di mistero, quale si trova in Goethe o in Eichendorff; è la tendenza specificamente romanza verso la forma preziosa, che spinge Mallarmé e la *poésie pure* ai suoi mascheramenti,

oggi si permettono di andar tant'oltre che vari commentari filologici del medesimo testo di Valéry sono considerati egualmente validi. Poetare diventa allora poesia filologica, arte della parola, arte spiegabile razionalmente, e il poeta stesso è *poeta philologus*, pronto a rinunziare all'elemento orfico piuttosto che a quello mistagogico. L'accostamento di queste due poesie « oscure » appartenenti ad epoche diverse, ci ha dunque insegnato un cosiddetto *trait éternel* della poesia romanza, come pure le varie rifrazioni del medesimo fenomeno in differenti età.

Lungi da noi, tuttavia, l'idea che la letteratura romanza, e in special modo quella francese, si esaurisca in poesia filologica, in arte della parola, in lambiccati preziosismi, e che le manchi l'espressione schietta e spontanea di ciò che è pieno di mistero. Al contrario: la ballata di Villon lasciava trasparire il non-detto dietro il detto. Un passo di Racine potrà servirvi quale *pendant* di un mistero cioè che viene svelato, e che il poeta tuttavia non può lasciarsi uscire dalle mani senza un velo: prendendo la scena (atto I, scena III) in cui Fedra confida la nutrice il nome del figliastro amato, Ippolito, e le descrive il nascere del suo amore, che è insieme la sua colpa.

Trascelgo un solo verso (atto I, v. 3103<sup>14</sup>), che senza dubbio fa un grande effetto su qualsiasi lettore: « Et rober au jour une flamme si noire ». Esso è caratteristico non solo per il personaggio di Fedra, ma per tutti i personaggi del teatro di Racine, in cui le passioni venivano palesate e descritte in tutta la loro tenebrosità e balena distruttiva. Fedra vorrebbe celare la nera fiamma della sua passione alla luce del giorno, ma non le è consentito, non solo perché il silenzio è incompatibile con la sua natura, ossia per ragioni di tecnica teatrale che si potrebbero rintracciare, attraverso gli inizi del teatro rinascimentale, fino in Seneca, ma perché è nell'essenza dell'eroismo di Racine di avere sentimenti peccaminosi ed essere incapace di nascondere, di languire viva nell'inferno della coscienza, di provare i più atroci supplizi in uno spazio cartesiano



di lucido pensiero. Proprio in questo suo discorso, Fedra espone la nera fiamma al più chiaro sole, viviseziona il suo cuore non solo all'irrelevante personaggio della confidente, ma a se stessa. E tuttavia, malgrado questa razionale radiografia di un cuore di donna, l'immagine che ci vien presentata non è priva di mistero; come anche la radiografia, per quanto mostri con chiarezza la localizzazione e l'estensione del male, conserva pure nei contorni e nelle ombre qualcosa di misterioso. Forse perché, quanto più ci avviciniamo a un mistero, ecco che un altro mistero si erge davanti a noi, a simiglianza delle mura di Gerusalemme che ad ogni conquista mostravano un'altra cerchia da conquistare? Comunque, è questo il mistero di Racine: di essere insieme chiaro e misterioso, esatto, pur lasciando ampio margine alla fantasia. E queste qualità si riconoscono anche nella sua lingua: «*dérobé au jour une flamme si noire*»: quanti fenomeni linguistici da interpretare razionalmente si celano in queste poche parole! *Flamme* per «amore» è una delle metafore più sfruttate, quasi una specie di *Kenning*, logoro e convenzionale; una *flamme noire* è, agli occhi della ragione, una stridente contraddizione in termini, poiché in genere una fiamma non è nera; *dérobé au jour une flamme* è, razionalmente, un altro paradosso, poiché una fiamma non si nasconde alla vista, e molto raziocinante è anche il *si* dimostrativo «una fiamma così nera» — l'oggetto, la fiamma nera, non viene soltanto mostrata come tale, ma l'intensità della fiamma viene per così dire inserita in una graduatoria di colore. A questa nera fiamma non è concesso di divampare liberamente, essa è smorzata dallo spengitoio dell'intelletto che misura e confronta. E tuttavia il verso è pieno d'irrazionale mistero e infonde, malgrado l'attenuazione dell'intervento razionale, un senso di passione oscuramente ardente: la «nera fiamma» è infatti un'immagine rara (che si ritrova in Hebel) per una passione, che va assai al di là delle licenze del teatro classico. Si osservi inoltre che il motivo della fiamma, del fuoco, penetra di sé tutto il brano: «*Je sentis tout mon corps et transir et brûler*» — brividi freddi e caldi del-

l'incipiente passione, corrispondenti ai rossori e pallori di quando vide la prima volta l'amato — e subito la medichessa di se stessa riconosce il suo male: «*Je recon- fuis Vénus et ses feux redoutables*». La fiamma del sacrificio ch'ella accende per placarsi Afrodite, non riguarda la dea, bensì Ippolito: «*même aux pieds des autels que je faisais fumer*» ella è posseduta dall'interno fuoco amoroso che non la lascia più: «*Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée, C'est Vénus toute entière à sa proie attachée*». *Cacher* dà il motivo dell'occultamento: l'amore di Fedra non rimane nelle sue vene, non può più essere *dérobé* alla luce del giorno («*je t'ai tout avoué*»). La nera fiamma è una fiamma di morte: vano è voler rianimare il naturale color della vita, «un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler». Qui *flamme* non è davvero uno dei soliti, convenzionali preziosismi linguistici del teatro di corte, no, quella fiamma è fuoco dei sensi, che furoreggia nel corpo, nelle vene di una donna, e tuttavia Racine, appoggiandosi a una metafora consueta, acquista la possibilità di attuire e distanziare l'espressione. Fedra si consuma nel fuoco d'amore, e intanto sente il suo calor vitale farsi ghiaccio, il suo amore è insieme fiamma e gelo — l'amore di Fedra contiene in sé la vita e la morte. Si osservi ancora la parola *jour* = luce del giorno. Fin dalla prima scena Fedra ci è presentata «*lasse d'elle-même et du jour qui l'éclaire*»; nella seconda scena «*Elle veut voir le jour*»; nella terza ella dice:

OEN.: Mes yeux son éblouis du jour que je revoi...  
 Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière,  
 Vous la voyez, Madame, et prête à vous cacher,  
 Vous haïssez le jour que vous venez chercher.  
 PH.: Noble et brillant auteur d'une triste famille...  
*Soleil*, je te viens voir pour la dernière fois!

e nel V atto, morendo, ella dice:

Et la mort à mes yeux déroband la clarté  
 Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

Non si dimentichi che Fedra (greco φοιδρός) significa la radiosa, la splendente (come sua madre Pasifae, la

« omni-lucente »): Fedra quindi, progenie di Elios, tende alla luce, al sole; ma nello stesso tempo ella è figlia del dio che regna sugli Inferi, figlia di Minosse e di Pasifae, ella è straziata da un cieco impulso, da una fiamma nera. Tenebre e luce, giorno e notte, sono simboli delle opposte potenze che lottano in Fedra, spinta dalla sua natura verso la luce della vita, ma condannata dal suo fato alle tenebre della morte (« j'ai pris la vie en haine et ma flamme en horreur »). Macchiata dalla sua nera colpa, ella non deve mirar la luce del giorno: il *cacher*, il *dérober au jour*, la necessità di celare, oscura lei e la luce: solo la morte può restituire Fedra alla luce del sole, e restituire al sole la sua purezza. Così Fedra stessa è una « fiamma oscura », insieme colpa e nostalgia di purezza; fredda fiaccola che brevemente divampa, figlia di una famiglia « tristemente splendente », ella discende egualmente da Minosse e da Elios: è lei stessa una contraddizione in termini incarnata, come lo sono tutti gli umani: poiché l'amore adultero e sedicente incestuoso di Fedra è altrettanto ambivalente quanto qualsiasi altra umana passione: da un lato impulso naturale insopprimibile, fiamma e luce, dall'altro colpa e male, agghiacciante e tenebroso. Il simbolismo di Racine (che finora, a quanto io sappia, nessuno ha fatto notare) è consapevole e chiaro; ma questa rivelazione dei due aspetti dell'amore, quello del naturale destino e quello della colpa, tocca il mistero che è in noi. Racine è chiaro, ma la sua chiarezza è densa di mistero. Egli riprende le vecchie e viete metafore e le riempie di contenuto etico e vitale: la nera fiamma, contraddizione verbale, rispecchia lo stato paradossale dell'uomo, inesorabilmente avviluppato nella sua passione, per nobile e puro che sia nel suo sentire. Per il fatto che Fedra stessa svela il suo segreto, e con ciò rende più fitto e impenetrabile il mistero del nostro essere, si crea questa singolare fusione di chiarezza e di mistero, di classicità e di barocchismo, che è riscontrabile anche nella lingua: espressioni di estrema semplicità e forza vitale stanno accanto ad espressioni formali distanzianti; spesso lucido distacco e conturbante immediatezza coincidono, e il verso

« dérober au jour une flamme si noire » ne è un esempio perfetto. Così l'ultima frase del brano è stilizzata in modo squisitamente letterario — e tuttavia chi non avverte, nella cadenza della proposizione subordinata, quel « reste de chaleur tout prêt à s'exhaler »? Le parole sono dette con spirituale distacco, ma il loro accento desta in noi le sensazioni fisiche del cadere, dello svenire, e svanire. Oppure sono frasi astrattamente convenzionali, come « De son fatal hymen je cultivai les fruits », cariche di antitesi e di pathos come « je voulais, en mourant, prendre soin de ma gloire », di fronte ad altre, tutte immediate, com-moventi nella loro semplicità, come « je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue », oppure: « j'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné: Ma blessure trop vive aussitôt a saigné; je t'ai tout avoué; je ne m'en repens pas ». È un continuo avvicinarsi e allontanarsi, un chiarificare e intorbidare, impetibilità e insieme pathos, linguaggio oratorio e semplicità espressiva, barocchismo e classicità. Non solo Racine lascia echeggiare dietro a ogni parola il suo significato originario, ma dove meno ci si aspetta, in mezzo al testo più banale e convenzionale, nel secolo più legato alle forme, ecco ch'egli fa risuonare la parola in tutto il suo primordiale valore.

Non so fino a che punto le mie interpretazioni linguistiche saranno state convincenti. Forse è sembrato a taluni ch'io mi sia troppo poco indugiato a spiegare l'elemento linguistico: ciò corrisponde all'opinione, in me sempre più forte, che la stilistica, ossia la scissione dell'elemento linguistico dall'opera d'arte, debba sparire, risolvendosi nell'analisi dell'opera stessa. L'autonomia assoluta della stilistica (ancora oggi fortemente sostenuta da H. Pongs e H. Hatzfeld) è soltanto un comprensibile stadio intermedio<sup>15</sup> fra l'indagine « anestetica » del linguaggio e quell'analisi totale dell'opera artistica che sola è giusta. Queste mie interpretazioni vorrei che fossero considerate semplicemente come tentativi personali di affrontare direttamente, con coscienza e sensibilità linguistica moderna, opere letterarie anche del passato. Altri potranno interpretare singoli passi o anche l'intera poesia

in altra guisa, ma una cosa vorrei stabilire come assolutamente giustificata: il diritto di affrontare l'elemento linguistico direttamente, con la nostra sensibilità personale.

Nei tempi della mia gioventù, la lingua si concepiva come un bene tramandato dai nostri progenitori, che la grammatica storica trattava — a ragione — senza alcun sentimento, come il prodotto di un'evoluzione e come uno strumento di comprensione reciproca sotto secondo determinate leggi. Con altrettanta ragione dobbiamo noi concepire la lingua come il frutto di una creazione, come l'espressione di un sentimento, e perciò accessibile al sentimento. In definitiva, è scienza non solo il mostrare quali forze fisiche condizionano la struttura della lingua, ma anche lo spiegare come mai la lingua appare a noi quale ci appare (attingo questo esempio a un recente saggio di fenomenologia<sup>16</sup> senza per questo volermi far bello sfoggiando il « metodo fenomenologico » oggi così in voga). La lingua di uno scrittore appare ad ogni intellettuale o ascoltatore spontaneo come un organismo che agisce sul sentimento — se ne deduce che la scienza ha il compito di studiare questo organismo anche come una fonte di emozione, e più precisamente con uno strumento adeguato, con ciò che in noi si presta allo studio delle emozioni: ossia con le nostre proprie emozioni. A questo punto ci vien detto: « galvanizza cosce di rane morte »<sup>17</sup>; o, con immagine più gentile, ci vien detto: « la lingua non costruisce con alberi vivi, ma con travi, con legname morto, ed è pericoloso vedere alberi dove sono travi ». Senza dubbio!... Ma abbiamo anche il diritto di non prender per morte le rane vive, di non chiamare travi gli alberi vivi — e la lingua vive nella lingua dei poeti, i quali possono perfino far germogliare e fiorire come la verga di Tannhäuser, certo legname linguistico che sembrava ormai morto. Né alcuno potrà impedire a noi di dedicarci più volentieri alla filologia delle piante che non alla filologia delle travi.

## LINGUISTICA E STORIA LETTERARIA \*

Il titolo di questo saggio<sup>1</sup> vuol suggerire al lettore la definitiva unità della linguistica e della storia letteraria. Poiché, lungo tutta quanta la mia vita di studioso, la mia attività è stata ampiamente dedicata al ravvicinamento di queste due discipline, mi si vorrà perdonare se faccio precedere le mie osservazioni da uno schizzo autobiografico delle mie prime esperienze universitarie. Mi propongo di raccontarvi la storia mia, di come mi sono aperto un passaggio attraverso il dedalo della linguistica — dal quale sono partito — verso il giardino incantato della storia letteraria; e di come ho scoperto che c'è un paradiso nella linguistica così come c'è un labirinto nella storia letteraria; che i metodi e il grado di certezza sono fondamentalmente gli stessi nell'una e nell'altra; e che se oggi le discipline umanistiche sono sotto processo (processo ingiustificato, a mio avviso, poiché la colpa non è delle discipline umanistiche ma soltanto di alcuni cosiddetti umanisti che persistono nel contrapporre spunti antiquati delle scienze naturali, le quali a loro volta si sono andate orientando verso quelle umanistiche), se dunque le discipline umanistiche sono sotto processo, non è giusto sottrarne qualcuna al verdetto; se è vero che non si può trarre nessun valore dallo studio della lingua, non possiamo pretendere di salvare la storia letteraria, la storia della cultura, o la storia.

\* Da *Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 1-39. Traduzione di Lore Ferracini.