

## Il poema innominato

di Alessandro Serpieri

WILLIAM WORDSWORTH, *Il preludio*, a cura di Massimo Bacigalupo, Mondadori, Milano 1990, testo inglese a fronte, pp. 524, Lit 16.000.

Giunge finalmente anche al lettore italiano una delle opere più significative del romanticismo, pubblicata con un ritardo di mezzo secolo anche in patria e praticamente sconosciuta da noi nella sua interezza. Si tratta della redazione del 1805, corredata di una interessante introduzione e, purtroppo, di scarse note informative. La traduzione, impegno formidabile data la mole, è condotta con agilità discorsiva, ma spesso sacrifica lo spessore dell'originale e talvolta presenta errori interpretativi anche vistosi, come quando svisa il senso dei vv. 291-94 del primo libro a proposito del ricordo infantile del fiume Derwent che scorreva dietro la casa del poeta: "Oh, many a time have I, a five years' child, / A naked boy, in one delightful rill, / A little millrace severed from his stream, / Made one long bathing of a summer's day" non può essere reso con "Molte volte, avrò avuto cinque anni, / traevo, nudo bambino, un ruscelletto, / una deviazione dalla sua corrente; / facevo di un giorno d'estate un solo bagno", perché, ovviamente, non è il bambino che "trae" incongruamente il ruscello, ma è il ruscello, la roggia, che "è separato" dalla corrente principale del fiume.

Il poema è una "divina autobiografia", come lo definì Coleridge che l'aveva indirettamente ispirato e a cui esso era dedicato, un'autobiografia della mente, singolarissimo *Bildungsroman* in versi e allo stesso tempo *Künstlerroman*, "un poema sulla mia educazione poetica" nelle parole dello stesso Wordsworth. Ed è un poema, per così dire, nato per sbaglio, scritto in un'attesa. Nella primavera del 1798, l'anno in cui veniva pubblicata la prima edizione delle rivoluzionarie *Lyrical Ballads*, i due poeti avevano concepito l'idea che toccasse a uno dei due, a Wordsworth, l'impegno di scrivere un grande poema filosofico riguardo all'uomo, alla natura e alla società, secondo le nuove coordinate di quel drammatico scorcio di secolo, segnato dalla rivoluzione francese, prima esaltato da grandi speranze e poi turbato da ancora più grandi delusioni. Avrebbe dovuto intitolarsi *The Recluse*, indicando immediatamente il punto di vista del nuovissimo poeta romantico, che si è recluso appunto, staccandosi dal già degradato mondo urbano e soprattutto dagli inganni della storia, per guardare la realtà da un livello più alto, atemporale, a contatto con una natura riscoperta secondo valenze sublimi nella scia di Burke o di Rousseau. Coleridge incalza l'amico affinché si immerga nell'impresa, e la dedichi a "coloro che, in seguito al completo fallimento della Rivoluzione Francese, hanno abbandonato ogni speranza di miglioramento dell'umanità, e stanno affondando in un egoismo quasi epico, mascherando sotto i bei nomi di sentimento patriottico [questo significa *domestic attachment* e non 'affetto domestico' come traduce Bacigalupo] e di disprezzo per *philosophes* visionari" (lettera del settembre 1799).

Nell'autunno del 1798, Wordsworth è in Germania con la sorella Dorothy, e cerca di avviare quel poema, ma non ci riesce. Proprio da questo fallimento nasce il primo *Prelude*, una versione in due parti, in cui il

poeta, interrogandosi sulla sua stessa vocazione letteraria, si trova a riconoscerne la genesi in alcune scene d'infanzia e quindi nelle passioni e nei percorsi conoscitivi dell'adolescenza. In quella prima redazione il poema è concluso già nel 1799, opera visionaria, tutta colma di epifanie (nel senso che sarà poi di Joyce o di Proust) e aperta ai segni del numinoso; nella quale, molto modernamente, la memoria è sia scena ricordata che atto del ricordo, ed è quindi l'incontro di "due coscienze", come dice lo stesso poeta, due coscienze nel cui irriducibile sfasamento verbale e conoscitivo resta inscritto il segreto stesso della visione. Tutto è estremamente denso e compatto in questo

gran parte dovuta all'incontro con Coleridge oltre che alla discreta pedagogia naturalistica della sorella Dorothy. Questa nuova, e molto più vasta versione viene terminata nel 1805, secondo un disegno circolare: da ora all'infanzia, all'adolescenza, alla giovinezza, alla crisi diremmo oggi ideologica fra i due secoli, e infine di nuovo ad ora, all'attuale immersione nel mondo della natura e degli umili.

Si accentua in questa redazione — che è ora considerata da quasi tutti i critici la più interessante e quindi la definitiva, pur se, come vedremo, non lo è — il gioco delle "due coscienze", lo sfasamento tra il momento dell'enunciazione e quello

barca di notte sul lago (dove gli aspetti del naturale si caricano di connotazioni antropomorfe verosimilmente legate alle figure parentali: l'acqua appare materna, visto anche che tutto quel che è liquido affiora sempre in questo poema al femminile, mentre il picco minaccioso che si erge all'improvviso sulle alture sovrastanti il lago a inseguire il bambino terrorizzato si presenta come figura del paterno, visto anche che tutto quel che è roccioso e dirupante rientra spesso, obliquamente, nel paradigma del maschile); oppure il passo di XI, 316-45, anch'esso inteso a sublimare, nel segno delle due donne più amate, e più caste, della sua vita adulta, la sorella Dorothy e la moglie

Natura potrà, alla fine, risanarla e restituirle al suo compito superiore di conoscenza non costretta da ipoteche contingenti e limitanti: i libri XI e XII si intitolano appunto *Imagination, how impaired and restored*.

Compiuto il grande poema, Wordsworth non ne è tuttavia contento, perché pensa sempre al *Recluse* come all'impresa che coronerà la sua arte. Considera quest'opera autobiografica, senza nome, se non quello, puramente indicativo, di "poema a Coleridge", "come una sorta di portico al *Recluse*, parte dello stesso edificio". E il *Prelude* resta inedito. Poi, dopo molti anni, quando il progetto del *Recluse* è definitivamente tramontato, torna a lavorarci sopra, apporta piccole revisioni, in genere non felici (perché tendono a razionalizzare e a moralizzare le visioni e le esperienze), e ne conclude la terza e ultima stesura nel 1839. Scrive allora a un amico che la versione del 1805 "esiste ancora in manoscritto" e che "la sua pubblicazione è stata impedita semplicemente dal carattere personale dell'argomento". Il poema avrebbe visto la luce solo nel 1850, dopo la morte dell'autore, e con il titolo che conosciamo, voluto dalla moglie per indicare ancora una volta, ma con una metafora musicale, il carattere "preliminare" dell'opera: *Prelude*, appunto. L'equivoco, dunque, resiste fino alla fine: il poema è innominato e innominabile se non in relazione a quell'altro poema, *The Recluse*, di cui invece, fin dall'inizio, c'era il titolo, il nome, e non il corpo! Il poeta era consapevole, fin dal 1799, dell'operazione estremamente nuova, trasgressiva secondo i codici d'epoca, che aveva compiuto andando a rimediare nei suoi ricordi. La non nominazione del poema segreto dipendeva da una parziale rimozione, a posteriori, di un'avventura letteraria inconsueta, che aveva avuto un mezzo permesso di realizzarsi solo a condizione che fosse altro da quella che era, non il poema tanto sognato e cercato, il *Recluse* (che in effetti è), ma una sua preparazione, un esercizio di scrittura.

Che non poteva essere pubblicato, ma solo confidato, alla sorella, a Coleridge, a pochi altri. Lo lesse tutto a Coleridge nel 1807, e l'amico ne fu affascinato, quasi sconvolto. Scrisse, la stessa notte, una poesia intitolata *To William Wordsworth*, in cui parlò di "quel canto / più che storico, quel canto profetico / in cui (alto tema da te per primo adeguatamente cantato) / delle fondamenta e della costruzione / di uno Spirito Umano hai osato dire / ciò che può essere detto, rivelato / alla comprensione della mente ... pensieri troppo profondi per le parole! / Tema difficile quanto alto! / Di spontanei sorrisi e misteriose paure..." Aveva colto l'essenziale: il canto, ancor più che storico, era profetico, ed era nuovo, arditto, volto a tracciare la genealogia di una mente, a dire il dicibile e a implicare l'indicibile. Ma se il *Prelude* è, soprattutto nei primi due libri e nell'undicesimo, un sondaggio straordinario di visioni infantili, di rapporti segreti e dislocati, e un'analisi della mente che conosce il mondo anche e soprattutto riattingendo le proprie tracce originarie e rielaborandole tra sussulti e sublimazioni, il suo valore, poetico e documentario, solo in parte inficiato da occasionali lungaggini e ripetizioni, va oltre il pur "divino" autobiografismo, offrendoci anche (nei libri III-X) le coordinate storiche, sociali e ideologiche di un'intera epoca. E l'angolatura costante è quella riflessiva e filosofica, ma senza tecnicismi o argomentazioni astratte, perché si tratta della filosofia di un poeta. Un poeta che, come annotava Coleridge nel suo *Table-Talk*, "possiede il genio del grande poeta filosofico più di qualsiasi uomo che abbia mai conosciuto o che sia mai esistito, io credo, in Inghilterra, dai tempi di Milton".

## In trappola, nel sogno americano

di Anna Baggiani

HARRY MATHEWS, *Sigarette*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, ed. orig. 1988, trad. dall'inglese di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti, pp. 269, Lit 28.000.

*Americano, autore di un insolito romanzo, Mutazioni (Rizzoli, 1964), l'unico finora da noi tradotto, dove dava prova di un irresistibile vocazione al divertissement, Harry Mathews arriva presto a Parigi per approdare all'Oulipo, l'Ouvroir de littérature potentielle fondato nel 1961 da Raymond Queneau e François Le Lionnais. Un vero laboratorio di sperimentazione letteraria che si propone di "ricercare forme e strutture nuove" e di cui fanno parte tra gli altri Roubaud, Calvino, Perec. A Perec, amico e traduttore dell'autore, è dedicato questo Sigarette. In un sottile gioco combinatorio si allineano, come couplets di un abile rondò, ma per continue variazioni diacroniche e sincroniche, quattordici coppie di personaggi, in quindici intensi capitoli, più uno, dedicato a colui che guarda. Una struttura musicale, con un occhio al giallo, che coinvolge fino in fondo il lettore, rendendolo complice e partecipe. Elizabeth, personaggio centrale, è l'unica a percorrerla in tutte le direzioni, come un refrain, presenza reale oppure onnipresente ritratto, distrutto, nascosto, ritrovato; ed è l'unica a sfuggirle col fascino della sua irriducibilità. Intorno a lei si scompongono o ricompongono, impaniate nelle consuete faccende d'amore, sesso, gioco e denaro, coppie di americani non precisamente tranquilli. Nel realizzato "sogno americano", sotto educate convenzioni, si celano truffe, tradimenti, trasgressioni — come quella, sadomasochista, di Lewis e Morris, destinata a finire in tragedia; e la morte sembra affacciarsi sotto mentite spoglie, come nel bellissimo capitolo*

*sulla grave malattia di Phoebe, confusa con una nevrosi. Complicati e perfidi rapporti di parentela, e d'amicizia, s'intrecciano e si sciogliono: impossibile riassumere la fitta trama d'avvenimenti che dà corpo alla storia. L'abituale mistificazione della realtà s'incarna, con humour, nella figura dell'attore — assunto per recitare la parte dello scapolo alle feste — del capitolo conclusivo. Ma il gioco dei quattro cantoni, secondo le regole, lascia sempre fuori qualcuno: al lettore il piacere di identificarlo.*

La "littérature potentielle", tradotta in atto, rivela, soprattutto, l'autocoercizione a un rigoroso metodo di lavoro, senza concessioni al caso. Ma sempre di giochi si tratta, e "les jeux son faits": tutto quanto si narra è già avvenuto, sottoposto al disincantato distacco del tempo e della memoria, senza spazi per nostalgie alla Fitzgerald ma neppure per insensate lezioni di morale. Lo scrittore prende le distanze: registratore di eventi, diventa uno storico dell'esistente, che ricerca, annota puntualmente, riflette eludendo una piena partecipazione — basterebbero, a dimostrarlo, le citazioni. Ma la vita irrompe tra le righe, scompaginandone, dolorosamente, gli equilibri. Decantata nella controllatissima tensione di un singolare piacere di scrittura, distillata e concreta, la materia umana del libro rivela così, in extremis, l'anima americana di Mathews. La ben nota aspirazione alla totalità che appartiene alla miglior tradizione del romanzo americano (e questo è un vero romanzo, al di là dei sofisticati funambolismi oulipiani); l'ostinata volontà di imbrigliare il torrente della vita in un'asciutta concentrazione, che non sarebbe spiaciuta a Stevenson, non a caso uno dei modelli dello scrittore.

primo *Prelude* in due parti, che il poeta sembra considerare, al momento, concluso, visto che ne redige insieme alla sorella due belle copie. E ora si volge di nuovo a *The Recluse*, ma riesce a stenderne, l'anno successivo, solo l'inizio, il primo libro intitolato *Home at Grasmere*, che celebra il suo felicissimo approdo insieme a Dorothy, sua ispiratrice e sua complice, nella valle di Grasmere situata al centro della natia e sempre miticamente vagheggiata regione dei laghi, il Cumberland. Ma quell'inizio non è, di fatto, che un'altra modulazione del *Prelude*. Poema che viene presto ripreso e sviluppato in ben tredici libri, ottomilacinquecento versi. Il progetto si allarga smisuratamente per includere le svolte successive all'infanzia e all'adolescenza, gli studi a Cambridge, i due cruciali viaggi in Francia, l'incontro con la rivoluzione, le speranze, l'utopia palingenetica, cui segue la depressione, il periodo buio nelle Londra confusa e spettrale, e infine la rigenerazione nella natura ritrovata, rigenerazione in

dell'enunciato. Pertanto il racconto si configura spesso come una sorta di elaborazione secondaria della visione (similmente a quanto avviene per il racconto del sogno) ed è straordinariamente moderno il fatto che Wordsworth si renda conto, in più punti, delle motivazioni inconse che stanno dietro alla folgorazione di un'esperienza infantile nel suo prodursi e nelle tracce passionali — paure, turbamenti, eccitazioni — che imprime nella mente, allora e subito dopo e poi ancora tante altre volte, fino ad ora, al momento che le rimemora lontane e tuttavia ancora attuali e misteriosamente generative. Non a caso, in tale escursione continua (per quanto riguarda almeno le epifanie dell'infanzia e della prima adolescenza) interviene puntualmente quel processo che la psicologia freudiana ha definito come sublimazione: si veda per esempio il passo "Wisdom and Spirit of the Universe!" (I, 428 sgg.), rivolto a sublimare la paura del terribile appena raccontata nel perturbante episodio del furto della

Mary, la scena segretamente tramata di morte e di eros che si conclude con l'immagine della giovane contadina sbattuta, violentata, dal vento.

Alla Natura numinosa, ambivalente, e maschile-femminile, paterna-materna nelle sue valenze misteriose, si alterna sempre la Natura sublimata, maestra, che forgia il poeta, pur tra "terrori, antiche angosce, rimpianti, assilli", eleggendolo come suo "essere favorito". Si tratta di quel rapporto recondito, riservato a pochi, in cui il poeta romantico, nelle parole di Coleridge, riesce a intuire che "conoscere è rassomigliare": non più analizzare, dedurre, argomentare — alla maniera degli illuministi — ma entrare in sintonia, in empatia, col tessuto animato del Tutto da cui l'uomo si è separato e a cui deve tornare comprendendo il mondo per rassomiglianza. E ciò vale non solo per le epifanie infantili ma anche per le esperienze adulte: la sua immaginazione è stata ferita, lacerata, compromessa, dalle esperienze storiche, politiche, sociali, e solo la