

INTRODUZIONE

DAL SINGOLARE ALL'UNIVERSALE. UNA *MENTE CRITICA* PRESTATATA ALL'AMERICA

Lo sguardo con cui penetro le foglie / è lo stesso che
svuota d'ogni sangue / la libertà che amara in sé mi
accoglie.

Ruggero Jacobbi, *Flauto senza magia*

1. *Due illustri esempi di poesia*

Quello che conta, in un testo di critica letteraria, è tutto ciò che non ci parla soltanto del suo oggetto di riferimento – seppure a partire da questo, pretesto e traguardo finale del discorso – ed è dunque affermazione estetica, minuziosa descrizione dei processi sfuggenti per i quali il prodotto artistico, al di là delle sue incarnazioni contingenti, abborda e conferisce significato all'esistenza quotidiana (l'erosione del verbo a opera del pensiero): specie oggi, viene voglia di aggiungere, che l'editato abbonda superando di gran lunga la mole del *leggibile*, e sempre più estesa è la schiera di coloro in grado di svolgere diligentemente il compito, restare nel tema, individuare connessioni e contaminazioni perlomeno pertinenti. Il critico dovrebbe essere il più possibile *scrittore*, fedele in questo modo non tanto a un imperativo stilistico quanto all'impegno di scrivere «il romanzo stesso della coscienza: degli innumerevoli incontri fra il soggetto, l'Io, e la collettività, la stagione, la variante culturale perpetua»¹: il resto è parafrasi, ricerca storico-filologica, cioè qualcosa di (previamente) necessario ma profondamente diverso dalla *scienza della letteratura* secondo Walter Benjamin. E non è certo

¹ Così Ruggero Jacobbi in un intervento contenuto nel volume collettivo *Critica sotto inchiesta. Le nuove correnti metodo-logiche e la critica militante* (Ravenna, Longo, 1976, p. 131), e citato già da Anna Dolfi nella *Premessa all'Avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, "Saggi blu", 1984, p. 10. Ma si vedano anche le parole di Roberto Sanesi tratte da «*L'atto critico*» *Note per una poesia di Ruggero Jacobbi*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio – Firenze, 23-24 marzo 1984*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, 1987, p. 106: «l'atto critico di Ruggero Jacobbi non si è mai distinto del tutto [...] dagli stessi meccanismi analogici dell'attività creativa».

un caso che per definire questo desiderabile, potenziale *écrivain-critique* si siano utilizzate le parole, disperse e recuperate solo *post mortem*, di uno studioso (di un poeta, di un drammaturgo) nomade, solitario e antiaccademico, raddomante di cultura viva, appunto, sensibile a tutto ciò che nell'arte richiama la realtà e reclama una definizione, di qua e di là da Chiasso, di qua e di là dall'Oceano, rotta principale di questa febbrile ricerca del sommerso, del mal visto e mal detto, di uno straccio di canone.

È in effetti da poco terminato il suo lungo soggiorno brasiliano (1946-1960) quando Ruggero Jacobbi riceve dai fratelli Fabbri l'invito a realizzare per la collana dei 'premi Nobel di letteratura' due monografie – una su Faulkner e l'altra su Hemingway – alle quali pone mano con il consueto entusiasmo e l'abituale ampiezza prospettica, seppure in vista di una gloria alquanto ridotta, visto che la natura del progetto editoriale non poteva che condannarlo – come ha osservato l'amico Mladen Machiedo – a una sorta d'anonimato, ommesso il suo nome sia sulla copertina che sul frontespizio. Ma la fama non rientrava tra i suoi obiettivi principali o perlomeno non rappresentava un alimento indispensabile al fervore instancabile e ossessivo della sua mente, capace di sopravvivere anche all'espulsione dal Portogallo, metà del suo viaggio di nozze nel 1966, e dunque a un nuovo esilio (non più volontario) a Vigo: 'pericoloso sovversivo' (a detta della Pide, la polizia segreta portoghese) che in realtà voleva solo restare il più possibile vicino a Oporto per mettere in scena una commedia di Goldoni. Il risultato del suo ostinato impegno (che lo avrebbe accompagnato anche nel corso dell'anno successivo) furono due volumi assai diversi tra loro – in linea con le caratteristiche degli autori passati in rassegna – ma in uguale misura attraversati dal respiro di un secolo (affatto breve, come vedremo), visto che Jacobbi, pur ripercorrendo prevalentemente la stagione dell'*entre-deux-guerres*, fornisce informazioni utili anche sul periodo successivo, quello che volge indietro lo sguardo dalla bonaccia (spesso con la convinzione di avere fatto i conti in maniera definitiva con la stagione trascorsa), e più in generale sul percorso del romanzo moderno (del fare letteratura) tra Otto e Novecento. Si dirà che sarebbe forse bastata una Liala qualsiasi, al nostro, per tratteggiare i contorni della civiltà letteraria contemporanea, e sarà allora una conferma al discorso da cui si è preso avvio; ma certamente non poteva risultare nociva alla sua meditazione estetica (che qui come vedremo trova dei pur provvisori punti fermi) la compagnia di due scrittori così facilmente inclini all'alta poesia – questo lampo sfuggente che rischiarava la creazione anche solo per intermittenze, alimentando di presenze piuttosto che di assenze un movimento pendolare (dall'esempio alla definizione, andata e ritorno) che pure è solo del critico dotato.

Hemingway e Faulkner sono probabilmente *li maggiori corni* del Novecento americano, scrittori ormai *mitici* (in patria e fuori) a quest'altezza cronologica, cantori entrambi dell'io e delle masse, *en même temps*, dell'infanzia e dell'età senile, della religione e della natura, dell'esaltazione e della frustrazione, in un crocevia della storia americana che guarda caso è terra di mezzo tra una guerra

e l'altra, tra la depressione e la speranza, le praterie e la catena di montaggio, il vagabondaggio *on-the-bum* e la vita *on-the-road* (a venire) dei *beat*. Eppure si fa fatica a rintracciare *maniere* narrative così distanti tra loro in autori dello stesso periodo e paese, per di più ugualmente inseriti dalla critica (se non dal pubblico) tra i classici della letteratura mondiale; eppure, ancora, i titoli circolanti qui da noi, relativi alle suddette maniere e al loro sottile rapporto (mentre i volumi di seguito riprodotti in anastatica, a quarant'anni dalla loro prima pubblicazione, sono da leggere *en pendant*) non erano poi molti (e non lo sono tutt'oggi): sarà che le mode passano presto, o che certi capitoli critici a un dato momento vengono dichiarati irrimediabilmente chiusi, per quanto nel caso specifico l'opera di Faulkner e di Hemingway fosse stata filtrata in Italia secondo tempi e modalità particolari e parziali, anche ostantive. Il primo era infatti dovuto passare sotto la lente di estensori fortemente condizionati dalla sua provenienza, sia in positivo (Vittorini, Pavese) che in negativo (Cecchi), mentre Hemingway era stato sdoganato dalla censura italiana solo a guerra ormai finita, e poi pubblicamente mitizzato *en retard*, anche sulla base di istanze compensative. Per cui lo stile piano, lineare, limpido e cristallino di Mister Papa divenne un modello di riferimento assoluto per i prosatori italiani degli anni Quaranta e Cinquanta, che però raramente si mostrarono degni del maestro, scoperto in fretta e furia²; mentre quello «addipannato e attorto» di Faulkner (I, p. 28)³ – che al termine di una lenta decantazione avrebbe pure condizionato certi nostri autori sperimentali – rimase in larga parte da decodificare fino all'intervento di Jacobbi, americanista novello (Donato Valli l'8 novembre 1972 gli scrive: «è una sorpresa [...] saperti intimo di Faulkner»⁴), preceduto appena da un Praz, da un Cecchi (che aveva rimarcato pure le qualità artistiche di Faulkner), da un Agostino Lombardo, da una Fernanda Pivano.

La scommessa di Jacobbi (e in questo senso credo che i due scrittori non potessero capitare tra le mani di un esegeta migliore) consisteva proprio nel tradurre e decifrare – fino a dimostrare che la *poesia* può amabilmente abitare i contrari – due fattori stilistici che sono agli antipodi anche in virtù delle loro scaturigini: da una parte un giornalista innamorato di Cuba, affascinato dalle guerre e dalle corride, dall'altra un suo coetaneo del Sud (che è stato contrabbandiere, pilota, trasportatore di carbone, contadino, allevatore di cavalli) immerso nella mitica Yoknapatawpha dei suoi sogni, o dei suoi incubi; da una parte un uomo baciato dalla fama e dal successo, alla ricerca continua di duelli viaggi ed emozioni, dall'altra un autore schivo e stanziale, legato al passato della propria terra, calderone di tabù rispetto ai quali la scrittura diventerà ben presto strumento di indagine

² In realtà Moravia aveva tradotto già il racconto *The Killers*, pubblicato su «L'Italiano» nel 1933.

³ Indicheremo all'interno di questa introduzione, rispettando così l'ordine di pubblicazione, il volume su Faulkner col numero romano I e quello su Hemingway col II, entrambi seguiti dal numero di pagina dell'originale.

⁴ La lettera è conservata presso l'Archivio contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' (R. J. 1. 492. 3).

psicologica. E le biografie, si badi bene, non sono mai, per Jacobbi, sfondi intercambiabili per un autore o per l'altro («lo scrittore è prima di tutto un uomo»⁵): come a dire che non soltanto per soddisfare i criteri della collana viene dato ampio spazio all'interno di queste monografie alle notizie riguardanti la vita dell'autore o alle sue dichiarazioni di poetica (e qua e là alla sua descrizione fisica), talvolta in effetti decisive per individuare nuclei estetici altrimenti inafferrabili (una volta chiesero a Hemingway cosa mancasse nel *Sole sorge ancora* rispetto all'*Addio alle armi*, e l'illuminante risposta fu «la gioventù e l'ignoranza»).

Non poteva tornare inutile al critico, come è ovvio, neppure il confronto con la storia delle letterature, con l'opera di autori precedenti o immediatamente successivi, secondo un ambizioso tentativo di rintracciare (approssimativamente, certo) gli ingredienti della buona arte, disegnano così, attraverso i nomi di coloro che l'hanno segnata e guidata, anche un'autobiografia artistica decisamente estesa e versatile. Quando avviciniamo per la prima volta un testo di Jacobbi, oppure riprendiamo in mano un suo vecchio volume per qualche desiderio di approfondimento (dei più svariati: l'interesse per la poesia, per la letteratura italiana o per quella brasiliana, e soprattutto per il teatro), è infatti giocoforza precipitare *d'emblée* in una galassia di nomi e riferimenti che tende a infinito – il respiro della sua prosa portandosi dietro come per incanto l'immane sostrato della sua enciclopedica cultura, che abbraccia autori e motivi, movimenti, arti e generi anche diversissimi tra loro (verrebbe quasi da dire che sia vittima di quella che in termini medici è chiamata *beziehungswahn*, la mania di stabilire connessioni). Se infatti risponde all'obbligo di rispettare le *contraintes* editoriali anche l'esautiva rassegna dei testi e della bibliografia critica relativa agli autori indagati, è pur vero che la loro conoscenza capillare si sposa poi al passo analitico di chi da sempre vive nella e per la letteratura, di ogni latitudine e genere, seppure con occhio vigile alla qualità dei suoi esponenti (tutto in questo senso può essere chiamato in causa, anche il Tao-Te-King di Lao-tze, anche la mistica di Jakob Böhme, naturalmente accanto ai nomi di Montale e Ungaretti, di Sartre e Balzac, Gide e Breton, Eliot, Rilke, Zola, Heidegger, Proust, Joyce e Beckett, Nietzsche, Mondrian, Pollock e Matisse, Vittorini e Pavese, Hawthorne e Melville, Tolstoj e Dostoevskij, Guttuso, Schoenberg, Leopardi, Pessoa, Pound, Picasso, Neruda, Maiakovskij, Molière, Goldoni, Gogol, Goethe, Robbe-Grillet, D'Annunzio, Hegel, Carco... con le fonti delle citazioni spesso e volentieri specificate, casomai il lettore curioso volesse ritrovarle). E senz'altro a una convinzione estetica del tutto personale va ricondotto anche l'impegno costante, da parte di Jacobbi, di considerare *per intero* l'opera degli autori trattati, senza occultare i passaggi meno riusciti o i tributi resi talvolta a una «misura convenzionale di romanzo» (I, p. 175; la «voluta futilità» di *Zanzare*, per esempio, «diventa, alla lunga, futilità

⁵ Così Ruggero Jacobbi nel corso del dibattito *Sul 'Novecento' di Romano Luperini*, in «Stilb», 3-4, maggio-agosto 1981.

letteraria»: ivi, p. 177; mentre *Per chi suona la campana* conterrebbe «un certo scrupolo di *suspense* e di leggibilità [che] dà alla struttura generale del romanzo un sapore di calcolo, un'abilità da scuola di *playwriting*»: II, p. 64): ma soprattutto senza occultare il rovescio di una poetica, delle sue linee dominanti, cosicché *L'urlo e il furore* e *Absalom, Absalom!* (suo *prequel* posteriore, come l'antefatto agli episodi di *Star Wars* girati a cavallo degli anni Ottanta) sarebbero – così come *Di là dal fiume e tra gli alberi* e *Il vecchio e il mare*, passando da un autore all'altro – le facce opposte di una stessa medaglia, «i due versanti [complementari] di una montagna di sapienza linguistica e morale» (ivi, p. 73).

2. Questo mistero chiamato stile: a partire da Faulkner

Quello di Jacobbi è dunque un movimento pendolare che va dall'opera alla storia delle opere (e all'opera della Storia) e viceversa – sospinto dal desiderio di giustificare ogni parola, pesare ogni giudizio, nel timore che le definizioni rimangano incomprese, astratte. E se fin dal titolo di questa introduzione si è tirato in ballo il sintagma della *mente critica* – in omaggio a un'espressione ricorrente nell'*Avventura* e quindi nella lettura che oltre vent'anni fa (durante il convegno fiorentino del 1984) ne ha fatto Oreste Macri⁶ – è perché appunto colpisce l'originalità del metodo seguito da questo letterato geniale che vorrebbe procedere con ordine ma poi viene folgorato da un'idea apparentemente improvvisa e la segue senza riserve, l'abbandona e la riprende più volte, lasciando infine il testo (il suo) a questo stato vagamente larvale, stratificazione di livelli che rende testimonianza del processo (creativo) intercorso. Pare peraltro di ritrovare, in queste come in moltissime altre sue pagine, il passo cadenzato di un Debenedetti, la voce rivolta alla platea dei suoi studenti ma pure a se stesso che al pari loro – seppure da altri strumenti e altre esperienze condotto – continuamente ha bisogno di domandarsi cosa possa e debba significare la letteratura (narrativa e critica), che strumenti fornisca alla comprensione del mondo, come vada letta, interpretata e divulgata. Il testo è sempre lì, appunto, visibile e tangibile a ogni momento per mezzo di citazioni ed esemplificazioni: mai però pescate a pretesto per confermare oppure confutare una tesi, semmai raccolte per allargare e approfondire un tema, il senso di una problematica, fondante e centrale, che pure rimarrà sospesa – il punto di vista del critico sapientemente 'ridotto' a punto di partenza di un'indagine che non teme il contraddittorio, che accumula elementi a favore e contrari ma niente omette allo scopo di avvicinare e rendere più credibile il traguardo. La speranza, nondimeno, è quella di aggiungere un frammento di chiarezza a un termine o a una categoria critica; rendere accessibile anche al lettore che non abbia presenti tutti i nomi che sente vibrare da una pagina all'altra (condizione

⁶ Cfr. Oreste Macri, *L'intelligenza*, costante critica del «Novecento» di Ruggero Jacobbi, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit.

che presumibilmente apparenta la maggior parte dei fruitori, di professione e non) certi concetti dati per acquisiti; superare la riduzione di un'opera a un *mood* narrativo e a uno soltanto, mai decifrato altrimenti lo stretto connubio tra tema, sintassi, linguaggio, invenzione paesistica e psicologica che ogni opera mette in piedi giocando su sottili e volubili modulazioni; forzare perfino la stretta aderenza ai generi e ai movimenti, perché il poeta maturo «dice, e quello che dice non appartiene a nessun genere. Dice, e gl'importa più il dire che l'essere capito, o almeno l'essere capito subito» (I, p. 164).

Occorre perciò spiegare e precisare, di volta in volta. Così, per esempio, se in Faulkner la presenza massiva del linguaggio parlato concorre, secondo Jacobbi, all'elaborazione di un «vero realismo» che consiste però in un «superamento del realismo stesso» (ivi, p. 94), diventerà necessario (per decifrare questa «invenzione del nuovo»⁷ che è alla base di ogni *stile*) enucleare in dettaglio le tecniche di montaggio adottate. E se invece il critico vorrà mostrarci come l'elemento lirico e quello epico fondendosi diano luogo a una dimensione tragica (*exemplum* la prosa di Hemingway), la sua dimostrazione dovrà passare – a partire magari da un racconto specifico (*Il giocatore, la monaca e la radio*) – per l'analisi minuziosa delle strutture narrative e dialogiche, fino a rintracciare nella calcolata alternanza di dialoghi e discorso indiretto, nella studiata successione dei tempi verbali, la forza stilistica dello scrittore. Né Jacobbi rinuncerà al tentativo di chiarire, da un volume all'altro, il complesso rapporto che lega forma e contenuto (termini di un'abusata ma spesso incomprensibile endiadi), per esempio rammentando il turbamento provato da Hemingway dopo aver letto Dostoevskij, quando si domanda (in *Festa mobile*) se non «esist[a] un'ipotesi di contenutismo assoluto» («come si poteva scrivere così 'male', senza colore senza figura senza melodia, ed essere così grandi?»: II, p. 83): e la risposta è naturalmente negativa, non può esistere un *contenutismo assoluto* così come non può esistere un'ipotesi di *forma assoluta*, visto che «in ogni adulto scrittore è il rapporto diretto, umile, con la vita che crea a poco a poco una misura linguistica eccedente la vita stessa»⁸. Il traguardo cui tende il critico è sempre e comunque lo *stile* dell'autore trattato, annidato ognidove, alimentato a un tempo dall'arte della sincerità e del travestimento. Come ripete più volte Jacobbi, «l'ideologia vera di uno scrittore sta nel suo stile»⁹, il quale però è da ricercare dappertutto, nei gesti e nelle mosse degli attanti, nel lessico e nella melodia, nei temi, negli esiti (anche parziali) dell'intreccio, negli sfondi prescelti, anche se poi le regioni e le città in cui veniamo di volta in volta introdotti possono debordare, a livello profondo, dai confini strettamente geografici, che restano perciò solo il centro, o il punto di fuga di una mappa universale.

⁷ A. Dolfi, *Premessa* cit., p. 8.

⁸ E di nuovo qui facciamo ricorso a quanto affermato da Jacobbi negli appunti che andranno a comporre *L'avventura del Novecento* cit., p. 33.

⁹ Ivi, p. 34.

Prima in ordine di apparizione viene la monografia su Faulkner (1967), autore presumibilmente più apprezzato, stando ai gusti di una vita, rispetto a Hemingway (che pure è uomo dimidiato tra due continenti, un esiliato volontario come Jacobbi o come, tra gli altri, l'amato Rimbaud). E come accennato non può prescindere, tale monografia, da un proemiale bilancio sugli studi faulkneriani, in verità piuttosto scarsi durante gli anni della guerra e poi rilanciati (già prima del Nobel, 1950) dall'antologia di Malcolm Cowley (*The Portable Faulkner*, 1946, con la topografia e l'araldica dell'universo faulkneriano) e dalla relativa recensione di Robert Penn Warren, che attesterebbero l'avvenuta maturazione del pensiero critico statunitense. I primi esegeti di Faulkner, in effetti, «cercavano una formula a cui ridurre lo scrittore e, non trovandola, se la prendevano con lui» (I, p. 40): ma appunto la cercavano attraverso delle letture svolte in gran parte al servizio di una dimostrazione ideologica, politica oppure religiosa, con la quale evitare la complessità psicologica e stilistica di un tono narrativo così poco leggibile, così sfuggente a qualsiasi tradizionale e rassicurante formula riassuntiva – dando vita così a un campionario esaustivo di superstizioni estetiche gravate da moralismi e/o zdanovismi *ante litteram*, da linguaggi approssimativi, necessità personali, precetti formali, col *plot* confusamente, continuamente sovrapposto alle ideologie autoriali. Il ritratto di Faulkner tratteggiato da Jacobbi è invece tutto il contrario, visto che procede in cerca di corrispondenze tra le movenze stilistiche e le loro motivazioni profonde, con la massima cautela per quel che riguarda l'identificazione della voce autoriale in questo o quel personaggio, in questa o quella sua azione. In Italia, come dicevamo, Faulkner (anche per cause di ordine politico) aveva spinto Cecchi a parlare di una «frigida tendenza all'aberrazione violenta» che talvolta comunicherebbe allo straniero l'impressione «di trovarsi in un paese avanti l'incarnazione di Cristo»¹⁰, quasi che il motivo per cui Cristo non fosse riuscito a redimere completamente l'umanità potesse essere imputato anche a Faulkner: il quale piuttosto (fa presente Jacobbi) ricerca la natura di questo peccato originale (almeno lungo le coordinate spazio-temporali a lui prossime) nel traffico degli schiavi, nell'oppressione dei neri, nel peccato 'perseverato' dei bianchi che avrebbe marchiato a fuoco il codice genetico del sud, instillandovi rabbia e senso di colpa. Di qui la fuga, la caccia all'uomo, il sangue e la morte violenta, l'incesto, le catene della legge e della passione, il Palazzo di Giustizia e la casa in fiamme, insomma la tragedia annunciata che corre da un romanzo all'altro – fino al collasso di un mondo che pareva al riparo dalle inquietudini per quanto o proprio perché fondato sull'ingiustizia. A Jacobbi non sfugge insomma la tensione, la violenza che questo «angelo nero» (ivi, p. 51), inclemente demiurgo della parola e dell'animo umano, rivela e getta (trascinandoli al ritmo di una leggendaria rapsodia) su bianchi e neri, poveri e meno poveri, vincitori

¹⁰ Emilio Cecchi, *William Faulkner*, in *Pègaso – Pan*, a cura di Giorgio Pullini, Treviso, Canova, 1976, p. 282.

e rassegnati, tutti coatti da una libertà concessa solo a piccoli sorsi, a brandelli. Ma nella commedia umana di Faulkner egli ravvisa poi uno scontro 'a ripetere' dai precisi connotati storici: visi, nomi, personaggi, strade, edifici di una regione immaginaria (con centro Jefferson, che verosimilmente coincide con Oxford, Mississippi) tornano continuamente riacciando il filo di un discorso interrotto, mentre Faulkner, tenendo ferma la scacchiera, muove i personaggi-pedine, sempre gli stessi, i Sartoris i Sutpen e gli Snopes, i custodi delle tradizioni e gli alferi di un mondo nuovo – addendi, gli uni e gli altri, di operazioni che danno comunque come risultato il caos e la violenza, anche invertendoli tra loro, anche sperimentando gradazioni differenti dei loro vettori umani e umorali.

Il fatto è, come si legge in *Luce d'Agosto*, che «la memoria crede prima che la conoscenza ricordi», e non è un caso che lo stesso romanzo offra una delle innumerevoli declinazioni di un tema assai ricorrente in tutta l'opera di Faulkner, quello del sangue nero nascosto, riparato cioè da tratti meticci ma brace su cui continua a covare la rabbia razziale (la simbologia dell'uomo di colore come immagine della colpa o viceversa della vitalità è un *topos* che attraversa tanta parte della produzione narrativa statunitense tra le due guerre – si pensi ad Anderson – e che è ripreso da Boris Vian negli apocrifi 'romanzi americani' a firma Vernon Sullivan). La Storia, che non smette un attimo di fare sentire il suo peso, non è e non può essere salvifica. La guerra di Secessione e poi, per ogni individuo, anche la famiglia, le famiglie (e sono tante) in cui l'ignoranza ha generato traumi e disagi, sono i luoghi d'origine di terribili tabù ed ossessioni che passano in silenzio da una generazione all'altra, inesorabili e incalzanti come la frenesia che muove l'autore: e si presti qui attenzione, di nuovo, alle parole del critico quando osserva che «Faulkner scrittore è un personaggio di Faulkner: i suoi famosi errori di strutture, il suo preteso frammentismo, la sua sovrabbondanza, derivano tutti da un disperato *amor fati*. Anch'egli obbedisce, anch'egli ha un obbligo di ordine superiore, e così facendo si esprime» (ivi, p. 71). Per cui nella sofferta cadenza stilistica di Faulkner diventa possibile leggere la stessa, inappagata ansia di rivelazioni dei suoi personaggi, uno «slancio verso una 'verità' dinanzi alla quale la parola si sa impotente e perciò eroica» (ivi, p. 94), sempre insufficiente. Più in generale, il flusso di coscienza «minaccioso, senza soste» (ivi, p. 51), la «delirante aggettivazione» adottata (ivi, p. 92), la complessa dialettica strutturale costruita sul frenetico accavallarsi di punti di vista antitetici e contrastanti (tutti aspetti della poetica di Faulkner sulle prime così faticosi), rientrano secondo Jacobbi nella «scommessa di un rapsodo universale» (ivi, p. 95) che sfugge ogni prospettiva limitata, ogni ingombrante e riduttivo intervento personale per dare così voce alla pluralità contraddittoria del creato e dei suoi abitanti.

È lo stile dell'irrazionale, insomma, a scandirne la prosa, la quale vive di continue variazioni ritmiche, si sviluppa per un lento accumulo di materiali che poi si fa piena travolgente, esatta e incerta, che inciampa, si rialza, riprende la corsa, infine si placa in attesa di una spinta ulteriore – secondo un movimento progressivamente descritto attraverso brani sparsi che Jacobbi pesca in cerca dello

spettro completo dei toni faulkneriani e insieme dei loro caratteri comuni, dando così luogo al capitolo (antologico) più esteso dell'intero volume, breviario della maniera, delle successive maniere dell'autore. Sarebbe sineddoche di questa versatilità, secondo il critico, in particolare un'opera come *Requiem per una monaca* (e qui Jacobbi sceglie uno dei brani più riusciti dell'autore, esempio perfetto dell'*aggettivazione delirante* poc'anzi rammentata), chiara testimonianza della sconfinata tavolozza stilistica a disposizione dell'autore, però sempre attraversata da una misura costante e inconfondibile, quella che solo può trovare un naturalista immerso nella nebbia, uno storico sfiduciato dalla tracotanza indifferente che mostra questa entità terribile chiamata Storia ogniqualvolta si sovrappone al tempo presente e d'incanto tutto pervade e vivifica: l'orologio di Quentin (*L'urlo e il furore*) già appartenuto a un suo antenato, il cui rumore «fa tutt'uno con il battito delle sue tempie, con il fluire del suo stesso sangue» (ivi, p. 86: e a noi, oggi, fa venire in mente anche l'orologio di Butch in *Pulp fiction*); oppure – di nuovo muovendoci da un autore all'altro in cerca delle stesse profondità – la notte d'amore che Robert Jordan trascorre con Maria e che riporta a galla gli odori di una vita, in uno dei passaggi più dolci di tutta l'opera di Hemingway. «Trasporre il tempo reale in tempo assoluto è compito antico della parola», commenta in proposito Jacobbi (II, p. 105), e in effetti il rinvenimento di un meditato *sentimento del tempo* coincide sempre per lui con il riconoscimento di una misura artistica assoluta – la coscienza del caduco e dell'eterno risultando conquista emotiva ed espressiva di tutti i grandi scrittori, da Mallarmé a Rilke, da Kafka fino a Proust, il quale guarda caso quando Faulkner esordisce al romanzo è appena morto. Solo che nello scrittore americano (e Jacobbi lo ripete più volte, anche sulla falsariga di Sartre) tutto si svolge al presente, un presente assurdo e confuso benché alimentato da un flusso continuo di ricordi e premonizioni, il quale però non reca mai con sé la traccia di una rivelazione, di una verità svelata, di un ordine attendibile.

3. Una particolare nozione di impegno: il caso Hemingway

Compito dell'artista sarebbe dunque quello di tenere insieme i tempi, o piuttosto i futuri: quello in divenire del genere umano, cui può almeno in parte contribuire, e quello certo della sua morte, che deve cercare di ricevere con la coscienza pulita, soddisfatta. Ciò che naturalmente non significa votarsi a una causa ideologica o morale poiché, si è già accennato, «l'impegno politico dello scrittore avviene [...] a livelli diversissimi e imprevedibili»¹¹ (come la temperie culturale italiana recentemente ritrovata, stretta nella morsa del binomio impegno *vs* disimpegno, tentava di affermare in via definitiva): tanto più nel caso specifico di Faulkner, il cui 'sistema a spirale' (secondo la felice definizione di

¹¹ Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento* cit., p. 34.

Conrad Aiken) assomma *ad infinitum* prospettive e giudizi anche contrastanti intorno a un medesimo fatto, parcellizzando la voce dell'autore, alimentando continuamente la contraffazione. Il caos comunicativo, la fatica della parola, gli equivoci e la violenza improvvisa, covata inconsapevolmente, disegnano attraverso la sua prosa un universo ambiguo e pieno di ostacoli, talvolta claustrofobico o addirittura disperante, senza però che rappresentazione e compiacimento – per rivenire alla lettura di Cecchi poc'anzi citata – siano destinati per forza di cose a coincidere: quando prende la parola Quentin, in *Absalom, Absalom!*, per esempio, non risulta affatto chiaro se nella sua voce risuoni quella «dell'autore-Faulkner, dell'uomo-Faulkner, o di un autore-rapsodo in cui Faulkner si riconosce solamente quando e quanto egli vuole» (I, p. 102).

E quasi lo stesso discorso viene fatto anche per Hemingway (contando stavolta sulle osservazioni di Vittorini e di Wilson a proposito della sua 'religione della disciplina'): nel quale di nuovo l'etico e l'estetico coincidono seppure in assenza d'ideologia, il patente individualismo dell'autore convivendo con un palese anelito all'eroismo che risponde a un imperativo morale, a un dovere verso gli uomini fatto di lavoro, di volontà e dedizione, di resistenza al *nada* esistenziale che assedia l'esistenza; e dunque di scrittura, una scrittura che sia però effetto dell'osservazione e della conoscenza – per quanto omessa, proverbialmente lasciata sott'acqua a mostrare solo *la punta dell'iceberg* («se un prosatore sa bene di che cosa sta scrivendo», diceva l'Hemingway di *Verdi colline d'Africa*, «può omettere le cose che sa»). Per un critico militante come Jacobbi, sempre e comunque azionato, agito da un imperativo civile e dall'obbligo morale di stanare ogni forma recidiva di «stalinismo culturale» (II, p. 88), la lotta dell'uomo con la vita può benissimo trovare il suo oggetto antagonista, mantenendo la sua vocazione *engagée*, nella natura o nel fato, nel toro della corrida, nel pesc spada cubano o nei leoni dei safari che tornano in sogno al vecchio esausto dopo che ha perduto la sua preda. Si è detto che da noi Hemingway fu tenacemente avversato dal regime nel corso di quella stagione 'mitica' del romanzo americano durante la quale si importò letteratura straniera anche per sovvenzionare un sotterraneo moto di protesta, con occhi rivolti cioè a un altrove migliore ed esemplare, o della fantasia, terra promessa e lontana percorsa da ansie di rinnovamento e di libertà: causa ne furono alcuni articoli di giornale non proprio benevoli con il fascismo e certamente la pubblicazione di *Addio alle armi* (1929), che aveva gettato ombre e discredito sull'esercito italiano (anche se il romanzo era ambientato nel corso della Grande Guerra, quando il Duce era al massimo un interventista). Non stupisce perciò che nel momento in cui (1945-1946) comincia a essere pubblicato in Italia *Per chi suona la campana* – il romanzo sulla guerra civile spagnola che ai sempre più impegnati intellettuali italiani (adesso delusi dall'America) pare biasimevole e deficitario – si prenda a ripercorre l'intera carriera letteraria di Hemingway muniti di questa lente deformata dall'ansia di *engagement*; col rischio però di travisare i confini e i termini della questione (celebre in questo senso la polemica tra Vittorini e Togliatti, con il primo impegnato a riportare la

grandezza di Hemingway a delle motivazioni esclusivamente stilistiche) nonché i possibili travestimenti, alternativi e temporanei, assunti dall'artista:

La poesia vive di questo moto pendolare: quando i più si annegano nella solitudine dell'egoismo, essa chiama istintivamente i pochi a risvegliare gli altri perché non vi sia più solitudine, perché l'umanità diventi ecumenicamente attiva. Quando il moto collettivo diventa prevaricazione, inganno e retorica, la poesia si richiude su se stessa, viene a ricordarci il valore della solitudine, affronta il paragone del nulla e dell'assurdo. Ed è sempre poesia: è un moto che si svolge non tra fase e fase della sua storia, ma nel cuore di uno stesso poeta lungo le fasi della sua vita (ivi, p. 223).

Il volume dedicato a Hemingway, che ottiene il premio Nobel per la letteratura quattro anni dopo Faulkner (a dispetto dell'immediata e straordinaria diffusione dentro e fuor d'America, con l'eccezione già spiegata dell'Italia), viene pubblicato nel 1968 ed è ripetutamente attraversato da riflessioni di questo genere e tenore. Anche qui Jacobbi ricostruisce in maniera completa la biografia e la bibliografia del e sull'autore, la partecipazione alla prima guerra mondiale, la frenetica attività di giornalista, le pubblicazioni, i viaggi, il presunto (a suo dire indimostrato) suicidio: come nel precedente volume spazia insomma dall'analisi del lessico a quella dei contenuti tematici, dalla fisicità del testo all'agonia della sua gestazione, passando di nuovo in rassegna le dichiarazioni d'autore (che nella monografia su Faulkner erano montate in un capitolo a parte) e la storia della sua ricezione critica – nel caso specifico prevalentemente scandita dai nomi di Philip Young (*Ernest Hemingway*, 1952) e di Earl Rovit (stesso titolo, nel 1963)¹². Ripercorrere i contenuti dei loro interventi è naturalmente un modo per accogliere spunti interpretativi e per sgombrare il campo da equivoci sedimentati, dunque anche per rintracciare gli influssi e i modelli, secondo un'aspirazione costante di Jacobbi, o addirittura alcune filiazioni dirette – e qui il contributo di Young risulta decisivo – che da certi racconti di Anderson e di Bierce conducono a quelli del più giovane scrittore, la cui originalità viene dunque almeno in parte ridimensionata (senza che questo segni necessariamente un punto a suo sfavore). La questione, su più larga scala, aveva appassionato a lungo la critica italiana, indecisa se riconoscere al romanzo americano del primo Novecento una atipicità pressoché assoluta o viceversa una sostanziale dipendenza dalla storia delle letterature europee¹³, laddove almeno per quel che riguarda Hemingway Jacobbi, pur prendendo le mosse dall'agnizione della sua palese discendenza

¹² Lo stesso Rovit pubblicherà nel 2005, con Arthur Waldhorn, un volume intitolato *Hemingway and Faulkner in Their Time. As Seen by Others, as Seen by Themselves* (New York, Continuum).

¹³ È soprattutto Mario Praz (nel secondo volume delle *Cronache letterarie anglosassoni*) a proporre questo tipo di paragoni, avvicinando Dreiser a Zola e a Hardy, Dos Passos a Petronio, l'*Hemingway* di *Winner Take nothing* (1934) a Maupassant.

europea (complici i viaggi, e prova schiacciante l'amore dichiarato per i classici stranieri), non può fare a meno di snocciolare, accanto a quelli già chiamati in causa di Twain, Crane e Stendhal, i nomi di Cooper, di Melville, di Whitman e poi, per quanto strano possa sembrare, di Henry James e «del poeta Vachel Lindsay, primo vero *manager* estetico del jazz» (ivi, p. 180).

I debiti contratti da Jacobbi nei confronti di Rovit si fondano invece sul riconoscimento di alcuni aspetti della prosa di Hemingway assolutamente necessari per comprendere l'uomo e la sua opera: il tentativo dell'autore di restare enigma, mistero mai del tutto decifrabile (in questo pari quasi a un Faulkner, che «rimane uno scrittore da leggere all'infinito, nel sospetto continuo dell'enigma, e nell'inevitabile riconoscimento del genio»: I, p. 79); quindi l'ossessiva iterazione, nella sua opera, di un confronto a due tra un discepolo (sempre in cerca di emozioni) e un Maestro (guardiano dell'autocontrollo), i quali si sfidano al *gioco della vita* riflesso un po' ovunque, mille le prove e le immagini e gli attimi fatali che il quotidiano rimanda rivestendosi di un significato etico e morale; e poi ancora, confutando in questo modo un diffuso e durevole *misunderstanding*, il copioso sostrato filosofico che sarebbe nutrimento principale della sua prosa. Ma quello che conta, al di là delle osservazioni contingenti, sono l'umiltà e l'onestà intellettuale di Jacobbi nei confronti di chi lo ha preceduto, se è vero che spesso e volentieri chi si occupa di questioni letterarie tende a fare *tabula rasa* delle interpretazioni precedenti, o tutt'al più a prenderne le distanze condannandole senza appello, occultando così gli eventuali prestiti, spacciandoli per idee originali. Niente a che vedere col *modus operandi* di Jacobbi, il quale allo stesso Cecchi riconosce il merito di aver individuato il tema (fondamentale) del *nada* a partire dal racconto *Un luogo pulito, illuminato bene*, dove più che altrove si palesa quella lotta contro il vuoto che contrassegna l'opera di Hemingway e più in generale tutta un'epoca in cui «nessuno crede più al Bello: si crede alla parte del fuoco, al demone che ci permette di strappare un'unghia, un capello al nulla» (II, p. 163). E siamo giunti di nuovo, seppure sotto mentite spoglie, al crocevia dove convergono, legati assieme come intricato gnommero, i concetti (vitali) di impegno, resistenza e consapevolezza. Qui, tra l'altro, le parole di Jacobbi trovano uno di quei momenti (non rari) in cui la forza semantica del discorso critico trova perfetta sintonia con la sua carica emozionale, fondata sull'uso sapiente delle metafore oppure, altrove, di accenti mimetici¹⁴ e/o di riferimenti letterari e mitici. Due esempi tra tutti mi sembrano particolarmente significativi: il primo quando Jacobbi descrive la trama di uno dei suoi romanzi di Faulkner prediletti, *Mentre morivo*, in cui «i figli condotti dal vecchio Anse passano attraverso tutte le prove di un Ercole ridevole, attraverso tutti i gironi di un Dante straccione e fetido: pioggia, ponti che crollano, fiumi da passare a guado, e la ferita di Cash, la perdita dei muli, il fuoco, gli stormi

¹⁴ Ma non è comunque attraverso l'«impressionismo mimetico» che «la critica è chiamata [...] a farsi essa stessa letteratura»: così Jacobbi negli appunti per un articolo (dal titolo *Condizione della critica*) conservati all'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' (R. J. 5. 1. 46).

neri dei corvi. Quasi l'itinerario dell'anima *post mortem*, secondo l'antico Libro degli Egizi» (I, p. 81); il secondo quando invece si sofferma a descrivere la Venezia cantata da Hemingway in *Di là dal fiume e tra gli alberi*, che «non è un luogo geografico, è un'ombra della coscienza, la lapide o la stele dell'immaginazione occidentale, l'ago di una bussola che gli antichi avevano tenuta nascosta fra ori e drappi per pietà di noi» (II, p. 68). E le differenze tra i due scrittori, attraverso gli occhi di Jacobbi, si fanno sempre più sfumate...

4. Un punto di contatto

La proposta stilistica di Faulkner, come abbiamo visto (anche noi facendoci dunque mimetici rispetto all'oggetto d'indagine, avanti e indietro tra i molteplici luoghi in cui passa e ripassa Jacobbi) è tanto originale quanto e soprattutto ostica al lettore (e al critico): costruita com'è, verrebbe da dire, sui difetti, naturalmente se pregi e difetti si intendono in relazione a un ideale qualitativo tramandato dalla storia e più o meno avallato dalla reazione dei contemporanei. «Si dovrà ripetere ancora una volta», scrive Jacobbi, «che un grande scrittore ha solo i difetti delle sue qualità» (I, p. 92), ed è un modo per dire come l'urgenza espressiva, e la sfiducia nelle soluzioni stilistiche vigenti, talvolta si facciano complessità *necessaria* della prosa, come se qualsiasi intervento di limatura successiva ne intaccasse il furore, la forza, la profondità, come se la «tragica ipotesi del 'dir tutto' [potesse] perfino coincidere con lo sbaraglio definitivo dell'espressione; con il suo contrario, con la sua morte» (ivi, p. 192; ecco anche una frase d'autore, *en pendant*: «il mio modo di afferrare la realtà [...] deriva dall'urgenza che ho di dire tutto in una frase per paura di non avere il tempo, di non vivere abbastanza, per scrivere due frasi. O forse deriva solo dall'ignoranza, dalla mancanza di una cultura organizzata»: ivi, p. 139). Ma rilevare questa coincidenza tra difetti e qualità è anche un modo per suggerire che le grandi imprese possano essere costituzionalmente votate al fallimento, e che forse proprio in questa propensione all'*inachevé* risieda la loro grandezza, secondo una delle regole estetiche tanto care a Faulkner (per cui *L'urlo e il furore* sarebbe stata la sua «migliore maniera di fallire»: ivi, p. 124)¹⁵ – palesemente vivificata, per esempio, nel romanzo *Oggi si vola (Pylon)*, nel suo

[...] linguaggio torrenziale, quasi infantile, del *reporter* che vorrebbe spiegare a tutto il mondo il diluvio di cose che sta imparando e vivendo, e continuamente travolge se stesso in un mare di parole. Talvolta uno stato d'animo simile s'impadronisce pericolosamente dello stesso Faulkner, nella sua smania di dir tutto, e allora vengono fuori quelle pagine-formicaio, brulicanti di segni come un quadro di Pollock, con la disperazione delle parentesi e della sintassi che si sfascia a forza di riprese narrative (ivi, pp. 94-95).

¹⁵ «Le intenzioni contano quanto la cosiddetta forma, e a volte contano di più, perché sono formali esse stesse» (*ibidem*).

L'esito precario di questo diluvio, che dovrà infine rinunciare alla propria ambizione di intrappolare l'intero esistente, non basta a ridimensionarne l'efficacia, a ridurre l'ampiezza evocativa che è in grado di stimolare caricando di forte valenza artistica dati problematici e messaggi di incertezza (tratto caratteristico anche di Jacobbi, probabilmente: Franco Contorbia ha parlato di un amore della «superba imperfezione» a proposito dell'*Avventura del Novecento*¹⁶). Tutto il contrario di Hemingway, che inseguiva l'essenzialità, la semplicità dello stile attraverso un lavoro continuo di limatura (anche per rispetto dei propri limiti: ciò che Faulkner gli rimproverò più volte), e che più in generale si distingueva dall'autore dell'*Urlo e il furore* per carattere, immaginario e patrimonio filosofico-culturale. Eppure anche in uno scrittore errante che parla di Europa e di Cuba invece che dei suoi luoghi natali, che vive e ripercorre sulla pagina le grandi guerre dell'occidente e che è tutto azione e sentimenti esplicitati (così dissimili dal torbido magma dell'inespresso che grava sulle famiglie di Yoknapatawpha), Jacobbi è in grado di rintracciare quasi le stesse motivazioni, affini obiettivi artistici e una consimile profondità narrativa. La sua riflessione estetica – contenuta come un solo discorso nelle due monografie 'americane' – nasce infatti dalla profonda convinzione, solo apparentemente banale, che movenze a prima vista discordi derivino talvolta da urgenze comuni (in alcuni casi anche da *esperienze* comuni, ugualmente decisive, come fu la partecipazione alla prima guerra mondiale oppure l'incontro con Sherwood Anderson). «Ogni Cuba, ogni Venezia è un paese dell'anima, e ogni Yoknapatawpha, ogni Winesburg è remota quanto Parigi o bianca e inesplorata come la luna dove esterrefatti uomini sbarcheranno domani» (II, p. 33): come a dire che da un piccolo borgo, da un gruppo ridotto e scarno di case oppure attraverso un peregrinare *bohémien* tra Pamplona e Parigi è comunque possibile giungere a toccare e descrivere l'umano nella sua essenza più vera, a patto di possedere uno stile, un linguaggio costantemente attraversato dalla fedeltà all'impegno intrapreso, esente da ripensamenti e travestimenti: la prima regola di Jacobbi è in fondo l'assenza di regole («l'estetica non ha regole», appunto: *ivi*, p. 145), o per meglio dire il rifiuto di comode equazioni tra valore artistico e cifra stilistica, nello sforzo di ravvisare piuttosto nelle ragioni profonde della scrittura (nel caso specifico il conflitto irrisolto tra essere e dover essere, tra destino e fatalità) la grandezza di uno scrittore. Prenderebbero così spunto dallo stesso *humus* psicologico ed esistenziale l'ansia stilistica di Faulkner e la frenesia vitale di Hemingway, il necessario fallimento della prosa del primo e le sconfitte pratiche narrate dal secondo (che sono poi delle vittorie morali perché contengono delle rivelazioni: «la religione del successo è la madre delle più grosse

¹⁶ Lo ha fatto in occasione di un altro convegno in memoria di Jacobbi che si è tenuto a Firenze nel gennaio del 2002: gli atti di quella giornata sono stati poi raccolti (privi però della testimonianza scritta di Contorbia) in *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003.

disgrazie»¹⁷). Sia in Faulkner che in Hemingway Jacobbi può infatti ravvisare uno stato di contraddizione permanente che è sempre della grande letteratura, computabile sulla scorta di «due misure non scientifiche e non verificabili» (II, p. 170) quali sono la poesia e la filosofia, «le sole che aiutino a vedere la parte del diavolo, l'irrazionale, con armi non prese a prestito altrove, ma radicate nella sostanza del suo essere» (*ibidem*). E infatti entrambi gli scrittori «vivono, senza tensioni unilaterali (tranne episodi particolarissimi), questa lacerazione dialettica e sanno che essa è appena la realtà, la complessità del nostro esserci. Un poeta della morte che approda a un aggrovigliato e feroce amore della vita; un amante della vita che si consuma nell'ossessione di reggere, attraverso la poesia e la dignità, il ferreo confronto con la morte» (ivi, pp. 90-91).

Un'ostinazione comune, in effetti, sembra sostenere la loro prosa e i loro personaggi: è quella che Jacobbi chiama *centralità dell'elemento uomo* e che può pure abitare la bestia, l'*orso* o il titanico pesce, simboli di una grandezza e di una dignità che ci interessano in quanto qualità umane ivi riflesse. Faulkner accompagna sempre al noto fatalismo (che spinge uomini e donne incontro a un dramma previsto: e come non scorgere qui, domanda Jacobbi, l'azione di sedimentazioni profonde che sono di solito appannaggio della psicoanalisi?) un incrollabile moto di resistenza, specie nella produzione narrativa del dopoguerra, meno conosciuta, dove non di rado prevale una superiore saggezza alimentata dalla speranza e dalla fiducia. «L'uomo», ha affermato una volta, «è indistruttibile perché in lui c'è la volontà di essere libero» (I, p. 130), il che non significa che possa modificare il corso implacabile del destino ma che almeno ci proverà («irrazionale puro e imperativo categorico [...] si intrecciano in modo inestricabile»: ivi, pp. 104-105), riprendendo la stessa storia ogni volta da un altro, nuovo punto d'avvio (come ha sapientemente descritto Rabi in *Faulkner et la génération de l'exil*, 1951), anche se poi i fatti continueranno ad accadere «fuori scena, [e] il testo consiste[rà] in un eccitato o funebre commento dell'irreparabile» (I, p. 97; non a caso il verso del *Macbeth* da cui Faulkner, anticipando l'abitudine di uno scrittore a noi contemporaneo come Javier Marías, ha tratto il titolo per il suo *The Sound and the Fury*, allude proprio all'idiosincrasia tra azione e comprensione). E quasi la stessa ostinazione ritroviamo anche in Hemingway, o almeno un ostinato appetito vitale che spinge alla ricerca del piacere in mezzo al dolore, in virtù di quella disciplina già descritta che consiste nello svolgimento severo del proprio dovere, esistenziale e letterario: solo così può giungere – d'un tratto, inaspettata – una rivelazione, un suono fesso che si faccia poesia o sentimento trascendente («vedere l'invisibile, dormire su un letto di chiodi senza perdere una goccia di sangue»: II, p. 167). E anche qui, nell'*esoterico* Hemingway (così Cecchi), poco importa che il destino compia intero il suo corso e che un qualsiasi Cantwell (*Di là dal fiume e tra gli*

¹⁷ Così in un brano contenuto in *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, a cura di Eleonora Pancani, Firenze University Press, 2007, p. 163 (con esplicito riferimento, tra l'altro, alla «letteratura Nordamericana»).

alberi) corra incontro alla morte *precipitando*, poiché a spingerlo è una raggiunta saggezza, ostinatamente perseguita, che si fa quindi accelerazione improvvisa e progressiva, quasi che solo la fine – come direbbe, come dirà Pasolini – possa operare il montaggio, conferire un senso compiuto all'esistente precedente (e non è in fondo un furore affine che condusse Hemingway ad una morte?). *Cosa amerò se non la metafisica delle cose?*... Ancora una volta ritorna un interrogativo *leit-motiv* che proviene da lontano (da Plinio il Giovane, passando per Giorgio De Chirico), che serve a Jacobbi per parlare indifferentemente di Faulkner o di Strindberg¹⁸, e che più in generale è pertinente epigrafe al suo gusto di poeta e lettore, critico e scrittore impegnato a odorare nei testi di una vita questo anelito trascendente che di volta in volta chiama simbolismo oppure mistero, eco sotterranea, magia, ma è sempre comunque coscienza interrogativa di uno scontro indecifrabile tra ragione e arcano, tra dedizione e fatalità, inutilità e valore, realtà e dimensione *outré*; la stessa che Faulkner raggiunge avvolgendo di mistero ed evocazione il proprio talento innato nel cogliere la voce delle cose e delle persone che fanno il racconto, nel creare (di nuovo) uno *stile*:

Faulkner sembra attendere dalla prosa, continuamente, la rivelazione di una verità occulta agli stessi personaggi e a lui medesimo [...]. Non si tratta più di riprodurre e, nei casi estremi, non si tratta più neppure di evocare. Si tratta piuttosto di provocare un limite doloroso e pericoloso della materia (come consistenza prima, oggetto della vita) e della psicologia (come intrico di moti irrazionali sfuggenti alle elementari determinazioni della realtà). Questo lavoro è 'stilistico' nella misura in cui ogni parola superflua o inesatta può risultare, drammaticamente, non un errore artigianale, ma una menzogna etica [...]. Questo senso del rischio, questo buttarsi a capofitto in un mare dove pullulano i mostri del *lapsus* freudiano, dell'iterazione retorica, della falsa argomentazione logica, è il dato principale del lavoro stilistico nel più maturo Faulkner, e si trasmette al lettore avveduto come una sorta di *suspense*, che genera infiniti timori e stimolanti scommesse (I, p. 188).

5. Per un'estetica à la Jacobbi

Esiste dunque una maniera, più maniere attraverso le quali questa *metaphysica rerum* prende forma, e che Vittorini – anch'egli negando l'abissale distanza ravvisata da altri – rintracciava sia per Faulkner che per Hemingway in una comune inclinazione al simbolo. Qui siamo davvero al centro dell'estetica secondo Jacobbi, il quale nel gennaio 1968, mista al disappunto per aver dovuto terminare in fretta il proprio lavoro senza possibilità di correggere le numerose ripetizioni, appuntava sul diario personale la soddisfazione per essere comunque riuscito a fissare – specie

¹⁸ In un testo del 1968 pubblicato col titolo *Discendiamo tutti dalla costola di Strindberg* sulla rivista «Il dramma» nel marzo 1969 e poi (*La lezione di Strindberg*) nelle *Rondini di Spoleto* (1977, ma ristampato in anastatica nel 2001 dall'editrice trentina La Finestra).

nel capitolo finale del volume faulkneriano – il nucleo delle proprie convinzioni estetiche¹⁹. Aveva finalmente trovato le parole, in effetti, per riannodare il filo di un percorso (critico e creativo) che aveva attraversato i decenni, fondato sul profondo convincimento che dall'avanguardia e per l'avanguardia – dopo l'atto fondativo del romanticismo – nascesse l'arte moderna, apice il surrealismo (pur con le dovute differenze tra una linea e l'altra) e obiettivo supremo l'accordo tra «realismo secondo storia e simbolismo secondo natura, cioè l'atto morale che si riconosce un compito fra gli uomini e l'atto magico che isola nel cosmo un individuo assoluto» (II, p. 94)²⁰. È proprio della capacità di immergersi in una sorta di *realismo metafisico*, in effetti, che Jacobbi va in cerca mentre percorre l'opera dei due più importanti scrittori statunitensi del primo Novecento, elevando a episodio impareggiabile della prosa di Faulkner quello in cui Joe abbandona il collegio nel cuore della notte (in *Luce d'Agosto*), e poi – sempre più chiara in mente la propria poetica – indagando da vicino l'apparente realismo di Hemingway (stare sulle cose per parlare di quanto sta sotto), il suo afflato metafisico (che progressivamente lo avvicinerebbe ai grandi nomi della letteratura occidentale liberandolo dall'imperativo interiore di partire dalla cronaca), la conclusione da 'libro segreto' di *Morte nel pomeriggio*, nonché la sua fedeltà al vero quale strumento per *creare* prospettive inedite sull'esistenza umana; perché

[...] narrare è mettere in scena un mondo conosciuto, poi ridurlo al ritmo della fantasia, stancarlo a forza di musica. Perché diventi 'un altro'? Perché diventi più reale, risponde sempre Hemingway: tangibile e perpetuo come il sangue e il ricordo. Tanti intervalli si aprono in quella musica che una falsa astrazione è sempre in agguato per inserirvisi. Perciò bisogna adottare un duro partito di 'forma', essendo questa per definizione il potere di astrarre. La sola astrazione lecita, la sola che chiama a raccolta le forze disperse della parola, le quali permettono finalmente di non restituire soltanto il mondo, ma di crearlo. Nella scienza del simbolo non c'è posto per le piccole scienze che credono di sapere tutto della natura. Anch'esse fanno parte di ciò che è necessario conoscere per omettere (ivi, pp. 104-105).

Per Jacobbi coincide dunque con la sapiente fusione di accenti realistici e metafisici, di naturalismo e simbolismo (termine, quest'ultimo, che coincideva con quello di poesia già per Viélé-Griffin²¹) il senso ultimo dell'arte moderna. Se ne potrebbe cercare conferma un po' dappertutto nella sua opera critica, prima e dopo questa parentesi americana, e finiremmo per trovarne innumerevoli

¹⁹ Cfr. l'appunto conservato presso l'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del gabinetto G.P. Viésieux di Firenze (RJ 1.5.154).

²⁰ La definizione – qui tratta dalla monografia su Hemingway – piacque talmente al suo autore che fu ricopiata poi, ancora in bozze il volume, nei *Quaderni dell'insonnia* (contenuti nel citato *Leclittico Jacobbi*) e poi riutilizzata per l'intervento radiofonico del 19 dicembre 1975 contenuto in *Ruggero Jacobbi alla radio* cit., p. 146.

²¹ Cfr. in proposito *L'avventura del Novecento*, cit., pp. 262-263.

riprove, per quanto solo raramente applicate alla prosa (purtroppo incompleto il suo apporto in questo settore, come dimostra il progetto dell'*Avventura*). Ma è specialmente nel capitolo finale su Faulkner, come detto, che Jacobbi, assumendo sotto la capiente egida del romanticismo autori così diversi come Beckett e Robbe-Grillet, Mallarmé e Thomas, Whitman e Neruda, si mostra pienamente convinto di assistere, nella letteratura contemporanea, «a un incontro fra retaggio simbolista e retaggio naturalista, quasi in cerca, non più di un realismo assoluto che in sé riassorba e superi ambedue le modalità [...], ma proprio di una *realtà*, la quale condizioni e l'affannoso volgersi delle immagini in simboli e il loro cristallizzarsi in azioni esemplari» (I, p. 209). Ne deriva, per conseguenza, una precisa affermazione storiografica, secondo la quale «il Novecento è uno solo, senza spezzature, e continua fino a oggi; esso anzi forma una cosa sola, abbastanza unitaria, con l'Ottocento più avanzato e meno schiavo di nostalgie o d'illusioni» (ivi, p. 210). Vi rientrano a buon diritto, per l'appunto, sia Faulkner che Hemingway, il quale è sempre

[...] in attesa di un momento fatale in cui tutto coincida. Per i poeti simbolisti, tale è il momento in cui la parola esclamata fa scattare dalla tenebra un lume in qualche modo assoluto. Per il naturalista-simbolista Hemingway ci vuole un assoluto *hic et nunc*, da pagare ingenuamente di persona: persona fisica. Sono le vie di quello che una sciocca mitologia letteraria chiama ancora, da noi, decadentismo, e che è solamente la letteratura moderna. Ma non vi sono altre vie. Il resto è piccolo realismo, sociologia spicciola, illuminismo parascientifico da rotocalco (II, p. 165).

Non a caso, diversamente da quanto avviene nel volume precedente, la rassegna della critica hemingwayana è attraversata non tanto dal rilevamento della sua (magari insoddisfacente) qualità, bensì dalla rassegnata constatazione, da parte di Jacobbi, che certe impostazioni culturali siano del tutto inconciliabili con le sue: su tutte quella che guida la polemica di Moravia in morte di Hemingway (*Niente e così sia*, sull'«Espresso» del luglio 1961), senz'altro coerente e motivata ma proveniente da un'area culturale impregnata di «neoilluminismo o razionalismo assoluto» (ivi, p. 170), all'interno della quale la chiarezza (maniera diffusa di esorcizzare l'insicurezza) risulta privilegiata rispetto al simbolo, alle forme del decadentismo. E visto che quest'ultimo termine è «sempre ambigu[o] e assurd[o]» (*ibidem*), forse il nome da fare – per tirare le somme e non generare equivoci – è un nome proprio ovvero quello di Reiner Maria Rilke, che meglio di tutti sembra poter incarnare la funzione *princeps* (produrre simboli) dello scrittore e più in generale dell'artista, se per definire un percorso creativo niente pare a Jacobbi illuminante – pur presenti le differenze tra un codice e l'altro – quanto il ricorso e il confronto con altri linguaggi, secondo la lezione dell'Alain del *Sistema delle arti* (assunto a maestro e termine di riferimento per ogni discorso di natura estetica). L'opera d'arte è un marchingegno complesso che si alimenta di vita e di finzione, di prestiti e contaminazioni, perfino di riflessi indipendenti

dalla sua fattura (cosicché la ricezione di Hemingway dipende nel tempo anche dalle interpretazioni di Gary Cooper, di Humphrey Bogart o di Burt Lancaster). «*Il vecchio è il mare* è opera di scultura, come *Oltre il fiume* è opera di musica», aggiunge altrove il critico (ivi, p. 70), ben sapendo che l'assunto di base rimane immutato, che la sostanza non cambia: sia scolpita nel marmo nel verbo oppure nel suono «la poesia ruota nel campo dell'insonnia, fa domande e domande senza posa» (ivi, p. 163).

Nicola Turi

RINGRAZIAMENTI

Si è insistito per ristampare le due monografie che seguono certi che non siano soltanto carta sottratta all'ossigeno del pianeta, confidando piuttosto che siano ossigeno benefico al cervello di chi legge, e speranzosi che queste che hanno fatto da prefazione servano almeno d'aiuto per l'orientamento. Se così fosse, il merito sarebbe anche di coloro che mi hanno fornito suggerimenti, materiali e supporto tecnico (che sempre è anche sostegno morale): non solo Anna Dolfi e Mara Jacobbi, che ringrazio di cuore, ma anche Eleonora ed Elisabetta, generose e indispensabili, alle quali devo ancora offrire (almeno) una cena.