

C. S. LEWIS E L'APOLOGIA DEL MEDIOEVO*

The Allegory of Love: e meglio si direbbe, com'è stato più volte suggerito, tanto spontanea viene la tentazione, amore dell'allegoria. Giacché questa prima, grande opera critica di Clive Staples Lewis scaturisce in primo luogo da un gusto innato e da un'acuta sensibilità per il modo di rappresentazione allegorico e lo codifica in chiave interpretativa di una « tradizione medievale » — come specifica il sottotitolo — che risulta poi centrale ad una particolare visione del Medioevo. Opera giovanile di estesissima dottrina, fondamentale contributo storico-critico, coglie il nesso e l'intima unità stabilitisi nel Medioevo fra modo di percezione ed espressione allegorico e concetto — o dottrina — dell'amore cortese: e nel far questo propone ed esemplifica una rivalutazione del periodo che sarebbe col tempo divenuta in Lewis quasi un'ossessione culturale e un'esigenza di adesione spirituale.

Al di là del suo intrinseco valore critico-interpretativo — ed esemplificativo di un interesse novecentesco per le forme letterarie medievali — *The Allegory of Love* rappresenta infatti una tappa fondamentale nello sviluppo di una sorprendente e multiforme figura di letterato e critico, su cui varrà soffermarsi brevemente sia perché quella tappa acquista luce e significato retrospettivi da una maggiore conoscenza dell'autore, sia perché egli stesso rappresenta, per molti versi, una singolare e controversa presenza nel variegato panorama della cultura inglese del Novecento. Ci si espone consapevolmente al rischio di incorrere in quella « eresia del personalismo » da Lewis tanto incessantemente deprecata: ma è la stessa singolarità della sua posizione e la molteplicità dei suoi interessi a rendere proficuo e interessante l'*excursus*.

In Lewis, anzitutto, lo scrittore preesiste al critico, e il lettore al letterato — così come il poeta si mescola all'erudito, l'apologeta cristiano allo storico letterario, l'autore di fantascienza al narratore per bambini, lo scrit-

* Si tratta di una versione molto ampliata della *Prefazione* all'edizione italiana del libro di C. S. Lewis: *The Allegory of Love (L'allegoria d'amore*, trad. di G. Stefancich, Torino, Einaudi 1969, pp. VII-XVII).

tore autobiografico al moralista. Scrupolo intellettuale, viva immaginazione e volontà di testimonianza spirituale lo rendono attivo in vari campi, e in pari misura sottendono l'eccellenza (e l'idiosincrasia) delle sue opere critiche.

Nato a Belfast nell'Irlanda del Nord, nel 1898, dal padre di origine gallese, « sentimentale, appassionato e retorico » — secondo la sua stessa definizione nell'autobiografia *Surprised by Joy* (1955) — gli era venuto per contrasto l'istintivo e persino eccessivo rifuggire dalle emozioni, ma fors'anche la predisposizione fantastica. Dalla madre, di solido ceppo inglese, oltre al talento critico gli derivava una singolare mescolanza di severità morale e di serena accettazione della gioia di vivere. Passato per un seguito di scuole private che ne acuiavano la solitudine e il concomitante gusto per la lettura, già prima di approdare alla università di Oxford nel 1916 un'insolita erudizione si affiancava in lui all'amore precoce per il mondo fiabesco e cavalleresco del Medio evo, visto come dimensione dell'anima e, si direbbe, fuga dal reale. E l'innato gusto per il *romance* si sosteneva su una visione tutta particolare del Nord come luogo precipuo del *romance*: « la pura "Nordicità" [...] una visione di enormi e limpidi spazi sospesi sull'Atlantico nell'interminabile crepuscolo dell'estate nordica, lontananza, severità ». Visione ad un tempo geografica, fantastica e morale che avrebbe condizionato la sua adesione ad un Medioevo, appunto, nordico e romantico, morale e fiabesco insieme, che ignora volutamente e ha in sospetto il mondo mediterraneo, la solarità diffusa e abbagliante. Come il futuro studioso della letteratura vecchio-francese e del Rinascimento non visitò mai Francia e Italia, così avrebbe per tutta la vita cercato di ricondurre, quasi per partito preso, con voluta provocazione e soddisfazione un po' perversa, il Rinascimento alla sua matrice medievale, la gaiezza di Francia alle origini classiche, la « merry England » dei Normanni alla più solida e severa radice anglosassone.

Fornito di una profonda preparazione classica, sviluppando solide basi filosofiche e un'estesissima conoscenza d'ogni tipo di testi medievali, era però in primo luogo l'uomo e lo scrittore, non l'erudito e lo studioso, a reagire a quel mondo e al fascino del passato. « Fellow » del Magdalen College di Oxford dal 1925 al 1954 (anno in cui, personalità già di statura europea, se non mondiale, avrebbe assunto, dopo varie delusioni e occasioni negategli, la cattedra di letteratura inglese medievale e rinascimentale all'università di Cambridge, tenuta fino a poco tempo prima della morte nel 1963), C.S. Lewis godé di tutto il tempo per approfondire ed estendere la sua straordinaria dottrina. Ma i primi frutti sono dello scrittore: il ciclo di liriche raccolte in *Spirits in Bondage* (1919), che tracciano l'evasione dello spirito prigioniero verso il mondo dell'attività spirituale come « vera terra del cuore », il poemetto *Dymer* (1926), composto in « rhyme royal » — il metro della sua grande

riscoperta medievale, il *Troilus and Criseyde* di Chaucer — « storia di un uomo che genera, con una sposa misteriosa, un mostro, che non appena ha ucciso il padre, diventa Dio ». C'è il gusto per la costruzione allegorica (accanto a svariate possibilità di interpretazione psicanalitica), il senso del *romance* e la volontà di ricreare forme e modi poetici medievali, sia pure filtrati attraverso i moduli tipici dei pre-raffaelliti e dei poeti medievaleggianti del tardo Ottocento. E c'è già il segno di una tendenza, anzi di una vocazione, al passato, che avrebbe anche in seguito portato Lewis a disconoscere la « nuova sensibilità » del Novecento e a negare interesse ai poeti contemporanei.¹⁾

Del pari, prima ancora che appaia nel 1936 *The Allegory of Love*, Lewis sente la necessità di testimoniare del travaglio spirituale che lo porterà alla conversione al Cristianesimo in *The Pilgrim's Regress* (1933), dal significativo sottotitolo: « Apologia allegorica del Cristianesimo, della Ragione e del Romanticismo ». È la sua conversione acquista decisiva importanza nel suo sviluppo. Si tratta d'una conversione di tipo eminentemente intellettuale: un processo di chiarificazione interiore e mentale, che scopre nell'ortodossia un sistema di pensiero coerente, unitario e « orientato », prima ancora che un sostegno morale. L'adesione al Cristianesimo condiziona Lewis, critico ad una ancor più stretta aderenza al mondo e alla fantasia medievali, ad una più intima partecipazione e comprensione — con tutti i vantaggi e certi indubbi svantaggi del caso. Da un lato, la piena simpatia e sintonia intellettuale con il periodo e le sue manifestazioni, la capacità di scriverne per così dire dall'interno, dal punto di vista « contemporaneo »; dall'altro, l'eccessiva insistenza sull'intima unità ed ordinata perfezione del periodo, la giustificazione teologica di un gusto innato che sempre più si accanisce in una svalutazione della tradizione moderna — dal Rinascimento all'Illuminismo, dal positivismo ottocentesco al materialismo del Novecento — e in una esaltazione del « vero » passato.

D'altro canto — abbandonando per un momento il Lewis critico — la conversione dà l'avvio al Lewis « apologeta cristiano », indefesso scrittore di cose religiose e divulgatore ascoltato (specie in America, tanto da farne una sorta di influente predicatore laico) dell'ortodossia cristiana. Nel solo nella autobiografia spirituale già citata, *Surprised by Joy*, e in *A Grief Observed* (1961, toccante testimonianza dei pochissimi anni passati con la moglie, sposata nel 1957 quando già inguaribilmente malata e deceduta di lì a poco), quanto in tutta una serie di piane esposizioni di teologia e di problemi morali,²⁾ che hanno il loro apice nell'opera, nota anche da noi, *The Screwtape Letters* (1942, *Le lettere di Berlicche*), e persino in una serie di trasmissioni radiofoniche, poi ampliate e raccolte in volume. Voce solitaria, la sua, che predica nel deserto dell'indifferenza contemporanea (non mai pienamente capita) con garbo e raffinatezza, arguzia e buon umore, ma anche con vigore

polemico e ferma aderenza ai valori liberamente scelti. E, s'intende, anche voce controversa, perché se da un lato gli si rinfaccia, accanto ai rischi del semplicismo divulgativo, una certa dose di compiacenza salottiera, di civetteria mondana e di snobismo intellettuale — il successo delle *Lettere di Berlicche* andrebbe ricondotto, per un critico, alla raffinatezza sofisticata con cui viene svolto e reso accettabile un argomento religioso, — dall'altro gli si rimprovera la chiusura mentale verso il mondo moderno, il tono del sopravvissuto in possesso della verità, la battaglia di retroguardia, in difesa, come ha detto John Wain, di un esercito già da tempo volatilizzatosi.

L'attività dell'apologeta cristiano sconfinava nel campo del costume, appartiene per così dire alla cronaca del tempo, nonostante potesse rappresentare per Lewis il compito di maggior impegno spirituale: e se da un lato ribadisce la sua posizione di mentore isolato, legato ad una visione negativa del mondo moderno e ad una stretta aderenza al passato, spiega d'altro canto, in bene e in male, certi ostinati atteggiamenti idiosincratici che andrà assumendo il critico. Prima di passare a questo, occorre però esaurire un altro aspetto della poliedrica figura di Lewis, la sua opera di narratore.

L'impegno morale del convertito, accanto all'amore innato per la poesia e il mito, una genuina ispirazione fantastica e felicità di scrittura, confluiscono nei tre celebri romanzi « interplanetari » e fantascientifici di Lewis, ben noti anche in Italia, e non solo fra gli appassionati del genere: *Dal pianeta silenzioso* (1938), *Perelandra* (1943) e *Quell'orribile forza* (1945). Non si sospetterebbe, forse, che l'agile penna e la grazia dei tre romanzi rispondano alla stessa mano del critico erudito e del formidabile studioso e polemista: eppure è così, e la felicità di tale esperienza costringerà anche a riflettere sul carattere immaginativo, di intimo godimento letterario, di avvertita sensibilità poetica, che nelle opere maggiori conserva, a vivificarne la dottrina, la produzione critica di Lewis.

Dei tre romanzi, su cui non occorrerà soffermarsi qui, diremo che *Perelandra* è quello in cui maggiormente si fa sentire l'ispirazione poetica e romantica, mentre il terzo si raccomanda più per le qualità narrative ed una certa suspense. Ad essi va aggiunto un quarto, tardo romanzo, *Till We Have Faces: A Myth Retold* (1956), che ricrea fantasiosamente la storia di Cupido e Psiche (desunta dall'*Asino d'oro* di Apuleio), mescolando l'interesse per il mito classico all'interesse allegorico e psicologico, concernente il processo di ricerca e scoperta di sé della sorella di Psiche, che al termine della propria esperienza si predispone a ripercorrerne le orme.

L'attività narrativa di Lewis si completa infine con una saga di sette deliziosi libri per bambini (le *Chronicles of Narnia*, 1950-56), in cui il gusto per l'avventura, la fiaba e la magia, sostenuto da un esplicito senso didattico e morale, trova nel velo leggero dell'allegoria la misura per conciliare fine edu-

cativo e poesia, la serietà di intenti e la necessaria semplicità del racconto infantile, per giungere a quella mescolanza di « earnest » e « game » che è per Lewis segno della grande letteratura. Nei sette volumetti confluiscono ricordi d'infanzia, la volontà didascalica e l'interesse di Lewis per la ricreazione moderna della fiaba e del mito, visto essenzialmente come favola morale, e cioè allegoria. Anche in questo egli si riconferma fedele alla sua visione del mondo e alle sue passioni letterarie — sperimentate, si diceva, prima come lettore e autore in proprio che come erudito e critico. Lo studioso sembra aver fornito i materiali e la consapevolezza letteraria, nella stessa misura in cui il lettore di poesia e lo scrittore ha fornito la necessaria vivezza d'approccio, e di adesione in primo luogo poetica e immaginativa, al critico e allo studioso.

Resta dunque l'opera di quello che J.A.W. Bennett, suo successore, ha medievalmente chiamato il « grete Clerk »: che si vorrebbe definire fondamentale, per mole di lavoro ed eccellenza di risultati, se non si intrecciasse appunto, in senso intimo e dialettico, alle multiformi attività cui si è accennato. Giacché gli interessi critici di Lewis favoriscono, se non determinano, la sua visione del mondo nella stessa misura in cui questa trova garanzia e sostegno nell'esplorazione di particolari fenomeni letterari, condizionando talvolta l'indirizzo stesso delle ricerche. Come l'uomo e lo scrittore sono polemici e controversi, così il critico è idiosincratico, come ossessionato dalla « grande clarté » e dall'unità spirituale del Medioevo, « orientato », man mano che la sua attività procede, nel senso di una sempre più fervida e insistita illustrazione ed apologia del passato e dei suoi valori spirituali.

La dottrina, unita ad un gusto genuino per l'apprezzamento del fatto letterario, dà quasi sempre, s'intende, risultati di rilievo: e il desiderio, il bisogno, quasi, di ricercare e asserire una tradizione cui riallacciarsi è fenomeno tipico del Novecento, non certo circoscritto a Lewis, se solo si pensi al suo contemporaneo T.S. Eliot o, pochi decenni prima, a quel Henry Adams che andava a ricercare proprio a Chartres e nel simbolo della Vergine l'unità compromessa nel mondo moderno dalla molteplicità, dalla dispersione, dalla mancanza di un centro.³⁾ Ma in Lewis la volontà polemica è talvolta fin troppo evidente, il partito preso complice di accentuazioni e distorsioni, e la soddisfazione per certe « scoperte » corre il rischio di scambiare l'accidente emerso tangenzialmente per la sostanza compiutamente espressa. L'andar contro corrente è in Lewis un'esigenza intellettuale, bisogno dell'animo e della mente, desiderio di asserzione spirituale; ma in certi casi diventa vezzo, compiaciuta civetteria. L'idiosincrasia vede lucidamente, e a fondo, nel proprio oggetto, ma a scapito di altri; *crea*, talvolta, il proprio oggetto, rileva a proprio modo ombre e luci.

Lasciamo per un momento da parte *The Allegory of Love*, che come

opera relativamente giovanile presenta molte delle qualità e ben pochi di questi difetti e che, pur nella sua autonomia, riceve per molti aspetti luce dalle susseguenti prese di posizione ed enfasi del critico. Contemporaneamente alla sua stesura e pubblicazione, Lewis si esercita ad una serie di letture critiche e di chiarificazioni teoriche, spesso di carattere volutamente « revisionista » e polemico. In una garbata, minuziosa e spesso illuminante polemica con E.M.W. Tillyard, protrattasi dal 1934 al 1939, e poi raccolta in volume (*The Personal Heresy in Criticism*), Lewis elabora la sua teoria della letteratura come fatto oggettivo e impersonale. Per nulla affatto « espressione della personalità », la letteratura non ci accosta a visioni del mondo o a condizioni mentali ed emotive del poeta, ma a oggetti e cose svincolati dalla matrice biografica dell'autore, costruiti ed elaborati in una loro autonomia, in cui semmai intervengono componenti culturali che vanno al di là del poeta stesso, desunte da una sorta di coscienza « collettiva », perfino razziale. La condizione mentale ed emotiva del poeta, responsabile dell'oggetto poetico, è comunque un fatto occasionale, temporaneo o eccezionale: e nella sua opera ciò che interessa ed è essenziale non è l'aspetto o l'apporto privato e personale, bensì ciò che è « pubblico, comune, impersonale, oggettivo ». Noi non guardiamo *il* poeta, ma attraverso i suoi occhi; il poeta è ordinatore — originale grazie alla sua arte — di un'esperienza condivisa, è finestra o specchio attraverso cui guardare al mondo con occhi nuovi. È lo spettacolo che egli ci presenta a interessare, non la finestra o lo specchio.⁴⁾

Il concetto della personalità del poeta come « starting point » (e limitazione) da cui liberarsi è per molti versi tipico del Novecento, familiare — assieme all'insistenza sulla tradizione in cui egli opera — a lettori e seguaci di T.S. Eliot (poeta e critico con cui però Lewis non fu mai in sintonia, più per ragioni di gusto letterario che per diversità di credo): ma sono l'idea che lo sottendono e le conseguenze metodologiche che ne derivano ad acquistare in Lewis particolare significato. Il poeta, in sostanza — come esemplifica magnificamente il Medioevo — non è creatore, ma mediatore; non mira, né potrebbe mirare, all'originalità creativa, bensì all'originalità di percezione e presentazione di un *corpus* di dati e fatti comuni all'esperienza degli uomini — come uno dei tanti artieri delle anonime cattedrali medievali, contento di aggiungere un suo anonimo tocco a ciò che è frutto e possesso di una tradizione e civiltà comune. Nell'opera letteraria la presenza diretta del poeta può solo rappresentare un'intrusione distruttrice. Spunta quindi il concetto della autonomia del mondo fantastico dell'arte, e Lewis stesso si chiede se non si avvicini così al concetto crociano della poesia pura e della categoria autonoma dell'estetico. Egli se ne discosta invece perché la sua riverenza per l'oggetto artistico, da non usarsi come veicolo didascalico o moralistico, né come puntello filosofico o strumento consolatorio, nega appunto il concetto di persona-

lità artistica e presuppone quella partecipazione al bagaglio culturale della tradizione che è in ultima analisi di natura eminentemente spirituale, se non, come gli viene rinfacciato, religiosa.

Lewis svalorza e svilisce la figura del poeta perché maggiormente gli preme la «Musa»; giustamente infastidito dalla «poetolatria», non gli va di attribuire all'uomo quel che è di Dio, al singolo ciò che è patrimonio della civiltà culturale. Nell'opera del poeta riconosciamo l'arte e l'abilità verbale in grado di sfruttare le proprietà extralogiche del linguaggio, e in grazia della quale anche l'esperienza sommamente spirituale (come in Dante) acquista dimensione ed evidenza concreta. Al fondo c'è però sempre l'esperienza e il retaggio spirituale, il mondo dei valori, la «Musa»: ed è in questo senso che nella sua insistenza sull'impersonalità e sulla concretezza dell'arte, sulla sua apparente autonomia, sullo strumento linguistico, Lewis finisce per prendere una strada polemica e controcorrente rispetto al suo tempo, che pure partecipa in larga misura di quelle posizioni. Non per nulla finirà per parlare di *speech-thought*, di «linguaggio-pensiero» poetico; e il suo sguardo, si voglia o no, è rivolto al Medioevo, in cui impersonalità e oggettività hanno un senso preciso di scelta di civiltà e di pensiero.

Tutto ciò è reso evidente dai saggi raccolti in *Rehabilitations* (1939), dove fra l'altro Lewis, in esplicita polemica con T.S. Eliot, intesse le lodi di uno Shelley, poeta spiritualista e romantico per eccellenza, rivaluta uno scrittore tardo-medievaleggiante come William Morris, e affronta il tema del rapporto fra Cristianesimo e letteratura. È qui che egli elabora il suo «syllabus», poi attuato a Oxford, ponendo tutto l'accento sullo studio dei classici e delle origini anglo-sassoni e vecchio-francesi della letteratura inglese, restringendo il curriculum degli studi, come s'è detto, al 1830 e delineando così l'arco ideale di una civiltà letteraria che dall'apoteosi del Medioevo giunge alla culminazione «moderna» del Romanticismo, esulando il più possibile, se non saltandola a piè pari, dalla «parentesi» del Rinascimento e del neoclassicismo illuminista.

È questa un'idea che verrà costantemente riproposta, sviluppata e ribadita, e che già fin d'ora va considerata al centro della visione critica di Lewis. Nella «parentesi», s'intende, ci sono Shakespeare e gli elisabettiani, Milton e Pope: e se Lewis tenderà a ignorare quest'ultimo, con gli altri due fenomeni, almeno, sarà pure costretto a fare i conti — e lo farà con un misto di insofferenza e disagio, ricorrendo a tutta la propria dottrina e capacità dialettica per darne conto senza compromettere la propria costruzione ideale. Restio e impacciato di fronte al teatro, già in un saggio di *Rehabilitations* Lewis identifica il metodo poetico di Shakespeare e degli elisabettiani con il metodo della «variazione» — l'accumulo e l'accavallarsi delle immagini come mere o insistenti variazioni di una medesima idea o motivo, come continuo processo

di definizione e aggiustamento del concetto còlto nel suo farsi — contrappo-
nendolo al metodo della costruzione sinfonica di un Milton, erede dei classici.
Lo splendore di Shakespeare non sfugge a Lewis, ma già si direbbe che nel-
l'idea stessa della « variazione » come principio poetico — di estremo interesse
per noi moderni — è implicita o supposta la mancanza di un centro, di un
mondo che possa prestarsi alla costruzione organica. È accaduto, secondo
Lewis, qualcosa che ha compromesso una preesistente unità.

Così quando nel 1942 egli pubblica *A Preface to Paradise Lost* — forse
la sua opera critica meno riuscita — affrontando il problema del grande poema
epico-religioso di Milton, Lewis lo fa con un bagaglio di preconcetti e di
volontà polemica che ne inficiano la validità. La volontà polemica è nei ri-
guardi della svalutazione contemporanea di Milton (oggetto com'è noto di
due celebri stroncature di T.S. Eliot e di F.R. Leavis), ma si traduce in una
difesa e rivalutazione di Milton su basi moralistiche. Mai come in questa
opera Lewis contravviene alla propria concezione di una letteratura indipen-
dente dalla sua utilità o utilizzazione etico-morale, per presentarci un mo-
dello di poesia imbevuto di religiosità e spiritualità ortodossa (e la coincidenza
delle date con la fase maggiore dell'« apologeta cristiano » fornisce forse una
spiegazione). Di Milton, Lewis sa illustrare da par suo anche il valore lette-
rario — il metodo di costruzione sinfonico e lo stile sublime precipuamente
adatti ad esprimere gli spazi e i silenzi, le angosce e le esaltazioni della di-
mensione spirituale e metafisica — e ne chiarisce certi presupposti neopla-
tonici di notevole importanza. Così, nei magistrali capitoli iniziali, dedicati
ad una breve e illuminante delineazione degli sviluppi dell'epica, Lewis opera
una rivelatrice distinzione fra il soggetto, i fini e i mezzi dell'epica primaria
(Omero, *Beowulf*) e quelli dell'epica secondaria (Virgilio, e seguaci moderni),
nella quale appare il concetto di finalismo etico-politico e della grandiosità
del tema connesso allo stile sublime. Ma questa parte di indubbio valore serve
poi ad un fine polemico ed apologetico estraneo o sovrimposto, ad una forma
di moralismo persino spicciolo che riduce *Paradise Lost*, com'è stato detto, a
un *tract for the times*, pietra di paragone fra ortodossia ed eresia che sembra
coinvolgere, accanto al piano teologico, anche quello critico. Simili deleteri
sconfinamenti accadevano anche ad Eliot (nel caso, ad esempio, di D.H.
Lawrence): e, come in quel caso, ad esserne inficiata è la validità del discorso
critico.

Una volontà polemica — ma svolta in senso piú strettamente letterario —
pervade l'opera critica di Lewis che può stare alla pari con *The Allegory of
Love*: la sua monumentale e ammirevole *English Literature in the Sixteenth
Century, excluding drama*, elaborata su un precedente ciclo di conferenze e
pubblicata nel 1954 come terzo volume della storia della letteratura inglese