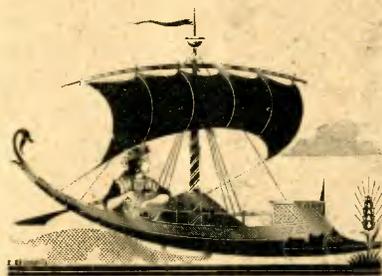


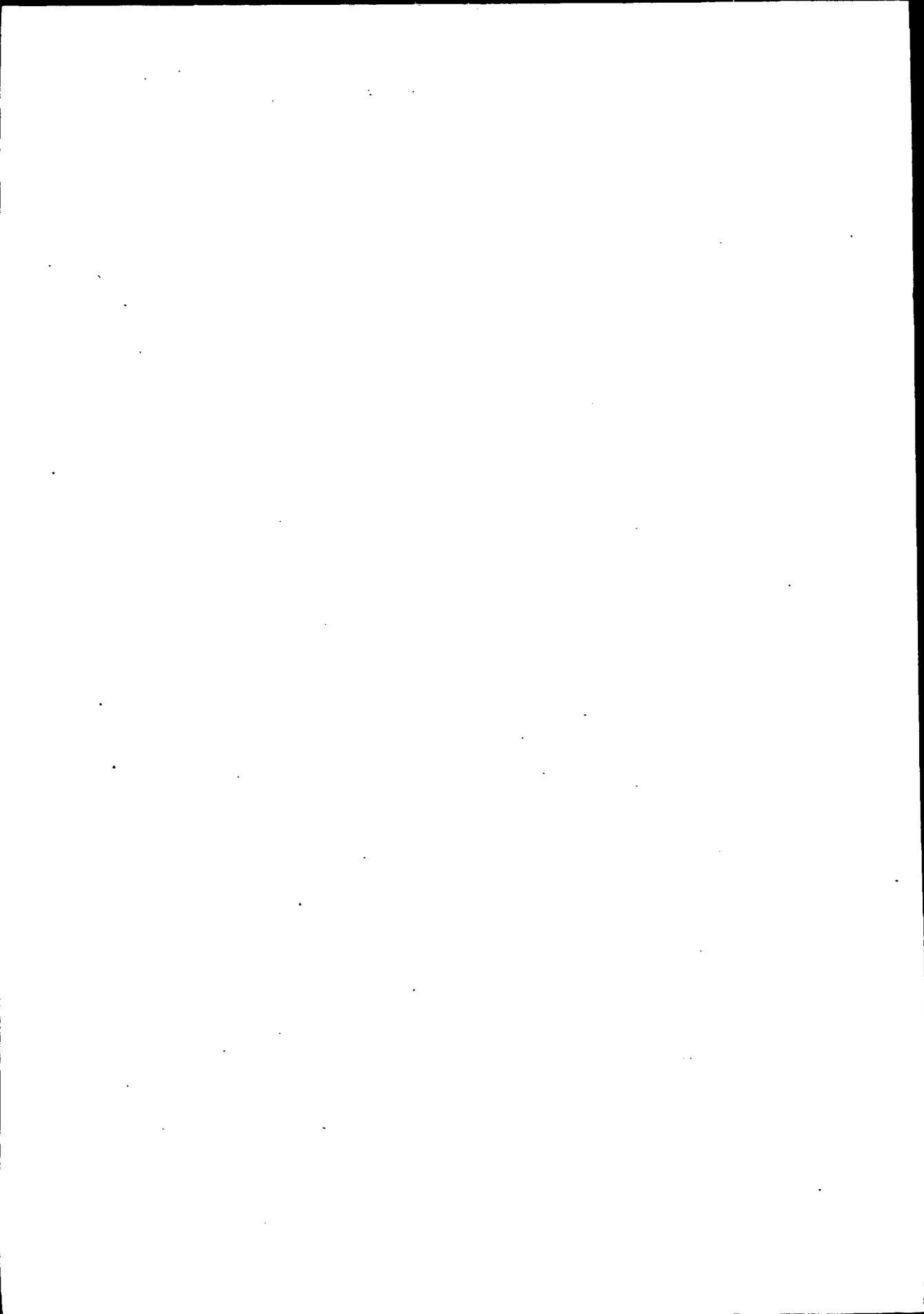
L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti



Anno I - Numero 1 - Gennaio-Marzo 1952

EDIZIONI RADIO ITALIANA



L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti

COMITATO DI DIREZIONE:

RICCARDO BACCHELLI, EMILIO CECCHI, GIUSEPPE DE ROBERTIS, NICOLA LISI
ROBERTO LONGHI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI

DIRETTORE:

G. B. ANGIOLETTI

REDATTORI:

LEONE PICCIONI e ADRIANO SERONI

DIREZIONE: ROMA - Via Asiago, 10 - Telefono 6-64

AMMINISTRAZIONE: TORINO - Via Arsenale, 21 - Telefono 41-172

PREZZO DI UN FASCICOLO: in Italia L. 500, all'Estero L. 750

ABBONAMENTO ANNUO: in Italia L. 1750, all'Estero L. 3000

EDIZIONI RADIO ITALIANA

SOMMARIO

Presentazione	pag. 3
CARLO BETOCCHI, ENRICO PEA, PIERO BARGELLINI: <i>I Mesi dell'Approdo</i>	» 5
GIUSEPPE UNGARETTI: <i>Difficoltà della poesia</i>	» 9
EUGENIO GARIN: <i>Leonardo scrittore</i>	» 13
EMILIO CECCHI: <i>Premi letterari</i>	» 17
NICOLA LISI: <i>Un ricordo</i>	» 18
ANTONIO BALDINI: <i>Mezzo miracolo</i> (racconto)	» 19
ROBERTO LONGHI: <i>Sinopia per l'arte figurativa</i>	» 23
ALESSANDRO PARRONCHI: <i>Rosai scrittore</i>	» 25
RICCARDO BACCHELLI: <i>L'oratoria alla radio</i>	» 30
DIEGO VALERI: <i>Poesia di Virgilio Giotti</i>	» 32
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Lettera aperta alla Casa Zanichelli</i>	» 35
CARLO BETOCCHI: <i>Pianto di freddo</i>	» 36
ORESTE MACRÌ: <i>Ortega y Gasset</i>	» 37
BACCHELLI, CALCATERRA, ARCANGELI, RIGHINI, BERTOLUCCI, RAIMONDI, FORTI, CONTESSI: « <i>Ritratto dell'Emilia</i> »	» 41
NATALINO SAPEGNO: <i>Un sonetto del Petrarca</i>	» 55
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Il « libro » di Sbarbaro</i>	» 58
EMILIO CECCHI: <i>Dino Campana</i>	» 62
BUZZATI, UNGARETTI, CECCHI, QUASIMODO, BALDINI, MACCARI, ANGIO- LETTI, ALVARO, MANZINI, BRANCATI, VALERI, GADDA: <i>Calendario poetico</i>	» 65
ADRIANO SERONI: <i>Invito alla poesia pascoliana</i>	» 81
MANARA VALGIMIGLI: <i>La « Medea » di Euripide</i>	» 83
LEONE PICCIONI: <i>Una polemica sulle varianti</i>	» 86

NOTE E RASSEGNE: *L'indicatore librario* - CARLO BO: *Letteratura francese* -
 FERNANDA PIVANO: *Letteratura anglo-americana* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti
 figurative* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - ANNA
 BANTI: *Il cinema* - MARINO PARENTI: *L'approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI:
Notizie della Radio.

Illustrazioni e disegni di CONSOLAZIONE, GENTILINI, MACCARI e ROSAI.

L'Approdo è trasmesso da Firenze sul Programma Nazionale il sabato alle 18,30

*G*li scrittori italiani, specie in questi ultimi anni, si sono sempre più avvicinati alla radio, vincendo le diffidenze e le avversioni che questo nuovo mezzo espressivo aveva sulle prime suscitato in uomini abituati a richiamarsi alla millenaria tradizione della parola scritta. Ne è così sorta una nuova forma di collaborazione letteraria, che teneva conto degli ascoltatori piuttosto che dei lettori, e quindi si presentava con apparenze più mosse, più rapide, e con un linguaggio comunicativo più diretto. Con tutto ciò il tono non veniva a soffrirne menomamente, la dignità del discorso era sempre salvata e il testo destinato alla lettura non appariva per nulla inferiore, neppure stilisticamente, alle precedenti prove letterarie degli stessi autori.

Tenendo conto di queste semplici osservazioni, sorgeva naturale il desiderio di consentire una veste durevole a parole che — una volta diffuse dal microfono — parevano destinate al più completo oblio. La Edizioni Radio Italiana fece perciò un primo esperimento raccogliendo in « quaderni » le serie di conversazioni svoltesi attorno a determinati argomenti; il successo fu vivissimo, tanto è vero che i primi « quaderni » si sono rapidamente esauriti. Ma tutta una vasta produzione letteraria rimaneva esclusa, e in particolar modo quella trasmessa dalla rassegna settimanale radiofonica L'Approdo, in quanto non si con-

centrava attorno a temi determinati ma seguiva occasionalmente attualità letterarie oppure si soffermava in presentazioni antologiche di vari autori. L'ingiustizia di questa esclusione divenne ancor più evidente dopo la costituzione di un Comitato direttivo che assicurava all'Approdo la collaborazione regolare delle personalità più spiccate nel mondo delle lettere e delle arti. In altre parole, si delineava la necessità di dare alle stampe un materiale di indiscutibile valore, scritto appositamente per la radio, e che, riunito, avrebbe potuto costituire la più completa e più autorevole rivista italiana.

A tale necessità la Edizioni Radio Italiana fa ora fronte presentando questo primo numero dell'Approdo stampato. In esso trovano posto, oltre alla maggior parte dei testi trasmessi nel trimestre gennaio-marzo 1952, anche altri scritti diffusi in altre rubriche radiofoniche e di pari valore letterario. Inoltre si sono aggiunte cronache di lettere ed arti italiane e straniere, appositamente scritte per il fascicolo a stampa, così come si sono inclusi ragguagli di attualità sulla musica, sul teatro e sul cinema, in modo da completare in ogni sua parte questa rassegna.

Ci auguriamo che tale iniziativa incontri il parere e il favore del pubblico; e al giudizio del pubblico affidiamo ora questa nostra nuova fatica.

G Mesi dell' *A*pprodo

CARLO BETOCCHI

Gennaio

L'anno innocente della natura incomincia: e il gennaio, primogenito dei mesi, s'apre sul mondo e fa stupire la terra; furie improvvise e mortali lasciano nevi sui monti, geli sui piani, e meravigliose purità. Il cielo notturno è così terso che sembra immoto ne' suoi fulgori, i fiumi, che la natura fece incostanti, tengono quieti il letto, vi gelano, o scorrono silenziosi e scintillanti. Tutto il futuro è sospeso ed attende; la natura è nel sonno e nella quiete; ma sonno e quiete sono chiusi in fondo ad una limpida parvenza d'argenti e d'azzurri. L'obliquo asse della terra, incantato dalla stella polare, regge l'insonnolito Boote, Cassiopeia e l'Orsa Maggiore ruotanti d'intorno; e vagan lontani brillando ne' cieli meridionali Sirio ed Orione: a ponente Aldebaràn e l'Auriga; a levante i Gemelli e il Leone: e tutte le stelle del cielo sono come le penne dell'Angelo annunziatore delle Divine volontà, Gabriele, che presiede questo magico mese delle sepolte speranze.

Ma nell'umana progenie qualcosa differisce e s'allontana dalla solenne, accettata quiete e riposo della natura: e solo nei cieli dell'anima sorge una stella che non risponde ad altre stelle, non è grave nell'orbe delle gravitazioni universali, ma compie un percorso inatteso e si ferma in un punto del cielo, guida agli estatici spiriti, ai magi e ai pastori adoranti.

Nell'uomo l'innocenza tradita diverge la quiete solenne e il riposo di gennaio in freddo e patimenti; il freddo e i patimenti in difese a volte orgogliose, a volte semplici e modeste, a volte insufficienti, querule, dolorose. I desti focolari sono una trasformazione del tutto umana dell'estatico sonno di gennaio, i focolari hanno tutte le nostre vanità e debolezze, le nostre avarizie e le nostre bontà. Il cielo delle città, dei paesi, degli sparsi abituri, ricco di pinnacoli di fumo, ci ricorda la nostra convivenza; dove c'è un tetto senza fumo appare uno spettro di squallore: e l'uomo, che ha perduto l'innocenza, e vive nell'angoscioso ricordo e desiderio di essa, non può sentirsi mai in pace senza un'assidua interpretazione di tutte le disparità e senza che questa sollecciti l'estiva solarità della coscienza e del cuore, delle opere e dell'amore.

ENRICO PEA

Febbraio

Grazie, caro Approdo, dell'invito a salutare febbraio. Mi riporti all'infanzia. Alle nozze. Ai vent'anni. Senonchè, nella vertigine del poco tempo concesso, è l'impossibilità di poter dire in esteso, intorno alla gravidanza della Terra, nel suo

nono mese: febbraio. E *dovrai perciò contentarti di quello che posso: appena cantato. Che la Terra porti nove mesi nel ventre, come la madre dell'uomo, non è accostamento di comodo: è un fatto. Proviamoci a numerare i mesi dopo le fioriture sbocciate, che sono state il parto: marzo, aprile, maggio, e, vedremo, che rappresentano: allattamento. Allevamento. E, abbandono. L'abbandono è destino, quaggiù, dopo l'amore. Il grano, scaduto che sia maggio, non ha più bisogno di succhiare l'amore della madre. Giugno già riscalda a ringravidare la Terra. E, nove, fino a febbraio venturo, risaranno i mesi che, la gestante, porterà in grembo il nuovo frutto. A mo' di favole, queste cose, me le narrava mio nonno, quando io novenne, ero contadino in montagna. Anzi, me le documentava: mostrandomi corni e quarti di luna. Le mosse degli alberi. Le erbe che foravano la Terra. Il pianto delle viti all'indomani di febbraio: «Ma ora è inverno: i poggi non sono verdi e il rosaio è una fascina di stecchi spinosi. Ma tu, credi, che questo apparente seccume: queste pellicce d'erbe morte, non abbiano viva sotto la terra, la loro corrispondenza amorosa? Te ne accorgerai, quando dopo tanti mesi di gravidanza, nasceranno i figlioli di ogni colore, sopra i poggi e nei prati. E impara, mi diceva, a pesare le parole che per intenderle, vanno capovolte a rovescio. Perchè l'uomo è il meno chiaro delle cose create.*

« Degli animali, è il meno sincero nell'esprimersi: meno bello, perfino. I più neri d'immagini rimpiazzate ad arte. I più brutti fra gli animali, siamo noi. Se odi il contadino imprecare: "che febbraietto è corto e maledetto" e se una madre minaccia: "Figliolaccio cane! ti ammazzerò di botte...", capovolgi i significati: nel primo è temenza che le bufere ragghiaccino il parto a danneggiare il frutto. E', la minaccia materna, promessa d'amore ».

Sono cresciuto con questi intendimenti. E, assuefatto alle bizzarrie del febbraio, le giustifico gestosità di donna incinta. Dall'infanzia, a questo, sono fedele. E quando più tardi, mi sono messo a cantare, febbraietto popolaresco, era con me, a pizzicare le corde. Anche il difetto fisico, nella donna amata, è amato. Così, ora i ventotto, ora i bisestili ventinove giorni, che fan claudicante febbraio, da noi, lunatici, sono graditi: anomalia e fretta della Terra, a esplodere la sua ricchezza al sole. E le ventate, e la luna, son con noi levatrici.

« Luna pasciuta; balia delle piante - Oggi mogliera allo sciancato mese - Fresca nei panni di sposa del vento - Ti affacci alle impannate della stanza - Burlona luna mi ridi sugli occhi - Maliziosa compagna di poeti - Cornuta donna di quattro stagioni - Mutria maliarda che cerchi vogliosa? - Vuoi spodestare le Nove Sorelle? - Di che vogliosa nutrice crescente? - Di prendere il posto della più bella - che tesse le trame d'argento con me?... - O chiara luna che illumini il tetto - Le Nove Figlie che ci ha Righetto - Guardale bene ma lasciale stà - Perchè Righetto un te le vuol dà... ».

Righetto sono io, geloso dei figlioli, da tanti anni scappati dal nido: per destino di loro esaurito amore. Figlioli, che oggi, 2 febbraio, saluto e perdono, in ricorrenza delle mie nozze d'oro.

Una mattina ancora rigida, t'accorgi che la terra ha aperto gli occhi; ti guarda: è sbocciata una primula sul prato. Marzo comincia. Il suo nome viene da Marte, l'antico e sempre minacciante dio della guerra, il mitico padre del mitico padre di Roma.

Come uscendo dal letargo invernale, il pagano guerriero, proprio in questo mese, si accingeva a ripercorrere la terra. Rilustrava lo scudo appannato dall'umidità; riaffilava le armi arrugginite; stringeva la cinghia di cuoio, e si preparava alla sua annuale fatica di falciatore instancabile di vite umane.

Infatti, per gli antichi, la guerra era un'avventura primaverile. Si attendeva marzo, il mese dedicato al dio bellicoso, per dar fiato ai corni e muovere gli eserciti, che invadevano i campi con le acque del disgelo. Marte, il perenne giovane, s'affacciava sorridente con la nuova stagione. Nelle prime burrasche primaverili la sua spada balenava improvvisa e sul suo scudo passavano, come in uno specchio tersissimo, le nuvole chiare, gonfiate dal vento. Nell'era cristiana s'avanzò, all'uscita dell'alto Medioevo, un nuovo Marte, a capo d'un esercito pacifico. E fu San Benedetto, quello della rondine sotto il tetto.

Di famiglia romana, e quindi anch'egli, secondo la mitica progenie, di stirpe marziana, San Benedetto ha tutti i caratteri del condottiero pacifico. Sua insegna: la Croce; sua macchina di guerra: l'aratro. Sua parola d'ordine: « Ora et labora ». Dietro a lui, il bianco esercito esce dal bianco monastero, con le roncole al fianco, le zappe in spalla, gli aratri trainati dai buoi.

Siamo al 21 del mese, quando, annunziato da uno strido di rondini, San Benedetto scende in campo col suo esercito mansueto.

Ed ecco il Marte dei suoi tempi, re Totila, gli si fa innanzi, e a lui, seminatore di stragi, il Marte cristiano rimprovera le male opere e in poche parole gli preannunzia la fine: « Molti mali fai, molti mali hai fatti già; oggimai raffrenati di tante iniquità. Ecco, certamente tu entrerai in Roma, passerai lo mare, nove anni regnerai, il decimo morrai ».

« Per le quali parole — dice san Gregorio Magno — lo re Totila molto impaurito, raccomandandosi alle sue orazioni e partendosi, da quella ora innanzi fu meno crudele ».

E dal 21 in poi, anche il mese di marzo si fa meno crudele e volubile, meno dispettoso e dannoso. Cessa il combattimento tra freddo e caldo, tra nuvole e sole, tra vento e pioggia. Anche il mese di Marte diventa più mite.

« Molti mali fai, molti mali hai fatti già; oggimai raffrenati di tante iniquità ».

I mali del marzo sono quelli degli eccessi. « Marzo — dice un proverbio popolare — marzo, o ti brucia o ti agghiaccia ». E' un mese intemperante e inconstante. « Marzo è pazzo », dice un altro proverbio. E un altro ancora: « Marzo vuol far le sue ».

Si sottintende « le sue scappate, le sue mattie, le sue sfrenatezze o di vento o di pioggia, di sole che brucia o di freddo che gela ».

L'uomo della campagna non si fida di lui, neppur dopo il 21; anzi, a questo proposito, c'è una gustosa novella raccolta sulla montagna pistoiese da Idelfonso Nieri, intitolata « Marzo e il pastore ».

Una mattina, là sul cominciare della primavera, un pastore uscì colle pecore e incontrò Marzo per la via.

MARZO — Buon giorno, pastore, dove le porti oggi le pecore a pascere?

PASTORE — Eh, Marzo, oggi vado al monte.

MARZO — Bravo, pastore, fai bene; buon viaggio. (*Fra sè*) Lascia fare a me, che oggi ti rosolo.

E quel giorno al monte, giù acqua a rovesci, un vero diluvio.

Il pastore però, che l'aveva squadrato ben bene in viso, e non gli era parso schietta farina, aveva fatto all'incontrario.

La sera, nel tornare a casa, rincontra Marzo.

MARZO — E be', pastore, com'è ita, oggi?

PASTORE — E' ita benone. Sono stato al piano; una bellissima giornata; un sole che scottava.

MARZO — Sì, eh? Ci ho gusto. E domani dove vai?

PASTORE — Domani torno al piano.

MARZO — Sì? Bravo! Addio.

Ma il pastore, invece di andare al piano, va al monte. E Marzo, giù acqua e vento e grandine al piano.

La sera trova il pastore.

MARZO — O pastore, buona sera; e oggi come t'è ita?

PASTORE — Benone. Sai, sono andato al monte, e ci è stata una stagione d'incanto. Che cielo! Che sole!

MARZO — Proprio ne godo. Bravo, pastore! E domani dove vai?

PASTORE — Eh, domani vado al piano; mi par di vedere certi nuvoloni su dietro l'alpe... Non mi voglio allontanare da casa.

MARZO — Fai bene, ti consiglierai anch'io.

Insomma, per farla corta, il pastore gli disse sempre all'incontrario, e Marzo non ce lo potè mai beccare. Siamo alla fine del mese. L'ultimo giorno Marzo incontrò di nuovo il pastore.

MARZO — E be', pastore, come va?

PASTORE — Va bene, ormai è finito Marzo e sono a cavallo. Non c'è più paura e posso cominciare a dormire fra due guanciali.

MARZO — Dici bene. E domani dove vai?

PASTORE — Domani anderò al piano. Faccio più presto, e l'ho più comodo.

MARZO — Bravo! Addio.

Allora Marzo in fretta e furia va da Aprile e gli chiede di prestargli un giorno. Aprile, senza farsi tanto pregare, glielo presta. Eccoti che viene la mattina dopo, e il pastore cava le pecore e, cucciolo cucciolo, va al piano come aveva detto. Ma quando è là una cert'ora che tutto il branco delle pecore era sparto per le prata, comincia una ventipiova da fare spavento. Acqua a ciel rotto, vento e neve e grandine. Una tempesta che il pastore ci ebbe da fare e da dire a riportar dentro le pecore.

Per questo si dice che marzo ha trentun giorni, perchè ne prese in prestito uno dall'aprile.

GIUSEPPE UNGARETTI

DIFFICOLTÀ DELLA POESIA

I.

Ho avuto occasione in questi anni, chiamato nell'una o nell'altra giuria per il conferimento di premi a scritti poetici, di esaminare migliaia di poesie. Ebbene, i concorrenti erano tutti poeti moderni, avevano tutti cioè accolto un linguaggio che in innumerevoli sensi diversi si va sviluppando in tutti i paesi del mondo da più di cinquant'anni. I detti concorrenti avevano sviluppato tutti i contenuti possibili e immaginabili, e c'erano poesie sensuali, poesie sentimentali, poesie mistiche, poesie politiche, poesie ingenuie, poesie filosofiche; ma per nessuno il mezzo espressivo comunemente definito moderno aveva provocato titubanza, nemmeno minima. Quelle poesie, ammettiamolo pure, erano generalmente stupide; ma sarebbe successo lo stesso, e anzi forse peggio, se il mezzo espressivo fosse stato meno moderno. Non è affatto un merito essere del proprio tempo, è una cosa naturale; e il merito semmai dovrebbe cercarsi altrove, e difatti è stato giustamente osservato che un vero poeta ha grande difficoltà anche a esprimere la cosa più semplice. Il merito consisterebbe nell'essere moderni non da manieristi, come esserlo è troppo facile ed è inutile, ma disorientando ogni volta gli stessi propri seguaci, come se il linguaggio fosse da inventarsi ogni volta daccapo, e in certo modo è da inventarsi sempre daccapo dovendo fargli incarnare l'ispirazione da esprimere, nel modo più che si possa aderente ad essa. Ogni opera autentica ha di conseguenza quando nasce l'oscurità disorientante del nuovo, oltre tutte quelle altre oscurità che sono dipendenti dalla più o meno grande impotenza della parola di fronte a soggettivi aspetti della realtà, e dal grado di perizia artistica del poeta.

Le mie convinzioni rimangono dunque quelle che sono sempre state, ossia le seguenti: Mallarmé del *Coup de dés* e Cézanne degli ultimi quadri, quelli, per intenderci, dove già è manifesto il Cubismo, hanno riassunto e chiuso le ricerche di linguaggio dell'800 e aperto le vie a nuove ricerche. Ignorarlo è mania.

Secondo punto: non si può intendere una qualsiasi poesia, se prima non ne conosciamo, quanto meglio ci sia possibile, il linguaggio. Il linguaggio non è la poesia. Un linguaggio che ci è vicino, che anzi è quello che usiamo, o dal quale, nelle nostre ricerche d'espressione, immediatamente prendiamo le mosse, presenterà minori difficoltà di deciframento che non un linguaggio che ci è lontano, che dobbiamo quindi riportare a chiarezza dagli smorzamenti e dagli intrugli dovuti al tempo. Necessariamente, a causa di problemi di linguaggio, di problemi filologici, una poesia d'altri tempi è più difficile a leggersi d'una poesia d'oggi.

E veniamo al terzo punto: il linguaggio non è la poesia, la poesia va oltre il linguaggio, la poesia non è nè facile nè difficile. Dante, nel trattato secondo del *Convivio*, quando c'insegna che per quattro sensi diversi devono esporsi le scritture: senso letterale, senso allegorico, senso morale, senso anagogico, ci avverte che pochi saranno atti a intendere la trasfigurazione morale che per opera di poesia farà risplendere il mondo, poichè « nelle secretissime cose si ha poca compagnia ». Non insisto. Quelli che cercano e sentono poesia in opere d'arte, certo non sono legioni, sebbene ogni essere umano in qualche modo in sè porti e provi poesia. Sarà — tale interesse attivo verso l'opera poetica — meno diffuso dell'augurabile per colpa dell'educazione o delle individuali attitudini, o della difficoltà che si ha sempre a tenere in qualche conto le cose che non servono a nulla se non ad arricchire l'anima; ma i cultori e lettori di poesia sono tuttavia oggi molto più numerosi che non si creda di solito.

Per dare, infine, un esempio delle difficoltà che presenta un linguaggio poetico, pensate al valore diverso di tono e di profondità che assume tutta la poesia leopardiana, oggi, dopo che s'è potuto stabilire, sulla base degli stessi scritti del Poeta, il significato d'ironia ch'egli attribuiva all'idea umana d'infinito.

II.

Da un uomo di gusto sottile, e poeta di tale straordinario estro che molti gli danno la precedenza persino su Apollinaire, dal compianto Léon-Paul Fargue udii una volta paragonare un famoso storico della letteratura francese, il Lanson, cui la poesia di Victor Hugo pareva un po' scema, a quella viaggiatrice la quale, essendole caduta dai capelli una forcina mentre incominciava a visitare il Partenone, tutto il tempo della passeggiata, lo perse a cercarla.

Non esistono poesie facili o difficili: c'è o non c'è la poesia; ma volta per volta, su si diceva, può il linguaggio presentare difficoltà di specie diversa, e prima occorre scioglierle, volendo uno farsi capace di sentire, come meglio si possa, la poesia racchiusa in un dato testo.

Ecco un esempio che renderà lampante, si spera almeno, ciò che intendiamo dire.

Tra gli *Inni Sacri* del Manzoni, se ne incontrano, è noto a tutti, due dedicati al Natale: il primo, l'inno composto dal luglio al settembre del 1813; l'altro, ispirato dalla morte della prima moglie Enrichetta Blondel, avvenuta nel giorno di Natale del 1833, e intitolato appunto *Il Natale del 1833*, l'inno del quale non ci ha lasciato che frammenti avendone interrotto il lavoro nel marzo del 1835, dopo scritta quella che è l'unica parola di quella che avrebbe voluto essere la quinta strofa: la tremenda parola *Onnipotente*. La segue nel manoscritto un ampio spazio bianco e, poi, la postilla *cecidere manus*. Gli caddero le mani e l'inno non fu mai più ripreso.

Già nel *Natale del '13* è raffigurata la terribilità della giustizia divina nei versi della caduta del masso, o in versi come:

*Le avverse forze tremano
Al mover del suo ciglio.*

La terribilità splende insieme alla grazia nel volto del Pargolo, ed Egli anche, nella sua severità, sorride misericorde.

Già Michelangelo ci aveva rappresentato nel *Giudizio*, il Cristo dell'*Apocalisse*, il Cristo che giunge terribile sui nubi; e, poi, nelle ultime due *Pietà*, e specialmente nell'ultima, incompiuta, nella *Pietà Rondanini*, il Cristo che, per pietà degli uomini, ha, uomo, patito la morte. In quella *Pietà*, la Mamma è rappresentata mentre su un braccio sorregge il corpo esanime, abbandonato, di Gesù, e mentre, con l'altra mano, che le diviene immensa, gli preme il petto usando, per ravvivargli, ma senza speranza, il cuore terreno, una forza di potenza inuguagliabile, eppure d'una delicatezza non vista mai prima.

In Michelangelo si tratta di due momenti diversi dell'ispirazione, e forse l'iconografia cristiana, prima che il Manzoni avesse scritto il *Natale del '13*, e soprattutto prima che avesse scritto i frammenti del *Natale del 1833*, non aveva mai riunito in una medesima immagine i due aspetti del Cristo, e meno che mai avendo da rappresentare il volto del Bambino.

Il tema del *Natale del 1833* appartiene alla poesia d'ogni tempo, è il tema del rapporto tra Dio e l'uomo, e la difficoltà di linguaggio non è del tema, ed è dovuta, anche più che al lutto personale che è all'origine dell'inno, particolarmente al sentimento della vita terrena sofferta come mistero perchè svolgentesi in limiti di catastrofe, sentimento peculiare dei Romantici.

Si pensi a quanto, dal canto *A Silvia*, al *Dialogo di Tristano e di un amico*, sino alla *Ginestra*, l'animo del Leopardi manifesti tormento insopportabile, a nessun nato essendo concesso di conoscere le cause in seguito alle quali ogni vita ha nel cosmo per condizione condanna a morte.

E' attraverso analogo sbigottimento e analogo meditazione e mediante la conseguente accentuazione romantica della parola che il Manzoni si prova a dichiarare il suo strazio per la scomparsa terrena d'una persona diletta:

*Si che Tu sei Terribile!
Si che in quei lini ascoso,
In braccio a quella Vergine
Sovra quel sen pietoso,
Come da sopra i turbini
Regni, o Fanciul severo!
E' fato il tuo pensiero,
E' legge il tuo vagir.
E questa tua fra gli uomini
Unicamente amata,*

*Vezzì or Ti fa, Ti supplica,
Suo pargolo, suo Dio,
Ti stringe al cor, che attonito
Va ripetendo: è mio!
Un dì con altro palpito,
Un dì con altra fronte,
Ti seguirà sul monte,
E Ti vedrà morir.
Onnipotente.*

Sofferamoci ora, per avviarci meglio a concludere, sul significato di due vocaboli: *unicamente*, *attonito*:

*E questa tua fra gli uomini
Unicamente amata.*

Unicamente amata, cioè soltanto amata perchè è senza peccato, e tutti gli altri esseri umani sono invece da giudicare e, per amore, da averne pietà. Può

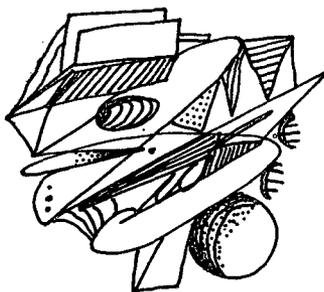
anche interpretarsi come amata in modo unico, singolare, cioè prediletta fra gli esseri umani.

*Ti stringe al cor che attonito
Va ripetendo: è mio!*

Attonito è uno di quei vocaboli di precisione miracolosa che sa trovare solo il Manzoni. E' una giovane Mamma che, come esse fanno, stringendo al cuore il neonato figlio, stenta per troppo grande gioia a credere che quella creatura sia sua; e dovrà stringerla un giorno, nelle stesse braccia, cadavere. Per giustizia e per pietà, il Cristo s'imporrà tale martirio e ne imporrà la desolazione a Lei, *unicamente amata*.

Ma, quantunque la maggioranza degli Italiani sia di tradizione cristiana, se non ci avesse avvertiti l'accentuazione romantica data dal Poeta al linguaggio dell'inno, non saremmo forse arrivati a sentire per quale intensità di poesia sia nell'inno stesso riconosciuto che Dio non misura il suo amore, la sua giustizia e la sua pietà secondo il nostro povero metro.

Quanto a quelli che a proposito della metrica degli *Inni Sacri* fanno le boccacce, e la chiamano musichetta da marcia, e vorrebbero che nel primo Ottocento avessero fatto i versi come li facciamo noi, e non s'accorgono come quella veste, popolare secondo le esigenze del Romanticismo, concorra per contrasto a rendere più commovente la poesia nel suo segreto; quanto a quelli, lasciamoli pure cercare la loro forcina.



EUGENIO GARIN

LEONARDO SCRITTORE

Della poesia così spesso presente nei frammenti di Leonardo, nei suoi appunti, e talvolta perfino nei mucchi di parole che ci vengono incontro dai suoi manoscritti: di quella singolare ed alta poesia disse una volta, con efficacia, Giuseppe De Robertis: « Versi senza musica, o con una loro musica raggelata, che lascia un segno spaziale, più che non ne lasci uno nella memoria, a scaldarsi, per rifiorire tutte le volte, com'è della poesia grande, o di quella particolare poesia grande che io chiamerei segreta ». E trascriveva, il De Robertis, un brevissimo e bellissimo frammento:

*La Luna
densa e grave
densa e grave
come sta
la Luna?*

che è certo inno appena accennato, ma assai più grande dell'altro, tanto più celebre, intonato al Sole:

« el suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartano; tutte l'anime discendon da lui, perchè il caldo c'è in nelli animali vivi, vien dall'anime, e nessun altro caldo nè lume è nell'universo... Il Sole non vide mai nessuna ombra... ».

Qui Leonardo non superava i suoi numerosi modelli; più felice, forse, nella brevità del tratto, del greco Marullo, che cita, rimane certo al disotto del Ficino, che non ricorda. Ma nel divino Marsilio era, mirabile, l'immagine di una notte senza luce di stelle che lascia l'universo morto, e poi, di colpo, il mostrarsi della luce solare, e con essa la vita, e la preghiera che s'innalza da ogni parte verso la fontana della vita.

Ficino era tutto vibrante di uno slancio d'amore, fosse l'alto Eros platonico, o l'umanissima carità cristiana: amore erano per lui il mondo, e le città terrestri, e la città di Dio, le cui porte unico e solo schiuderà l'amore. Leonardo vuol *vedere*, vuol fissare forme visibili con tratti nettissimi; e, se parla, vuol raggiungere con la parola la definitezza tagliente di una linea rigorosissima. L'occhio e la vista; ecco per lui i più alti segni della nobiltà dell'uomo; è l'occhio che afferra la bellezza dell'universo:

« egli è capo dell'astrologia; egli fa cosmografia; esso tutte le umane arti consiglia e corregge; move l'omo a diverse parti del mondo; è principe delle matematiche,

le sue scienze sono certissime; questo ha misurato l'altezze e grandezze delle stelle, questo ha trovato gli elementi e loro siti, questo ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle; questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generata... ».

In uno dei luoghi più giustamente celebri del *Codice Atlantico* l'occhio, e solo l'occhio, è il nodo e centro dell'universo, il punto ideale in cui davvero, per mirabile magia, coincidono i contrari, e tutto il mondo sensibile si assomma e quasi si consuma aprendo la via alla contemplazione divina:

« Perchè le spezie degli obbietti son tutte in tutta la loro antiposta aria, e son tutte in ogni punto di quella, egli è necessario che le spezie del nostro emisferio entrino e passino con tutti li corpi celesti per il punto naturale, nel quale s'infondano e uniscano nella penetrazione e interseguazione l'una dell'altra, come l'altra dell'una, ne la quale le spezie della luna all'Oriente e le spezie del sole all'Occidente in tal punto naturale sono unite e infuse insieme col nostro emisfero... O mirabile necessità, tu con somma ragione costringi tutti li effetti a partecipare delle lor cause, e con somma e inrevoicabile legge ogni azione naturale colla bravissima operazione a te obbedisce. Chi crederebbe che sì brevissimo spazio fussi capace delle spezie di tutto l'universo? O magna azione, quale ingegno potrà penetrare tale natura? Qual lingua fia quella che displicare possa tal meraviglia? Certa nessuna. Questo dirizza l'umano discorso alla contemplazione divina ».

Sempre Leonardo *vede; vedere* è, per lui, la più alta possibilità umana. In uno dei molti paragoni fra le arti, di cui così spesso si compiace, chiama la Pittura una « muta poesia », e la poesia una « Pittura cieca »; ma subito soggiunge che dalla Pittura, « perchè serve all'occhio, senso più nobile », risulterà « una proporzione armonica che determinerà istupenda ammirazione e gaudium incomparabile e superiore a tutti l'altri ».

Veramente la Pittura « avanza tutte l'opere umane », ed è divina attività creatrice; l'artista che dipinge vince la natura e gareggia con Dio.

« La deità ch'ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperochè con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenzie di vari animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, lochi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro riguardatori, e ancora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli di fioriti prati con vari colori, piegati da suave onde, dalli suavi moti di venti, riguardando dietro al vento che da loro si fugge; fiumi discendenti co' li empiti de' gran diluvi dalli alti monti, che si cacciano inanti le deradicate piante miste co' sassi, radici, terra e schiuma, cacciandosi innanzi ciò che si contrapone alla sua ruina; e il mare con le sue procelle contende e in essa zuffa co' li venti, che con quello combattono, levandosi in alto co' le superbe onde, e cade, e di quelle ruinando sopra del vento che percote le sue base, e lui richiudendo e incarcerando sotto di sè, quello straccia e divide. Mischiandolo con le sue torbide schiume, co' quello sfoga l'arrabbiata sua ira; alcuna volta superato dai venti si fugge dal mare, scorrendo per l'alte ripe degli vicini promontori, dove superate le cime de' monti, discende nelle opposte

valli, e parte è predata dal furore de' venti; e parte se ne fugge dalli venti ricadendo in pioggia sopra del mare. E parte ne discende ruinosamente dalli alti promontori, cacciandosi innanzi ciò che s'opponne alla sua ruina; e spesso si scontra nella sopravveniente onda, e con quella urtandosi, si leva al cielo, empiendo l'aria di confusa e schiumosa nebbia... ».

Nella parola mirabilmente mossa l'immagine soverchia, e sempre torna lo stesso concetto, che il Pittore, vero Iddio in terra, è creatore di un suo mondo meraviglioso e senza limite alcuno.

« Se 'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è signore di generarle; e se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e dio. E se vol generare siti deserti, boschi ombrosi o foschi ne' tempi caldi, esso li figura; e così lochi caldi ne' tempi freddi. Se vol valli, se vole delle alte cime de' monti scoprire gran campagna, e se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore, e se dalle basse valli vol vedere gli alti monti o dagli alti monti le basse valli e spiagge. E in effetto ciò ch'è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle son di tanta eccellenza, che in pari tempi generano una proporzionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose ».

E questo è il punto più alto, forse, della meditazione di Leonardo: nella coscienza chiarissima di questo umano creare, che invera il conoscere e vien rovesciando il puro contemplare in un'azione che soverchia e trasforma le cose.

« O speculatore delle cose, non ti laudare di conoscere le cose che ordinariamente per sè medesima la natura conduce. Ma rallegrati di conoscere il fine di quelle cose che son disegnate dalla mente tua ».

Ora è proprio qui che l'artista e lo scienziato in Leonardo s'incontrano e s'immedesimano: vedere le forme, afferrare le strutture profonde e farle proprie nel loro vital dinamismo di forze-anime, e gareggiare poi con la natura nel produrre, e vincere e soverchiare la natura stessa.

« Chi sprezza la pittura non ama la filosofia della natura... L'ingegno del pittore vol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose che li sono contraposte. Adunque, conoscendo tu, pittore, no' poter essere bono, se non se' universale maestro di contraffare co' la tua arte tutte le qualità delle forze che produce la natura, le quali no' saprai fare se no' le vedi e ritraile nella mente, andando tu per campagne, fa ch'el tuo giudizio si volti a varii obbietti, e di mano in mano riguarda or questa cosa or quella ».

Nè inganni l'immagine dello specchio, poichè la mente dell'uomo-artista è specchio ove si riflettono le anime delle cose; e quel vedere è un penetrare fino alle radici segrete, a quelle « infinite ragioni », a quelle leggi che « infusamente » vivono per entro l'artifiziosa natura. « Tutto Leonardo — è stato detto molto bene — è in questa fatica di vedere oltre l'apparenza, per dar senso, un vergine

senso, alle apparenze ». Nè mai come in Leonardo la bellissima immagine platonica della caverna si è trasfigurata e tramutata con pari potenza.

« Tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, raggiratomì alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e igniorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere s'entro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomì per la grande oscurità che là entro era. E stato alquanto, subito salsero in me due cose: paura e desiderò: paura per la minacciante e scura spilonca, desiderò per vedere se là entro fosse alcuna miracolosa cosa ».

Ancora e sempre l'accento batte sul *vedere*; su un veder profondo che dal corpo arriva all'anima. In una sua conferenza fiorentina del 1906 Benedetto Croce connetteva giustamente i temi leonardiani dell'occhio e dell'esperienza nella linea indicata da Leonardo stesso: pittura, filosofia della natura: « Chi sprezza pittura non ama filosofia della natura ». Solo che occhio ed esperienza vanno intesi a pieno: visione che va dalla figura corposa alla forma razionale; dalla carne all'anima, dal senso all'idea: « La natura è piena d'infinite ragioni: la necessità è tema e inventrice della natura, è freno e regola eterna ». Qui è il segreto e il tormento di Leonardo: afferrare il mistero dell'incarnazione. La sua eterna ricerca a una cosa sola è intenta: a scoprire a qual punto in cui l'anima diviene un volto, il numero si converte in un fiore, la forza in virtù spirituale.

« Forza non è altro che una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale è creata e infusa per accidental violenza, da corpi sensibili nelli insensibili, dando a essi corpi similitudine di vita; la qual vita è di meravigliosa operazione, costringendo e stramutando di sito e di forma tutte le create cose, corre con furia a sua disfazione, e vassi diversificando mediante le cagioni. Tardità la fa grande e more per libertà. Vive per violenza e more per libertà. Gran potenza le dà desiderio di morte... Trasmutatrice di varie forme... Da piccola con tardità s'amplifica, e fassi d'una orribile e meravigliosa potenza... Il peso è corporeo e la forza incorporea. Il peso è materiale e la forza ispirituale... Se l'una è eterna, quell'altro è mortale ».

In questi celebri pensieri del *Codice Atlantico* si riassume tutta la filosofia della Firenze quattrocentesca: la ricerca fisica che si fa metafisica. Leonardo, « omo senza lettere », in una battuta polemica, era letteratissimo uomo capace d'ammucchiare, come il più pedante grammatico, in un solo frammento citazioni a cascata, da Livio, da Lucano, da Plinio, da Varrone, da Plutarco, da Flavio Giuseppe, da Festo, da Nonio Marcello; Leonardo, intriso di cultura platonizzante, ha cercato in una convergenza di creazione artistica e di costruzione tecnico-scientifica — le miracolose mani del pittore! — il segreto di tutta un'età.

E così è finito anch'egli — quasi senz'accorgersene — nella preghiera stessa del Platone fiorentino: « Si degnerà il Signore, luce d'ogni cosa, illustrare me, trattatore della luce ».

EMILIO CECCHI

PREMI LETTERARI

Con l'inizio del 1952, insieme a tante altre cose, si sta rimettendo in moto anche la gran macchina dei premi letterari. Quando, venticinque anni fa, da Milano saltò fuori la sorpresa del premio *Bagutta*, nessuno avrebbe previsto che, rotolando, la palla di neve sarebbe rapidamente cresciuta alle gigantesche dimensioni attuali: dimensioni che ogni giorno accennano a voler crescere dell'altro. E se, dalle difficoltà economiche, dai patèmi e da un'infinità di motivi di depressione e di allarme, in questo dopoguerra, qualcuno potè immaginarsi che automaticamente sarebbe venuto ai premi letterari un freno, una remora, una disciplina: conviene ormai riconoscere ch'è successo proprio il contrario.

Lasciamo da parte i vecchi premi di tradizione accademica, più di solito rappresentati da medaglie e diplomi. Ma nel classico premio *Goncourt*; nel premio *Nobel*; nel premio *Pulitzer*, che risale al 1917, è riconoscibile, in ciascuno a proprio modo, una coerenza d'indirizzo e una serietà di scelta, delle quali l'individualismo, il particolarismo, e mettiamo pure il capriccio italiano, in quattro e quattro otto hanno avuto ragione. Oggi si può dire che ogni nostra provincia, ogni città, ogni grande o piccola azienda turistica, s'è costituita il proprio premio, ha un suo concorso o festival letterario annuale, come potrebbe avere un santo patrono, con relativa messa cantata e festa pirotecnica. Mentre la concorrenza ha reso necessario che, a celebrare il premio, le sue finalità, e le benemerienze delle istituzioni che lo patrocinano, si imprestassero i più arditi e moderni sistemi pubblicitari, da disgradarne cinema e radio, totocalcio e fumetti.

Alcuni, allora, chiudono gli occhi e voltano il viso, davvero inorriditi, mormorando il solito: *o tempora, o mores*. Le deplorazioni d'altri possono magari essere meno disinteressate; e nascondono forse qualche non cicatrizzata delusione. Certo è che, in parecchi casi, per una serie di ragioni, estetiche, politiche, confessionali, ecc., la dignità dell'arte e della letteratura, esce dai premi alquanto maltrattata e compromessa. Non di rado i prodotti « laureati » si rivelano di qualità assolutamente dozzinale. E fra le tante altre cose, sembra essersi ormai costituita una nuova dignità e professione letteraria: quella del giudice di premi letterari.

Vi sono valentuomini che immancabilmente si ritrovano, nei più distanti angoli d'Italia, in una quantità di giurie; simili a quei vecchi giudici maniaci che compaiono nelle commedie di Aristofane; e che appena svegliatisi la mattina, impugnano il loro bastoncino e vogliono andare a giudicare. E così, un po' al mare e un po' al monte, sempre dispensando premi, si fanno le loro vacanze. Tutto

questo è poco serio, se non è addirittura ridicolo. E malgrado ciò, non vorremmo affatto condannare in assoluto e abolire i premi letterari.

Ammettiamo che, spesso e volentieri, della letteratura e dell'arte, ai promotori e mecenati glie ne importerà poco o nulla. Ma la loro iniziativa, quel loro mettersi comunque in fatiche ed in spese per organizzare un premio letterario, hanno il valore d'un sia pure indiretto e imperfetto omaggio all'arte e alla cultura: a quel modo che suol dirsi che la falsa virtù degli ipocriti è essa stessa un omaggio alla vera virtù. D'altra parte, come negare che, ben distribuiti, i premi letterari, ormai finanziariamente assai ingenti, costituiscano un aiuto prezioso allo scrittore, all'artista? Chi avrebbe coraggio di augurare che allo scrittore, all'artista, venissero a mancare, per quello ch'essi valgono, certi segni d'interessamento sociale; e sotto forma di cospicui riconoscimenti in denaro, le possibilità di dedicarsi con cresciuta libertà ed energia al nuovo lavoro?

Per riassumere: i nostri premi letterari, nella loro forma presente, contengono tanto di buono quanto di cattivo, di lodevole e di assurdo. Noi non abbiamo veste di dare suggerimenti, o solo questo: che fuori di dubbio sarebbe possibile, se non eliminare in tutto gli inconvenienti, il ridurli assai. Coordinare i premi; affidarne l'aggiudicazione a giurie di indiscussa competenza; collegare i premi minori ai problemi specifici delle culture regionali; diminuire le esteriorità ed accrescere il prestigio intellettuale e morale. Con un po' di buona volontà, non dovrebbero essere cose irraggiungibili. Ci riflettano un po' attorno i nostri cortesi lettori. E se le loro opinioni e i loro consigli non siano per mancarci, noi cercheremo per parte nostra di non far cadere questo discorso.

UN RICORDO

La mattina del venerdì 4 agosto 1944, dopo le grandi esplosioni della notte, per le quali erano saltati, sull'Arno, ponti e case, una ragazza esile e bruna, su i vent'anni, che l'ampio sguardo fermo rivelava astratta e sensitiva, essendo scesa sulla porta di casa, domandava se era rovinato anche il Ponte a Santa Trinita.

Avutane risposta affermativa, la ragazza chiuse gli occhi a trattenere la commozione che sentiva crescer dentro; ma fu inutile perchè presto li riaprì tra lacrime e singhiozzi, senza che si levasse dalla porta.

Perciò le donne, che col permesso della ronda tedesca erano uscite a prender l'acqua, passandole accanto di ritorno le chiedevano pietosamente cosa avesse. Rispondeva la ragazza che il Ponte a Santa Trinita era in rovina. E le donne, che non si spiegavan la risposta in ragione di quel pianto, sostavano, posando a terra secchi e fiaschi, per chiederle se avesse avuto un congiunto o, comunque, una persona amata, morta o ferita per effetto di quel crollo.

Ma poichè nulla di più di quanto già sapevano veniva ad informarle sull'incontenibile dolore, con un sospiro, in cui era nella pena di tutti la lor pena, ripigliavano, insieme, la strada di casa e la fatica.

NICOLA LISI.

ANTONIO BALDINI

MEZZO MIRACOLO

RACCONTO

Era la stagione della villeggiatura, in quel di Caprarola, paesotto a mezza costa sulle pendici orientali dei Monti Cimini, in mezzo ad immensi castagneti che sono la ricchezza di quella regione.

Un pomeriggio di domenica, fu organizzata da un piccolo gruppo di villeggianti una gita sul Monte in vista del lago di Vico. La spedizione comprendeva otto persone più un cane, Flok, che non valeva niente, nè come razza nè come fiuto. Ne faceva parte il signor Enrico, commerciante romano, che aveva preso l'iniziativa, e con ciò anche il comando della spedizione.

Orientatissimo nel mondo degli affari, vedremo subito quel che valesse come esploratore... Con lui erano due suoi nipoti fra i dodici e i quattordici anni, appassionati lettori di Salgari, armati di archi e di frecce e di nocchieruti bastoni da battitori della giungla, e che in ogni cornacchia vedevano un condòre e in ogni ramarro un coccodrillo. Si chiamavano Achille e Francesco, ma anche Occhio-di-bisonte e Lupo-cerviero. Inoltre, leggerezza imperdonabile in un esploratore, il signor Enrico non aveva ritenuto necessario di lasciare a casa il suo figlioletto Vittorino di anni sei, niente affatto attrezzato da Natura per battere le selve. E con lui non aveva voluto restare a casa il suo coetaneo Enzo figlio di mia cognata Emilia, animosa donna di casa che insieme alla sorella e mia cognatina Marcella, nubile sotto i diciotto anni, rappresentava il sesso gentile della nostra spedizione. A fare otto c'ero io, e a fare nove Flok.

All'andare in su, preceduti da Achille, pardon, Occhio-di-bisonte, e da Lupo-cerviero che facevano risuonare i boschi dei loro *olà* tutto andò benissimo, tutti, anche donne e bambini, tennero un buon passo. Arrivati in cima, il sole aveva ancora due buone ore di giorno. Di lassù il panorama è straordinariamente bello, con un cerchio di monti — monte Venere, monte Fogliano, e più lontana la groppa eminente del Cimino — tutti vestiti di boschi variamente verdi di castagni e di faggi da cima a fondo e senza un'abitazione in vista da nessuna parte, intorno al piccolo lago. I ragazzi, grandi e piccini, con Flok sempre fra i piedi, andavano scorrazzando qua e là a perdifiato. « Risparmiatevi il fiato e le gambe per il ritorno, ragazzi! », badavamo a gridare; e per farli stare un po' fermi fu aperto il sacco della merenda.

Era tanto difficile staccarsi da così incantevole vista che perdemmo la nozione del tempo. Quando il sole stava per andare sotto la vetta del Cimino io dissi :

— Mi pare che sia tempo di metterci in marcia. Fra i monti fa presto a far buio e la strada non è poca, e all'andare in giù è facile prendere degli sdrucioloni. Coraggio e zaino in spalla!

A questo punto il signor Enrico fece una proposta :

— Al ritorno c'è un sentiero molto più comodo e bello che accorcia di parecchio la strada per Caprarola.

— Buono a sapersi. Ma c'è da fidarsi? Non vorrei che il buio ci sorprendesse ancora lontani da casa. Chi lascia la strada vecchia per la nuova... il resto lo sapete.

— Conosco benissimo la strada. L'abbiamo fatta un mese fa con Achille e Francesco. I ragazzi aggiunsero che la strada nuova era molto più divertente della vecchia. Il signor Enrico poi aggiunse :

— Prima che faccia buio saremo a Carbognano, e lì c'è la strada piana che ci porta dritti a Caprarola.

Io avevo anche fatto osservazione che dalla parte del Cimino stava avanzando un groppo minaccioso di nuvoloni, ma non volli insistere che si tornasse per la strada fatta venir su. E così, presi i piccini per mano, ci mettemmo nel bosco per un sentiero appena segnato. Procedendo, non mi ci volle molto per accorgermi che il sentiero, invece di poggiare a destra verso Carbognano, andava verso sinistra.

— Ma lei è proprio sicuro, signor Comandante, d'essere sulla strada buona?

— Sicurissimo.

E fu continuato a poggiare a sinistra. Dopo una diecina di minuti tornai a chiedere.

— Sempre sicurissimo?

Questa volta la risposta non venne così categorica come la prima, perchè proprio lì il sentiero si perdeva nel più fitto del bosco, con tutto il monte ripido dietro le spalle. A questo punto il piccolo Enzo cominciò a piangere :

— Vergogna! Vedi bene che Vittorino non piange mica.

Ma anche Vittorino credette bene di mettersi a piangere. Dopo due tiri di balestra si toccò il fondo di un torrentaccio in secco perduto fra quei monti, in un silenzio di cattivo augurio. Rinforzò il pianto dei due bambini. Le due donne cercavano invano di quietarli. Finalmente il signor Enrico si convinse di aver sbagliato strada. E disse :

— In ogni modo non perdiamo di vista che Caprarola resta sempre dietro quella cima.

— Dio ce nè guardi, signor Enrico. Caprarola rimane certo, invece, allo sbocco di questo torrente ma non potremmo mai raggiungerla per questa strada, con la poca luce che ci resta e avendo con noi due bambini di sei anni. Non ci resta che rifare la strada che abbiamo fatta per arrivare in questo fondaccio di mondo.

Oramai la vista aveva una scarsa gittata e la foresta ci saliva intorno fino alle nuvole che rapidamente avevano occupato tutto il cielo. La luce agonizzava; fremeva nell'aria un presentimento di pioggia. La prospettiva si faceva piuttosto

drammatica. Le donne erano vestite di velo e di cotonina, i ragazzi avevano i sandali pieni di terra, i piccoli piangevano, Flok guaiva lamentosamente. Per via del terreno molle e scosceso la risalita si presentava tutt'altro che agevole. Ciascuno dei gitanti già vedeva nell'immaginazione precipitare l'avventura: nove o dieci ore d'attesa in quelle tenebre umide e malsane, pioggia e grandine e saette senza una grotta dove trovare riparo e tutta la notte due famiglie in pena per non vederci rientrare, il maresciallo dei carabinieri distaccare i suoi uomini in cerca di noi sperduti.

— Coraggio: non c'è altra via di salvezza che riprendere la salita. Forse più in alto ci sarà dato scorgere qualche lume dalle capanne dei carbonai e trovare chi ci rimetta sulla strada buona. Voi, ragazzi, lanciate di tanto in tanto una voce.

Achille e Francesco erano i soli che per amor di Salgari trovarono l'avventura ancora quasi divertente. *I misteri della jungla nera!*

Il primo tratto di salita fu faticosissimo, specie per le donne che ogni tanto avevano dovuto prendersi i piccoli in braccio. Essendosi quasi spenta l'ultima luce del giorno ci si dovette accorgere che ogni tentativo di raggiungere, tra quel fitto di rami e di rovi, la cima, sarebbe riuscito vano. Al buio fu udita la voce del signor Enrico che disse:

— Alt. L'abbiamo fatta grossa!

Tutti si fermarono sui due piedi. Un freddo sudore ci bagnava la fronte. Anche Occhio-di-bisonte e Lupo-cerviero smisero di lanciare i loro *olà* attraverso il buio. I bimbi tremavano e singhiozzavano cercando di non far rumore.

M'era vicina mia cognata Emilia che stringendosi il piccolo Enzo al seno cadde in ginocchio. E la sentimmo prima mormorare e poi prender animo e spiccare più nette e forti le parole:

— « Pater noster qui es in coelis... ».

Ed ecco che ciascuno di noi aveva fatto in cuor suo eco all'« Amen » della devota, quando nel profondo della selva suonò una voce dolcissima e chiara:

— Buona gente, vi siete perduta?

Da come in quel momento il cuore ci s'aperse a tutti dopo tanta strettura quell'inatteso soccorso parve proprio una grazia del Cielo. I singulti dei bambini rincuorati si andarono facendo sempre più rari e tenui come d'agnellini. (Fu chiesto più tardi a Emilia quale santo avesse, per il Padre nostro, invocato con tanta devozione. Rispose: « Dovreste saperlo: Sant'Antonio! »).

Ancora lontana, sempre dolcissima, di una imperiosa dolcezza che non si sarebbe saputo dire se propriamente maschile, o se prossima o lontana, tornò a suonare la voce dal buio fondo del bosco:

— Buona gente, non vi muovete.

Uno dopo l'altro gridammo: « Da questa parte... ». Incapace di tenersi, e per essere primo all'incontro col nostro salvatore, l'impetuoso Occhio-di-bisonte, fece l'atto, seguito da Flok, di lanciarsi nel fitto del bosco, ma la voce lontana intimò:

— Non vi muovete!

Così da lontano la voce ci comandava e una volta pareva risuonare di là dal torrente, una volta su dal monte alle nostre spalle. Improvvisamente, uno spicchio di luna venne fuori dalle nuvole e diffuse un fiavole bagliore d'argento qua e là per il bosco. L'ora, la circostanza, la scena disponevano l'animo a qualche sovrana apparizione; ancora non si capiva da che parte aspettarsela. La voce, nè più vicina, nè più lontana, raccomandò altre due volte con breve intervallo: « Buona gente, non vi muovete ». Il messo provvidenziale finalmente ci apparve da quella parte da cui meno ci si figurava, in veste boscaiola, con un cappello che gli lasciava tutto il viso in ombra, i pantaloni da soldato ficcati dentro le scarpe... Tutti ad un modo bisognosi di fargli sentire quanto gli dovevamo ci stringemmo alla sua persona e chi lo tirava per la manica e chi gli posava la mano sulla schiena per sentire se fosse vero.

— Adesso venite con me, vi rimetto io sulla strada buona.

Parlava rotto e adagio con la cadenza naturale a quelli del paese. Si mosse, e noi dietro, attraverso il bosco vagamente addolcito dall'argento lunare che lo rendeva però ancora più misterioso, per sentieri che certamente non avremmo riconosciuto nemmeno col sole alto. Cauto, lentissimo era il passo della nostra guida. Invano noi cercavamo di cogliere sul suo viso all'ombra del cappello un qualche riflesso lunare che ce ne facesse distinguere i tratti. Alle nostre richieste non rispose più parola. Una volta si mise a zuffolare; poi smise. Quanto tempo durò quella marcia silenziosa non saprei dire; ma certo più assai di quello che avremmo supposto. C'eravamo smarriti bene! E al pensiero di quello che avremmo dovuto patire senza quel ritrovamento provvidenziale ci sentivamo un brivido giù per la schiena. Arrivammo finalmente, dopo ancora un gran salire e scendere, in una landa scoperta che al raggio della luna riluceva stranamente di massi isolati e di tronchi abbattuti e scortecciati, bianchi come ossari.

Ci stavamo domandando, ma oramai senza ombra di apprensione, dove mai ci avesse portati, quando la nostra guida levò il braccio e ci mostrò a un tiro di fionda un rudere nel quale riconoscemmo la torre di Poggio Nibbio, dominante la vista del lago, nel punto dove faceva capo la mulattiera per Caprarola.

L'avventura aveva toccato il suo fine.

La cara guida fu ringraziata da tutti con effusione, ma non ci riuscì di farle accettare moneta. Come non c'era riuscito per quanto facessimo di vederla in viso. Gli chiesi:

— E voi dove abitate? Avete da fare molta strada per arrivarci?

Si volse indietro e scrutando l'ombra dalla parte donde per sua grazia eravamo stati tratti a salvamento ci disse:

— Vedete quel lume sopra il bosco? Quella è la casa dove sto io.

Lontano lontano in cima al monte, a qualcuno di noi parve di vedere brillare una luce. Altri, di miglior fede, videro in quel punto brillare una stella.

Questo racconto scritto appositamente da Antonio Baldini per la radio è stato trasmesso nella serie « Racconti di un quarto d'ora » sul Terzo Programma.

ROBERTO LONGHI

Sinopia per l'arte figurativa

Nei giorni che si discuteva il piano generale dell'*Approdo* venne fuori, su un settimanale, la notizia che, per la parte mia, io avevo chiesto addirittura il rinforzo della televisione. Magari! Ma sarebbe stato troppo pretendere. Era invece soltanto un'allusione ottativa all'avvento di un'era tecnicamente più progredita, e in grado di alleviare talune difficoltà specialissime che mi premeva di giustificare ai colleghi; e che val la pena di rammentare anche qui perchè il futuro ascoltatore non voglia accampare esigenze che nessuno potrebbe umanamente soddisfare.

Indigente, per ragioni di forza maggiore, è sempre la comunicazione o trasmissione ad altri dell'arte figurativa. E come non sarebbe? Cecchi o De Robertis, Valeri o Bacchelli, possono, all'*Approdo*, leggere *direttamente* un testo di Leopardi o di Ungaretti, di De Musset o di Turghéniev; ma io non posso leggere *direttamente* un testo di Piero della Francesca, o di Masaccio, o del Caravaggio, che non ho qui con me (altro che nella mia memoria ottica). Non posso dunque che tradurlo con mezzi di un'arte diversa, le parole. Ma, nella forzata assenza del testo originale, chi potrebbe controllare se la lettura è giusta? E quand'anche fosse, che altro riuscirà a trarne l'ascoltatore se non lo stimolo *mediato* ad andarsi a leggere finalmente, dove si trova, il testo originale?

Nulla meglio, perciò, che insistere, già al momento dell'avvio, sulla specialissima *condizione umana* dell'arte figurativa, incatenata al suo corpo di oggetto unico e irripetibile. Una condizione da cui provengono tanto gli aspetti particolari della sua gloria, che il suo triste destino di *morte certa ad ora incerta*.

Le opere d'arte *muoiono*, come oggetti che sono. Ne son morte assai più di quante sono ancora superstiti. Questa terrificante notizia di cronaca, che ameremmo vedere iscritta a lettere di scatola sulla fronte di quegli asili delle opere che sono i musei, apre meglio gli occhi non soltanto sulle esigenze e sui compiti che toccano alla conservazione degli originali unici e irripetibili — siano essi una « Madonna » di Giotto o una Porta di Andrea Pisano o il Ponte di Santa Trinita (anch'esso irripetibile), o una « natura morta » di Cézanne o di Morandi — ma anche sui limiti insuperabili del nostro lavoro. V'è qualcosa nel nostro *visus* che si ridesti veramente ai nomi di Apelle o di Protògene? Nulla, credo, fuorchè una brama di vago immaginare. Nient'altro che meri nomi, citazioni retoriche; da cui occorre guardarsi perchè non investano, come pure avviene, e correntemente, nomi più vicini di artisti giunti fino a noi con corredo, anche, di opere. Chi non vorrebbe scommettere, per esempio, che persino quando si pronunzia il nome di Leonardo,

si rivede più presto il suo barbone o la sua berretta che non la *Gioconda* o la *Ver-gine delle Rocce*?

Inutile nascondersi, insomma, che non tutte le citazioni di artisti sono state, nella loro brevità, così penetranti e produttive di storia e di critica ulteriore come fu quella di Dante per i quattro grandi del suo tempo. Tante altre, comprese quelle del Petrarca (*ma forse il mio Simon fu in Paradiso*) e dell'Ariosto (*Michel più che mortale angel divino*) non sono che fiacca letteratura, se anche, col solo citare, essa si faceva dispensiera di fama ai poveri artisti della *poesia muta*.

Eppure, in una rubrica radiofonica, e, pertanto, *uditiva*, di una qualche *letteratura* bisognerà servirsi. Perchè non sia della specie più bassa; si è concluso che il meglio fosse di metter l'accento; primo: su quegli artisti che abbian dato prova di saper fare buon uso anche della parola scritta: dal Cennini al Cellini, dal Vasari al Boschini, dal Delacroix al Klée; o, fra i nostri felicemente viventi, per non dir altro, un Carrà, un De Pisis, un Rosai; secondo: sugli scrittori d'arte che abbiano dimostrato più chiara coscienza del loro compito, che è di misurarsi con quella singolare poesia che non sta *per figura* ma *è*, essa stessa, *figura*; e se, fra costoro, ci verrà fatto d'incontrare e rileggere più spesso grandi poeti o prosatori, come Baudelaire, o Ruskin, o Valéry, tanto meglio per tutti.

Il rimanente della nostra parte rientrerà nell'obbligo di dar conto, in breve, degli avvenimenti artistici; compito che, anch'esso, si colora dalle particolari condizioni imposte dall'opera d'arte figurativa. La « novità » libraria approda senza pena sul tavolo del lettore specializzato, del critico letterario; ma il critico dell'arte deve muoversi con tutto il suo peso e storcersi e arrampicarsi (speriamo non sugli specchi), cogliere il primo treno in partenza e magari l'aereo per *vedere* subito gli avvenimenti dell'arte: visitare negli studi le nuove opere degli artisti, esaminare *de visu* i restauri, tanto decisivi per la più lunga sopravvivenza che per la morte definitiva delle opere stesse; visitare (o tentar di visitare) i musei riaperti (o ancora chiusi); salire magari sulle montagne lontane, dovunque sia stata indicata l'esistenza di un'opera sconosciuta; percorrere, ad occhi bene aperti, le esposizioni di antico e di moderno (e proprio ieri un critico, atterrito, avvertiva che il percorso completo della Quadriennale romana sviluppa circa tre chilometri!); in breve, mentre il letterato, almeno fisicamente, presto si assimila al topo di biblioteca, il critico d'arte non dimetterà mai, ed è bene che sia così, il suo piglio sportivo e turistico di viaggiatore, di esploratore, di pioniere.

Di tutto questo travaglio la brevissima rubrica dell'*Approdo*, dovendo pur servirsi di parole, non potrà dare altro che una semplice traccia; la sola *sinopia*, per usare una parola dell'arte, anch'essa meritevole d'esser meglio conosciuta; perchè non avvenga, come pure è stato per il cronista di un nostro illustrato: che, scopertasi or ora, qui a Firenze, una *sinopia* di Andrea del Castagno, si rammarricava ch'essa non mostrasse altro che poche tracce, in terra rossa, della composizione finita. Ma in questo, appunto, consiste la *sinopia*, come fanno anche i falegnami di San Frediano; e ad essa, per forza maggiore, ci atterremo anche noi per la parte che ci tocca de l'*Approdo*.



OTTONE ROSAI: *Via San Leonardo*



ALESSANDRO PARRONCHI

ROSAI SCRITTORE

Molti sono i pittori moderni che hanno scritto un'autobiografia: Grosz, Chagall, De Chirico, Carrà, Severini, ecc. E tutti presero la penna in mano nel doppio intento di fare o rettificare un po' di storia artistica, e di scrivere un libro. Ed è questo un fatto abbastanza nuovo nel senso che, per l'addietro, l'autobiografia di un pittore non era cosa molto frequente. Noi conosciamo, prevalentemente, la vita e le idee dei pittori dell'Ottocento dagli epistolari, o al più dai giornali e diari, non da autobiografie. Il fatto che, invece, numerosi pittori moderni vogliano farsi storiografi di se stessi, ci dice, in fondo, quanto la posizione dell'artista sia, da un secolo a questa parte, mutata. Sull'artista, oggi, è concentrata molta attenzione, e un interesse continuo (non oseremo aggiungere tuttavia « molta più comprensione di prima » perchè è e resta sempre difficile per la gente andare in profondità); e alcuni artisti famosi, come Picasso, Matisse, potranno anche risparmiarsi la pena di scrivere i propri ricordi, tanto aneddoti, apologie, fotoreportages a colori ce ne illustrano e documentano ogni passo, ogni atteggiamento pubblico e privato, e fin le intenzioni. Dunque per molti artisti non altrettanto noti, scrivere la propria storia deve diventare a un certo punto una tentazione quasi irresistibile.

Rosai, coi tre libri raccolti in *Vecchio autoritratto*, e che datano dagli anni 1919, '28 e '30, non entra in questo numero. Seppure autobiografici i suoi *Libro di un teppista* e *Dentro la guerra*, non si riferiscono alla sua vita di artista ma alla sua esperienza della guerra 1914-18, e l'altro libro, *Via Toscanella*, è di bozzetti e poemetti in prosa. Rosai ci ha dato dunque finora non una falsariga dalla quale far trasparire la sua arte di pittore, ma scritti di vita vissuta e, nel migliore dei casi, poesia; si è aggiunto cioè a quella minore schiera degli artisti che sono, al contempo, scrittori: non « a lato », per una capacità espressiva sollecitata occasionalmente; ma unitamente, e per forza, più che di temperamento, d'istinto. E se c'è un'arte chiusa in se stessa e tutta concentrata e presa in una violenta ansia lirica, questa è proprio l'arte di Rosai, alla quale resta, negli anni, un aspetto, per così dire, nucleare, carico egualmente di linfa e di spoglia. E' così stesso che gli avviene anche di scrivere. Scrivendo Rosai non spiegherà mai agli altri e a sè medesimo un fatto, una situazione umana e reale: partirà con l'intento di descriverla e ce ne ridarà il succo visivo, lo stato d'animo acuto e splendente.

Agli inizi di questa vena autobiografica ci può essere stata in Rosai l'ingenua smania di mettersi su un piedistallo, come aveva fatto, cinque secoli prima, il

Cellini; non, certo, la determinazione compunta e leggermente ipocrita di « portare un contributo documentario » alla storia o piuttosto al mito di se stesso. E noi, dopo aver letto i libri autobiografici di Rosai non siamo certo meglio informati di prima, o se mai molto indirettamente, dei fatti che ci interesserebbe conoscere della sua storia di pittore. Abbiamo solo davanti questa persona, traboccante di passione e d'ira, di pietà e di arroganza, che Rosai ha creato a sua propria immagine in anni passati, e che oggi egli stesso può riguardare compiacendosi insieme e compassionandola come un Io antico che ha fatto storia senza sapere di farla.

Vecchio autoritratto non è certamente un libro che si può leggere a veglia alla famigliola. Chi, ingenuamente, principiasse, dovrebbe interrompersi quasi subito, e borbottando una scusa trovare un pretesto per non seguitare. E questo non tanto per la vivacità dell'eloquio rosaiano, che resta, nel libro, assai libero, a volte scatologico e non di rado subsannante qual è quello del popolo fiorentino; ma proprio per la natura e l'intonazione del racconto, che è pieno dell'esuberanza e forza, della gioia fanatica e del bollore della gioventù. Un libro, in questo senso, che non può non offendere assai più della metà di un pubblico che non sia fatto soltanto di letterati e intellettuali. Quando poi anche tra questi non si trovino i palati troppo abituati al dolce e delicato, a cui la pietanza di Rosai, condita di molto pepe, aglio e zenzero, e sale solo quanto è necessario, non disgusti assolutamente. Ma in che modo la forza polemica e offensiva di questi scritti di Rosai, il loro virile immoralismo, si sarebbero conservati e arricchiti col tempo nella loro forma quasi di polemica antintellettualistica, se non si fossero veramente trasmutati in arte, in scrittura?

Scrivendo come dipingendo, a Rosai resta questo senso di pienezza e di vitalità e al suo bisogno espressivo resta questa capacità di calarsi in un oggetto e, come ha notato Cecchi, in « cose » più che parole. Il suo dono di scrittura beneficia, più che d'altro, di una possibilità sintetica per la quale vasti periodi di tempo, descrizioni che a un narratore potrebbero sciogliersi in lungo e in largo, nelle sue pagine tendono a contrarsi quasi più che in immagini, in improvvisi approfondimenti di voce, in suoni più esalati, secondo un procedimento che naturalmente volge in lirica l'epos, come avviene nella rima baciata dell'ottava, nel ritornello del cantastorie, o nel modo di raccontare di certe vecchie. In questo senso la narrazione di Rosai non soffre della sua brevità, che spontaneamente sembra anelare a ricongiungersi al « senza tempo » o meglio alla « simultaneità ineffabile » della pittura. E per descrivere, Rosai non ha che da soffermarsi sulla vivezza dei ricordi e riagitarli nel pensiero: essi tornano a empirsi di vivo colore.

Non è stato privo di significato far precedere i tre libri riuniti in *Vecchio autoritratto* dalle due prose di « Lacerba ». Le quali non sono nè di gergo nè di vernacolo, ma un misto dell'uno e dell'altro, in un impasto singolare che è la lingua parlata da gente di malaffare nell'anno di grazia 1913 su qualche lurido cantone di vicolo fiorentino. « Lacerba » le accolse come un documento, ma sono

queste due prose, pittura, pittura simile a quella che su motivi decadentistici di bassifondi Rosai andava tentando in quegli anni, e che espose in una mostra del '13.

Poi Rosai attraversa la guerra, e come scrittore ne esce, nel '19, col *Libro di un teppista*. Qui non più il vizio letterario di una ricerca di « colore », ma è nato il popolano di genio che si riconosce al momento di prender la penna per inventare la storia della sua guerra. Il *Libro di un teppista* ci offre forse l'esempio più schietto della capacità icastica di Rosai e del senso inventivo della sua immagine, che quasi sempre trabocca di vita antropomorfa o zoomorfa. Fin dalla « *pioggerella schernitrice* » della prima pagina, o nelle varie immagini del treno:

« *Sbuffando con la sua bocca a proboscide pareva consigliarci di fare i ragazzi per bene* ».

Poi:

« *La mulattiera a forma di anguilla mi era intanto sgusciata sotto i piedi ed ero quasi arrivato* ».

E poi:

« *e quel giorno passò tutto così, e con indifferenza mi lasciò come mi aveva trovato* », dove anche il giorno, un giorno di disdetta e di noia, a Roma, di ritorno dal fronte, si addensa in una persona bolsa e frettolosa che gli passa davanti scansandolo senza dir nulla.

Ma colpisce anche di più nel *Teppista* il senso di invenzione che Rosai ha in comune con certe indimenticabili figure di popolani, che mai riusciranno a prender la penna in mano per scrivere quello che dicono come lo dicono; il quale invero non si distingue dal senso della lingua come era alle origini. In questa invenzione non si mescola altro che saltuariamente un senso di umorismo; chè anzi essa è mossa da una fondamentale serietà e dettata da una sorta di terribile e micidiale fisicità dell'immagine: riportata a una novità nucleare sopra la quale sostantivi verbi e aggettivi si plasmano, per così dire, in modo vergine e intenso.

A un maggiore dei carabinieri che, nei giorni di Caporetto, lo obbliga a rimontare in un treno diretto verso l'interno, racconta di essere sfuggito, « *manovrando fra i raggi della sua vista* ». Ed ecco la maschera ensoriana nella quale si ritrae, reduce che va riprendendo contatto con la vita civile alla quale mai dovrà veramente assimilarsi la sua profonda turbolenza:

« *con due occhi a palette, il naso ritto e la bocca a ventaglio, vedevo passare le carrozze e mi seccava di fare il gesto per fermarne una* ».

Oppure, con doppio senso paesano, per dire che ventiquattr'ore seguì a piovere e, mentre si stava in mollo, venivano cannonate, dice:

« *Per quella notte e tutto il giorno dopo: sempre palle all'acqua* ».

Dieci anni passano tra il *Teppista* e *Dentro la guerra*, e in quei dieci anni Rosai è maturato tanto da voler riscrivere e ridistendere il libro di quella che è stata, per lui come per altri molti della sua generazione, fondamentale esperienza

di vita. Il passaggio dalla « frase » al « discorso », di cui parla Carlo Bo nella prefazione a *Vecchio autoritratto*, non ha alterato le leggi fondamentali di questo linguaggio. E se il discorso si apre, l'immagine resta sempre fisica, e pure la storia tende a contrarsi in evocazione e in ricordo. Il disegno, la cui necessità sta alla base non meno dello scrivere che del dipingere di Rosai, si è fatto più caldo e sfiorato, senza perdere la sua incisiva fermezza. Sentiamo questo ricordo del breve soggiorno di Civitavecchia:

« Pensavo sempre al mare che mi aspettava e alle cene sui barconi, che degli omoni leggendari e fanciulleschi, veri tizzoni bruciati, ci offrivano con tanta cordialità nelle sere dei calmi ritorni dalla pesca. Al momento di andarcene provammo un po' tutti del dispiacere ».

Ed ecco il viaggio da Roma a Firenze che è la prima tappa del viaggio per il fronte:

« Sfilati dall'abitato ed entrati in campagna, annegati nello spazio e consci quasi della nostra nullità davanti a tanto cielo e a tanta terra, gli urli e le grida assumono pian piano, gradatamente, una tonalità musicale, con parole e voci che salgono e s'intrecciano amorosamente fino a sdipanarsi in un inno di guerra. E dopo, una voce, poi un'altra, e poi altre, lascian via via di cantare e ognuno, riconcentrandosi nei propri pensieri, nei propri ricordi, si rannicchia accanto all'altro e finiamo, cullati dal movimento del treno, per addormentarci fraternamente. La notte passa così sopra di noi leggera da rendersi come assente, e dei brividi improvvisi di freddo e degli indolenzimenti qua e là, specialmente all'estremità degli ossi, ci avvertono della presenza del giorno e del tempo trascorso. Stiracchiamenti, sbadigli, una strusciata di occhi — e in gamba. Apriamo faticosamente lo sportellone del carro e offriamo al sole le nostre membra perchè le carezzi, perchè col suo calore risciolga in noi la vita, quella vita che il sonno s'era presa con sè ».

« La notte passa così sopra di noi leggera da rendersi come assente ». « Da rendersi »: ed ecco questa leggerezza della notte si avverte fisicamente mediante un'espressione che nessuna legge ha dettato, nessun suono prestabilito, ma solo un'immediata urgenza del sentire.

Tutte le qualità di questa scrittura di Rosai si possono scoprire così, a poco a poco, solo che si ponga attenzione visiva a questo suo farsi corpo, oggetto, al di fuori di ogni riferimento convenzionale. E allora non tanto prenderanno rilievo le cose narrate, che possono riportarci indietro in un clima che è poco da rimpiangere, e scoprirci vizi di un uomo e di un ambiente, farcene subire contrasti e prepotenze; quanto proprio la narrazione che, non ripulita e rinettata da mende che faranno trasalire i grammatici, si svolge però con un palese senso di necessità. Rosai, il cui atteggiamento nei confronti di un mestiere che non è il suo è di assoluta umiltà, sa condizionare però le sue capacità espressive in lingua scritta alla sua ricchezza di popolano fiorentino che, ove per poco si ricordi la sua discendenza, attinge perciò stesso a un fondo perenne di indigeno classicismo:

« Poi venivano giornate in cui tutto sembrava dipendere a un tratto dal cielo: la



OTTONE ROSAI: *Disegno*



OTTONE ROSAI: *Disegno*

battaglia saliva lassù. Prima un ronzo indistinto, quindi si profila sopra le nostre teste la forma di un rombante uccellaccio; un altro lo segue; un intero stormo di aeroplani austriaci sorvola la nostra ansia improvvisa. Ci buttiamo con la pancia contro la terra per renderci invisibili, nascondendo perfino le armi a qualsiasi metallo perchè non mandino luccichii di richiamo e a collo torto seguiamo il volo pesante di quel nuovo genere di corvi che spiano le nostre posizioni e rovesciano giù dalle loro ali la morte e la distruzione. Ansiosi aspettiamo l'apparire dei nostri apparecchi per recuperare il fiato perduto e sentirci liberati dall'incubo che ci ha presi e tenuti schiacciati per dei minuti lunghi da invecchiare il tempo. I volatori più temerari si abbassano scaricandoci addosso il loro sterco di fuoco, mentre le nostre batterie antiaeree li pigliano di mira picchiando di colpi fitti fitti lo spazio all'intorno, che si riempie di colombe di fumo ».

E si può seguire la vita contrastata di questo soldatuccio del primo granatieri che sempre pensa che « la Patria è prima degli artisti che degli esseri privi della luce dello spirito », e che, di avventura in rischio in delusione, si apre alla vita della coscienza. Dal futurismo alla guerra, dalla guerra al fascismo, agli anni della più profonda amarezza e certezza di uomo. Ed ecco, siamo nel '28, nasce *Via Toscanella*, che in *Vecchio autoritratto* prende posto di seguito a *Dentro la guerra*, come un'uscita dal periodo di formazione pieno di lotte e di incubi verso una realtà purificata e redenta. Il lupo, naturalmente, non ha perso i suoi vizi. E anche da *Via Toscanella* traspare e trasuda l'immagine dell'uomo fazioso e violento, fiorentinaccio indisciplinato. Ma affonda anche le sue radici nel cuore quella più tenace pianta che darà i fiori e i frutti della poesia.

Sentiamo ora forse il più bel poemetto in prosa che sia stato scritto in Italia: « La passera solitaria »:

« Ogni mattina all'alba la passera solitaria, dopo un cinguettato saluto al nuovo giorno, lascia il campanile del Duomo diretta alla cupola di San Lorenzo. Da anni il bacalaro di piazza segue quel risveglio e quel volo.

Scamiciato, coi piedi nudi e i pantaloni rimboccati fin sopra il ginocchio, tra un moccolo e un altro, egli inzuppa la spugna nel secchio dell'acqua la strizza, passandola sui parafranghi e le ruote delle vetture, alzando ogni tanto la testa in attesa che la passera si desti.

Ogni mattina il suo destino è segnato ed è pronto a giurarlo. — Come la s'è svegliata male stamani! l'ha leticato col falco eppoi l'è andata via tutta a ritrecine perdendo le penne. Giornata di bufera e di fattacci oggi —. Oppure: — Come l'era bella stamani! La sembrava più giovane: l'ha fatto un par di trilli eppoi l'ha preso l'aire volando leggera leggera per non dar noia nemmeno all'aria. Giornata di sole e di speranze oggi.

Ma pur'io, che ho la stessa tua anima di poeta, ho bisogno di sapere il destino degli uomini ogni mattina, e non avendo come te una passera solitaria da seguire, guardo l'umore del tempo e delle cose che, purtroppo, riflesse nel mio corpo segnan sempre tristezza ».

RICCARDO BACCHELLI

L'ORATORIA ALLA RADIO

Quando si parla di eloquenza e tanto più di oratoria, oggigiorno, torciamo tutti il naso, e sono molti i motivi esterni ed interni, intellettuali e pratici, per i quali ha preso voga e favore una forma di lettura discreta, personale, quasi gelosa e segreta, non declamata, quasi nemmeno pronunciata nè sillabata, tutta intima. Ci sono di questo fatto motivi estetici e di gusto, e ne vengono effetti pratici e sociali. Per esempio, non poche persone, non solo la poesia lirica, ma la stessa poesia teatrale, preferiscono leggerla in solitudine piuttosto che udirla recitata e vederla rappresentata.

Come in tutte le cose, anche in questo c'è del buono e del cattivo, e può essere una conquista di intimità profonda e preziosa, come anche una specie di neghittosa e fastidiosa ritrosia. Fatto sta che l'eloquenza e l'oratoria sono oggi tra le espressioni comunicative del pensiero e del sentimento le meno curate e le più trascurate; fatto suscettibile di molteplici considerazioni, le quali tralascio per prendere la cosa da tutt'altro verso.

Di contro alle persone numerose che prediligono la lettura intima, la lettura delicata, in discretissima comunione silente e quasi ideale con la parola, quelle che non hanno avuto o non hanno tempo e modo di farsi disposizione a leggere, quelle insomma per cui leggere è più faticoso che ascoltare, sono moltitudine. E non parliamo di quelle che per seguire e intendere la parola hanno bisogno addirittura di un appoggio figurato, come dimostra la voga del cinematografo e perfino quella dei cosiddetti fumetti.

Fra i compiti e i fini assegnati alla radio, dalla sua efficacia e potenza diffusiva grandissime, c'è quello di facilitare la comunione del pensiero mediante la parola al gran numero di coloro ai quali riesce appunto più agevole ascoltarla che non leggerla, e di rinnovare in tanti altri il piacere e il gusto di udirla. Si intende, pronunciata e colorita e chiarita bene ed efficacemente da una conveniente declamazione.

Attraverso la radio, la voce umana, la voce viva, e dunque l'arte del porgere, riprendono molto del loro antico valore e della loro comunicativa intellettuale ed emotiva a destare l'intelligenza del pensiero e a colorire e scaldare gli affetti delle parole espresse. Ma non voglio esorbitare dai limiti nei quali intendo di contenermi in questa breve e concreta considerazione, la quale riguarda precisamente l'ora-

toria, anzi la particolare forma di oratoria che si esige e che rinasce nel parlare alla radio. Ogni radiouditore ha, infatti, cognizione ed esperienza di quanto dal microfono e all'altoparlante, che stabiliscono un rapporto comunicativo individuale e non collettivo da uomo a uomo, non da persona a folla, riesca importuna e negativa la declamazione enfatica, l'eccesso dell'accento e dei colori espressivi. L'oratoria, la declamazione, l'esposizione, nel parlare e leggere alla radio, vogliono uno stile misurato e discreto più di conversazione da persona a persona che non di orazione alla folla e di recitazione a un pubblico. Il tono di chi nella parola esalta e si esalta, trascina ed è trascinato, il tono dell'eloquenza travolgente è fuor di luogo alla radio per le ragioni accennate, e d'altronde, per comune esperienza. L'oratoria alla radio, anzi della radio, esige dunque un tono di chiarimento e di persuasione quasi di intelligente e sobria insinuazione, che non consente coloriti e sgargianti accenti enfatici e infatuati e nemmeno eccesso di espressività, quale potrebbe pur essere proprio e naturale in altre forme e occasioni di oratoria. E' dunque un'oratoria particolare e qualificata, nata e giustificata da ragioni e fini e motivi naturali e concreti, ossia necessari e utili. E sarà questo stile tanto più efficace quanto più sobrio; che non vuol dire povero nè trascurato, il quale molto può e molto potrà a serbare e a restituire le virtù spirituali della parola, sì del pensiero e sì della poesia.



24/24

Mancini

DIEGO VALERI

POESIA DI VIRGILIO GIOTTI

Trieste, da cinquant'anni in qua, è una città poetica, una città dallo spirito creatore, arditamente fondatasi da se stessa sulla città commerciale e letteraria dell'Ottocento.

Dico che, nei cinquant'anni del secolo nostro, Trieste ha maturato la sua coscienza italiana, purificato il suo sentimento italiano, elaborato il suo stile italiano, al punto da potersi esprimere interamente in canto. In mezzo alla tempesta essa ha trovato la sua verità profonda, riconosciuto la propria voce d'anima, assunto, per sempre, una sua forma morale ed estetica. (E ben s'intende che, dicendo Trieste, si dice anche Istria; e si pensa con infinito amore a quelle piccole città veneziane della costa che oggi ci appaiono paurosamente sole e lontane, e come perdute, nell'ombra dell'esilio).

Silvio Benco, Italo Svevo, Scipio Slataper, Umberto Saba, Virgilio Giotti, Giani e Carlo Stuparich, a cui vennero via via aggiungendosi i *neòteroi*, sono i creatori di una Trieste che, con propri caratteri inconfondibili, fa ormai parte integrante, necessaria, della geografia poetica (cioè intimamente, essenzialmente umana) dell'Italia e del mondo. Peggio per i politici che di ciò sembrano non avvedersi, né mai hanno messo in valore, ch'io sappia, il fatto che Trieste e l'Istria, secondo lo spirito, vivono soltanto ed esclusivamente *in italiano*.

Virgilio Giotti, che così mirabilmente canta nel suo italiano dialetto, che ha fatto del suo dialetto un linguaggio suscettibile di tutte le delicatezze e le suggestioni e le risonanze e le novità dell'espressione poetica, Virgilio Giotti è, nel coro dei suoi compagni, una figura distinta e singolare. Egli ha conferito dignità e diritto di cittadinanza letteraria alla parlata della sua terra; non diversamente da come han fatto, per la loro, un Belli, un Porta, un Di Giacomo. Poeta in dialetto, non poeta dialettale, come bene rilevò Pietro Pancrazi; poeta che dall'osservazione amorosa di una realtà circoscritta nell'ambito di una città, o di una regione, trae motivi fantastici di significato universale, e a tali motivi dà la forma più propria, più diretta e particolare, ma non per questo meno universale essa stessa.

Poeta intero, dunque, anche se due volte triestino. Che l'uso del dialetto faccia ostacolo a un rapido e vasto riconoscimento di pubblico non può far meraviglia; né infatti se ne meraviglia o cruccia il poeta stesso. Il cammino della poesia nel

mondo è sempre lento; tanto più quando la lettera opponga qualche difficoltà iniziale alla lettura. Ma questo conta poco: il poeta ha la legittima ambizione, o la gloriosa condanna, di creare *alteri saeculo*, e naturalmente lo sa.

Virgilio Giotti, che oggi si avvicina, straordinariamente giovane, alla vecchiaia, ha raccolto l'opera sua in un corposo volume intitolato *Colori* e in uno smilzo volumetto intitolato *Sera*: editi, il primo da «Le Tre Venezie» di Padova, il secondo dal «De Silva» di Torino: 1943 e 1948. Le poesie «in lingua» che avremmo torto di non citare, anche se ci sembrano, come ci sembrano, meno schiettamente personali, sono riunite in *Liriche e idilli*, edizione di «Solaria», Firenze, 1931.

Mario Fubini ha parlato di un'evoluzione di Giotti, dai modi puramente impressionistici della giovinezza a quelli psicologicamente più complessi della maturità: come se, a un certo momento, il poeta avesse acquistato una specie di seconda vista.

A dire il vero, io trovo ch'egli ha subito raggiunto il suo stato di poesia, cioè di visione profonda attraverso la vista delle apparenze; e, se proprio fossi costretto a scegliere nella sua produzione un tempo di felicità assoluta, mi fermerei sui «Caprizzi», le «Canzonete» e le «Storie» che si collocano tra il 1921 e il 1928, in un periodo, dunque, ancora giovanile. Ma questi *distinguo* della critica, di fronte a un'opera così evidentemente improntata di forza nativa e, stilisticamente, così unitaria, hanno un'importanza modesta.

Giotti è sempre stato un impressionista-intimista; ed ha sempre posseduto una vigile coscienza della sua arte. I dieci anni di giovinezza da lui vissuti a Firenze l'avranno forse educato al gusto del segno netto e preciso, del colore campito, della «macchia» improvvisa; ma la sua commozione umana è sempre stata la stessa, dalla «Siora Teresa, anima de putela», che apre il *Piccolo Canzoniere*, del 1912, alla «Putela che dormi» con cui si chiude la *Sera*, del '48.

E' una commozione che non ha nulla di sentimentale e di *larmoyant*, pur se nasca il più spesso da incontri con la più umile umanità, specialmente con donne e fanciulle del popolo. Somiglia a quella del pittore, che, naturalmente, cerca se stesso, fa il proprio autoritratto anche quando dipinge una collina, un albero, un tizio qualsiasi; ed è una commozione che si esprime, appunto e soprattutto, per colori.

Il colore, in poesia, non è affidato soltanto a quelle parole che direttamente evocano, *dicono* un colore, ma anche (e molto meglio) ai timbri, ai suoni, agl'impasti dei suoni. Direi che certi poeti disegnano coi ritmi e dipingono coi colori-suoni. Così Giotti; il quale non fa mai del colorismo programmatico, neppur quando allinea in serie gli epiteti pittorici (si pensi a quel meraviglioso carretto dei gelati che, aparendo in fondo ad una via ancora invernale, inaugura la primavera: «*bianco, rosa, zaletto, zelestin*»); e neppur quando istituisce dei rapporti tonali un po' rari, un po' preziosi, per compiacere al suo gusto di raffinato (esempio: «*el camin de veludo - negro del pastificio - sul ziel proprio zeleste*»). Il suo colore, insomma, è sempre colore-espressione, colore-musica, colore-canto.

Il canto di Giotti non è così facilmente orecchiabile, come quello (pur tanto musicale in profondo) del Di Giacomo. E' un canto che ha i suoi larghi melodici, ma anche i suoi arresti e tentennamenti e ringorghi, in corrispondenza alle esitazioni e ai sussulti del cuore.

*Dopo el stratetimeo tramontava rossa
la luna drio le case.
Me gò indormenzà in pase,
come una volta, col cuor spalancà...*

Ecco uno *specimen* tipico della melodia di Giotti; ma altrettanto tipico è il suo spezzare il verso per mezzo di bruschi *enjambements* (... « *Se disi: - 'na casa senza fioi - xe morta. E poari noi - co li perdemo...* ») o la linea del pensiero con interrogativi parentetici, o avverbi attenuativi (come, quasi), o affermazioni pleonastiche (sì):

*Xe stado come in zerti
sogni strambi (no te ga mai provà?)
che se xe in l'una strada, come, fermi
restadi fermi là;
e che in cuor, sì, se senti
che se dovessi andar... ma... indove? andar
in qualche logo...*

Una musica che ricorda quella del Pascoli, piuttosto e più spesso che quelle del Leopardi e del D'Annunzio, sensibili pur esse qua e là.

Ho insistito un poco sul color musicale, perché mi pare che Giotti, per suo conto, v'insista: non per nulla al suo *magnum opus* ha dato il titolo di *Colori*. Ma altre cose bisognerebbe dire, altri aspetti indicare. Accennerò almeno questo: che il mondo poetico di Giotti è proprio un piccolo mondo di figure, di paesi, di cose e di case. Le donne amate e disamate: Adele (« *ti, quel to viso, ti* »), Lina vestita di viola, Elda (« *amor mal scominzià e mal finì* »). I bambini di casa, i ragazzi del vicinato e della strada. La madre e la figlia, « *bele cussì una arente de l'altra* »; e il carbonaio col bimbo della friulana: « *bei i xe omo e putel* ». Le serve patetiche, le operaie del pastificio (le spiritate « *bigolere* »), le lavandaie, i vecchi che aspettano la morte. E le osterie, e i bar, e la campagna prossima alla città, luoghi e ambienti visti sempre in concreto; e il mare che si apre o s'indovina al fondo di ogni scena, col suo vasto splendore, come un solenne richiamo di eternità. Nel creare questo suo mondo, nel suscitare una luce di verità e di grazia dalle persone oscure e dalle cose opache di questo suo mondo, Giotti si rivela fratello, nonché di Saba, dei bei narratori del suo paese.

Alla fine, quel che bisogna sottolineare è il dominio ch'egli ha della sua forma, in conseguenza del lungo studio dato alla poesia, delle pazienti vittorie conseguite, a forza di coscienza, sulla facilità. E' come dire che l'artista Giotti è pari al poeta Giotti e fa tutt'uno con lui. Un poeta artista che sa condurre il delicato mistero della sua poesia a un'estrema limpidezza e semplicità di parola, di canto.

Lettera aperta alla Casa Zanichelli

Quarantacinqu'anni ormai, dalla morte di Giosuè Carducci; e in un certo senso, quelli della generazione tra Serra e Pancrazi (chi vi parla sta giusto nel mezzo) furon gli ultimi che sentirono e amarono l'opera sua di poeta, di prosatore e di lettore nuovo. La sua statura nulla ha perso di verità e di grandezza (resta pur sempre l'ultimo grande del secondo Ottocento). Le *Rime nuove* più delle *Odi barbare* (vogliamo dire più su); e si propose prima il problema Scipio Slataper in un articolo della « Voce », con quell'interrogativo così pieno di senso: « E i cipressi di San Guido? » (5 ottobre 1911). E quanto alla prosa, specie quella che aiutò la poesia e la nutrì (di affetti la nutrì e d'impeto sorgivo: si dice delle *Rime* come di certe *Odi* dei tardi anni, dalla lineatura gracile e intatta), quanto alla prosa se ne va scoprendo ancora nelle lettere, e ce ne resta da vedere sette dei venti volumi, con le cose anche minime, le minime occasioni. S'aggiunga, a parte, non in disparte, la prosa critica, di quella più positiva, di finissimo contrappunto e di finissimo acume, dove oggi con più frequenza e diletto guardano e speculano i critici-lettori. Tutto vanto del lavoro della Zanichelli, la fedele per eccellenza, e per sua opera, tra altri cinqu'anni, i sette restanti volumi delle lettere saranno nelle nostre mani: trenta già delle Opere, venti delle Lettere; e nella casa del Carducci (il sacrario), gli scartafacci, con le carte dei corrispondenti da compulsare, per vederci chiaro sul dare e avere del grande Artiere, specie in fatto di laboratorio.

Quarantacinqu'anni, dunque, e tra cinque (pochi, il tempo stringe) la Zanichelli vedrà l'opera intera del Carducci, a termini di legge, passata in « dominio pubblico », in buone e cattive mani, a seconda. Ha un'idea, oltre a finire la pubblicazione dell'epistolario, di come spendere questo quinquennio? Le scelte di prose e di versi, i commenti, che crebbero — e non poteva essere diversamente — alla sua ombra, non furono che lavoro d'una sola scuola; e non sempre i seguaci d'una setta sono gl'interpreti migliori. Un commento di poesie ad uso scolastico, ognun sa le ire che suscitò del finissimo e fierissimo De Lollis. Scelte di prose biografiche o d'arte, o più vastamente comprensive, difettarono di novità e d'ardire: di quelle scoperte che ingiovaniscono uno scrittore. E ci fu una piccola scelta, in

piccolo volume, di poesie : tutto piccolo; perchè poco si sapeva, a quell'ombra, del lavoro cresciuto negli stessi anni sul lavoro discriminante della critica, e mancò all'uopo quel certo ingegno divinatorio che fa mettere le mani sul vivo, sul bello. E non fu neppur tentato un prospetto organico della critica del Carducci, quel libro eminentemente formativo del gusto e del letterato serio, che sarebbe piaciuto a Serra, da sfogliare e risfogliare, rinforzato, com'è facile intendere oggi, da quanto è rintracciabile nella gran selva dell'epistolario, e per poterlo consultare a piacere, con un indice analitico e sistematico, non di quelli dati a fare, ma cresciuti organicamente durante il lavoro di scelta, cercando per tutti i canali. E nulla, qui dentro, dell'oratore e del retore (che a sprazzi, invece, circonferanno il libro della prosa, nei suoi modi e toni diversi).

Con tali volumi, fin oggi non tentati, la Zanichelli passerà il traguardo pericoloso del '57, senza offese. Ma badi: si scelga in tempo spiriti liberi, ingegni nuovi, e gente disposta a lavorar sodo. Un'edizione delle poesie, con un bel corredo di varianti, chi sa quando si farà: opera tanto più lunga, e che aspetta siano in porto le lettere dei corrispondenti, per quel dare e avere anzidetto.

Pianto di freddo

*Pianto di freddo ai vetri
d'inverno, quando appena
è cielo, del poco cielo,
la nudità recondita
che si veste d'un velo,*

*ed a me non è dato
di conoscere nulla,
sono un cuore che sente,
ignoranza m'annulla
vastamente...*

Alleluia!

*Alleluia, fraterni
pianti sull'umida
lastra dei vetri
dritti, impietriti
di scintillamenti!*

CARLO BETOCCHI

ORESTE MACRÌ

ORTEGA Y GASSET

ANDALUSIA

L'antitesi ispanica Castiglia-Andalusia è uno dei temi favoriti della storiografia novantottesca. Si veda come Ortega amplia l'antinomia dal piano regionalistico a una differenza di dimensioni vitali e sociali, quasi di categorie dell'anima spagnola:

« Quando scorgiate il semblante frivolo, quasi femminile, dell'uomo andaluso, considerato che si riverbera quasi identico in molti millenni; che, quindi, tale tenue gracilità è rimasta invulnerabile ai terribili marosi dei secoli e alla convulsione delle catastrofi. Così mirata, la smorfia del sivigliano si converte in un segno misterioso e tremendo, che infonde il gelo nelle midolla. Un'impressione simile a quella che produce il sorriso enigmatico del cinese — strana coincidenza! — l'altro popolo vetustissimo situato da sempre all'estremità opposta del massiccio eurasiatico... Se viaggiamo per la Castiglia altro non troveremo se non contadini che lavorano i loro campi, curvi sul solco, preceduti dalla coppia aggiogata, che sulla linea dello orizzonte acquista proporzioni mostruose.

Eppure, la castigliana di oggi non è una cultura campestre: è semplicemente agricoltura, quello che resta allorquando sparisce la vera cultura. La cultura di Castiglia fu bellica. Il guerriero vive nella campagna, ma non vive della campagna — nè materialmente nè spiritualmente. — Il campo è, per lui, campo di battaglia: incendia il raccolto del pacifico agricoltore oppure lo incetta a beneficio dei suoi soldati e delle sue salmerie. Il castello appollaiato sul monte non è, come la fattoria o la cascina, luogo per dimorarvi, ma, come il nido dell'aquila, punto di partenza per la battuta di caccia e punto di riparo per la stanchezza. La vita del guerriero non è permanente, ma mobile, vagante, inquieta per sua assenza. Disprezza il contadino, lo considera come un essere inferiore, appunto perchè non si muove, perchè è *manente* — donde il francese *manant* —, perchè vive ascritto alla fattoria o *villa* — donde *villano*. — Il senso peggiorativo di questi due vocaboli è un precipitato di disprezzo che prova l'antagonismo tra due culture, entrambe ricorrenti nell'area campestre, ma di segno inverso: la bellica e l'agraria. Quando il guerriero si partì dalla Castiglia rimase solo la massa inferiore alle cui spalle egli viveva: il rustico eterno, informe, senza stile, eguale in ogni parte della terra.

Questa contrapposizione delinea con una certa chiarezza il senso positivo e

creatore che assegno al termine, quando dell'andalusica dico che è una cultura campestre, cioè agraria. La cui peculiarità non è che l'uomo coltivi i campi, ma che dell'agricoltura faccia principio e ispirazione per la cultura dell'uomo.

All'opposto che in Castiglia, in Andalusia il guerriero è stato sempre disprezzato e stimato innanzitutto il *villano*, il *manant*, il signore della fattoria. Esattamente come in Cina, dove, nel corso di migliaia di anni, il militare, per il puro fatto di esser tale, era considerato come un uomo di second'ordine. Mentre in Occidente fu la spada dell'Imperatore simbolo supremo dello Stato, in Cina la nazione si sentì compendiata nel pacifico ventaglio del suo Imperatore. Conseguenza di questo disprezzo per la guerra è che l'Andalusia così raramente sia intervenuta nella storia cruenta del mondo. Il fatto è così radicale, così duraturo che proprio per la sua evidenza non è stato mai sottolineato. Quale è stata la parte dell'Andalusia in tale ordine della Storia? La stessa della Cina. Ogni trecento o quattrocento anni la Cina è invasa dalle orde guerriere delle brulle steppe asiatiche. Si abbattono feroci sul popolo dai Cento Nomi, che appena o nulla resiste.

I cinesi si son lasciati conquistare da chiunque abbia voluto. All'aggressione brutale oppongono la loro morbidezza; la loro tattica è quella del materasso: cedere. A tal punto, che il feroce invasore non trova forza dove appoggiare il suo impeto e cade da sé sul materasso — nella deliziosa morbidezza della vita cinese. — Il risultato è questo: che, alla seconda o alla terza generazione, il violento mancese o mongolo rimane assorbito dalla vetusta e raffinata maniera di vita del cinese, butta via la spada e impugna il ventaglio. Similmente, l'Andalusia è caduta in potere di tutti i violenti del Mediterraneo, e sempre in ventiquattro ore, per così dire, senza provare neppure a resistere. La sua tattica è stata cedere ed essere carezzevole. In tal guisa ha finito sempre per inebbiare con la sua delizia l'aspro impeto dell'invasore. L'olivo betico è simbolo della pace come norma e principio di cultura ».

Occorre commentare? Ingegnosissimo, stilisticamente perfetto, ma sterile, senza avvenire: Garcia Lorca e Alberti erano andalusi; il popolo cinese è oggi tutt'altro che un materasso!

DON GIOVANNI

In questo clima di dolce ebbrezza andalusica è collocato e spiegato il mito di Don Giovanni con troppa partecipazione patetica per non pensare a un morbido diletto intellettuale:

« Durante un viaggio recente, in giorni di perfetta primavera, ho potuto appurare la affinità, la consonanza evidente tra la pompa della leggenda dongiovannesca e il sito in cui s'è localizzata. In una tale città, millenaria, che è servita di talamo e di alveo di tante civiltà, tutto rimane imbibito di dense suggestioni: ogni cosa palpita

greve di mille allusioni, e per il sensitivo viaggiatore giungere a Siviglia è come penetrare in un sonoro alveare di api spirituali, fatte d'oro e di tremore, che lo assaltano sollecite e innumerevoli e aspirano a lasciare nell'anima transeunte, in un tempo, il pungiglione e il miele. Diceva Graciàn del tempo che sa molte cose, e perchè vecchio e perchè sperimentato. Che cosa non si dovrà dire di quella città di tremila anni? Siviglia, infatti, ha molto da dire, e non v'è città con lingua più sciolta per dirlo. Giacchè in altri luoghi son soliti parlare soltanto gli uomini: lì parla tutto, il vicolo in ombra e la piazzetta assolata, la lista di cielo e la torre che lo ritaglia, il mattone del muro e il fiore del verone. D'ogni parte ti giungono voci, cenni, profili.

Mentre ascoltiamo il vecchio fiume, quasi decrepito, che svolge la solenne lezione del suo corso grave e lento, i garofani di Triana ci sfrecciano le loro acute sentenze. Quella luce raggianti di Siviglia ritiene una peculiare inquietudine, che non lascia una sola linea, una sola superficie tranquille. Tutto vibra, fluttua, tremola, aleggia. Per questo, nulla li sembra massa greve, ma tutto diviene un po' nube, zendale, vaporosità, polvere multicolore e irradiante. Le cose sopportano il minimo di realtà necessario per esprimersi e fiammeggiano loquenti come lingue di fuoco di un'interminata Pentecoste. Perfino l'olivo, albero così serio e compreso della sua prosaica utilità, non riesce a impedire che il suo tronco, nell'innalzarsi dal suolo e prima di giungere alla fronda, dia nell'aria un grazioso trillo. Dikasi, infine, che, a scendere dal Guadarrama, sembra Siviglia un'immensa architettura di riflessi e un'integrale gesticolazione.

Non s'avverte il meraviglioso accordo tra questo sfondo barocco e la folle carovana della leggenda dongiovannesca? Nel vederla trascorrere col suo ritmo accelerato agli orizzonti della nostra fantasia, che cosa percepiamo di essa? Colori, vivi colori di carnevale, rossi velluti, farettoni verdi, candori d'abito monacale, come in Zurbaràn; azzurri di Murillo, carminii di sangue. E udiamo un tumulto di rumori, in cui tutto va confuso: schianti di risa miste a lamenti, pezzi di canzoni e tintinnio di spade, raganelle da venerdì santo, campane di Resurrezione. Questa leggenda è spiritosa, sale un poco alla testa ».

GIOVANNI BATTISTA

Opposto a Don Giovanni, consustanziale alla femminilità che adora e che costringe a rivelarsi come tale, è Giovanni Battista, intellettuale e virile, su cui per contrasto si traspone l'immagine chimerica che Salomè accarezza dell'uomo. E' una delle pagine più lucide e crudeli di Ortega, diagnosi esatta della femmina del decadentismo:

« Salomè non sarebbe donna se non avesse bisogno di consegnare la sua persona a un'altra persona; ma, donna immaginativa e frigida, consegna la sua

persona a un fantasma, a un sogno di interna elaborazione. In tal guisa, la sua femminilità sfugge tutta lungo una dimensione immaginaria. Tuttavia, all'occasione della sua amorosa chimera, Salomè scopre alla fine la distanza tra la realtà e la fantasia. Il potente tetrarca non può fabbricare un uomo che coincida con l'immagine installata in quell'audace testolina.

Il caso si ripete invariabile: ogni Salomè trascina in mezzo all'opulenza una vita di malumore, d'afflizione e, in fondo, macerata dall'acrimonia. Avverte la mancanza del supporto materiale su cui possa scaricare la sua creazione fantasmagorica e, come chi prova a vestire dei manichini, adatta l'irreale profilo del suo sogno sopra gli uomini che scorrono dinanzi a lei. Un giorno tra gli altri, crede finalmente Salomè d'aver trovato sulla terra l'incarnazione del suo fantasma. Non vogliamo ora appurare perchè. Forse si tratta soltanto di un *qui pro quo*: la coincidenza del suo paradigma con quest'uomo di carne e d'ossa che chiamano Giovanni Battista, è piuttosto negativa. Solo somiglia al suo ideale in quel che ha di diverso degli altri uomini. Le Salomè cercano sempre un uomo così diverso dagli altri uomini, che quasi appartiene a un nuovo sesso ignoto. Altro sintomo di sessualità deformata. Il Battista è un personaggio villosa e frenetico, che grida nei deserti e predica una religione idroterapica. Salomè non avrebbe potuto imbat- tersi in qualcosa di peggio; Giovanni Battista è un uomo di idee, un *homo religiosus*; il polo opposto a Don Giovanni, che è *l'homme à femmes*.

La tragedia scoppia; inevitabilmente, come una reazione chimica di natura esplosiva. Salomè ama il suo fantasma; a lui s'è consegnata, non a Giovanni Battista. Costui è per lei puramente uno strumento con cui dare corporeità al fantasma. Il sentimento di Salomè verso la sua irsuta persona non è di amore, ma invece è la brama di essere amata da lui. La maschilità di Salomè doveva condurla senza rimedio a entrare nel rapporto erotico con disposizione mascolina. Giacchè l'uomo sente l'amore in prima istanza con un'ansia violenta di essere amato, laddove per la donna la prima ragione è sentire il proprio amore, il fluido caldo che dal suo essere irraggia verso l'amato e la spinge verso di lui. La necessità di essere amata è sentita da lei soltanto come una conseguenza e di seconda importanza. La donna normale, non dimentica se stessa; è il contrario della fiera, la quale si lancia sulla preda; è lei la preda che si lancia sulla fiera. Salomè, che non ama Giovanni Battista, ha bisogno di essere amata da lui, ha bisogno di impadronirsi della sua persona, e al servizio di questo anelito virile porrà tutte le violenze che l'uomo suole impiegare per imporre ai suoi circostanti la sua volontà. Ecco perchè, come altre donne un giglio tra le mani, costei reca una testa recisa tra le sue lunghe dita marmoree. E' la sua preda vitale.

Ritmico il passo, il torso ondulante, corvino il volto ebreo, avanza nella leggenda, e sulla testa irrigidita, dagli occhi vitrei, si china la sua anima con una curva rapace di sparviere o di nibbio... ».

RITRATTO DELL'EMILIA

RICCARDO BACCHELLI: **Terra d'Emilia**

Dal concerto di alcuni studiosi emiliani, liberi fra loro e diversi, invitati a parlare della regione nei suoi aspetti culturali passati e presenti, e dai loro brevi « referti » radiofonici, risulta ciò che nella mia funzione di redattore e coordinatore speravo e desideravo: la ferace Emilia, fertile di frutti e d'uomini, ha viva e colta conoscenza di se stessa antica e moderna. E ciò affida per la sua vita produttiva futura.

E voglio proprio rilevare nelle risposte, pur così sommarie per necessità di cose, un carattere comune, emiliano, fatto di cordialità e di misura, sobrio, con uno schietto e sicuro gusto delle cose e delle parole concrete ed esatte, con una discreta e pacata, e tanto più certa e verace, dignità. Questa è delle cose e degli uomini e delle opere, in un paese tanto umano, e per tanto alle sue ore e circostanze sommosso e squassato da passioni ed eventi pur terribili e anche strani, ma tanto umano, dico, che non smentisce mai la sua dignità profondamente cordiale. D'altronde, ciò è storico, e ciò è naturale, come fatto che ripete la nobiltà della sua origine da una tradizione di civiltà ereditata e proseguita direttamente da quella classica antica, così come si rinnova quotidianamente nelle più semplici, dimesse, ignare maniere della domestica urbanità.

E se guardiamo, pur fuggevolmente, alle civiche e civili testimonianze, che parlano nelle opere d'arte stupende, nelle glorie secolari d'illustri istituti, così come nella maniera di spartire e d'assettar le terre e i fossi dei campi e in quella di fare il pane; se guardiamo, pur magari distrattamente, alle più auliche ed alle più familiari testimonianze di una civiltà, di una nazione emiliana, in tutte, e specie nelle più proprie e originali, scorgeremo quella discrezione vivace e volentieri ironica, alquanto ritrosa, talvolta riottosa, che sogghigna o sorride nel capitello di una formidabile cattedrale romanica o gotica, in un motto dell'Innamorato o in una sentenza del Furioso Orlando, che dalla tradizione del poema epico e romanzesco ricava la Secchia rapita o Bertoldo, e dalla grandiosa tradizione dottorale dello Studio bolognese, il Dottor Balanzone. Il genio naturale e nazionale emiliano è estroso, umoroso, magari irridente e salace, e dunque libero, ch'è il perenne principio della salubrità fantastica e intellettuale.

Sarebbe stato e sarebbe infatti il guaio capitale, se cotesta libertà d'umore, non che di spirito, si fosse perduta, non si fosse anzi nutrita e confermata nella

esperienza di un paese naturalmente aperto al mondo e sul mondo, ed esposto dalla storia alle più diverse e temibili vicende e imposizioni e influenze. Accoglierle e subirle con libertà d'animo, e in tal libertà appropriarsele, approfondirle, ingrandirle, era per tal paese una necessità. L'originalità, quando non foss'altro di sentimento, o pur soltanto di una disposizione all'ironia, fu sempre in Emilia questione di vita o di morte. Probabilmente così fu a non salire alle semiluci dei preistorici, già pur sensibilmente civili fra il Po e il Reno, per i veneti e gli etruschi antichissimi, e certamente per i municipi romani, se da questi sorgono precoci e potenti le Bologna e Modena e Parma e Ferrara, comuni medioevali, signorie rinascimentali, capitali di legazioni pontificie o di principati locali, sempre di tanto orgoglio da farle capaci di fatti e di idee universali, accolte e rielaborate in modo proprio ed attivo, sì nell'ambito della Chiesa cattolica come di fronte all'Impero, e sì nella storia della nazione italiana come in quella della civiltà d'Europa.

Altrettanto si deve e può dirsi della storia politica e religiosa e artistica ed economica emiliana, alla quale un Muratori guarda con l'occhio suo di storico grave, e tanto per dire, Salimbene cronista parmense, con l'arguta e penetrante, anche dov'è bizzarra, malizia. Si deve e può dirsi anche nei periodi e luoghi dove la vita propriamente regionale dell'Emilia appare ridotta a semplice e quasi elementare costume, scontroso o neghittoso talvolta, straniato da ogni superiore esigenza ideale e pratica, ma perchè un istinto consigliava di rifugiarsi così nel migliore o nell'unico partito adatto a far sussistere quella libertà.

E in questo senso può esser vero che al paese d'Emilia abbia giovato il fatto che v'ha resa precaria e faticosa e sovente atroce la vita politica, che non vi sia stabilita mai, dall'Impero di Roma al Regno d'Italia, una unità statale. Ciò può aver contribuito, poi che non è riuscito ad infrangerla, a rendere più ricca e più varia e più geniale l'unità spirituale del paese, anche a prezzo della solenne malinconia che spira dalle molte opere rimaste in tronco, come il San Petronio bolognese, epico nella sua magnifica ed intangibile maestà incompiuta.

Quanto bella è l'Emilia, quanto consentanea con l'animo suo storico in cotesta bellezza! La natura, che la dispone a fertile ricchezza, gliela concede soltanto a costo d'ardita e lungimirante, indefessa provvidenza e pazienza d'opera umana, e le assegna confini di larga e liberale apertura nella lucida pianura, col gran fiume di Po, cogli Appennini che s'appaiano, andando, alla maestra e parentale via Emilia ed appaiono in co' d'ogni via piana, come un ceruleo richiamo ed invito, col bagliore d'orizzonte marino segreto e parvente nello slargo d'aria e di luce che sorge in levante da ogni luogo d'Emilia, così dalla piana come dalla collinosa. Bella, agli occhi ed al cuore, questa terra consentanea, quasi naturalmente consenziente a sorti feconde sempre, non facili mai; questa terra arrendevole ed irriducibile, indifesa, difesa soltanto da un genio tutto umano che sembra aver appreso da natura, per esprimerla nella vita, nelle arti, nella storia, la lezione di una gleba benigna e materna, sol che sia intesa e lavorata con la luce e l'intelligenza e la strenua pazienza dell'amore.

L'Emilia, posta sopra vie millenarie, esperta e sagace nel cogliere l'essenza vitale delle tradizioni antiche e nell'intuire le esigenze della nuova vita, ebbe nelle opere dello spirito primavera potenti e originali.

Sulle soglie del secondo millennio di Cristo, che ora sta per compiersi, Bologna, con la prima scuola universitaria, diede alle genti d'Europa, discordanti nelle leggi e semibarbare, il concetto della giuridicità, necessario alla convivenza umana; con l'insegnamento dell'« arte del dire » indicò idealmente un modo di civiltà.

Da Bologna gli scolari, provenienti dai luoghi più diversi, nei secoli XII e XIII non soltanto portavano fino alle più lontane plaghe d'Europa la parola sacra del diritto, rimessa in luce dai glossatori, i quali insegnavano che le città e la società non vivono e non prosperano se non siano fondate sulle leggi, ma anche i trattati dell'ars dicendi, la quale in ultima analisi insegnava a lasciare la rethorica silvestris, per giungere ai modi civili del pensare, del dire, dello scrivere in latino.

I primi poeti in volgare fiorirono più tardi nel secolo XIII e sull'esempio dei trovatori provenzali, dei poeti di Sicilia e della Toscana, a Bologna, dove Pier Della Vigna divenne Notaro, Re Enzo fu prigioniero e Guittone d'Arezzo fece lunghe dimore, i primi verseggiatori volgari si volsero a moduli esterni d'imitazione. A quei moduli, specialmente a quelli di Guittone e Bonagiunta da Lucca, si contrappose Guido Guinicelli, annunziando nuovo linguaggio poetico con la canzone Al cor gentil repara sempre amore, che indicava nell'anima le vere fonti della poesia.

Da queste sorgive sgorga la più grande poesia d'amore italiana: quella di Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Cino da Pistoia, Francesco Petrarca, che con arcane e delicate propaggini giunge fino a Torquato Tasso, al Foscolo, al Leopardi e non ha finito il suo cammino. Colui che Dante ha salutato:

..... il padre
mio e degli altri miei miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre,

dà, si può dire, il « diapason » a tutta la poesia lirica del secondo millennio, poichè il nome di Guido Guinicelli significa la scoperta di sè come poeta.

Contrapposizione consimile avviene nell'ars dictandi latina, irrigiditasi in forme convenzionali. Nel Trecento l'arte del dire si snodò più libera, come dimostrano le opere latine del Petrarca, che fu l'allievo più glorioso dello Studio di Bologna. Ma l'insegnamento della vecchia ars dictandi non era stato senza efficacia, perchè, suscitando l'esigenza del rinnovamento, preparò le vie all'Umanesimo e al Rinascimento, in cui ebbero una viva loro voce tutte le città dell'Emilia sulle quali da Ravenna si stende perenne la luce di Dante.

In quell'immensa primavera salì al più alto splendore Ferrara, che non solo nell'Università dove insegnarono maestri geniali, ma nella Corte, dove il Boiardo portò le fantasie dell'Orlando Innamorato, l'Ariosto quelle dell'Orlando Furioso, il Tasso l'Aminta e la Gerusalemme liberata raggiunse il culmine del Rinascimento.

Fuori, tra il popolo, risonava la più estrosa poesia popolare, che nel Cinquecento diede il suo fiore nelle canzoni di Giulio Cesare Croce e narrativamente diede le storie di Bertoldo e Bertoldino, villani di ventura, come più tardi a Modena il Tassoni spassò il secolo barocco narrando della Secchia rapita.

Ad un tempo Modena per l'erudizione e l'ingegno di Carlo Sigonio fu prima nel porre le fondamenta della nuova storiografia. Un secolo dopo, un allievo ideale del Sigonio e un amico del dottissimo e austero Bacchini, esplorava in profondità e ampiezza tutta la storia d'Italia nel Medioevo. Il domandarsi se esistesse una storia d'Italia significava domandarsi se esistesse l'Italia come nazione, come popolo. Le opere storiche del Muratori rinnovarono pertanto in Piemonte, in Lombardia e nell'Emilia anche la letteratura civile e politica e furono leva potente al Risorgimento.

Quell'opera di rinnovamento, per cui Parma meritò a sua volta di essere detta l'Atene d'Italia, congiungendo la cultura italiana a quella europea e obbligando gli italiani a riguardare in se stessi, temprò gli animi a imprese più ardue.

Quando il Carducci, parlando del piacentino Giordani, scriveva che quegli studi, tra innumerevoli e sanguinosi contrasti, avevano tratto « l'Italia nuova a liberi anni », diceva il vero. Un raggio di quella luce non solo sfolgora ancora nella poesia e nella prosa del Carducci e del Pascoli, ma nelle opere degli scrittori emiliani, che con arte profonda vivono dopo la seconda guerra mondiale la turbinosa ora che volge, e avviva il lavoro quotidiano, tenace e fecondo, che le vigorose Facoltà dell'Ateneo, promovendo gli studi di lettere, di filosofia, di diritto, di medicina e delle scienze tutte, vengono compiendo con le nuove generazioni.

FRANCESCO ARCANGELI: L'arte antica

È dopo una vita più che millenaria, di cui sarebbe arrischiato riassumere i tratti, che sembra costituirsi, intorno al 1100, coincidendo col sorgere del romanico, una nazione emiliana, in arte. Essa acquista rilievo singolare perchè ai confini della regione, in Ravenna, i Bizantini avevano espresso il loro mistico sogno; ed è in Emilia che il romanico rivela i caratteri forse più inconfondibili. Albeggiando i liberi Comuni, sorgono lungo la via Emilia, entro le città quasi assediate dalla campagna, le masse rustiche e irregolari delle cattedrali. Peso di mura quasi liberamente crescenti dalla terra e grave fantasia fan tutt'uno in questa che, ben più che rinascita di forme classiche, è nascita di vita nuova. Sulla facciata del duomo di Modena appare l'epica primordiale di Wiligelmo; predestinato a scolpire una nuova genesi, dov'è già l'orrenda dolcezza e la disperazione della carne. Prima voce potentemente individua della scultura romanica d'Europa, e precedente inevitabile per quella italiana, egli dà anche, dice il Bacchelli, « il maggior ritratto naturale della gente d'Emilia »; per più d'un secolo, il suo séguito maggiore resta emiliano. Non fosse l'anonimato, e la nostra pigrizia culturale, sarebbero famosi quello ch'io amo chiamare, neogreco com'è, il « maestro delle mètope », a Mo-

dena; a Ferrara il « maestro dei mesi », rustico e sereno; com'è già famoso l'Antelami a Parma (con la sua appendice di Borgo San Donnino): colto, vario, potente adunatore di composizioni e di forme; versato nel raccontare la vita d'ogni giorno e le storie più remote. Con l'avvento del gotico l'arte emiliana sembra un tantino decrescere; in iscultura cedendo alla grande ondata pisana; e in architettura anche, per quanto begli esempi siano il San Francesco di Bologna e le chiese piacentine; e ornata e potente sia sul morir del '300 l'arte di Antonio di Vincenzo nella fabbrica bolognese di San Petronio. Ma viene il tempo che l'Emilia rustica e popolare sa trasmutare anche le qualità liriche, metafisiche del gotico nella nuova gloria della pittura bolognese: sul 1330, dopo Giotto e Simone Martini, tutta diversa nasce l'arte di Vitale da Bologna. A Roberto Longhi, scopritore e interprete di questo dimenticato capitolo della pittura italiana, e da un ventennio rivalutatore della grandezza artistica emiliana, si deve la recente mostra del '300 bolognese, che ha riportato in luce il lirismo e l'umore, l'avidità naturalezza e la sognante fantasia di Vitale; l'estro dei miniatori più belli; la forza di Jacopino, aspro nel riso, squallido nel pianto. Tommaso da Modena, lo si conosce meglio in Boemia e nel Veneto, dove porta le sue narrazioni di vita vera; così attente e sensibili da farlo apparire quasi un Van Eyck del '300.

Col Rinascimento, l'Emilia pare entrare in ombra; ma, sulla metà del '400, un gran trapianto se ne opera in Ferrara. Nasce l'eccentrico, fantastico Rinascimento ferrarese che, a forza di ferocia nel Tura e di profondità nel Roberti, finisce in una sua sublimità, diversa da quella toscana; ma talvolta, nel Cossa, lega altamente i nuovi motivi di forma e di spazio con gli antichi umori della regione. L'Emilia rustica, attenta alle opere e ai sentimenti quotidiani, rivive anche a Modena, con gli Erri, col Bonascia, nella scultura del Mazzoni; meno alato, ma più tipicamente emiliano di Niccolò dell'Arca, che, a Bologna, incrosta di stilismi ferraresi la sua barbarica fantasia. Non si prevederebbe, da lui, la dolce pittura del Francia; forse, l'umore dell'Aspertini. In architettura, a parte la preziosa eccezione del ferrarese Rossetti, importa notare come duri un modo familiare di alterare l'intellettuale proporzione toscana; e un uso di materiali e di colori che tuttora intona di rusticità cordiale il volto delle città. Ma, col '500, gusto di corti umanistiche, sapienza di studi, classicità di poemi, e la circolazione ormai nazionale del Rinascimento, di fiorentino fatto romano, mutano l'Emilia in nazione dotta, coltivata; non vien meno, però, la schiettezza dei sensi, l'agio della fantasia. E' così che il Correggio, filtrando entro la sua tenera, sensuale poesia Mantegna e Leonardo, Michelangelo e Raffaello, li rifonde tanto personalmente che quasi non ci accorgiamo di quanto ormai illustre, sublimemente alessandrina sia la sua arte; e a Roma si riforma anche l'accesa immaginazione del Dosso. Subito il Parmigianino, facendosi uno dei primi maestri del manierismo, forza la cultura in intellettualissima eleganza; a quella bizzarra civiltà l'Emilia dà più che non si pensi, soprattutto col Tibaldi e col Bastianino; e col bolognese Primaticcio e col modenese Dell'Abate porta a Fontainebleau tratti essenziali per lo spirito francese. All'aspetto austero del manierismo, ch'è ormai arte di Contro-

riforma, essa dà anche i modelli architettonici del Vignola, di portata universale. Dopo tanta studiata concettosità la pittura dei Carracci, anzichè eclettica, sembra anzi, dapprima, naturale, cordialmente emiliana. Custodi vivi e moderni della gran tradizione italiana, propalatori, dalla loro accademia, d'un sincero compromesso fra arte e natura, danno in Bologna la grave poesia di Lodovico e in Roma con Annibale scoprono il segreto di quella latinità riformata e sensibile che nutrirà i classici del '600 francese; e due secoli di pittura, in tanta parte d'Europa. Li seguono genialmente il Guercino focoso, il Domenichino studioso e appassionato; talvolta, l'Albani; e, « voce bianca » del classicismo seicentesco, il nobilissimo Guido Reni. In scultura il raffinato, quasi ellenico Algardi, inferiore solo al gran Bernini. Tra '600 e '700 infine, l'ultimo pittore di genio, prima che s'interrompa la lunga tradizione, è quel Crespi romantico ed arguto, nella cui pittura paiono sposarsi, o alternarsi, i caratteri dell'Emilia rustica e quelli dell'Emilia dotta.

CAMILLO RIGHINI: **La musica**

Un casalingo amore per la dottrina accanto ad una apertura mentale libera da provincialismi, un'accesa adesione ai valori umani più concreti, di terra e di campagna, un sano umorismo fatto di equilibrato buon senso popolare sono i caratteri profondi capaci di rendere nella storia una fisionomia riconoscibile all'arte musicale in Emilia; eminentemente recettiva, e nei periodi più ricchi capace di assumere attivamente gli influssi più validi cui la sua posizione di terra di transito la espone. Così, la scienza polifonico-vocale del '500, presente in Emilia nel fiorire della lirica madrigalistica alla Corte di Ferrara, incontra la ricca natura ironica di Orazio Vecchi e il più greve riso del Banchieri: l'Amfiparnaso e Il Festino del Giovedì Grasso, quei madrigali drammatici in cui si inverte, « in nuce », la predilezione teatrale emiliana, accolgono in felice sintesi la dottrina polivoca e la tipica, arguta risata dialettale.

Anche il rinato splendore della Cappella musicale di S. Petronio, preparato nel secondo '600 in decenni di passiva ricettività e non originale ma colto lavoro d'accademie, scopre un che di familiare, un amichevole scambio di idee, di fatica artigiana, di risultati fecondi. All'Insegna del Violino, « sotto le Volte delli Pollaroli e sotto li Banchi rincontro alle Scale di S. Petronio » si vendono le opere stampate da Giacomo Monti editore; i frutti di quella scuola violinistica che plasma la personalità di Arcangelo Corelli e nel cui seno il Torelli trae dalla Sonata da Chiesa la forma del Concerto grosso. Il nobile eclettismo bolognese accoglie il severo disegno contrappuntistico della scuola romana, gli ardimenti di colore della veneziana, e con Giacomo Antonio Perti l'oratorio prende fisionomia inconfondibile, si arricchisce di un linguaggio più drammatico, più teatrale, con vigore di ritmi, nerbo di recitativi e respiro di arie; riconoscibile anello di congiunzione tra i modi di Roma e Venezia e la successiva e più ricca maniera della scuola napoletana.

Il '700 segna l'irrigidirsi dottrinale ed accademico della produzione emiliana, ormai accentrata a Bologna; la figura di padre Martini, dotto e conservatore, collezionista appassionato e provveduto — a lui si deve la ricchissima raccolta di antichi documenti che rende famosa nel mondo la biblioteca musicale bolognese — informa di sè il carattere alessandrino del secolo. Ma proprio nel '700 con lo stabilirsi di un pubblico sempre più vasto, si delinea deciso quell'amore tutto emiliano per lo spettacolo d'opera che diviene autentica, caratteristica passione — gli antichi teatri di ogni pur piccola città ne fanno fede — fino a che troverà in Verdi, ancor più che in Rossini, genio universale nutrito di modi mozartiani, nella solida adesione di Verdi a tutto quel che Emilia può significare di terrena violenza e di spirituale ricchezza e libertà, l'oggetto di più consanguineo amore; e nella celebre « scoperta » di Wagner l'attestato di un gusto d'apertura europea.

Oggi non crediamo possibile, se non dal ricco folclore o dal planare melodico caro a Ildebrando Pizzetti, l'ultimo degli emiliani, ritrovare con certezza quei caratteri tipici che abbiamo ravvisato. Non certo nelle nuove generazioni di musicisti, tutti imbevuti di esperienze supernazionali; l'ancora viva passione per l'opera scende negli strati di pubblico meno provveduti, degenera spesso in piacere dell'acuto, non sembra attingere il passato livello di colta collaborazione. Resta, custode della famosa biblioteca e di una tradizione di serio e dotto insegnamento, l'antico e saldo conservatorio Martini.

ATTILIO BERTOLUCCI: **Nostalgia di Parma**

Forse non ho mai avuto un'idea così netta della mia città come ora che, a metà della vita, me ne sono venuto via. Eppure, anche vivendo ai suoi margini, dove la dolce pianura si solleva come in un respiro verso la celeste scena degli Appennini, non posso dire di non essermene in tanti anni, con tutto il corpo e l'anima, nutrito e inebbiato.

Giorno per giorno, una stagione dopo l'altra, sono entrato in Parma per la stessa vecchia porta, ed erano le ore del mattino, che si sa hanno l'oro in bocca, qui un oro appena velato; ne sono uscito la sera, lasciandomi alle spalle il suo quieto apparecchiamento al riposo, i suoi rondoni, i suoi e miei morti: vi ho trascorso gran parte dell'adolescenza e della giovinezza e del suo primo declino, senza mai desiderio d'evadere.

Ma fugge il tempo, irreparabile, e a un certo momento devi muoverti perchè temi, non sai bene se a ragione, ma la cosa t'innervosisce, d'aver indugiato troppo a lungo, con il pericolo di « restarci dentro ».

Che madre benigna però, questa città. Noi non avremmo pensato di tradirla mai, tanto ci bastava, noi dico, Ugo Betti, Cesare Zavattini, Atanasio Soldati, Erberto Carboni, Nino Guareschi, Pietro Bianchi, Alessandro Minardi, che vi « abbiamo avuto vent'anni, negli anni dell'entre deux guerres ». Allora uno fa-

ceva il giudice, l'altro il fuoricorso di legge, l'altro ancora il giornalista, chi parla appena il liceo: le distanze d'età sembravano assai più grandi che ora, ma ci legava un comune, anche se spesso discorde, interesse alla letteratura e all'arte. E un caffè ci riuniva, ora scomparso, fra i cui specchi nel ricordo s'aggiunge, in piedi con l'aria di andarsene o di esser arrivato all'istante, Sebastiano Timpanaro, in nero e sorridente. I più giovani, oltre a una smodata curiosità per i contemporanei, che il pretore Betti invano cercava di smorzare con l'ironia, avevano preso pure una bella cotta per il cinema e andavano contagiando un po' tutti. Primo Zavattini, che strappavamo alle cure di una Gazzetta di Parma incredibile (con Lautréamont più in vista di Umberto Nobile) per i Feyder e i Murnau appena scoperti: esperienze candide e favolose. Timpanaro, siciliano, non aveva mai visto un film, e finì che prendeva un treno, se c'era uno Charlot nuovo a Bologna o a Milano.

Uno per uno i meno giovani se n'andarono, il mondo cambiava.

Si era già nel secondo decennio, dopo il '30, presi in una nuova inquietudine, se pur sempre pronti, come accade, a godere della varia dolcezza che la piccola capitale d'un tempo ci offriva: passeggiare al crepuscolo, uscendo dalla Libreria Fiaccadori, verso i marmi rosa del Battistero primaverile, vincere la nebbia dei lunghi inverni con i cappelletti, che hanno una sfumatura di delicatezza rispetto ai tortellini bolognesi. Tutte le cose qui hanno un che di più tenero, se dico delle ragazze e del Correggio e del Parmigianino, i compagni della scuola di Longhi, Francesco Arcangeli, Rinaldi, Bassani, Giovanelli, Frassinetti non mi danno torto. Hanno da rispondermi con i loro Vitale e Tura e Cossa: Ferrara e Bologna in fatto di succhi son molto vicine, e non scherzano.

Intanto erano venuti a Parma Enzo Paci, Aldo Borlenghi, Mario Luzi, Giacinto Spagnoletti, Oreste Macrì, Ugo Guanda. Dalle Puglie Macrì, da Modena Guanda, quando il suo compagno Delfini aveva tolto il tabarro padano, e rimasto in « burberry » se n'era andato a Viareggio. Ma là, fra i portici della città di Wiligelmo e del lambrusco più chiaro, era nata la casa editrice che doveva far conoscere Eliot e Lorca agli italiani. Sono rimasti dunque nella mia città Macrì e Guanda, e Francesco Squarcia, che lavora al Giordani e cura una rivista, Aurea Parma, che ha riunito gli stendhaliani in un autunno memorabile, e Ferdinando Bernini, alla cui scuola abbiamo appreso di Salimbene e aperto gli occhi, in anni difficili, sulla realtà del nostro paese. I più giovani, verso i quali si volgono le nostre speranze, pubblicano ogni quindici giorni, nella Gazzetta di Parma, una pagina, Il Raccoglitore, che è rara per gusto e decoro, anche tipografico. Non si sono dimenticati di Bodoni.

Degli esuli che s'erano mossi prima che noi li potessimo conoscere, Renzo Pezzani è morto pochi mesi fa a Torino. Era partito prestissimo, ma quanto gli era rimasto di questi borghi e di questa piccola gente, se ha potuto pubblicare quei tre libri di stupenda poesia dialettale, standosene lontano. L'altro, il più antico di tutti, è il gran Bruno Barilli, che vedevamo il mattino, sorbire il buon tè di Babington a Piazza di Spagna e guardarsi intorno ancora stupito, ancora con gli

occhi celesti che aveva bambino nella fantastica Parma degli « ultimi verdiani ». Quando gli accadeva di udire la « cabaletta » sui bastioni, che poi ci fece riudire in pagine che non morranno.

GIUSEPPE RAIMONDI: **L'arte moderna**

L'arte in Emilia, durante questo primo mezzo secolo, ha avuto in sorte, come quella di ogni altra provincia d'Italia, di riflettere l'alternativa di tentativi e di conquiste, e di speranze e delusioni, in sostanza efficaci ed attivi, sui quali era appoggiata l'arte di nazioni fortunatamente più progredite. La Francia, prima di tutte. Verso la quale erano emigrati e vi avevano fruttificato, fino al tempo della Rivoluzione, germi di un'arte che fino ad allora non fu seconda a nessuno. La Francia restituiva al mondo civile, per tutto l'800, quello che civiltà d'ogni parte le avevano recato, sotto forma di indicazioni, di regole, di allarmi, e di nuova felicità estetica, per il compimento di un'arte nuova e moderna.

L'Emilia forse, in confronto ai grandi centri industriali (Milano) o di quelli artistici (Firenze, Roma), ricevette in ritardo i messaggi culturali e dello spirito poetico. L'artista emiliano doveva dirigere la sua attenzione verso le manifestazioni pubbliche, o editoriali, di quelle città maggiori, o fare il viaggio di Venezia. La quale cosa, all'incirca, si ripete anche oggi. Cresciuto in una città, mettiamo Bologna, pure dotata di un'eredità di studi tutti nell'ordine accademico ed universitario, e che raggiunsero un livello alto, l'artista figurativo che avvertiva giungere di lontano i segni di un mutamento essenziale per il criterio e l'intelligenza della sua arte, doveva sentirsi in una specie di isolamento, o di nostalgica vacanza. Troppo era stata qui nel passato, fino al principio del secolo scorso, forte e decorosa la ricchezza di una tradizione e di una scuola, finita in sottigliezze di tecnica, in grammatica, dopo i Gandolfi, e dopo pochi artisti romantici. L'orgoglio di questa scuola rese un poco ciechi gli ultimi maestri di codesta accademia, Luigi Serra, Antonio Puccinelli, Alessandro Guardassoni, nei riguardi di una radicale mutazione del gusto e della sensibilità. Questa è la sorte di ogni provincia, che sia fuori dalle grandi strade di comunicazione delle idee e dello spirito. Pochi artisti che pure concepirono di evadere dalle strettoie dell'Accademia e della Scuola, come lo Scorzoni, il Bertelli, non alimentarono a sufficienza un nativo temperamento con gli acquisti della nuova cultura. Questi dignitosi pittori declinarono quando ancora in Francia operavano, oltre al grande Renoir, Bonnard, Vuillard, e già sorgeva il movimento dei « Fauves », con Matisse, Marquet. Sono confronti inevitabili. Ma il viaggio rituale di Venezia, oltre allo scandalo ormai storico del « Futurismo », a qualche artista emiliano toccarono il cuore e la mente, e vi furono artisti, in quegli anni, che stanno fra la guerra di Libia e la Grande Guerra, i quali, pure risiedendo a Bologna, avevano notizia abbastanza esatta dell'Impressionismo, di Cézanne, e del Cubismo. Erano Giorgio Morandi, Mario Pozzati, Mario Bacchelli. Degli ultimi due, morti al colmo della

maturità intellettuale, è il ricordo e il rimpianto negli amici; e le opere loro rintracciabili difficilmente, per le vicende della loro vita attraversata dal destino.

Di Giorgio Morandi, nato a Bologna nel 1890, non basta dire che è l'illustre e quasi mitico professore di incisione della nostra Accademia di Belle Arti. Egli occupa questo ruolo, con una modestia e uno spirito degni del suo nome europeo di grande pittore. Già nel 1910, egli rimeditava per suo conto, tornando da Venezia, sulle tele di Renoir, viste e speculate; così come, giovane pittore sconosciuto, già traeva insegnamenti e avvisi dalle cose di Cézanne intraviste in qualche giornale. Erano anni di preparazione, e di attesa.

Morandi espone nel 1914 alla mostra Futurista di Roma. Di nuovo appartato, e trascurato dalla critica e dai mercanti che lo ignorano, le sue pitture compaiono alla Primavera di Fiorenza del 1922; e allora qualcuno, in una cerchia ristretta di amici e di intenditori, incomincia a scrivere il suo nome. Il nome di Morandi è nella stima di amici, e in ispecie letterati, e sfugge disgraziatamente all'attenzione della critica d'arte, occupata, in quegli anni, a teorizzare e lanciare la cosiddetta «pittura del '900». Oggi, ogni persona colta è in grado di misurare a che miri l'arte di questo emiliano, e di pesare quale dono di poetica grazia, dopo quella forte e virile di Raffaello, dopo quella dolce e commossa del Correggio, egli ha consegnato all'intelletto e al cuore degli uomini del tempo nostro. Restano i suoi paesi di campagna e d'Appennino emiliano, i suoi melodiosi fiori collocati nella luce armoniosa italiana, i suoi famosi quadri di natura morta, come il segno di una felicità dello spirito, proposta in un secolo di sciagura e di smarrimento. Di lui resterà un'immagine, nel tempo, come di un risorto Guido bolognese. Una sorta di gelidissima e appassionata fantasia nel reale li accomuna, ai loro punti più alti. Bologna ha accolto, al tempo dei primi studi, e dell'educazione poetica, il ferrarese Filippo De Pisis. Partito circa sei o sette anni dopo gli inizi di Morandi, la sua vocazione di pittore cominciò ad esercitarsi con gli ingredienti, e la cultura di un geniale empirismo, e quasi come un'applicazione di lucido diletterantismo. Ma subito, intorno all'anno 1918, la sua ricerca pittorica manifestò di essere, su di un'accensione fantastica di tipo guercinesco, emiliano, in una ripresa e un ritorno secolare, potente e inestinguibile, del grande sentimento poetico degli italiani, inventori della melodia metastasiana, dell'improvvisazione di Guardi, e del melodramma romantico. A questo suo particolare carattere, De Pisis unì per tempo una interpretazione liberissima, e non più ripetibile da altri, dell'impressionismo letterario di Manet, e dei maggiori maestri francesi dell'Ottocento. La sua opera, vasta, continua, ininterrotta, ha riempito di diletto, di spirituale conforto e piacere, il cuore dell'Europa intera. La terra e la civiltà emiliana, legate al retaggio di una tradizione ottocentesca che diede un Fontanesi, ha continuato a germogliare, tra il primo e il secondo venticinquennio del secolo, nel lavoro di artisti come Giuseppe Pizzirani, Giovanni Romagnoli, Luciano Mingurri, Nino Bertocchi, Lea Colliva, devoti ancora a codesta tradizione.

A queste generazioni di artisti moderni emiliani, più maturi e di un carattere individuale definito e riconosciuto attraverso le mostre e le pubblicazioni critiche,

altre ne sono seguite. All'incirca, si distinguono due schiere di cosiddetti « giovani artisti »: quelli sulla quarantina, e quelli che hanno messo le penne dopo l'ultima guerra. Per i primi, è stata riconoscibile l'influenza e un proficuo insegnamento desunto dalla cultura che ai maestri maggiori fu di nutrimento: l'Impressionismo, Cézanne, il postimpressionismo; ma anche l'effetto della vicinanza diretta di codesti maestri: Morandi, Carrà, De Pisis. Per i seguenti, cioè per i più giovani e spesso ancora implumi, sono le correnti d'arte, i movimenti estremi, i turbamenti, i terremoti, le malattie, le ideologie politiche, il tutto naturalmente internazionale, che tengono in agitazione, e in un'incertezza d'espressione codesti artisti giovanissimi: e sono il neocubismo, il neorealismo, l'astrattismo, eccetera. Superate codeste inevitabili crisi di crescita, si attende anche da loro un frutto di opere convincenti.

FIorenzo FORTI: Letteratura contemporanea

La fine del secolo colse l'Emilia e Bologna saldamente classiciste e carducciane. Tuttavia qualche venatura più tenera percorreva quel fiero classicismo: intanto la Romagna, contravvenendo alla tradizione che la vuole sanguigna, e rubesta, offriva allo Studio allievi più morbidi: da Severino Ferrari al Pascoli a Manara Valgimigli, da Renato Serra al Panzini. Ma anche la generazione indigena accennava ad una svolta: la Bologna ruskiniana e wagneriana di Alfonso Rubbiani e di Enrico Panzacchi era, malgrado l'ossequio sincero, abbastanza lontana dal maestro.

Meglio che dal composto bozzettismo narrativo di Adolfo Albertazzi, questa Bologna fu rappresentata dalla precoce vigilia letteraria di Giuseppe Lipparini: chi scorre le pagine ingiallite del Tesoro, un foglietto dalla testata floreale, che raccolse intorno a Lipparini l'Albertazzi, il Valgimigli, Giulio De Frenzi, incontra quel vago culto della Bellezza che, pur richiamandosi alla « divina proporzione » del Firenzuola ed altri antichi, mostra una stretta affinità con quello che bandiva su per giù negli stessi anni, la fiorentina Vita Nova degli Orvieto, echeggiando le lezioni di Augusto Conti all'Istituto di studi superiori di Firenze: non per nulla quei nomi e quegli atteggiamenti confluiranno sotto l'insegna del Marzocco. Zanichelli prestò suoi elzeviri anche a questa stagione letteraria, ma la grande poesia rimaneva lontana e tornò all'editore bolognese solo col Pascoli; a quegli scrittori possiamo oggi riconoscere di avere avviata la fortuna novecentesca del capitolo concentrando, come voleva uno di loro, il Rubbiani, in « una piccola forma nitida e precisa, possibilmente luminosa », un sentimento e un pensiero non ricco e quasi tutto in superficie.

Questo classicismo sterile, senza inquietudine, malgrado il proclamato misticismo della Bellezza, che doveva rendere impaziente la generazione più giovane che già tendeva ad allontanarsi in qualche modo dal D'Annunzio e porgeva orecchio al problemismo moralistico della Voce e alle fanfare del movimento futurista. Nella quietà dolce Ferrara, Govoni cominciava ad echeggiare i crepuscolari d'Italia

e di Fiandra. Stemperando le sue immagini, prima di essere sedotto anche lui dalla diana di Marinetti. A Bologna Dino Campana offriva ai giovani l'esempio di una vita che pareva riflettere i versi di Rimbaud e di una poesia che rompeva decisamente ogni tradizione.

Nemmeno la guerra potè impedire a Raimondi, allora giovanissimo, di buttare un sasso nelle pigre acque della letteratura bolognese: nacquero così i dodici numeri della Raccolta, esigui fascicoli dalla copertina a colori tiepidi di carta gialliccia e maculata, dove Cardarelli pronunciò la sua prima lezione antipascoliana motivata sul Leopardi e Morandi apparve con due tavole bellissime. Una linea vera e propria però non esisteva: quella convivenza di vociani un poco affiochiti, di lacerbiani ormai incerti e di rondisti ancora indefiniti, era del tutto provvisoria.

Il primo dopoguerra, infatti, non trovò più nulla: ci fu, è vero, il felicissimo Resto del Carlino di Mario Missiroli che ospitò, in una terza pagina rimasta famosa, Alvaro e De Robertis, Panzini e Pancrazi, Bastianelli e Antonio Cervi e tanti altri: ma quasi nessuno di quei collaboratori era bolognese o fortemente radicato a Bologna e l'effimero convegno si disperse.

Ben altra consistenza ebbe il rondismo bolognese che trovò nel Bacchelli e nel Raimondi due assertori tra i più coerenti e significativi: che quel movimento abbia trovato in Bologna una seconda patria, lo conferma quella propaggine emiliana della Ronda che fu, per la parte migliore, cioè quella non politica, l'Italiano di Longanesi dei primi anni, fino al 1930 per intenderci.

In quel periodico, ispirato ad un gusto tipografico ottocentesco che ebbe l'incalcolabile ventura di incontrare una sorta di assunzione poetica nelle incisioni di Morandi, si ritrovarono, come in un luogo familiare, quasi tutti i rondisti, da Cardarelli a Cecchi, da Baldini a Bacchelli, a Raimondi.

Bacchelli si era già saldamente affermato: le prose critiche e quell'altissimo esercizio, non solo letterario, che fu l'Amleto, apparso su la Rotonda, ne avevano rivelato la profonda cultura e la forte personalità; Lo sa il tonno aveva imposto le sue qualità di moralista estroso.

Giuseppe Raimondi, invece, mostrò le sue possibilità soltanto in quegli anni, attraverso quei travestimenti letterari successivi che da Domenico Giordani al Magalotti, dal cartesiano signor Teste dovevano documentare una inquietudine morale trascritta letterariamente e destinata a culminare nel Giuseppe in Italia. Queste figurazioni di letterati minori o apportati, nelle quali Raimondi ama imprigionarsi, con quel bisogno di prendere l'avvio da una realtà già composta in una versione poetica e di esprimersi attraverso quadri disposti come una serie di stampe, minute, compatte e a un tempo secche nel segno, costituirà una sorta di provocazione letteraria, destinata a lasciare sorpresi e increduli i lettori quando la levigata superficie della prosa di Raimondi si incrina per lasciare apparire le interne fibre moralistiche, che pochi avrebbero sospettato in quel tessuto così apertamente letterario. Ma a Bologna, dice Raimondi, ripetendo un vecchio proverbio francese, ci sono più trappole che topi.

Fu proprio Raimondi a dare, sull'Italiano, la prima notizia del Diavolo al Ponte lungo, che annunciava alle nostre lettere la comparsa di un narratore di razza, quale da tempo non si vedeva, veramente capace di risolvere la propria moralità nella creazione di figure umane. La meditata lezione dei classici aveva offerto a Bacchelli un solido materiale per la formazione della sua umanità, ben radicata nei valori antichi ed eterni, volta ad esprimersi attraverso un classicismo venato di pessimismo cristiano.

Nella sua raggiunta epicità il romanzo bacchelliano offre l'esempio di un misurato e rinnovato classicismo che non cerca le sue attrattive nelle tecniche della memoria involontaria, della scomposizione temporale o del monologo interiore, forme talvolta dissolutive del personaggio e della sua storia, ma, legandosi strettamente ad una tradizione insieme storica e letteraria, tende a configurarsi non già come ricerca del tempo perduto, ma come rappresentazione del tempo vissuto. Anche in ciò la singolare e preminente posizione del romanzo del Bacchelli nella letteratura odierna non solo italiana.

Questi vincoli alla terra d'origine, questo legame ai valori della fantasia e del sentimento permangono anche nella più giovane letteratura emiliana: mi riferisco alla prosa « modenese » di Delfini e a quella « ferrarese » di Bassani, ma più ancora alla lirica. Penso alla soave commemorazione idillica che costituisce l'attrattiva della poesia di Attilio Bertolucci, specialmente quando l'abbandono estroso agli umori è frenato a tempo e il sentimento si distende in un tessuto di memorie legato da un filo patetico; penso all'assidua esplorazione di sé che sorregge il canzoniere di Gaetano Arcangeli dove l'approfondita solitudine risolve la cronaca privata in senso del tempo e trova la sua cadenza nella linea del sentimento; penso all'arcadia dolorosa di Antonio Rinaldi che a una prima, facile dimenticanza di sé nella natura ha fatto seguire un approfondimento morale tenace e tormentato, tentando di stringere poeticamente moralità e paesaggio... Una famiglia di poeti cui non dispiace la grazia del sentimento come della fantasia, disse recentemente De Robertis. Tradizione, sentimento, fantasia, sono parole che la critica ha quasi dimenticate: non ci dispiace che tornino a proposito della letteratura contemporanea emiliana.

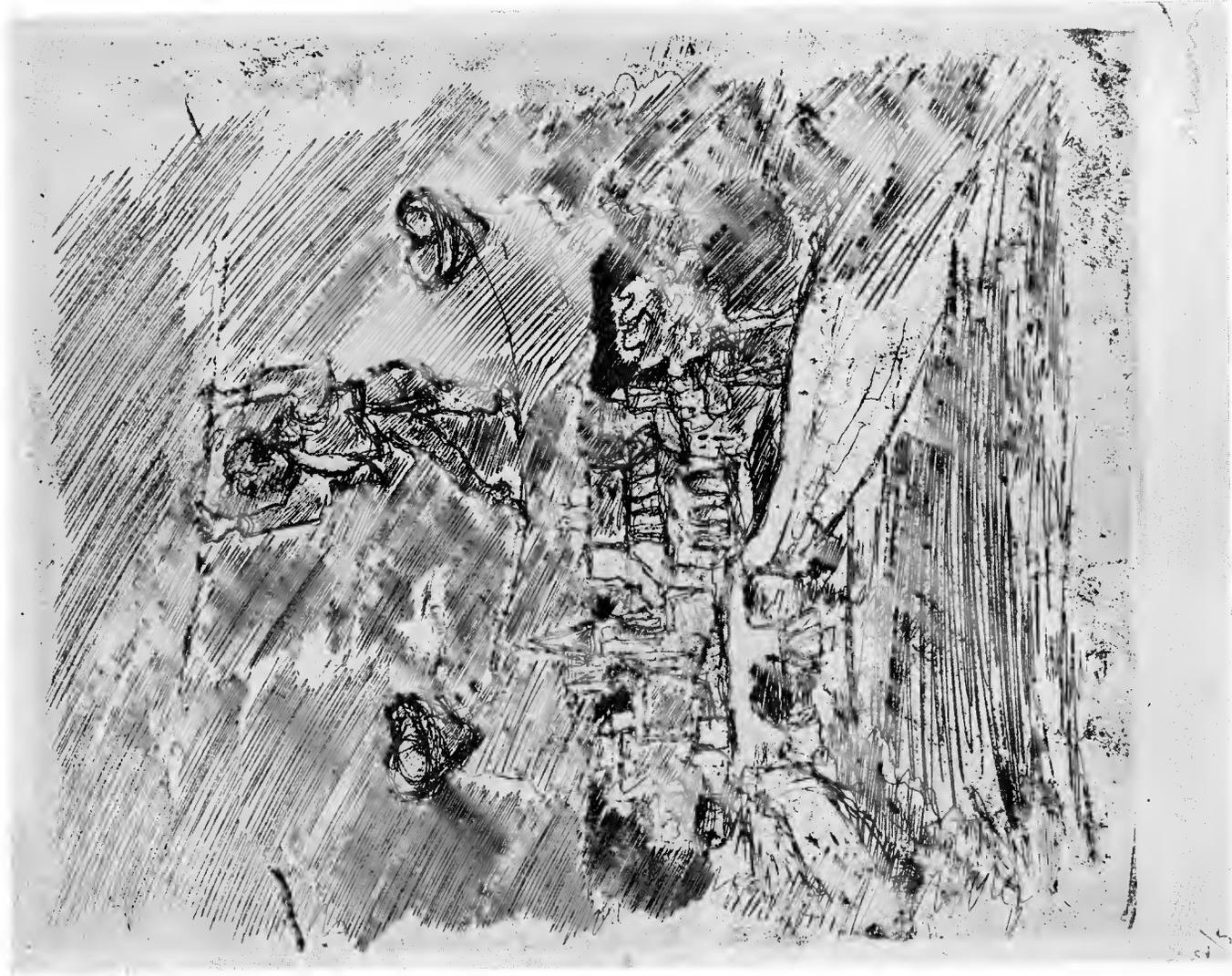
PIERLUIGI CONTESSI: **La cultura dei giovani**

Chi volgesse un rapido sguardo riassuntivo alla vita culturale emiliana dei giovani si renderebbe conto anzitutto della precisa impossibilità di definirla al di fuori delle istituzioni universitarie e accademiche, appunto perchè lo sviluppo della cultura è qui improvvisato sulla base di una società tipicamente agraria e terriera che non può giungere a creare, per esempio, quei gruppi editoriali accentratori e diffusori, più caratteristici — oggi — delle organizzazioni sociali essenzialmente industrializzate.

In breve è come dire che nella struttura economica della regione e nella psicologia terriera che qui sembra condizionare e caratterizzare ogni più impensata iniziativa, affonda le sue radici, fatalmente e inevitabilmente, anche l'attività culturale. Ne è prova sicura il lento ma continuo emigrare di chi, altrove, può meglio mettere a frutto le proprie possibilità di lavoro. Tale stato di cose ha fatto e fa sì che la cultura, in Emilia, sia prevalentemente vivificata dai giovani, senza contare che le ultime generazioni sono particolarmente dotate e a loro modo attive, in una misura però difficilmente comprensibile per chi non viva con esse in quotidiano contatto. Perchè appunto la cultura dei giovani in Emilia — come ben si comprende — vive di una sua organizzazione clandestina, non si concreta in istituzioni e in oggettività culturali di un certo rilievo, resta un fatto o una ricerca personale e privata con trascurabili agganci sociologici. Di qui la funzione positiva svolta dall'Università di Bologna, che perciò non è soltanto un'istituzione tradizionale e accademica, ma soprattutto occasionale di scambi e di incontri, cioè di comunione, a cui talora non manca il consapevole contributo dei docenti: lo vediamo nella scuola del Calcaterra, per esempio, che più di tutto è una scuola implicita, un magistero morale più che una definita tendenza critica; o anche nella scuola del Longhi; o nell'attiva scuola filosofica creata dall'Università stessa attraverso il lavoro costante di Felice Battaglia.

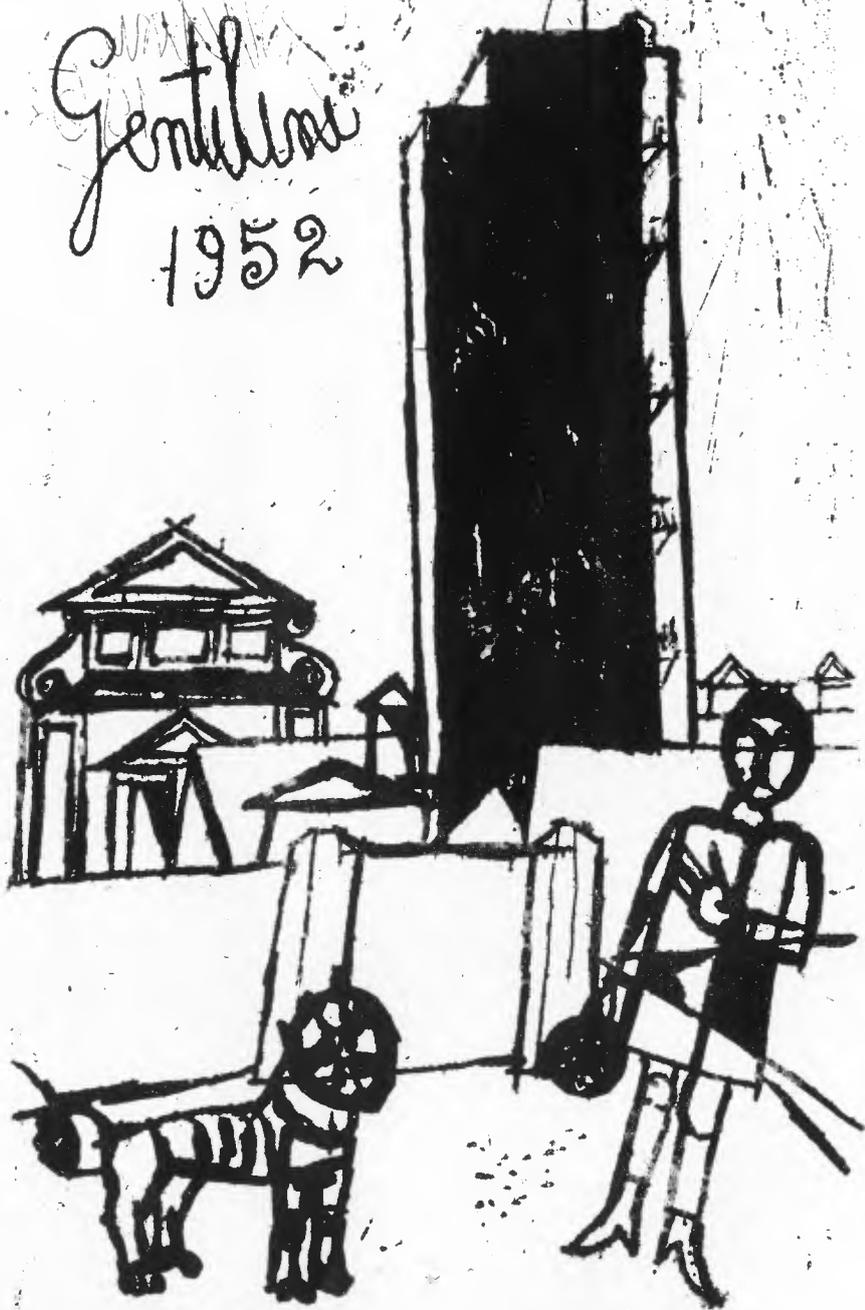
In una città o in una regione dove mancano altri importanti e attrezzati istituti culturali si valorizzano quelli che lascia la tradizione, e qui non si tratta di una tradizione retorica, ma viva e sentita, e unica, si dica pure, come possibilità concreta di salvezza e di libertà della cultura. E tuttavia non basta; perchè i giovani, lasciati soli, si ricostituiscono in gruppi dispersi, ridiventano facilmente anonimi, riprendono insomma il loro costume di isolamento. Questo potrà sembrar contraddire a certi fenomeni, poniamo il numero delle riviste di giovani che negli ultimi anni sono nate in Emilia e particolarmente a Bologna, ma ciò in sostanza appare come il prodotto di quella condizione che si diceva, della divisione dei gruppi culturali a cui mancano le concrete e spesso anche economiche possibilità di uscire dal loro isolamento. Per certi aspetti esemplare e tipica è la storia della rivista Archi che, legata a una evidente natura provinciale, non giunge ad esprimere tuttavia le esigenze proprie della regione, ma le dissimula anzi attraverso un cosmopolitismo astratto, nutrito di estetismo o di forme individualistiche di cultura che la presenza di nomi di affermazione nazionale non muta. A siffatto orientamento, di esclusiva natura estetica, direi che debba senz'altro contrapporsi un orientamento critico, meglio organizzato, della giovane intelligenza emiliana, che tende a inserirsi attivamente, con tutto il bagaglio della propria cultura, nelle difficoltà della viva esperienza storica.

Questa inchiesta culturale sulla regione emiliana fu condotta da Riccardo Bacchelli, che diresse una serie di registrazioni a Bologna il 12-13 marzo scorso. Le registrazioni furono messe in onda dall'*Approdo* in un numero speciale (durata 45') del 22 marzo. Purtroppo, per esigenze di spazio non ci è qui possibile riprodurre integralmente tutti i testi trasmessi. In ogni trimestre *L'Approdo* curerà una inchiesta culturale nelle varie regioni d'Italia. La prossima, affidata a Massimo Mila, sarà dedicata al Piemonte.



MINO MACCARI: *Disegno*

Gentilini
1952



Gentilini

NATALINO SAPEGNO

UN SONETTO DEL PETRARCA

A rileggere con attenzione nuova e con aggiornata preparazione il Petrarca si offre oggi, buono strumento, la recentissima ristampa dell'editore Ricciardi, soprattutto per merito del commento di Ferdinando Neri, di cui sarebbe difficile immaginarne uno più informato e preciso, e più sobrio e discreto ad un tempo; e inoltre perchè, accanto a tutti i testi volgari, essa offre anche una larga scelta delle opere in versi latini, che di quei testi ci danno, per dir così, gli abbozzi e le redazioni parallele, i complementi e supplementi su un piano strettamente letterario, e cioè gli elementi sparsi e le varie fasi della genesi di quell'arduo linguaggio poetico.

E due modi invero si danno, essenzialmente, di leggere le Rime; due modi che rispecchiano e riassumono la fortuna critica del libro attraverso i secoli. Uno è quello che potrebbe dirsi umanistico, attento specialmente al miracoloso equilibrio delle parole, alla suprema ed esemplare stilizzazione del discorso (a paragone della quale il contenuto sembra vanificarsi, ridotto a mero pretesto), e quindi portato a studiare e a misurare pazientemente il peso e il valore di ciascun vocabolo, arricchendolo dei riferimenti culturali e delle concordanze molteplici e variamente intrecciate, che col loro stratificarsi gli conferiscono un significato unico e quasi emblematico. L'altro è quello di chi, dietro a quella elaborata e rigorosissima trama verbale, si sforza di riconoscere l'anima, l'umana cordialità del poeta, e tenendo l'occhio fisso a quell'inquieta e sfuggente materia psicologica s'adopra a perseguirne i riflessi nel vario gioco delle immagini e dei sogni e delle errabonde fantasie. Due modi, di cui il primo domina quasi incontrastato nel petrarchismo dei letterati e dei grammatici fino al Settecento; mentre il secondo si conclude polemicamente nelle pagine famose del *De Sanctis*, punto d'arrivo e di risolvimento di un secolo di frettolose negazioni romantiche; laddove entrambi sembrano trovare il loro momento di incontro e saldatura nei grandi saggi foscoliani.

Oggi si avverte sempre meglio che solo dalla loro fusione scaturisce la possibilità di una lettura integrale e storicamente giustificata: perchè l'attenzione umanistica e formale, tutta intenta a ricostruire il meccanismo dello stile in sè, rischia da sola di ridursi ad un gioco elegantissimo, ma sterile e infine dilettantesco; e

la ricerca della realtà umana e delle contraddizioni sentimentali del poeta, che non tenga conto di quel sottile processo di stilizzazione, serba qualcosa di esterno e di ingenuo e riesce, non tanto ad intendere, sì piuttosto a deformare e violentare la fragile struttura del testo. Solo dalla paziente ricostruzione della genesi di un linguaggio elaborato e maturato in una rigorosa esercitazione letteraria si crea davvero la possibilità di raggiungere le note più genuine ed intense di un'esperienza lirica, che è fin dall'inizio agli antipodi di ogni facile lirismo; e inoltre la possibilità di distinguere, al di là di tutti i giudizi convenzionali, i momenti più alti di quella poesia, che son forse proprio quelli che al lettore frettoloso possono apparire i più astratti, quando il discorso sembra spogliarsi di ogni rivestimento immaginoso e sensibile e ridursi alla trama geometrica, quasi scheletrica, di un « ragionamento ».

Prendiamo, per esempio, il sonetto XXXII, che è, quasi alle soglie del canzoniere, uno dei vertici di questo Petrarca meno ammirato e più grande:

*Quanto più m'avvicino al giorno estremo,
che l'umana miseria suol far breve,
più veggio il tempo andar veloce e leve
e 'l mio di lui sperar fallace e scemo.*

*I' dico a' miei pensier: — Non molto andremo
d'amor parlando omai, chè 'l duro e greve
terreno incarco come fresca neve
si va struggendo; onde noi pace avremo:*

*perchè co llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sì lungamente,
e 'l riso e 'l pianto e la paura e l'ira.*

*Si vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza
e come spesso indarno si sospira.*

L'intensità della situazione poetica qui non si scopre a tutta prima e non s'impone al lettore romantico; solo a poco a poco si rivela a chi pesi attentamente l'origine e il valore di ogni vocabolo, e si renda conto del particolare procedimento di uno stile, nel quale le singole occasioni, le pene e le riflessioni di un cuore dolente, non riescano a trovar posto, se prima non si svestono delle loro note individuali e non si adeguano ad una forma generica, a una sorta di idea platonica, la quale per altro non ne distrugge il valore intimo, e anzi lo moltiplica conferendogli l'illusione di un significato universale. Il discorso sembra aggirarsi su una trama di idee comuni, quasi banali (e sono le idee che ritornano insistenti ad ogni pagina del libro, ne regolano la struttura, forniscono lo sfondo uguale al variare delle situazioni): la morte, anzi il *giorno estremo* (*l'estremo passo*, il *dubbioso passo*), di fronte al quale la vita tutta trascolora fuggevole trama di opache mi-

serie (*che più d'un giorno è la vita mortale?*); lo scorrere *veloce e leve* del tempo (*i dì miei più correnti che saetta fra miserie e peccati*); la vanità delle speranze sempre deluse (*O speranza, o' desir sempre fallace, Veramente fallace è la speranza*). Ognuno di questi pensieri è proprio un luogo comune, intorno al quale si potrebbe raccogliere una quantità di citazioni dal canzoniere, per poi risalire, al di là di esse, alle grandi massime dei moralisti antichi o dei libri sacri, su cui si elabora quella facile sapienza. Il lettore letterato si appaga di questa solennità un po' vuota, la gusta nelle sue risoluzioni verbali, insegue il filo delle innumerevoli concordanze, e per secoli si compiace di ricantarsele dentro, di imitarle, di variarle fino alla sazietà. Ma chi va più a fondo oggi avverte che, proprio per tante insistenze e ripetizioni, quelle parole avevano in Petrarca un suono umano che inutilmente cercheremmo nei petrarchisti, quella sapienza effimera (e consapevole della sua qualità effimera) era stata conquistata nel corso di un'esperienza dolorosa e inquieta, e solo a poco a poco era riuscita a diventare lo specchio in cui un dolore reale e non mai domato di volta in volta si rifletteva e si disacerbava. Allora riuscirà più chiaro perchè il poeta si accosta ai punti dolenti della verità che vuole esprimere sempre così da lontano, per via di perifrasi e di emblemi; e la sua pena e il peso carnale diventa il *terreno incarco* (*il fascio antico*); e la quiete dell'anima ormai sperata solo nella morte è niente più che la *pace*; e l'amore, la suprema inquietudine, la tormentata dialettica del suo soffrire di uomo, si traduce in parole d'estrema povertà: un lungo *vaneggiare* (*e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto*), e poi *riso* e *pianto*, *paura* e *ira* (*or ride or piange, or teme or s'assicura*). Il fatto è che quelle parole così nude e quasi astratte, quelle spoglie di un lessico ridotto all'estrema essenzialità, riassumendo veramente per il poeta il significato di tutta la sua esperienza, e, agli occhi di chi ne abbia ricostruito la storia culturale e biografica, acquistano un peso, una materiale sostanza di poesia. Solo per esse il Petrarca si confessa, senza avvilitarsi in uno sfogo; solo così la contemplazione della propria miseria e disperazione si fa lirica, senza cadere nel lirismo. Ed ecco come, fra le altre voci più lievi e meno impegnative, quasi guidata e sorretta e introdotta da esse, si affaccia anche la parola più forte, che per un istante rompe la nitida superficie del discorso e rivela quasi in un lampo il fondo tenebroso di questa poesia, la sua nota più dolente e vergognosa e segreta: la *paura* (*tal paura ho di ritrovarmi solo*). Perchè questo è il dono del Petrarca: l'intelligenza superstite nel naufragio delle passioni e delle speranze, la volontà pertinace e strenua di conoscersi e scrutare dentro di sé fino in fondo: *Sì vedrem chiaro poi...* In questa attenzione ferma, e nuda di ogni compiacimento, senza illusioni, ma anche senza cinismo, anzi tutta venata di rimorsi e accettata col rigore di una disciplina, è, agli inizi dell'umanesimo, la scoperta moderna, e profondamente umana, della liricità.

GIUSEPPE DE ROBERTIS

IL «LIBRO» DI SBARBARO

Questo è il libro maestro di Sbarbaro (*Trucioli* - Mondadori - Milano, 1948), e raccoglie le prime prose di *Trucioli* (1920), quelle di *Liquidazione* (1928); e l'altre sparse, pubblicate in riviste e giornali, fino al '40. Tre parti, dunque, tre tempi (1914-'18, 1920-'28, 1930-'40). Fin dove posson aiutarci i confronti, le correzioni, sempre bellissime e direi estreme, sono il frutto della stessa ultima mano e decisione ultima, che dà al libro una unità perfetta. (Un solo esempio, dalla prima pagina di *Trucioli*: *La mia anima d'ora somiglia ad una vite guardata un giorno con meraviglia. Nasceva da un muro di casa su una piazza lastricata. Trapiantata in piena terra sarebbe intristita, io credo. — Ormai somiglio a una vite che vidi un dì con stupore. Cresceva su un muro di casa nascendo da un lastrico. Trapiantata, sarebbe intristita.* E quest'altro capoverso dello stesso frammento: *Con gesto di bambinesca premura a quel passato mi tendo, pronto al pianto. Poi crollo il capo. Esso è come il ricordo d'una vita anteriore. — Al richiamo mi tendo, trepidante mi chino in ascolto... Ah non era che il ricordo d'un'esistenza anteriore!* Al gesto, sostituito il moto dell'animo; e non solo la cura di ridurre, nettare, ma di cogliere l'essenziale, rifacendo il corso dall'interno. E sarebbe istruttivo guardare un poco anche all'opera sua di traduttore; come divide, come riunisce; sbloccando, mettiamo, la pagina d'un Flaubert, nei *Trois contes*, imponendo una misura e un ritmo nuovi).

Ma che cosa è che ti ferma in questo libro, a ogni passo, oltre le impressioni così scandite e come pietrificate, e le immagini, i ricordi, e certi racconti in forma di variazioni, di cui sopra tutto risalta la partitura lucida e ferma, nei suoi bei tempi decisi: che cosa? Io dico il ritratto di sè e della sua arte, di quell'ultima mano che s'è detto, di quella decisione. Comincia dicendo che *aspetti di cose lo toccano come nessun gesto umano potrebbe* (e prima l'aveva detto rigirando, anche con illanguidimenti: *Certe intimità della via m'empiono d'una dolcezza che nessun gesto umano potrebbe darmi*); e riconfermerà alla fine *il supino amore delle cose*. Ma a fermarci qui ci metteremmo subito fuori strada. Qualcosa c'è avanti al *frutto di cenere dell'esperienza*; qualcos'altro, *se dalla sua aridità scaturisce la disperata invocazione del soprannaturale* (uguale identico nella prima forma, come un an-

tico grido). Sempre però *vita arsa*, com'erba che si ostina nel lastricato della città. A nulla ancorato, solo attento a esser sè, non c'è posto che gli sia buono nel perfezionato congegno della società; egli è il pezzo difettoso che l'operaio scarta. Il dono maggiore che dalla vita ebbe (« a forza di strizzare ») è quello di esprimersi. Qui il riscatto. Ma se si sapesse ciò che costa! *Punta di diamante*, la nota riga il cristallo grigioroso della sera, in cui i lustri occhi attoniti dei canali, le casupole chiotte, gli alberi spirituali hanno un'immobilità di stampa. E non ha detto altrove che *pietre sono le parole*, le sue parole? La nota « riga »; la mano, leggera o forte, sempre fa, scrivendo, da tono basso, crudele tono basso, e ti ferma. Tutto è reso ultra-acuto, anche nel parlar sommesso, dalla scrittura, oserei dire da un più di rigore della scrittura. Vedi e senti le due cose: il momento sentimentale, e la resa dei conti in parole. La sua è una grazia che mostra il viso dolente: come il segno d'una frattura, un tempo sospeso tra l'arsi e la tesi del suo discorso.

Le impressioni, che sono all'inizio della sua vera storia, dove prima si traspone il sordo melos di *Pianissimo*, quel canto informe, sono esse il primo approdo. E mantenere subito il possesso, mettendo a fuoco l'infinitesimo, è sua opera (che gli basta). Sarebbe come guardare le cose col binocolo rovesciato, ad affilar la vista, ed esaltarla. *Spotorno, terra avara. Vi imbianca l'olivo, il sorbo vi si carica di mazzetti duri. - Ti siedi e taci sulla spiaggia sterposa di contro a un pallido mare. Vi tremola a volte una manciata di zecchini: al largo passa il guscio rossastro della petroliera. - Il greto abbacina. La montagna mostra bianche ferite. Negli orti le casette screpolate rosee trasaliscono al passaggio del direttissimo. Allaga l'abitato la voce della maretta. - Spotorno, paesaggio dell'anima; cielo che a guardarlo si beve.* Due grandi strofe centrali, in mezzo a due altre brevissime, come un'apertura e un congedo; e prima una dispersività, mezzo impressionistica mezzo discorsiva, con spazi bianchi, naturalmente. Così, a distanza d'anni, riduce e rinsalda, con una bella scansione che fa pensare a Cardarelli, Cardarelli già allora padrone di sè, del suo ritmo largo e arioso. *Spotorno, - terra senza risorse. - Vi alligna fortemente l'olivo, il sorbo vi si carica di mazzetti duri. - Litorale dalla vegetazione bizzarra - si siede e si tace - in faccia al mare senza illusioni - con qualche volta appena una manciata di zecchini tremolanti - freddo e infinito. - Passa al largo il guscio rossastro della petroliera. - L'estate le bagnanti spumeggianti sfacciate - scacciano le indigene, topi terragnoli. - Negli orti le casette screpolate rosee - stupiscono al passaggio dell'espresso che le fa traballare. - Sin dentro le case la voce della maretta. - Spotorno - paesaggio dell'anima - monti ridotti allo scheletro - aria schietta celestina - cielo liquido che a guardarlo si beve...*

E grande acquisto, intanto, la scansione: che vale almeno quanto il colore, se non più (di più, certo). Le parole, « strizzate », pare serbino gli artigli (*una resta*

di spiné uncinata). Forse qui bisognerà cercare l'innesto del murare a secco di Montale, certi suoni e toni (quei toni e suoni secchi e netti), e i bruschi interrompimenti, quando non vuol lasciarsi vincere dall'animo, dare spettacolo (torna la decisione anche qui). Sbarbaro arriverà a descrivere i licheni, che *disseccati, serbano ancora notizia di come il sole li toccava*, concreti al massimo (*perchè far raccolta di piante è farla di luoghi, e nulla come la pianta che da sè vi è nata ritiene d'un sito*). Quando non ci presenterà le piante come fossero persone. La « lactuca virosa »: *Crescendo costantemente a riparo di qualche cosa, si teneva (se così d'una pianta si può dire) con le spalle al muro. Guardava alla strada: le foglie, cioè non le volgeva al cielo; ma, saldate al gambo di costa, le spiegava in faccia al passante; nell'attitudine di chi aspetta coi gomiti stretti ai fianchi e le palme protese a respingere (mentre di solito il vegetale vien su confidente; per ciò, in lui mi riposo)*. O il ficodindia: *Qui dove nè freddo nè umido attentano ai suoi giorni, perviene a decrepitezza. Allora, perduta ogni grazia, tira a far paura. Ossifica, mette ugne; si chiazza, carne che va a male; perde gli arti come per lebbra. - Nei giorni bassi di scirocco, vespe e mosconi lo annuvolano. - Ma, fuochi fatui, corrono pel carname fiammelle zolfine: sono i suoi fiori di gualcita cartavelina che convivono sulla pianta coi frutti vinosi: fiammelle appunto come l'arte sacra ne intaglia nel legno*. Questo è Sbarbaro (in uno degli aspetti, voglio dire, più rigorosi e conseguenti).

Già siamo proceduti oltre assai quelle « impressioni » cui s'accennava innanzi (Spotorno, Bergeggi, Noli). Questa *Antica Genova* è assai più, che tocca la fantasia, e con un impeto che ricorda Campana ai punti alti: *E mi figurai San Lorenzo in mezzo a una Genova fosca e superba come lui: dalle strade anguste: abbarbicata a poca sponda che due riviere turbolente le scavavano ai lati: protesa alle vie del mare; la Genova di cui rimane, vestigio, qualche lapide incisa, qualche portale d'ardesia intagliata. Poi: Attraverso i secoli muta dunque faccia la città come in un minuto il mare colore. Ad essere uno squadrato masso in vetta ad una antichissima torre - occhio minerale per cui gli anni sono istanti per noi - si vedrebbe la città vivere: assaggiare con incerti tentacoli intorno: attaccare coi moli il mare che l'assalta: allungare bracci di là dei fiumi; inerpicarsi a colli o spianarli col peso: invadere, macchia d'olio; in qualche parte ammalarsi e perire; donde poi buttare più vigorosa, pollone da potatura; crescere e respirare multiforme ed enorme... E mettiamogli vicino, com'è nel libro, Pontecarrega, con un lume più prezioso.*

Chi dimenticherà quelle evocazioni di donne, e non soltanto per similitudine (*Come sei capitata in questa stanza di tutti? Forse al modo della rondine che, accecata dal sole, infila la finestra e, dopo molto urtare nelle pareti, stramazza. - Sento il tuo cuore sbattere nella mano. - Che scompiglio, il tuo arrivo, tra le bam-*

*bole automatiche! Anche gli uomini ne saranno disturbati. L'aria qui era finta come l'arancia del comò; ma a chi sempre la respira, conveniva. Tu hai aperto la finestra)? Non solo fuggitive, per attimi (come quella che l'oltrepassa sul ritmo dei fianchi, e lo fa trasalire, passeggiandogli con gli stivaletti sul cuore; o come l'altra, chiusa in una guaina molle e lampeggiante come la pelle d'un serpe... il viso sigillato); ma in racconti o variazioni, dai crudi e poetici passaggi, che hanno aiutato la Manzini a riconoscersi: *Vico Crema, Strada di casa, Il fuorilegge, Il fuco, Borgo, Gente in tranvai, Gente all'osteria* (quei tre vecchi: *tre vecchi, tre fratelli: tre capi che si tengono accosto...*), sempre allargando il quadro, e ficcando più addentro la vista; come per anticipazione fulminea aveva fatto ritraendo *L'amico Natta*, con penna tra disperata ed elegante, o Campana, in uno sconvolgente dialogo, o Sofici, in un'amara moralità.*

Ma c'è poi una somma di queste qualità, potenziate e diverse dove la scansione di Sbarbaro si fa più acuta, e la parola vive come esaltata (*più del tarlo mi scava questo stillicidio di peccati, sempre gli stessi*). E' la sua poesia a denti stretti, lo sforzo ultimo: *Quest'anno le agavi...* Chiudeva il vecchio libro *Liquidazione*; e, in tant'anni dal '28, non ha mutato sillaba ora ripubblicandola. Sbarbaro pare fisso a quell'anno, e a quel giorno (quale?); quando la scrisse e ci si travagliò intorno, e poi ripose la pagina per non tornarci su oltre. Provatevi a scomporre la metrica, « scarnita all'osso »; la parola resiste, le sillabe resistono (non come in *Montegrosso*, ad esempio, dell'ultime cose di Sbarbaro, dove un intero periodo è contato e cantato forse troppo, in tutti versi sonori da riscoprire nel tessuto della prosa: *Più tardi salii - a bervi da solo. - E là, una sera d'estate, - in vista dell'altro versante, - cosperso dei greggi dei borghi, - con strazio e delizia commisti, - presentii la mia vocazione* chè fa questi sbagli, spesso, il troppo rifinire, che non è scarnire). Qui s'ode un secco martellare, che suscita le immagini, e le avvalora (*Mi specchio ancora in questo paesaggio: questa aridità mi sostiene. Nell'ulivo incassato nel muro mi riconosco, nello sterpo che vive nella rena ardente*), per liberare alla fine quell'ultima immagine (di sè, della sua disperazione): *Di me tra le fiamme bianche degli olivi non si muove che la marionetta sinistra*. Sento dirmi: ma c'è l'Addio alla primavera (sì, c'è infatti quel grido finale: *La finestra che ho aperto per voi mi parrà di richiuderla sul mondo. Oggi ancora il mio cuore viene con voi. Domani ripasserete e non vi riconoscerò*), il congedo di Sbarbaro. Ma la nota elegiaca, tenuta così a lungo, si rompe, si fiacca sotto il peso di tante immagini toccanti, spesso soverchianti: e qui tutto è diritto, fuso, necessario, uno e multiplo; e dà veramente la misura della feroce secchezza di Sbarbaro, nelle sue mille risonanze: chiusa, cupa, squallida.

EMILIO CECCHI

DINO CAMPANA

Se uno torna col pensiero agli anni della formazione, in Italia, d'un nuovo senso della poesia, è colpito al vederli, così brevi anni, ingombri di tanti morti; e tutti morti giovani, o assai giovani: Corazzini, Michelstaedter, Gozzano, Locchi, Onofri, Bastianelli, Boine, Serra, Slataper. Dino Campana non fu tra i più giovani, relativamente alla morte materiale; ma gli anni da lui passati, fra il 1918 e il decesso nel 1932, in uno spedale psichiatrico, furono anni di morte. Quanto sorprendente e quasi mitologica era stata l'apparizione, fra le scomparse più tragiche fu quella di Dino Campana.

Ho conosciuto alcuni poeti, nostrani e forestieri. Non pretenderò che fossero poeti immensi; ma erano di certo fra i massimi che l'epoca poteva mettere a mia disposizione. Accanto a loro, provavo ammirazione, riverenza. Accanto a Campana, che non aveva affatto l'aria d'un poeta, e tanto meno d'un letterato, ma d'un barrocchiaio: accanto a Campana, si sentiva la poesia come se fosse una scossa elettrica, un alto esplosivo.

Non so di che specie egli fosse; se superiore o inferiore alla comune nostra; certo è ch'era di altra specie. Un fauno insaccato in quei miseri panni di fustagno, o un altro essere così, tra divino e ferino, non avrebbe fatto diversa impressione. Genio poetico egli ebbe forse più d'ogni altro della nostra generazione, se avesse potuto maturarlo e svilupparlo a fondo. Italiano dello stipite di Giotto, di Masaccio e d'Andrea del Castagno.

L'atto del poetare proveniva in lui da un incanto di realtà schiettissimo. C'era un contrassegno direi fatale e carnale, suggello autentico della sua genialità. Quelle ch'egli chiamò « le supreme commozioni della sua vita », gli conducevano il ritmo in andature corali, popolari. E segnatamente nel paesaggio, egli si esaltò in una bellezza italiana, specificamente toscana, di autorità antica e veneranda. La sua sensibilità spasmodica, di errante e perseguitato, non gli precludeva l'aspirazione, ed in parte il cammino, verso una forma classica della vita e dell'arte; verso l'idea d'una felicità, come egli diceva: « mediterranea »; idea che sembrava respirata nelle città tirrene del nostro Trecento.

Nessuno ha più saputo, come Campana, nel rapido e largo stacco dei suoi versi e delle liriche in prosa, riuscire modernissimo e, al tempo stesso, naturale, popolare. Egli passò come una cometa; ed anche oltre le strette ragioni formali, in una sfera più vasta e calorosa, la sua influenza sui giovani fu incalcolabile,

e s'è tutt'altro che spenta. Egli dette un esempio d'eroica fedeltà alla poesia: un esempio di poesia testimoniata davvero col sangue. Da lui e dal coetaneo Ungaretti, s'inaugura un tono intimo e grave nella nostra ultima lirica.

E pare un avvertimento simbolico, una specie di profezia, quel verso di Whitman che il Campana aveva fatto mettere, senza nessuna indicazione, in fondo all'ultima pagina del suo unico volume, il volume dei *Canti orfici*: sulla povera carta bigia dello stampatore campagnolo. Dice cotesto verso di Whitman: « Essi furono tutti coperti dal sangue del fanciullo ».

Fu curioso che il libro dei *Canti orfici*, così carico di futuro, uscisse al medesimo tempo d'un altro libro, squisitamente riassuntivo: *Doni della terra* di Carlo Linati. Non si sarebbe potuto immaginare confronto e contrasto di due temperamenti e di due arti poetiche più differenti. Nulla, in Campana, d'una psicologia d'uomo d'« atelier »; ma, s'è detto prima, di errabondo e perseguitato. Egli non estraeva pazientemente i più gelosi valori dei vocabolari; ma scriveva d'un rapido e largo getto; quando non lasciava giù idee e frasi come uno che scarica un insopportabile fardello.

Linati, tipico artista di decadenza, capricciosamente compassato; ma il Campana, poeta vero, cui la certezza della propria natura fa riuscire magari sciatto, circa le cose da ammettere o rifiutare. Sicchè le pagine belle stanno nel libro fra abbozzi, moncherini, frammenti, dove una idea lirica tremola con gesto morto, che non arriva. O diremo che, per Linati, nel suo ascetismo letterato, la sensibilità non diveniva mai tanto gracile e spossata, che egli non potesse ricavarne qualche interessante filigrana, con quel rigore di non sperdere di sè una minima particella. Mentre in Campana l'atto dello scrivere si compieva, soddisfatte esigenze dell'essere che sono poi la riprova organica della poesia.

L'arte che, nell'errore, gli assume talvolta un che di romantico e torbido, sa ritrovare, come finestre di mare brillanti in fondo a cupi vicoli, aperture e certezze verso felicità dorate. Delicatezze ed agrezze speciose, improvvise mineralizzazioni di un contenuto patito, infinitamente cosciente, stanno nel libro dei *Canti orfici*, fino alla difficoltà della scelta:

« *L'alto metallizzato delle chitarre* »;

« *nel corpo vulcanizzato, due chiazze, due fori di moschetto sulle mammelle estinte* »;

« *L'orologio verde come un bottone in alto che aggancia il tempo all'eternità della piazza...* ».

Ma sensazioni ed immagini di questo genere, pur bellissime, interessano soprattutto come punto di distacco del Campana, verso una sua natura più profonda. Sono ricordi bruciati e malati, di ore nelle quali, per intenzione, o simbolicamente soltanto, egli cercò di riaffermare il possesso dei propri valori; come nel rimorso s'interroga ed anticipa la grazia. Si direbbe che espresse, con il bisbiglio leggero e la precisione di disegno psicologico di un « canzonista » tipo Verlaine, le sue nostalgie e torbidezze di poeta « maledetto », il Campana, segnatamente nel paesaggio, s'orienta nella luminosità d'una natura vetustamente italiana. L'innesto delle due tonalità, per solito, si avverte facilmente. E la piena purezza delle attuazioni appare, dicevamo, nei paesaggi; sia in forme che hanno ancora del

descrittivo; sia in vere e proprie illuminazioni liriche, dove si astraggono del tutto in geometrie di colori e arabeschi musicali, con raccordi semplicissimi di parole facili e ritornanti, che limitano e spartiscono vasti e limpidi spazi.

Alcune immagini della montagna :

« Io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora e volare distesa verso le valli immensamente aperte. Il paesaggio cristiano segnato di croci inclinate dal vento, ne fu vivificato misteriosamente. Volava senza fine sull'ali distese, leggera come una barca sul mare. Addio colomba, addio! Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco, grige nel crepuscolo, tutt'intorno rinchiuse dalla foresta cupa ».

Una visione dell'Arno :

« L'Arno qui ancora ha tremiti freschi; poi lo occupa un silenzio dei più profondi; nel canale delle colline basse e monotone toccando le piccole città etrusche, uguale oramai sino alle foci, lasciando i bianchi trofei di Pisa, il duomo prezioso traversato dalla trave colossale, che chiude nella sua nudità un così vasto soffio marino. A Signa, nel ronzio musicale e assonnante, ricordo quel profondo silenzio: il silenzio d'un'epoca sepolta, di una civiltà sepolta: e come una fanciulla etrusca possa rattristare il paesaggio... ».

Con più libero slancio lirico, in questo frammento: *Olimpia-Arabesco* :

« Oro, farfalla dorata polverosa perchè sono spuntati i fiori del cardo? In un tramonto di torricelle rosse perchè pensavo ad Olimpia che aveva i denti di perla, la prima volta che la vidi nella prima gioventù? Dei fiori bianchi e rossi sul muro sono fioriti. Perchè si rivela un viso, c'è come un peso sconosciuto sull'acqua corrente, la cicala che canta ».

E in quest'altro frammento, una delle più alte cose di Campana, e fra le sue ultime, intitolato: *Toscanità*:

« Perchè esista questa realtà tu devi tendere una volta gialla sopra il velluto nero e le trecce di una trecciaiola che intreccia pagliuzze d'oro ».

« Non accendere i carboni della passione: essi ti risponderanno col fuoco elementare delle carte da giuoco. Ma se piuttosto intendi il battere di tamburi con cui il poverello Giotto accompagnava le sue Madonne, sii certo che i doppii piani ti daranno la soluzione della doppia figurazione che l'orgoglio e lo spirito aspetta... ».

Dove la superba immagine della trecciaiola e della Madonna, si dissolve in un concetto rimasto quasi inespreso e inafferrabile.

Scene di mistero originario si posano entro cornici da palcoscenico di caffè concerto. Eremitaggi e marine biancheggiano e lustrano sul policromo polverone di qualche trista fiera di provincia. Ma queste vicinanze appunto conferiscono alla loro apparizione di paesaggi di libertà e di redenzione; e fanno tanto più sentire come quel riso « *mediterraneo* » non fosse qualche cosa di astratto, un tema da disciogliere in valori affini di cultura: per esempio il « *francescano entusiasmo della natura con fede* », l'allegria provenzale. Le confessioni, le epigrafi, insomma tutta la scoria vissuta, ch'è scheggiata e spersa nel libro dei *Canti orfici*, in un pallore allucinato, entrando in questi rapporti trova almeno una vibrazione di dolore, di ansietà umana. Ed anche essa contribuisce ad autenticare, per la sua parte, che in quell'epoca di ricerche d'una nuova poesia, d'un nuovo stile, Dino Campana fu di quelli che portarono, oltre ai successi incontestabili e sereni, più profonda lealtà a sè medesimi, più onore.

Calendario poetico

DINO BUZZATI: **Gennaio**

Tra poco, cominciando l'anno nuovo, qualcuno di voi forse riuscirà a udire la sua voce. Gennaio in fin dei conti è un mese pressapoco uguale agli altri. Agli occhi degli uomini è invece il mese più importante; e l'importanza sta tutta nel principio, nel primo giorno, nella prima ora, nel suo primissimo minuto.

Dicono infatti che a mezzanotte in punto, nell'atto di venire al mondo, gennaio emetta una sua voce; e che da questa voce si possa capire che razza di annata seguirà.

Ma a mezzanotte c'è baccano. Crepitano bottiglie di spumante, risate, grida, schiocchi di baci, petardi fuori nella via. E in tanto strepito si perde la voce misteriosa.

Ci sono, è vero, anche coloro che non fan baldoria; e pure questi sono svegli, quando gennaio arriva, se non altro per curiosità. Magari si sono già ficcati in letto e di qui tendono le orecchie; ma udire non potranno perchè intorno, nelle case e nelle vie, gli altri faranno festa.

No, nemmeno negli ospedali e nelle carceri, dove solitamente a mezzanotte regna un tetro silenzio, neppure nelle corsie e nelle celle vigilate da lugubri lumini, la voce viene udita; perchè quando l'anno nuovo comincia, la vita anche là dentro si riaccende, e pazze voci di augurio si rispondono di letto in letto, da un'inferrata all'altra.

Cosicchè solo nella grande pace delle campagne, dei monti, dei mari e dei deserti la voce si può udire, e non altrove. Ma anche laggiù è difficile che un uomo sia completamente solo; a mezzanotte del 31 dicembre anche il reietto e il vagabondo cerca di incontrare un proprio simile; così al momento giusto « buon anno » si dicono a vicenda, e la famosa voce va perduta.

Tuttavia esiste qualche raro uomo che in quell'attimo è veramente solo: pastore forse al lume della luna, sentinella di guardia a polveriera, o astronomo in cima alla sua torre, o ladro sperduto lungo i binari morti; e costui allora può sentire. Ma gli conviene?

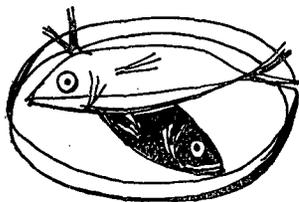
Dicono infatti che talora l'arrivo di gennaio si annunci con un rumore sordo, simile a un rotolio di carri, o meglio come un treno che passi in lontananza e allora vuol dire che sarà un anno senza niente di speciale, nè bello nè brutto, mediocre e inconcludente per la maggior parte dell'umanità.

Ma alle volte si ode una specie di lamento che sembra uscire dalla terra e questo è segno che sarà un anno di sventure.

Altre volte è invece un canto, una risonanza, come una nota di organo, o una campana nella nebbia. E allora ci si può aspettare cose buone, pace, lavoro, grandi raccolti, insomma un anno lieto.

Solo che il lamento e il canto si assomigliano — dicono — la differenza è minima, basta un niente per sbagliarsi. In questo caso avviene che ci si facciano inutili illusioni, o si tremi per paure assurde.

Forse è meglio perciò che a mezzanotte il silenzio non ci sia; e la fatale voce si confonda con le musiche e le grida; e nessuno oda l'annuncio; e gli uomini, correndo inconsapevoli al destino, continuino a sperare.



GIUSEPPE UNGARETTI: **Febbraio**

*Sotto le scorze, e come per un vuoto,
Di già gli umori si risentono,
Si snodano, delirando di gemme:
Conturbato, l'inverno nel suo sonno,
Motivo dando d'essere
Corto al Febbraio, e lunatico,
Più non è, nel segreto, squallido;
Come di sopra a un biblico disastro,
Nelle apparenze, il velario si leva
Lungo un lido, che da quell'attimo
Si scruta per ripopolarsi:
Di tanto in tanto riemergenti brusche
Si susseguono torri;
Erra, di nuovo in cerca d'Ararat,
Con solitudini salpata l'arca;
Ai colombai risale l'imbianchino.
Sopra i ceppi del roveto dimoia
Per la Maremma
E,
Qua e là, spargersi s'ode*

*Di volatili in cova
Bisbigli, pigolii;
Da Foggia la vettura
A Lucera correndo
Con i suoi fari inquieta
I redi negli stabbi;
Dentro i monti còrsi, a Vivario,
Chiusi sotto il lume a petrolio nella stanza,
Uomini in giro al caldo a veglia
Con i bianchi barboni sparsi
Sulle mani poggiate sui bastoni,
Morsicando lenti la pipa,
Ors'Antone che canta ascoltano,
Accompagnato dal sussurro della rivergola,
Vibrante di tra i denti
Del ragazzo Ghiuvanni:
Tantu lieta è la sua sorte
Quantu torbida è la mia.
Di fuori infittisce uno scalpiccio
Frammischiato a urla e gorgoglio
Di suini che portano a scannare, scannano,
Principiando domani Carnevale,
E neve scende e sono immoti i venti.
Lasciate dietro tre pievi minuscole
Sul pendio scagliionate
Con i tetti rossi di tegole,
Le case più recenti,
E,
Coperte di lavagna,
Le più vecchie quasi invisibili
Nella confusione dell'alba,
L'aromatica selva
Di Vizzavona si attraversa
Senza mai scorgerne dai finestrini
I larici se non ai tronchi,
E per brandelli,
E
Da Levante si passa poi dei monti,
E l'autista anche a voce il serpeggio:
Sulìa, Umbria, Umbria,
Segue, se lo ripete*

*E, o a Levante o a Ponente, sempre in monti,
Torna il nodo a alternarsi e, peggio, peggio,
La clausura distesa:*

Non ne dovrà la noia mai finire?

E,

A più di mille metri

D'altezza, la macchina infila

Una strada ottenuta nel costone,

Stretta, ghiacciata,

Sporta sul baratro.

Il cielo è un cielo di zaffiro,

Lucido ha quel colore

Che di questo mese gli spetta,

Colore di Febbraio,

Colore di speranza.

Giù, giù, arriva fino

A Ajaccio, un tale cielo,

Che intirizzisce, ma non perchè freddo,

Perchè è sibillino;

Giù, arriva giù, un tale

Cielo, fino a attorniare un mare buio

Che nelle viscere si soffoca

Il mugghiare continuo.

E

E' il Nettunia che incede

E a Pernambuco attracca,

E,

Tra le barchette in dondolo

E titubanti chiattole

Sul lustro elastico dell'acqua,

Nel breve porto impone, nero,

L'ingombro svelto del suo netto taglio.

Ovunque, per la scala della nave,

Per le strade gremite,

Sui predellini del tramvai,

Non c'è più nulla che non balli,

Sia cosa, sia bestia, sia gente,

Giorno e notte, e notte

E giorno, essendo Carnevale;

Ma meglio di notte si balla,

Quando, uggiosi alle tenebre,

*Dalla girandola dei fuochi, fiori,
Complici della notte,
Moltiplicandone gli equivoci,
Tra cielo e terra grandinano
Screziando la marina livida.
Si soffoca dal caldo:
Equatore è a due passi.
Non pendò poco l'Europeo a assuefarsi
Alle stagioni alla rovescia,
E più che mai facendosi
Il suo sangue meticcio:
Non è Febbraio il mese degli innesti?
E ancora più pendò
Il suo sangue facendosi mulatto
Nel maledetto aggiogamento
D'anime umane a lavoro di schiavi;
Ma, nella terra australe,
Giunse alla fine a mettere,
A un solleone di Luglio,
La propria più inattesa maschera.
Non smetterà più di sedurre,
Questo Febbraio falso,
E,
Fradici di sudore e lezzo,
Stralunati si balli senza posa,
Cantando di continuo, raucamente,
Con l'ossessiva ingenuità qui d'uso:
Ironia, ironia
Era so' o que dizia.
Il ricordare è di vecchiaia il segno,
Ed oggi alcune soste ho ricordate
Del mio lungo soggiorno sulla terra,
Successes di Febbraio,
Perchè sto, di Febbraio, alla vicenda
Più che negli altri mese vigile.
Gli sono più che alla mia stessa vita
Attaccato per una nascita
Ed una dipartita;
Ma di questo, non è il momento di parlare.
E anch'io di questo mese nacqui.
Era burrasca, pioveva a dirotto,*

*A Alessandria d'Egitto in quella notte
E festa gli Sciiti
Facevano laggiù
Alla luna detta degli amuleti:
Galoppa un bimbo sul cavallo bianco
E a lui d'intorno in ressa il popolo
S'avvince al cerchio dei presagi.
Adamo ed Eva rammemorano
Nella terrena sorte istupiditi:
E' tempo che s'aguzzi
L'orecchio a indovinare,
E una delle Arabe accalcate, scatta,
Fulmine che una roccia graffia
Indica e, con schiumante bocca, attesta:
Un mahdi, ancora informe nel granito,
Delinea le sue braccia spaventose;
Ma mia madre, Lucchese,
A quella uscita ride
Ed un proverbio cita:
Se di Febbraio corrono i viottoli,
Empie di vino e olio tutti i ciottoli.
Poeti, poeti, ci siamo messe
Tutte le maschere;
Ma uno non è che la propria persona.
Per atroce impazienza,
In quel vuoto che, per natura,
Ogni anno accade di Febbraio
Sul lunario fissandosi per termini
Il giorno della Candelora
Con il riapparso da penombra
Fioco tremore di fiammelle
Di sull'ardore
Di poca cera vergine,
E il giorno, dopo qualche settimana,
Del: Sei polvere e ritornerai in polvere:
Nel vuoto, e per impazienza d'uscirne,
Ognuno, e noi vecchi compresi
Con i nostri rimpianti,
E non sa senza propria prova niuno
Quanto strozzi illusione
Che di solo rimpianto viva:*

Impaziente, nel vuoto, ognuno smania,
 S'affanna, futile,
 A reincarnarsi in qualche fantasia
 Che anch'essa sarà vana,
 E ne è sgomento,
 Troppo in fretta svariando nei suoi inganni
 Il tempo, per potersene ammonire.
 Solo ai fanciulli i sogni s'addirebbero:
 Posseggono la grazia del candore
 Che da ogni guasto sana, se rinnova
 O se d'un soffio svara in sè le voci.
 Ma perchè fanciullezza
 E' subito ricordo?
 Non c'è, altro non c'è su questa terra
 Che un barlume di vero
 E il nulla della polvere,
 Anche se, matto incorreggibile,
 Incontro al lampo dei miraggi
 Nell'intimo e nei gesti, il vivo
 Tendersi sembra sempre.



EMILIO CECCHI: **Marzo**

Con il mese di marzo, l'annata comincia a pigliare un altro volto. Fino allora, era rimasta rannicchiata e intontita dentro al nerastro bozzolo invernale. Si sentiva il ghiaccio, ogni tanto, cigolare e crocchiare nelle ultime strette dei geli di febbraio. Con marzo, almeno nei nostri paesi, le cose sembrano cambiare da un momento all'altro. Ma in realtà, non meno che di audacie, è un mese pieno di pentimenti, ritorni, abbandoni. Lacrimoso e ridente, tenero e dispettoso; forse un pochino isterico. Pazzo addirittura, lo dicono in Toscana. Marzo, pazzo.

In ogni modo, chi ci tiene alla Primavera, bisogna stia bene attento a consumare il mese di marzo con scrupolo, senza buttarne via un giorno. Chi in marzo si distrae e non capisce: c'è il caso che si ritrovi con tutta la primavera che gli è scappata di mano, senza neanche essersene accorto. In specie qui, al centro d'Italia, dove le stagioni anticipano e precipitano, fanno l'altalena tra i reciproci eccessi; e tante volte non si è finito di tremare, che s'apre la bocca del forno e si comincia a sudare.

Non sono pittore; ma credo, fra l'altro, che marzo sia anche un mese difficile a dipingere. Non tiene la posa, non sta un minuto fermo, non fa che guardare in qua e in là: ora tutto impennacchiato di nuvole d'argento, ora guizzante e stillante dentro della rete degli acquazzoni; ora drappeggiato di sole, che invece di marzo sembra maggio. Il pittore non ha inzuppato in un'altra tinta il pennello, che già è tutt'altra cosa, e bisogna ricominciare da capo. Forse ce la farebbe meglio la musica. E come la musica, quasi prima che sentito, marzo è passato, sparito, lasciandosi dietro un'eco, una memoria, una tenerezza, un'inquietudine di qualcosa ch'è stata e che non si sa nemmeno bene cos'è.



SALVATORE QUASIMODO: **Aprile**

IL FALSO E VERO VERDE

*Tu non m'aspetti più col cuore vile
dell'orologio. Non importa se apri
o fissi lo squallore: restano ore
irte, brulle, con battito di foglie
improvvisate sui vetri della tua
finestra, alta su due strade di nuvole.
Mi resta la lentezza d'un sorriso,
il cielo buio d'una veste, il velluto
colore ruggine avvolto ai capelli
e sciolto sulle spalle e quel tuo volto
affondato in un'acqua appena mossa.
Colpi di foglie ruvide di giallo,*

uccelli di fuliggine. Altre foglie
 oggi screpolano i rami e già scattano
 aggrovigliate: il falso e vero verde
 dell'aprile, quel ghigno scatenato
 del certo fiorire. E tu non fiorisci,
 non metti giorni, nè sogni che salgano
 dal nostro al di là, non hai più i tuoi occhi
 infantili, non hai mani più tenere
 per cercare il mio viso che mi sfugge?
 Resta il pudore di scrivere versi
 di diario o di gettare un urlo al vuoto,
 o nel cuore incredibile che lotta
 ancora con il suo tempo scosceso.



ANTONIO BALDINI: **Maggio**

Dovendo scegliere il mese nel quale desidererei di trapassare, di tutti m'accontenterei tranne che del maggio. Troppo triste doversene andare quando tutta la natura è in festa, quando tutto scoppia e ribolle di vita e la pianta del ciliegio si gremisce di vezzi corallini, e i ragli dell'asino hanno qualche cosa di epico. Maggio non ha foraggi, dice un detto della sapienza popolare. Un altro proverbio avverte che di maggio nascono i ladri. Attenti dunque alle vostre donne, giacchè è in questo mese che le donne si fanno di giorno in giorno più belle. La terra scotta sotto i piedi e per isfogo si vorrebbe vedere un po' di sangue.

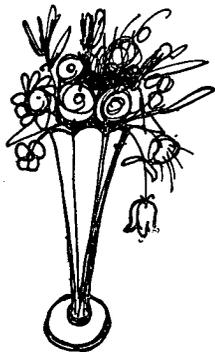
E' il mese delle corride quando tutte le terre prendono un colore di Spagna. Fioriscono le ginestre di Spagna e i gelsomini di Catalogna. E' il mese della Madonna, delle processioni, delle carrettelle infiorate: il mese delle gare, del Corso dei fiori, delle giostre e dei tornei.

Il suo poeta è il Poliziano

Chi è giovane e bella
 Deh non sia punto acerba

Chè non si rinnovella
L'età come fa l'erba:
Nessuna sia superba
All'amadore il maggio.

E' il mese delle lucciole, palpitanti a milioni sulla distesa delle messi addormentate. Troppo mi dispiacerebbe andare sotto terra in quel mese di maggio, che resta per quelli della mia generazione il mese dell'entrata in guerra, la guerra buona, dove collaudammo il valore della nostra gioventù. Viva quella e abbasso tutte le altre guerre!



MINO MACCARI: **Giugno**

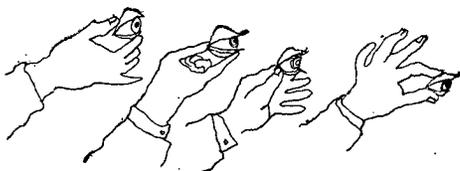
*Trenta giorni soltanto giugno conta
Ma qui suo perno ha l'anno e si matura,
Qui de' due cerchi il tempo fa sutura,
Quel già percorso, e quel ch'ora si affronta.*

*Dai languori di maggio, malattia
Ahi troppo dolce, e fallace lusinga,
Si leva giugno, e Pan dalla siringa
Trae suoni di più maschia vigoria.*

*Adulto è l'anno; nè pur anco è il turno
Che cicala scandisca, ebbra sovrana,
L'estiva febbre; o gracidar di rana
Segni affannoso l'ansito notturno.*

*Nell'aula sogna tra un esame e l'altro
Lo studente la prossima vacanza,
E fiuta dal bilancio quanto avanza
Per i piaceri l'industriale scaltro.*

*Profumata di fieni l'aria invita
Alle imprese virili, onde consiglia
L'accorta madre: « Per marito piglia
Uom che sia nel giugno della vita ».*



G. B. ANGIOLETTI: Luglio

Luglio è la notte. Dopo che l'incandescenza del giorno ha dissolto le case e ha estenuato perfino il cielo, la città si sprofonda nella miniera delle tenebre a cercarvi, come filoni d'oro, i fili d'aria e le fresche correnti. Ma tutto rimane immobile, gli alberi sono di pietra, i giardini sono grotte di aride stalagmiti.

Solo il cielo rinasce. Vi passano fulminee le meteore trascinando nel nulla i desideri appena formulati e subito dimenticati: come avviene, forse, di ogni desiderio umano. Le ombre nascoste nei vani delle finestre ascoltano le stanche commedie della strada, le futili risate, l'enfasi astuta dei giuramenti, le perplesse speranze d'amore. Fin che anche quei fantasmi scompaiono, vinti da una sempre più riluttante memoria.

Un allocco si lamenta o ride in cima a un albero. Sui prati si sono svegliati i grilli. Nelle stanze buie le farfalle, che non sanno dove bruciarsi, muoiono lente, senza gloria, tra un sibillio di zanzare assetate di sangue. Le orchestre suonano nei parchi, ostinate, noiose, sotto le uova azzurre e gialle delle lampade le ultime famiglie non hanno più nulla da dirsi, diventano di cera, si sciolgono livide nell'afa.

Quando finalmente si spopola la miniera profonda della notte, allora si aprono magicamente i filoni d'oro delle brezze rapide e sottili. Se ne delizia un vagabondo che non sa come e dove dormire. La giustizia, forse, esiste.

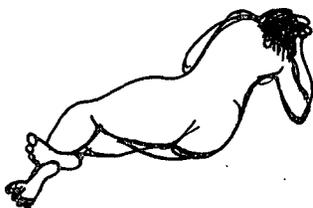


CORRADO ALVARO: Agosto

È difficile immaginare il mese d'agosto nel mese di gennaio, ma pure esso verrà, l'ottavo, uno dei bivi dell'anno, pieno di fughe e di ritorni, di inquietudini, di rimpianti: si arriva a rimpiangere l'inverno. È il gran mese, che sembra interminabile ma che lascia il dubbio di non avere profittato abbastanza dell'estate che declina, di non avere goduto abbastanza dei suoi frutti che ormai ci sono tutti quanti, dalla pesca all'uva e alla nocciuola. È il mese pieno e ricco in cui il popolo ha rimandato tutte le sue feste coi fuochi artificiali. Anche per i più poveri c'è da mangiare. Nel sud le siepi offrono un frutto al passante, il ficodindia.

È il mese che si fugge e che si cerca. È l'estate piena, e già declina. I giorni sono più brevi, altrimenti i campi arsi non potrebbero sopportare più a lungo il sole. Al mattino le piante sono rinfrancate e vegetano buttando i getti nuovi per l'anno prossimo. Spuntano nell'arsura nuovamente i fiorellini semplici. È la rugiada che scende provvidenziale nella notte a rinfrescare i colori smorzati dell'estate.

Agosto, capo d'inverno, dice il proverbio. E un giorno la luce nel cielo è mutata, c'è un tratto rosato e turchino al tramonto. Il sole pare illuminare la terra di striscio, non più incombente, e il paesaggio delle città e dei campi si risollewa, diventa nitido e vicino. Un brivido. L'estate sta per andarsene. Silenziosamente le nubi si sono schierate sui monti. Scompaiono, riappaiono. Pioverà, sospira la città. Se ne va l'estate. Come l'abbiamo passata? Ma l'anno prossimo, però, l'estate prossima, faremo, andremo, vedremo...



GIANNA MANZINI: Settembre

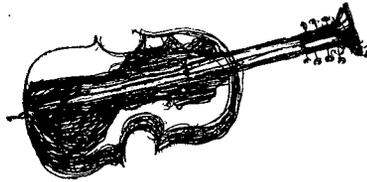
Il settembre è ozio fertile. Le cose si rinnovano e ricolorano con una gentilezza che ogni anno sorprende e suggerisce un nuovo modo di vedere, spesso tanto vicino alla contemplazione. In quella calma lavata dalle prime piogge, fermenta il progetto.

Stai disteso sotto un albero, guardando il cielo attraverso le foglie, o fissi un profilo di monti, ma fino a quel momento apparso tanto nitido ed espressivo; oppure in giardino, in campagna, pilucchi un grappolo d'uva, mentre intorno a

te frutti si saziano e si screpolano di dolcezza: credi, insomma, di non fare assolutamente niente, di non essere affatto impegnato, e ad un tratto brulica in te qualcosa che incantevolmente ti allarma e ti seduce: è il progetto, il grande seduttore. Il progetto: un laccio al collo de l'avvenire. Un'idea lanciata e disegnata nel tempo. Magari l'idea di un lavoro che, in quell'aria tutta illimpidita, appare stillante di probabilità.

Vorremmo indugiare in questa visione che concilia fantasia, energia, avvenire; ma già l'aria poc'anzi così calma s'increspa d'una brezza quasi pungente, le foglie cominciano a pencolare sul ramo e il loro colore impazzisce. Mai i foglietti del calendario si sono staccati così in fretta. Presto dunque. E quest'impazienza è una palpitante vena d'allegria che pervade il progetto. Dov'è un progetto è una promessa. Non manchi il nostro augurio.

Nel settembre albeggia un esordio, o una serie di esordi. E' il vero inizio dell'anno, dopo l'eccitata fatica del divertimento estivo. E' il mese della fiducia.



VITALIANO BRANCATI: **Ottobre**

L'ottobre nel sud è il mese dello scirocco e nel nord il mese del maestrale.

Mentre sulle spiagge della Toscana e della Liguria, il mare « urla e biancheggia », come dice il Poeta della Maremma, da Napoli in giù, fino a Capo Passero, il mare è immobile, grigio, caldo, come rappreso.

Da Napoli in giù, per tutta quella parte d'Italia che è attraversata da una strada di mille chilometri piena, zeppa di asini e carretti, il mese di ottobre segna il minimo di depressione. Il barometro è al suo punto più basso. Ogni uomo ha sulla testa una pesantissima colonna d'aria umida che gli schiaccia i nervi. E' il mese in cui la sua tavola è piena di mosche grasse che non hanno la forza di volare, mentre egli non ha la forza di sollevare la mano per scacciarle.

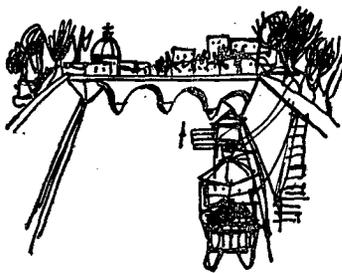
La vendemmia ha spogliato tutti i vigneti della pianura, ma comincia appena sui monti. Nell'aria ristagna l'odore del mosto. Le popolazioni sono inebbriate e stanche. La loro fantasia è accesa, ma i muscoli sono fiacchi.

E' in questo mese, sfortunatamente, che il nord diventa rumoroso e avido di sangue. Gli uomini del sud vorrebbero fantasticare, ma quelli del nord vogliono agire. Fu in questo mese che Lenin iniziò la sua rivoluzione, Mussolini la sua av-

ventura. Era in questo mese che Hitler cominciava a smaniare e riempiva tutte le strade della Germania di un fragore di carri armati.

I milioni e milioni di poeti che abitano l'Italia, da Napoli in giù, erano in procinto di comporre ciascuno una poesia, quando l'urlo delle classi sociali che si assalivano a vicenda o di avventurieri che invadevano il Parlamento o di popoli che saltavano al collo di altri popoli li disturbava brutalmente.

C'è da augurarsi per l'avvenire che gli uomini del nord abbiano, in ottobre, più rispetto per la sonnolenza e la fantasticheria del sud.



DIEGO VALERI: **Novembre**

Povero mese il novembre. Povero sulla terra e nel cielo; povero di gioia, e perfino di speranza, nel cuore degli uomini.

Molte grazie si possono chiedere alla grande famiglia di tutt'i Santi che sta schierata sulla soglia del mese undicesimo; non però quella di arrestare il ciclo delle stagioni e di far tornare il tempo su se stesso. Una giornata, una sola, di maggio, di luglio, di settembre, con quella luce calda, tutta viva e come inebriata, quella luce che ora non riusciamo neppure a riveder dentro di noi e che ci sembra perduta per sempre, non potremo impetrarla, per nessuna via di preghiere e di promesse, dai nostri cari Santi.

Baudelaire, tappato nella sua stanza, tuffato nella caligine del suo spleen angoscioso, ascolta i colpi funebri dei ciocchi scaricati sul pavimento del cortile, e manda un addio accorato alle troppo brevi felicità dell'estate:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
adieu, vive clarté de nos étés trop courts!...

Il novembre è un tempo di preparazione al peggio; più triste, appunto per questo, dell'inverno ch'esso annuncia e precede.

Perchè il peggio, si sa, è sempre un po' meno peggio dell'aspettazione del peggio; e l'inverno, difatti, avrà i suoi giorni netti e secchi, e le sue forme nude, i suoi schemi esatti, la sua lucida verità. Un albero senza una foglia, ridotto ai

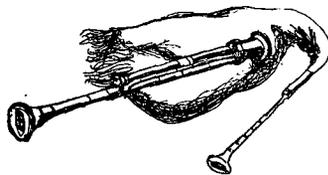
suoi elementi ossei e ai suoi lineamenti essenziali, assume la maestà di un'idea, e quasi uno specimen delle strutture del creato. Ma le foglie che si levano a una a una dal ramo, a che altro ci possono far pensare che alla nostra destinata mortalità?

Triste mese, per chi non abiti le beate riviere del sole. C'è l'estatetta di San Martino, è vero: estrema illusione di colore e di vita, sospesa a un filo di ricordo. Che non manca di dolcezza; perchè l'uomo sa trarre qualche consolazione anche dalle cose più disperate. Il Pascoli l'ha ben detto, in una delle sue Myricae più pure:

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore...

E' un inganno della memoria e dell'impossibile speranza. Intorno alle piante stecchite non c'è che vuoto e silenzio:

..... Solo, alle ventate,
odi lontano da giardini ed orti
di foglie un cader fragile. E' l'estate,
fredda, dei morti.



CARLO EMILIO GADDA: **Dicembre**

« Non permettere che la lacera mano dell'inverno inaridisca in te la tua estate prima di esserti sublimato in un frutto ». L'ammonimento dello Shakespeare è rivolto a chi ancora si allietta delle vergini ore dell'adolescenza: oggi sembra pervadere, come un giudizio di salvezza o di condanna, la buia campagna. Esala dai grandi alberi spogli che protendono, verso la notte, scheletrite braccia. L'aspetto dei coltivi e della macchia, dei capanni sotto la stanca luna e dei tetti, della spiaggia dove tutto raggela, e le selve affaticate dalla gravità della neve, e i fiumi e le lor pescaie fatti candidi e diacci, e la gora e la ruota del molino impedito nel cristallo e nel vetro: ecco piuttosto i segni della reticenza e della sosta, che non della fine e della morte. L'anno posa, a questi dì; ma per riprendere di nuova lena il suo viaggio. La persistente luna è regina di ombre fedeli, di tenebre amiche. Una possibilità perduta si cela dentro coagulate parvenze: si accom-

pagna dei simboli eterni, è guidata dal silenzio. La certezza della germinazione si dissolve, come le radici nuove nel terreno, in una fidente, in una tacita speranza. Il tempo discendente s'è fermato nel solstizio, dopo il travaglio dell'aratura e delle semine. Esiodo è a rimeditare le opere, a computare i nuovi giorni. Il dio delle semine veglia, addormito, nel solstizio; dorme vedendo, attendendo. A lui sono dedicate le Saturnali, le sagre antiche di fine d'anno.

L'estate ha distillato i suoi frutti, ha eretto le sue spighe nella luce, nella calura d'ogni terra: ha maturate l'uve e la ghianda, ha locupletato i fianchi al maiale. Ci ha dato e il pane e il vino, la provvista e la grascia, ci ha dato le castagne e le noci, da poter attraversare la campagna raggelata, la notte, lo stanco lume della luna, il fidente silenzio, da poter approdare al nuovo sole. Ci ha dato la certezza di un rinnovarsi delle fronde, di un ripetersi delle cose.

Triste è ora il dicembre a chi ha lasciato inaridire in sè la sua estate senz'averne il buon frutto. Immagine del perenne essere, la fiamma si leva invece dalla vecchia querce diruta, portata a pezzi nel focolare. L'aia racconta la sua fiaba ai bambini stupefatti, di cui ha rapito l'anima, per incantazione, verso i paesi dove il dolore non esiste. Quegli che ha seminato e mietuto, quegli si raccoglie nella sua speranza e pensa: «La verità delle cose non muore, il dio del silenzio ci guarda i frumenti dalla sua reggia, che ha nome l'eternità. Le acque irromperanno ancora da tutte le vene del ghiacciaio, fatte anima e sangue nelle pale di vertiginose turbine. Kilowattora indefettibili daranno lume al nostro foglio, al quaderno. Nuove gemme si apprestano per ogni più tenero stelo, tutto il popolo delle piante sarà rivestito, nei roridi giardini della primavera. E i semi del frumento lavorano, lavorano, dentro il buio della terra, perchè anche domani il popolo affaticato degli uomini possa deglutire il suo pane ».



Queste divagazioni poetiche sui mesi furono trasmesse dal Terzo Programma a fine d'anno: un felice addio all'anno trascorso, un augurio per il futuro, che merita far conoscere integralmente al lettore di oggi.

Invito alla poesia pascoliana

Il 6 d'aprile ha segnato quarant'anni dalla morte del Pascoli, eppure la critica pascoliana non ha fatto dagli anni intorno al '12, dai saggi del Serra e del Cecchi, molti passi avanti, e, se paiono definitivamente decaduti tutti i tentativi di ambiziose e inutili costruzioni mistiche e simbologiche, non si può certo affermare che sian venuti, d'altro canto, a maturazione esempi d'interpretazione più aderenti alla linea di sviluppo della poesia del Pascoli, esempi, vogliam dire, che facciano tradizione, che creino un nuovo indirizzo di studi. Tanto è vero ciò, che le nostre giunte bibliografiche relative agli ultimi anni segnano un solo contributo degno di lode, lo studio di Pietro Ingrao su *Myricae*, soprattutto importante per le osservazioni sulla nascita del linguaggio pascoliano (1).

Così il problema *Pascoli* resta ancora vasto campo d'esplorazione, e nel suo complesso e nello studio particolare di quella ricca linea di sviluppo *Myricae*, *Primi Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, vista di fronte al più ambizioso tentativo dei *Conviviali* e di *Odi e Inni*. Come il linguaggio delle « myricae », cioè, s'arricchì e si irrobustì, o come invece si disperse, si smarrì in esercitazioni retoriche; di pari passo coi contenuti, nuovi nel corso della prima linea indicata, tradizionali nell'altra direttrice di sviluppo.

Certo è che si tratta di un problema che ormai può essere affrontato dalla critica delle nuove generazioni senza timore, direi senza vergogna. Ormai il tempo in cui pareva segno di grande intelligenza stroncare la produzione pascoliana, dovrebbe essere passato e dimenticato. E soprattutto un aspetto vi è, oggi, ben individuato nell'opera del Pascoli, che andrebbe chiarito e studiato più a fondo: il realismo.

Perchè è curioso come troppo spesso si limiti la definizione del realismo esclusivamente alla prosa narrativa, e ci si rifiuti « a priori » di indagare con lo stesso fine nell'ambito della poesia. Qui Pascoli ci offre un campo d'indagine eccezionalmente ricco d'elementi di studio e di prospettive; e non sarà male ripren-

(1) Pubblicato in « Rinascita », ottobre 1950 (VII, 10), col titolo *Verismo nella poesia di Pascoli*.

dere gli spunti che per primo ci ha dato il Serra e cercar di individuare alcuni punti-base del realismo pascoliano.

Rileggendo, or non è molto, *Il ciocco*, dai *Canti di Castelvecchio*, ci veniva fatto d'osservare che gli « umili » (alla cui filosofia popolare il Pascoli si ispira), i contadini e montanari che popolano questo poemetto, non sono affatto rappresentazioni di genere (sulla linea del romanticismo minore, alla Zanella o giù di lì), ma son caratteri vivi, veri, corrispondenti a una realtà ben centrata dal poeta. *Il ciocco* si presta quanto mai ad osservazioni del genere, costruito com'è sulle due direttrici prima indicate: da un lato la parte narrativa, ricca d'invenzioni, dal linguaggio chiaro e preciso, dall'altro la profezia cosmica, dal verseggiare talora troppo facile.

Importante, ai fini del nostro discorso, è di osservare ora la verità di quel mondo pascoliano che sta fra la campagna e l'alpe, e l'aderenza del linguaggio che lo esprime; una novità innegabile, assoluta, nella poesia italiana, che spezza la costrizione di provinciale neoclassicismo del più celebre fra gli « amici pedanti », e, sul piano della storia, si pone assai vicino all'esperienza del Verga.

Donde consegue l'eccezionale « modernità » del Pascoli, di fronte alla lontananza « antiqua » dei Carducci e dei D'Annunzio.

Ma, si obietterà, l'esperienza pascoliana resta pur provinciale (che è obiezione alla quale ci è accaduto più volte, direttamente o indirettamente, di rispondere). Ma nella provincia, il Pascoli costruisce un suo mondo, crea un proprio linguaggio, inventa una poesia che è realistica proprio in conformità della più precisa definizione che del realismo sia stata data, come « fedele riproduzione di caratteri tipici in circostanze tipiche ». L'umanitarismo, il facile socialismo, lo stesso confuso misticismo pascoliano sono intanto elementi tipici di una situazione del nostro Paese, in quegli anni; la rappresentazione che egli ne esprime in persone e in modi di poesia fanno appunto quella « novità », che è come una brusca sterzata dalla via della tradizione accademica e del romanticismo minore e del neoclassicismo.

MANARA VALGIMIGLI

LA «MEDEA» DI EURIPIDE

Il mito di Medea non era stato trattato da nessun poeta drammatico prima di Euripide. E' il mito degli Argonauti. Il re di Iolco, Pèlia, per allontanare il nipote Giàsone da Iolco e con la speranza che nell'impresa, rischiosa e difficilissima, trovi la morte, gli ordina di andare nella Còlchide a conquistare il vello d'oro. Giàsone parte coi suoi Argonauti sulla nave Argo. Da Iolco, nel golfo Pegasèo, a mezzogiorno della Tessaglia, la nave attraversa l'Egèo, l'Ellesponto, la Propòntide, passa in mezzo alle Simplègadi azzurre, costeggia verso oriente la costa meridionale del Ponto Eussino, e giunge nella Còlchide, nel regno di Eète. Qui gli soccorre, coi suoi farmaci miracolosi, la maga Medea, figlia di Eète, nipote di Elio, del Sole. Giàsone uccide il feroce drago che era a guardia del vello; conquista il vello, ritorna a Iolco. Medea, ormai presa d'amore, lo accompagna. Ancora una volta, da Iolco, Giàsone è costretto a emigrare e va con Medea a Corinto. E a Corinto Giàsone sposa Glàuce, la figlia del re.

La tragedia, di una unità lineare che direi velocissima, incomincia di qui. La scena è a Corinto. Si apre con un monologo della nutrice e con un dialogo tra la nutrice e il pedagogo, che custodisce i due figli, ormai grandicelli, di Giàsone e di Medea. Monologo o dialogo sono già percorsi da espressioni di terrore. Si sa che il re Creonte sta per pronunciare il bando che deve allontanare da Corinto Medea e i suoi figli; che Medea volge attorno, contro tutto e contro tutti, occhi di geloso furore e di odio.

Entra in scena Medea; e poi il re Creonte che le comunica il bando. Medea, ormai risolta, finge accettazione e rassegnazione. Solo, chiede a Creonte l'indugio di un giorno. E così viene meditando, astuta e feroce, i modi della vendetta. L'azione si addensa. C'è una scena, nel quarto episodio, tra Medea e Giàsone, stupendissima di finzione e di verità. *Riconosco, — ella dice — la tua saggezza; approvo e lodo le tue nozze. Sia pace tra noi. Io anderò esule da questa terra, se così piace al re. Ma perchè anche i figli? Ottieni da Creonte che i figli rimangano qui, allevati e cresciuti da te.* E insinua a Giàsone che ne persuade Glàuce, la sposa sua, perchè a sua volta ne persuada il padre Creonte. E aggiunge: *Anche io ti aiuterò: manderò a Glàuce doni che più belli non ce ne sono tra gli uomini, e i nostri figli glieli porteranno. Sono doni che io ebbi un giorno da Elio, dal padre di mio padre... Ecco qua, prendete, o figli, questo corredo nuziale, questo diadema d'oro e questo finissimo peplo: entrate nella casa, e alla giovane sposa del padre vostro e mia signora, a lei stessa nelle mani sue porgeteli, e*

supplicate che lei e il padre suo facciano a voi grazia dell'esilio, e subito ritornate con la buona novella. Intanto che i figli vanno, il coro delle donne corinzie canta il quarto stàsimo. Le donne sanno, gli spettatori sanno che cosa sono i doni della maga. Riceverà la sposa dall'aureo diadema la rovina mortale; intorno alla bionda chioma deporrà ella stessa con le sue mani la corona di Ade. Anche sanno che, morta Glàuce e morto Creonte nel rogo di fiamma suscitato dai doni, per estrema vendetta contro Giàsone, Medea ucciderà i propri figli.

Ritornano i figli. Sì — dice il pedagogo che li conduce — *liberati sono dall'esilio i tuoi figli; lieta ricevette da loro la giovane regina i tuoi doni.*

E ora c'è la scena-monologo di Medea davanti ai suoi figli. Universalmente famosa come una delle più singolari e audaci scene del teatro greco, e non greco soltanto, nello strazio delle passioni che quasi si aggrediscono armate l'una contro l'altra; amore e furore, tenerezza e bramosia di punizione vendicatrice, se Medea, per punire la persona da lei più odiata, Giàsone, è trasportata a uccidere le persone da lei più amate, i figli di Giàsone che sono i figli suoi.

Stiamo attenti al duplice senso di certe parole; per esempio, delle prime del monologo, dove la città e la casa può sembrare siano Corinto e la reggia di Creonte, e sono l'Ade e il regno degli Inferi.

Figli, miei figli, ecco che dunque una città avete, avete una casa che abiterete per sempre, lontani da me, privi della madre vostra infelice. E io altrove anderò esule in terra straniera, senza aver goduto di voi, senza vedervi felici, prima di avervi preparato i lavacri e adornato il talamo e scosse in alto le fiaccole del giorno nuziale. Me sventurata nel mio tenace orgoglio! Cari figli, invano vi crebbi, invano per voi affanni e pene soffersi, invano acute doglie, a generarvi, mi lacerarono il fianco. Quante speranze, infelice, in voi avevo riposte! Che un giorno avreste nutrita la mia vecchiezza, che, se, morta, pietosamente, le vostre mani mi avrebbero sepolta! E ora la dolce speranza è caduta. Ahimè, ahimè, perchè così mi guardate, o figli? perchè mi sorridete così? E' l'ultimo vostro sorriso questo per me!

Ahi, che faccio? Solo che io veda di queste creature il lieto sguardo sereno, il cuore mi manca. Non posso. Via da me questo pensiero. Perchè debbo io, per punire il padre loro, far male ai miei figli e fare a me stessa un male due volte più grande? Non posso. Via questo volere da me.

Ma poi... vorrò io diventare oggetto di risa e di scherno lasciando impuniti i miei nemici? Bisogna osare. Anche solo abbandonarsi a mollezza di parole è viltà. Andate figli, rientrate nella casa... La mia mano non tremerà.

Ahi, ah, non più, mio cuore, non fare questo. Lasciali, sventurata, risparmia i tuoi figli. Anche se lontani, purchè vivi, mi daranno conforto.

O no, per gli dèi dell'Ade, per gli dèi della vendetta, non sarà mai che i miei figli io li abbandoni all'oltraggio dei miei nemici. Tutto è deciso, e tutto si compirà. Ecco: già sul capo ha la giovane sposa il diadema mortale; già intorno alle membra ha le vesti mortali; e muore, lo so. Così sia! E ora io mi avvio per la strada più miseranda; per un'altra anche più miseranda avvierò i miei figli. Ma che io li riveda, che io li saluti ancora una volta...

Un breve canto corale. Medea è ancora in scena. Arriva un servo di Giàsone: *Medea, fuggi, fuggi, morta è la giovane regina, e morto sopra di lei è Creonte.* E racconta.

Non anche usciti erano dalla stanza il padre e i figli che subito ella prende il ricamato peplo e se ne avvolge, e sul capo si pone la corona di oro e alla luce di uno specchio si acconcia i capelli, e sorride mirandovi dentro la inanimata immagine della propria persona. E poi si leva dal seggio e va per la stanza camminando leggera sul candido piede. E gioisce dei doni, e più e più volte sul calcagno alzato volge indietro l'occhio a guardare. Ed ecco uno spettacolo orrendo. Muta colore, retrocede obliqua, le tremano le membra, e a stento, prima che a terra, ricade sul seggio.

Una vecchia servente, credendo l'abbia colpita un assalto improvviso di Pane o di qualche altro iddio, leva preghiere di scongiuro; ma già vede che per la bocca le vengono su fiotti di bianca spuma e che negli occhi stravolge le pupille, e che nel corpo non ha più goccia di sangue, e allora alle preghiere di scongiuro seguono urla di dolore. E subito un'ancella si precipita nella casa del padre, e un'altra dallo sposo per dirgli della giovane sposa, e tutta la casa risuona di passi precipitosi. Brevissimo tempo trascorse; e la sventurata riapre gli occhi, riprende la voce, con cupo gemito si risveglia. Un duplice danno le fa guerra. Dalla corona d'oro che aveva sul capo si riversa, prodigio orrendo, un torrente di fuoco sterminatore; e il sottile peplo, dono dei tuoi figli, le rodeva le bianche carni. Balza su ella dal seggio, ed è tutta fuoco, e fugge, e scuote i capelli, e agita il capo per gettare via da sè la corona; ma saldamente l'oro tiene fermo il legame, più scuote ella i capelli e più gagliardo risplende. E cade a terra, sopraffatta. A nessuno era più riconoscibile, ormai; fuorchè al padre suo. Non più si distinguevano gli occhi dove fossero, nè il bel volto, e dal sommo del capo cadevano gocce di sangue e di mischiato fuoco, e le carni, agli invisibili morsi del tossico, colavano giù dalle ossa come lacrime di pino, paurosa vista.

E tutti, ora fatti esperti, avevano paura di toccare il cadavere. Non così il padre. Non sapeva, l'infelice. Irrompe nella stanza, si getta sul corpo della figlia; e dà un grido, e l'abbraccia e la bacia e dice: — Oh disgraziata figlia, ma chi degli dèi, chi di una morte così indegna ti uccise? Chi questo vecchio, che già era nel sepolcro, volle privo di te? Con te io voglio morire, figlia... E tentava, cessati il pianto e i lamenti, di rialzare il suo vecchio corpo; ma restava appreso, e la lotta era dura, alle sottili vesti di lei come edera a un ramo di alloro; tentava di sollevare le ginocchia, e quella a sè lo traeva, e se il vecchio faceva forza, si strappava dalle ossa le vecchie carni. Desistè l'infelice, alla fine, e spirò.

Armati mio cuore — grida ora Medea a se stessa. — Uccidi e piangi. Entra nella casa. Di dentro la casa si odono dei figli gemiti e grida.

Irrompe in scena Giàsone; ma già Medea è in alto, sopra un carro tirato da draghi alati, simili a quelli che con l'aiuto di lei Giàsone uccise nella Còlchide per portare al signore di Iolco il vello d'oro.

LEONE PICCIONI

Una polemica sulle varianti

Una vivace polemica si è accesa tempo fa tra due dei nostri maggiori critici di letteratura italiana; una polemica che, colpo su colpo, è andata avanti, su vari giornali e riviste, per un bel pezzo. Ma a noi interessa (al di fuori di altre valutazioni troppo personalistiche che, come è fatale, sempre affiorano in un clima polemico) tornare alle origini di questa discussione, coll'isolare due affermazioni esattamente contrarie a proposito della ormai annosa questione delle varianti.

Afferma Francesco Flora: *Lode a quella sorte che dei più grandi poeti non ci lasciò varianti obbligandoci a guardare la loro poesia e a non frugare nel loro cestino.*

Replica Giuseppe De Robertis: *Lode a quella sorte che dei poeti (grandi e piccoli) ci lasciò i testi finiti, perfetti, con tutti i loro scartafacci, da capirci meglio nella storia vera del loro farsi (e niente cestino, ma su uno stessissimo piano degno).*

La posizione del Flora, del resto già nota per questo riguardo, ha un immediato precedente in una di quelle improvvise sfuriate che ogni tanto il Croce affida alla sua *Critica*. Qualche tempo fa, toccò, appunto, agli « scartafacci », e il Croce accennava già allora un argomento che il Flora oggi riprende, quando pretende che anche l'esame delle correzioni « per lo meno ignori le varianti o tentazioni non scritte », limitandosi all'esame di quelle rimaste e realmente segnate dal poeta. Che è una riserva di poco conto, un cavillo assai sterile, perchè mai la critica (neppure nei confronti della poesia più compiuta) dovrebbe entrare nel campo delle supposizioni, sforzandosi di tener conto non già di quello che cade sotto i suoi occhi, ma di quello che si sarebbe magari potuto o voluto fare. Tanto più che una ragione ci deve pur sempre essere, che ha suggerito al poeta di segnare alcune varianti, ed altre (quelle, cosiddette, mentali) invece di ignorarle.

D'altra parte è anche più nota la posizione del De Robertis che da lungo tempo, e primo tra noi, si è dedicato allo studio di questo sensibilissimo problema. Ma a noi preme, al di fuori della ragione polemica, insistere solo su qualche punto che possa servire di chiarimento al nostro paziente lettore.

La critica seria ed impegnata, e che non voglia concludersi in una manifestazione del tutto narcisistica e vacua, deve necessariamente proporsi dei problemi, i quali tendano a rendere più aperto un testo poetico. E, naturale che vada alla caccia, alla ricerca di tali problemi se l'indagine critica è una ricerca di verità. E dovrebbe, allora, prendere come esempio l'uomo di legge che, cercando di arrivare alla verità nell'indagare su un qualunque fatto ancora oscuro, non disprezza, ma

anzi sollecita, ogni e qualsiasi indizio. Tanto più, oggi, che non si può dire di aver raggiunto risultati proprio « rivelatori »; oggi che, in tanti casi, il critico letterario procede, pigramente e senza sollecitazioni, soltanto a parafrase, a riassumere un testo, non considerando che la sua diretta lettura sarà sempre più proficua di quella letteratura che vorrebbe esserne surrogato (« letta la critica potrai farne a meno di leggere il testo »). Francesco De Sanctis scrisse pagine indimenticabili, e di grande importanza, sulla poesia del Leopardi: lo *Zibaldone* uscì quindici anni dopo la sua morte; l'apparato delle varianti pubblicate dal Moroncini tanti anni dopo. Forse che, se fosse stato in vita, il De Sanctis avrebbe disprezzato quelle letture, o non sarebbero state anche per lui tutti indizi di più, per confrontare le proprie idee, per trovare altre conferme, e chiare smentite? E' che ogni esame critico andrebbe condotto con grande umiltà, rendendosi conto che ogni propria idea sulla poesia in particolare o su un poeta, non vale niente di fronte alla verità di un testo: non bisognerebbe avere paura di smentirsi, o di rinunciare a certe belle costruzioni mentali preconette. Quella che importa è la parola, il pensiero, l'umore, l'indirizzo, il lavoro dell'artista: più riusciremo a descriverlo, a precisarlo, a penetrare all'interno di una personalità e di una tecnica, e più potremo dire di aver capito, di aver più giustamente interpretato il messaggio che è giunto fino a noi.

A questo fine niente può essere più utile (e in ogni caso niente meno dannoso: chè di fronte a tante esperienze vicine a noi c'è da guardarsi molto anche dai danni di certa critica) di un esame condotto su dati certi che descrivono (come le varianti) i gradualissimi passi che hanno condotto un poeta alla scoperta della propria verità (quella forma definitiva). Le varianti di manoscritto, vicine nel tempo, documenteranno del metodo di lavoro, delle idee, delle influenze subite dall'artista, quando si potrà individuare una costante del correggere; le correzioni a distanza, invece, metteranno a raffronto epoche diverse del sentire poetico, diversi tempi di stile, in un risultato appassionante per la dinamica, il farsi, il vivere di una poesia.

Come concludere? Certo ogni critico ha bene il diritto di scegliere il metodo di ricerca che preferisce (si vedrà, a distanza di tempo, quale sia stato il più fruttuoso), e può anche lamentarsi (com'è costume, del resto) del proprio lavoro, dire che è troppo gravoso e ingrato. Potrà ben prediligere un lavoro ad un altro, non avere pazienza per condurre una serie di raffronti puntuali, di faticose ricerche, per il poco tempo a disposizione, perchè s'annoia, o ha di meglio da fare. Ma è curioso che addirittura dichiarare la sua preferenza per una sorte che priverebbe gli studiosi di tanti maggiori possibilità di comprendere, di quegli indizi in più, che si son visti. Sarebbe come deprecare anche la sorte che ci ha lasciato di certi artisti (e di altri no) gli epistolari o note di diario, preziosissimi quasi sempre per una lettura comparata.

E quando si sente dire: « Fosse vivo un De Sanctis, un Foscolo non avrebbe bisogno di certi ausili, arriverebbe da sè a capire ed a risolvere l'intero problema », noi ci permettiamo di dubitare ampiamente. Prima di tutto anche loro poterono talvolta sbagliare; e poi, di grazia, i De Sanctis, i Foscolo, tra noi, dove sono?



1951

12/12

Macario

L'INDICATORE LIBRARIO

Ritorno del Parini

Gli italiani potranno ora rileggere, o finalmente leggere (e con quanto diletto) le poesie e le prose di Giuseppe Parini che un giovane filologo e critico di eccezionale valore, Lanfranco Caretti, ci dà in una nuova correttissima stampa nella collezione « Letteratura italiana, storia e testi » diretta da Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi e Alfredo Schiaffini. Questa collezione in settantacinque volumi raccoglierà il tesoro della nostra letteratura: le opere maggiori nel testo integrale, le minori nelle parti necessarie, quando occorra in volumi miscelanei. Qui il Caretti ha pubblicato nella seconda e nella terza parte del volume componimenti di poeti satirici e didascalici che scrissero prima del Parini, o dopo, perchè possiamo meglio comprendere quale artista egli sia stato. Era risalito sino al secentista padre Lucchesini gesuita, il Carducci, quando scrisse la *Storia del Giorno* e cercò i precursori del nostro poeta; e più su si era spinto Emilio Bertana fino a scoprire presentimenti pariniani in un Antonio Abati autore di certe « Frascerie ». Ma questi e gli altri satirici e didascalici dei quali qui trovate versi latini o italiani, non seppero mai, nessuno, trarre in alto la poesia gettando il peso dei concetti e degli argomenti polemici. Il Parini fa il miracolo di risolvere la satira in rappresentazione; ma in una forma di rappresentazione che mostra la povertà morale e la vanità spirituale di una società elegantissima e talvolta fastosa. Egli era naturalmente pittore e dettava tracce per i pittori che gli chiedessero temi di quadri: nelle sue liriche minori troverete spesso quadretti neoclassici, della monacanda, per esempio, con accanto dèi e semidei quali l'Umiltà la Concordia il Silenzio il Garrito (che sarebbe il pettegolezzo) e l'Amore. E' il neoclassicismo che Mario Praz illustrò in un suo fondamentale saggio, non derivato da poeti classici, ma piuttosto dalle pitture al-

lora scoperte di Ercolano e di Pompei piene di amorini e di figurette allegoriche.

Ma il Parini, mi ricorderete, fu dal Foscolo e dal Leopardi esaltato come maestro di civili costumi, uomo, nella corruzione del suo tempo, di nuova umanità e di nuova drittura. E nessuno potrebbe negare che egli infatti abbia avuto animo incorrotto e libero ingegno: dico che questa sua trasfigurazione in mito non giovò alla sua fama di poeta poichè il De Sanctis e il Carducci cercarono invano nella sua opera immagini accenti sentenze che potessero in qualche modo accordarsi con gli spiriti di un primo cittadino della rinascenza Italia, o di un discepolo del Rousseau venuto a suscitare anche fra noi un rinnovamento morale e religioso. Il De Sanctis infatti scoperse un'antitesi tra questo uomo e la sua arte ancor vecchia, e ci rappresentò l'abate rivoluzionario impigliato nella retorica, impacciato dai ricordi di scuola, travolto dal classicismo delle accademie, troppo freddo stilista insomma per poter far manifesto il grande ardore dell'animo; e il Carducci in due lunghi volumi si studiò di mettere in luce non tanto la originalità del Parini, quanto addirittura il distacco di lui dai poeti suoi contemporanei e suoi predecessori. In realtà si può benissimo inserire la lirica pariniana nello svolgimento della nostra letteratura dal Cinquecento all'Ottocento. Il suo endecasillabo sciolto costruito alla latina è già nel *Femia* del Martelli e nelle poesie del Frugoni, e si vantava di averlo creato Gabriello Chiabrera. Le sue strofe di versetti brevi — settenari, ottonari — rialzate a volte dalla eloquenza dell'endecasillabo erano nate anch'esse dal Chiabrera e cresciute sino al Guidi e al Frugoni con le canzonette e i ditirambi della melica secentista e settecentista. E della sua satira, piuttosto che nel *Leggio* del Boileau o nel *Riccio rapito* del Pope, bisogna cercare le origini nei satirici qui raccolti e soprattutto nella letteratura lombarda, spesso vernacola, che dal Sei-

cento fiorisce sempre più rigogliosa e dà i suoi primi frutti con il Tanzi e il Balestrieri, e darà il suo ultimo e più saporito con il Porta. E finalmente quel realismo che nel Parini fa a volte spicco mostrandosi spesso velato di perifrasi, da un secolo ormai aveva cittadinanza nella nostra letteratura. Il Parini insomma trova qui in Italia, in Lombardia, il terreno già dissodato per piantarvi l'albero schietto della sua arte. E se, come egli scriveva al conte Firmian, «servitù mediocrità barbarie» aduggiavano gli italiani non più liberi, e costretti dalla Inquisizione a nascondere il proprio pensiero e a soffocare nell'ipocrisia le ultime timide parole del coraggio civile, anche è pur vero che non erano mancate dal Tassoni e dal Testi al Filicaia e al Guidi invocazioni ed esortazioni all'Italia che rinascesse degna di Roma antica.

Certo, vedendo la patria andare di giorno in giorno in rovina e le famiglie corrompersi nell'ozio e nei vizi dei mariti delle mogli e dei cicisbei, aveva levata la voce per richiamare ai loro doveri gli aristocratici che avrebbero dovuto essere esemplari agli altri e trarre dal ricordo delle gesta compiute dagli antenati la volontà di una vita virtuosa e devota. Certo, egli aveva una sua umanità, una sua pietà che non saranno di un religioso nel significato stretto della parola ma sono senza dubbio di un uomo di fede. E non si può disconoscere che egli ebbe un sentimento dell'eguaglianza degli uomini, non solo cristiano ma proprio nuovo, del suo tempo, palese del resto negli episodi del *Giorno* dove si narra del servo scacciato e dei poveri che si affollano alla porta del ricco. E nelle sue *Odi* più eloquenti, *La caduta*, *La vita rustica*, *Sul vestire alla ghiagliottina*, *Il bisogno*, espresse le sue impazienze e i suoi sdegni di povero e onesto uomo contro i consiglieri di viltà utile e profittevole. Troviamo insomma in certi passi di queste *Odi* e dello stesso *Giorno*, non il poeta ma il moralista che con la sua petulanza e il suo sarcasmo rompe il tessuto fantastico del poemetto o raffredda il calore lirico di talune odi. Ma questi difetti sono palesi solo in certi luoghi del poemetto, persino nel *Vespri* e nella *Notte*; e invano li cerchereste nel *Pericolo*, nel *Dono* e nel *Messaggio* che sono tre liriche nuove e bellissime per quanti abbiano l'orecchio placato, la mente arguta e il cuor gentile necessari a intendere la parola della Musa: quelle nelle quali potremo meglio studiare il linguaggio pariniano nei

suoi toni e nei suoi accenti senza dubbio originalissimi. Il Parini nella sporca festosa e fastosa Milano del suo tempo sentiva la nostalgia dei larghi orizzonti campestri; nelle case nobiliari dove la bellezza femminile si guastava con l'artificio e la forza maschile si corrompeva nella frivolità dell'ozio portava la freschezza di sensi e la generosità di sentimenti dell'uomo nato di popolo. Egli non odia quella aristocrazia, non la sospinge e non vorrebbe vederla cadere nell'abisso della Rivoluzione, anzi ama le sue antiche case, e pregia la virtù degli avi, e gode di mirare la bianchezza di un bel seno e di due schiette braccia fra le sete broccate e ricamate delle vesti settecentesche, ma vuole che essa non poltrisca dentro il breve cerchio incantato delle sue consuetudini, anzi trascorra con l'occhio fino ai fertili campi dove il contadino si affatica dalle ore antelucane e comprenda la nobiltà del lavoro e rispetti gli umili che creano quotidianamente la ricchezza di questi oziosi. Il Parini, insomma, vive con un sentimento naturalmente virgiliano, educato del resto nello studio di Virgilio, nelle piccole corti delle case nobiliari che egli ha voluto rappresentare nel *Giorno* con un certo distacco. Egli guarda questo mondo aristocratico dall'alto non di idee rivoluzionarie ma della sua «humanitas» di studioso e quasi consanguineo dei poeti classici latini e italiani, sicchè la sua satira dovrebbe nascere, e infatti nasce, dal contrasto fra la ordinata chiarezza dei sentimenti e delle idee e il disordine spirituale della vita che ha intorno, tra la magnanimità della poesia adorna di immagini mitologiche e la vuotezza delle creature e della società rappresentate, tra l'eleganza dell'immagine e della parola dove si esprime (dice Mario Fubini) l'abito e il gusto del retto sentire, e la futilità di quella vita aristocratica. E', se volete, un contrasto fra la letteratura e la vita, ma una letteratura che diventa in lui una più alta vita da confrontarci quella dei suoi contemporanei.

Quando si parla dell'arte del Parini, si dice comunemente che è oraziana; e senza dubbio Orazio fu il suo sommo maestro; ma non bisogna dimenticare quello che un nostro studioso, lo Spongano, ha messo in luce: che dunque egli lesse e interpretò il suo antico maestro e generalmente i classici con ingegno e animo settecenteschi educati alla scuola dei sensisti, e fu specialmente attento all'evidenza sensibile e nel *Giorno* compose quadri con gusto di poeta e di pittore. Si

potrebbe del resto mostrare nella sua opera una progressiva coscienza di questa così fatta arte. Lanfranco Caretti, che ha studiato le varianti di queste poesie, ci mostra che l'iniziale stile polemico vivo specialmente nel *Mattino* e nel *Mezzogiorno*, quali furono pubblicati da lui, cede poi al desiderio di maggiore perfezione artistica nelle correzioni di quelle due prime parti, e poi nel *Vespro* e nella *Notte*, dove s'è voluto trovare anche qualche presentimento romantico in certi versi misteriosi e notturni che mi sembrano nati naturalmente in una Italia che aveva avuto un proprio romanticismo, e dove si leggevano le *Visioni* del Varano, e le poesie che il Bertana battezzò dell'Arcadia lugubre. Ad ogni modo questa sua letteratura è per lui, ed è anche per noi, poesia: di nuova specie classica.

GOFFREDO BELLONCI

Le «stravaganze» di Pasquali

Il nome di Giorgio Pasquali non è forse dei più familiari alle orecchie dei tifosi di calcio: è nome insigne nell'ambito della cultura italiana ed europea. Una «presentazione» riuscirebbe superflua, e magari inopportuna. Docente di filologia classica all'Università di Firenze, maestro dei più cordiali e attivi, a lui si rivolge la gratitudine degli scolari (così egli chiama gli studenti) e degli studiosi in genere, oltre che l'ammirata simpatia di chi frequenta i suoi peritissimi, acuti, sensati, interessanti scritti. L'erudizione profonda, la familiarità della dottrina filologica europea, straniera e italiana, si accompagnano in lui a un desiderio di analisi «puntuale», si adempiono, anziché nella sonorità degli enunciati generali, o generici, in una doviziosa problematica: e questa problematica, sempre aperta, è sempre soccorrevole del pari a se medesima e ad altri, sempre desiderosa di luce: non di gloria, di luce. Vale per la storia della filologia, come per la storia delle scienze, l'affermazione dantesca:

*Nasce per quello, a guisa di rampollo,
A piè del vero il dubbio: ed è natura
Che al sommo pinga noi di collo in collo.*

Negli scritti di Giorgio Pasquali il dubbio critico, il *memento quia pulvis*, è perennemente sospeso sulla pagina: l'asserzione non è mai legata al *desiderio preventivo* di un enunciato: la pagina di Pasquali non conosce la libidine del partito-preso. Il lettore sente

soltanto una cosa: che Pasquali indaga, che egli vuol conoscere, ch'egli sta per arrivare a conoscere: «vediamo un po' come sono andate veramente le cose», ha l'aria di dire. Nessuna cataratta lo chiama, a sprofondare come un turacciolo nella banalità vuota dell'*enunciato a tutti i costi*.

Davanti alla muraglia dell'ignoto, che nella filologia come nella storiografia è rappresentata dalla mancanza del documento, cioè dalla perdita del testo, Pasquali ammutolisce: se tenta una interpolazione, questa interpolazione è sorretta dalle cautele di un probabilismo guardingo, è disinfettata dal sapore di insicurtà proprio di ogni ipotesi: è collocata entro i limiti preziosi del forse, del può darsi..., dati i precedenti e i seguenti sintomi.

Giorgio Pasquali non ci dà della storia romanzata, della critica filologica in fumetti ad uso dei ragazzi d'ambo i sessi. Pure la sua pagina critica ha il valore e sa raggiungere l'interesse immediato di un dramma: nulla è più drammatico, oggi, di un uomo che ragiona. Pasquali ragiona. Ricercatore e lettore e viaggiatore assiduo, impenitente osservatore di costumi, parlatore delle tre lingue straniere più diffuse, egli si assomma pacatamente il duro compito di una *recherche de la vérité*: non già nell'ambito eccelso degli assiomi sempiterni, ma nella variopinta fiera del contingente storico, nel ricco bazar di una storia degli uomini, e della lor favella, e delle loro incredibili manie. La filologia, voi lo sapete meglio di me, si riconduce le più volte a una storia del costume.

Pasquali ha scrittura chiara, afferrabile al primo sguardo: ciò lo colloca *d'emblée* nel sacrario della mia privata e personale gratitudine, e credo altresì della vostra. Scrivendo, non disdegna la citazione, il fatto, la data, l'aneddoto, lo scherzo elegante, la battuta significativa: a ciò indotto dall'indole de' suoi studi diletteggianti e dalla sua propria. Scevro di accentazioni enfaticanti, egli guarda e impara: e, imparando, istruisce noi pure.

Alle sue opere più strettamente filologiche e filologico-critiche, e all'incessante lavoro procuratogli dalla docenza universitaria, che egli esercita con amore insospettato a prima vista e con dottrina altissima, si son venuti affiancando, dal 1932 in qua, dei volumi di saggi, raccolti dalle varie sedi di prima pubblicazione, sui più vari argomenti e in particolar modo su temi filologici. Ricchissimi d'informazione, illuminati da una serena chiaroveggenza, questi saggi presentano al

lettore dei problemi di vivo interesse, e talora gli suggeriscono delle soluzioni inattese. Non polemica per la gloria e il vantaggio: ma critica per la conoscenza, e per l'affinazione di essa. Il tono, direi, è quello d'un superiore illuminismo: di un illuminismo che abbia dimenticato la propria infanzia. Quando s'imbatte in una *méprise*, in una cantonata, allora Pasquali diventa umorista: come nel caso del dibattito degli etruscologi, anni sono. Chiamato a giudicare, giudica, in tal caso, con l'inevitabile buon umore che il processo richiede.

I volumi in parola hanno avuto titolo dal vocabolo «stravaganti», che rifà in italiano un termine della filologia: si chiamano *extra-vagantes*, dai filologi, le rime o le pagine d'un autore non comprese, cioè non sistemate, in un'opera. «Pagine sparse», di remmo noi (ma «pagine sparse» rilegate in volume sarebbe controsenso flagrante). Così alle *Pagine stravaganti di un filologo* (Carabba, Lanciano, 1932) si sono aggiunte le *Pagine meno stravaganti* (Sansoni, Firenze, 1935) e le *Terze pagine stravaganti* (Ibidem, 1942). Ora, ecco qua, le *Stravaganze quarte e supreme*, edite nel 1951 da Neri Pozza, in Venezia.

Argomenti? i più vari: direi impensati, salvo che per i filologici. Acutamente penetrati e discussi, e ridotti involontariamente al «giallo», ecco: il saggio si tramuta in un racconto. Non ci saranno i baci di Lechia: ma c'è il drammatico, il difficile bacio della Musa. I cretini vengono chiamati a-mùsici, ovvero abbandonati dalla Musa. E il fatto dell'essere abbandonati dalla Musa è chiamato a-musia. Non spaventatevi per così poco.

Un lavoro, in apertura, sui caratteri «al-lusivi», ossia citatori e intenzionalmente parodistici, della poesia d'alcuni latini, specie di certa poesia di Virgilio, è contributo critico essenziale, e tuttavia di grande interesse anche per il comune lettore. *Spiriti e forme della letteratura latina* è titolo (volutamente carduccianeggiante) d'un saggio sull'opera di Gino Funaioli: ammirevole è la scelta dei temi per la discussione.

Il saggio su Plauto raggiunge l'intimo carattere del di lui lavoro, smantella opinioni tradizionali o false o gratuite, ci mostra la «produzione» plautina quale veramente essa fu, giustifica la popolarità cinquecentesca e dà ragione dell'impopolarità attuale dell'opera. Un capitolo di storia letteraria si tramuta nell'espugnazione d'una misteriosa fortezza.

Lingua latina dell'uso, Summum jus summa iniuria: due variazioni recensorie dietro cui si schiude un mondo.

Il capitolo sul Medioevo bizantino prende vivacemente l'avvio dal Carducci e poi dal D'Annunzio e ci guida, attraverso una rapida se pure attenta percezione della cultura francese, attraverso l'analisi di opere specializzate più recenti, a intravedere ciò che Bisanzio è stata veramente. A titolo di *amusement* vien riportato l'articolo-programma della *Cronaca bizantina*, 15 giugno 1881, a penna di Cesario Testa: «... Gli eunuchi di Basilio e di Michele il Paflagone non possono, secondo ogni probabilità, aver fatto razza...». Pasquali annota: «Questo pezzo non sovrabbonda di spirito».

E più avanti: «Nello sfondo della *Nave* (1905) Bisanzio appare tutt'altra: non più la dialettica vana... La Bisanzio del D'Annunzio è alquanto più complessa di quella del Carducci: essa è costituita da almeno tre componenti: lussuria, fasto, crudeltà». «Tra il Carducci e il D'Annunzio, tra la *Cronaca bizantina* e la *Nave*, si colloca una ripresa di studi seri, chi vuole li chiami pure scientifici, su Bisanzio». E ciò in tutta Europa.

Bocconcino ghiotto, da pubblicarsi in opuscolo raro «Per Nozze», se fossimo al tempo che codesto usava, il saggio *Traduzione latina di una scena dell'Alfieri*. Non meno ghiotto, e magari più ricco d'interessi colti, biografici e ambientali, il *Testamento di Teodoro Mommsen*. Segue l'*Autobiografia anonima di un ebreo polacco*, il filologo Mark Litzbarski, saggio recensorio dell'opera *Auf rauhem Wegen* (Per aspra via) dello stesso Litzbarski: è un ritratto, quasi, e di stupenda evidenza. Il «Cuore» di De Amicis è lavoro critico allestito con rara felicità attraverso la sensibilità ragazzesca, cioè attraverso le reazioni, di Carlino, un nipote poco più che ottenne di Pasquali. Sempre attento alle armoniche esterne dell'opera, cioè ai «rapporti», consci o inconsci, che l'opera annoda tra l'ambiente e l'autore, da un lato, e dall'altro fra l'autore e il lettore, attento agli influssi della pagina, al mutare del clima e del costume, il Pasquali ci dà, quasi, una *storia motivata della fortuna del libro*, comunque una chiara valutazione critica di esso. Direi che le sue osservazioni giungono indispensabili per una edificanda critica del De Amicis.

Educazione di un re (il re è Vittorio Emanuele III) e *Biasimo della Goliardia* sono due

pezzi che non possiamo dimenticare. Recensione del noto libro di Morandi, il primo ha tratti come questo: « Il Morandi, volontario garibaldino del '67, ma rimasto certamente provinciale un po' comodone e ciabattone, giudica insigne per austerità la vita imposta al principe dall'arcigno precettore » (il colonnello Osio). E altrove: « Una volta che il Re (Umberto) si fece aspettare a desinare e Vittorio s'impazientiva, la Regina (Margherita) gli squaternò sotto gli occhi il canto del Conte Ugolino... " Leggi qui e la fame ti passerà...". Un uso non preveduto — annota il Pasquali — nè dall'Alighieri nè dai suoi esegeti: la *Divina Commedia* come controaperitivo ».

Vorrei concludere. Ma i giudizi già espressi sono, per se medesimi, una conclusione. Giorgio Pasquali ha pieno diritto di sedere nell'Aula Magna — pur così affollata — degli scrittori italiani di oggi, oltrechè in quella, che gli è propria, della Università di Firenze. Se egli è dotto, e lo è di certo, è pure il dotto che non annoia: è l'uomo che *conosce* i meccanismi del mondo, e la natura delle anime e degli intelletti. Maestro all'analisi, pertinace inseguitore della verità, indagatore instancabile degli enigmi della filologia, egli è il non-pedante savio, è l'umanista affascinante.

CARLO E. GADDA

La nuova narrativa di Santucci

Fra i giovani narratori italiani un posto a parte occupa, con grande merito, Luigi Santucci. Ed è già una bella notazione a suo vantaggio, se si pensa alle difficoltà che anno per anno incontra la nuova narrativa italiana: tale e tanta difficoltà, da riuscire difficile indicare oggi anche solo quattro o cinque nomi di narratori giovanissimi con una loro personalità e un loro carattere. Tra i più giovani, ad esempio, sembrandomi fin qui poco persuasivi i risultati raggiunti dalla nutrita schiera dei neorealisti (in gran parte meridionali), io non saprei ricordare più di tre o quattro narratori.

Ma un posto a sè spetta a Santucci anche per il genere che coltiva, per l'estro da tutti gli altri differente che ha sempre messo in luce e che soprattutto scopre in questo suo ultimo libro di racconti: *Lo zio prete*, edito da Mondadori nella « Medusa degli Italiani ».

Di Luigi Santucci ricorderemo che ha trentatrè anni e che vive a Milano. La sua attività di scrittore incominciò con due saggi critici. Il primo, per la verità di interesse pedagogico, sui *Limiti e ragioni della letteratura infantile* del '42, il secondo su Folgore da San Geminiano dello stesso anno, giudicato da un illustre critico un po' oscuro. La vena narrativa di Santucci si presenta con il libro *Misteri gaudiosi* del '46, dove egli comincia già a sviluppare la sua idea e la sua interpretazione del cattolicesimo: il suo, come lui stesso ha detto, è *umorismo cattolico*. Una impressione, una tendenza che troverà corpo anche nel più recente *In Australia con mio nonno*, che gli procurò i primi riconoscimenti ufficiali della critica.

Ecco ora *Lo zio prete*, dieci brevi racconti, fra i quali certamente il meglio dell'opera sua.

Ma a chiarire ai lettori le sue idee e il suo indirizzo nessuno potrà riuscire meglio di lui stesso.

Ecco dunque il testo di una intervista registrata per conto della Radio con lo scrittore.

— A un giovane come Santucci si può chiedere: come le è nata la vocazione di scrittore?

— Le dirò che, forse, questa dello scrittore è una vocazione di ripiego. La mia vocazione originaria, fin da piccolo, sarebbe stata quella di fare il predicatore. Mi ha sempre affascinato l'idea di salire la scaletta a chiocciola di un pulpito, in una bella chiesa gremita di gente, o anche semideserta, all'ora del Rosario con solo qualche donnicciola fra i banchi, e mettermi a predicare sentendo la mia voce risuonare sotto le navate...

— Allora avrà pensato di farsi prete.

— Eh, no: i preti mi piacevano, fin da piccolo: preti e frati. Ma così come mi piacevano lo struzzo e il canguro dietro la rete del giardino zoologico. Ma quella loro vocazione è una cosa molto grossa, molto seria, l'ho capito subito. Io invece mi accontentavo di poter predicare, erano le parole che m'innamoravano, fin d'allora per me contavano molto più le parole che i fatti.

— E così ha ripiegato sulla soluzione di diventare scrittore.

— Appunto: che è poi un po' un modo di farsi prete: è il Manzoni che diceva che « lo scrittore ha cura d'anime ». Ma, come lei sa già, almeno dal titolo del mio ul-

timo libro, Lo zio prete, sono rimasto con quel mio primo amore: la scaletta a chiocciola del pulpito.

— Vuole spiegarci, già che siamo in tema, questo orientamento della sua narrativa, che dal suo primo volumetto *Misteri gaudiosi*, al romanzo *In Australia* con mio nonno a quest'ultimo Zio prete si è sempre intrattenuto su soggetti ecclesiastici?

— Vede, la chiave di tutto il mio mondo, dirò meglio, di tutto me stesso, è il paradosso. (Per questo forse Chesterton è il mio autore preferito). C'è un proverbio che dice: in chiesa coi santi, in taverna coi ghiottoni. A me, invece, che devo dirle, in chiesa mi piace di andarci coi ghiottoni. Così i miei libri, compreso l'ultimo, possono apparire come una caricatura spassosa, talvolta persino contaminante, irriverente, di preti, frati, parrocchie, canoniche, sagrestie, conventi; e non solo di questi, che passi, ma anche mi viene imputato di trattare con troppa confidenza gli stessi personaggi sacri. Nè io mi difendo gran che. Al massimo mi confesso. Ma poi, come faceva il Tommaseo, torno a peccare, cioè a scrivere ostinatamente di preti. Se dovessi proprio difendermi di fronte a un tribunale dell'Inquisizione, risponderei che sotto questo mio apparente beffare si nasconde un grande amore per la cosa beffata, un attaccamento invincibile, una voglia di prender sotto braccio le mie vittime, a riconciliarmi con loro, sicuro come sono che un prete è una cosa così seria e misteriosa e drammatica che qualsiasi modo di parlarne non potrà mai essere uno scherno: finirà sempre con l'essere un'apologia.

— Crede tuttavia che ci siano altri modi di parlare di questa figura del prete?

— Senza dubbio. Dirò anzi che la letteratura di questi ultimi anni è sulla china di parlarne anche troppo e in troppi modi. Da Queiroz di Prete amaro, ai preti di Bernanos, di Mauriac, di Green, di Marshall, di Lisi, per finire con Don Camillo e con il recentissimo Cardinale di Robinson, c'è stata una vera orgia di preti nei libri. Ma questo cosa dice? Conferma che la nostra epoca ansiosa e barbarica è affascinata dal mistero, giacchè nel personaggio del prete si condensa il massimo del mistero umano. Io penso sempre come resti vera la frase che disse una sera il mio amico frate Davide Turollo: «I laici parlano dei preti come si

parla degli animali: vi si fan sopra tante congetture, ma nessuno c'è mai stato dentro».

* * *

Dieci racconti, e fra questi, s'è detto, il meglio dell'opera sua. Tutti hanno come protagonisti ecclesiastici, preti, frati, monache; in tutti si manifesta quel gusto del paradosso, di cui Santucci ha parlato, quel suo piacere di stare in chiesa con i ghiottoni, ma tuttavia quella sua incrollabile fede, la forza e la sicurezza che da essa procedono.

Risulta da questi una lettura che conforta e nello stesso tempo diverte: diverte come poche altre fra quelle che i nostri scrittori oggi ci propongono. Basterà subito dire che Santucci riesce a raggiungere una maturità che davvero stupisce. Il suo modo di concepire il racconto, la sua stessa prosa, le idee inventive cui ricorre farebbero pensare all'estrema punta di maturazione raggiunta da un vecchio scrittore, che oggi può permettersi anche di divertirsi. Potrebbe venire in mente, ad esempio, pur essendo il riferimento stilistico tanto distante, l'ultimo Palazzeschi delle *Bestie del 900*. Il sorriso insomma che appare sulle labbra di un uomo che è ormai riuscito a proporsi nei lunghi anni del suo lavoro, tutti gli altri più affannosi e drammatici problemi. Amici di Santucci mi hanno spiegato che veramente, nel campo che il nostro narratore prende a scena dei suoi racconti, egli possiede questa maturità che gli deriva dall'esperienza. Sicchè ai fini del suo sviluppo futuro, resta da vedere con che lena, con che aggressività egli riuscirà a interessare la propria narrativa anche ad altri campi.

«Con questo lavoro — aveva scritto — spero di aver satollato la mia fame di ecclesiastico». Ma ci sembra certo che, se saprà adeguarsi ad altri problemi di interpretazione umana con lo stesso entusiasmo, da Santucci potranno aspettarsi lavori di indubbio valore.

Quali indicare come i racconti più riusciti? Forse il primo, quello dell'umile Fra Gelsomino che si era assunto fama di santo tra i fedeli della sua regione?, quello del teologo Macrone che ebbe certezza di aver chiarito il mistero della Santissima Trinità?, quello dei tre bricconi che tentano su una nave di abbindolare tre monache travestendosi da angeli?, quello del vescovo Uboldo e della sua decrepita vecchiezza dopo una gioventù tanto animosa?

Ma ci sarà chi contrappone a questo gli *Angeli rossi*, il più tumultuante e drammatico dei racconti, oppure quello che narra dell'estrema carità di un parroco (ed ha spesso delle note che ricordano da vicino Nicola Lisi). Oppure l'ultimo racconto *L'intruso*. Pur ammettendo che c'è una sorta di denominatore comune che pone tutti questi

racconti su un piano di equilibrio qualitativo, la nostra preferenza va invece decisamente per tre racconti. Nell'ordine, *Prima di Quaresima*, *Lo zio prete*, *Odore di santità*. Li vedano i nostri lettori se hanno pazienza, e forse ci daranno ragione. Non diciamo di più: ci limitiamo ad indicarli.

LEONE PICCIONI

SEGNALAZIONI

Una nuova edizione della «Vita» dell'Alfieri

Il Centro nazionale di studi alferiani ha iniziato la pubblicazione dell'edizione critica di tutte le *Opere* di Vittorio Alfieri, in venti volumi, destinata a sostituire quella del primo centenario della nascita ormai invecchiata e gravemente difettosa. Questa nuova ristampa, oltre a tener conto di tutti i contributi filologici più recenti, è fondata sopra un completo e accurato riesame dei manoscritti custoditi a Firenze, a Montpellier e altrove.

I primi due volumi, or ora dati alla luce, contengono l'autobiografia del poeta, il suo celebre e suggestivo « ritratto in piedi ». Si poteva credere che ben poco restasse da fare per questo testo notissimo e fortunato. La sopravvivenza dell'originale definitivo nella biblioteca Laurenziana pareva ormai metterci in salvo dalle sorprese grosse, e l'edizione che il Teza curò per il Le Monnier nel 1861 su quell'originale e su altro manoscritto autografo laurenziano, considerato l'abozzo della *Vita*, tranne qualche emendamento ad errori materiali, aveva resistito sino ad oggi imperturbabile attraverso le ristampe del Fassò e del Maggini. Ma ora la sorpresa c'è, ed è una sorpresa molto importante anche; sì che questa edizione del Centro alferiano può considerarsi veramente cosa nuova e finalmente definitiva. Il merito è del suo curatore, Luigi Fassò, alferista di valore e ricercatore paziente, già studioso della *Vita* e suo solerte editore, il quale riproponendosi il problema del testo sulla scorta non soltanto del materiale laurenziano ma anche di quello conservato a

Montpellier, e ragionandovi sopra con perizia ed acume, ha fatto una vera e propria scoperta filologica, la cui dimostrazione particolare è svolta con sicuri argomenti nell'ampia introduzione premessa al primo dei due volumi della presente stampa. Fassò ha infatti tracciato, in queste pagine, una storia ben documentata della laboriosa composizione della *Vita* accertando che il manoscritto 13 della Laurenziana non contiene semplicemente, come s'è sempre creduto, l'abozzo della *Vita*, ma ci conserva invece la copia di una prima redazione, organica e compiuta, del celebre libro, il cui primo getto venne distrutto dall'Alfieri. E' una scoperta di grande rilievo perchè ha così giustamente persuaso Fassò a riprodurre per intero, nel secondo volume, il manoscritto 13, cioè quella prima stesura della *Vita* che era rimasta sinora inedita e che potrà da questo momento permetterci interessanti confronti con la stesura definitiva.

L. C.

La lingua del Sannazzaro

Un giovane ma già espertissimo filologo, Gianfranco Folena, ha pubblicato presso l'editore Olschki di Firenze un saggio eccezionalmente preciso ed acuto sulla lingua dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro, giungendo a conclusioni nuove e interessantissime sulla crisi linguistica del Quattrocento. Folena ha dunque studiato uno dei testi e uno dei periodi più importanti e meno esplorati della nostra lingua. Il tardo Quattrocento, infatti, sotto l'impulso della stampa e quindi della maggiore diffusione della

cultura, si trovò a dover affrontare quel problema dell'unificazione linguistica dell'italiano che si avvierà poi a soluzione nel Cinquecento col Bembo e con gli altri grammatici. Lo sforzo verso questa unificazione, proprio nel momento della frattura politica, potè avvenire in tutta la nazione attraverso il progressivo generale adeguamento al toscano letterario. Folena pertanto ha esaminato con osservazioni ora rigorosamente linguistiche ed ora con appunti stilistici assai fini, l'elaborazione a cui il Sannazzaro ha sottoposto la sua *Arcadia*. Questa elaborazione dimostra, infatti, che il testo dell'*Arcadia* ha avuto due fasi iniziali, costituite dal manoscritto Vaticano, in cui esso si rivela, secondo l'ultima volontà dell'autore, fortemente avviato ad una toscanizzazione linguistica. Folena ha molto bene precisato la storia interna di questa elaborazione, i passaggi e i mutamenti di lingua, le minime sfumature, offrendo così una testimonianza tanto eloquente e significativa da poter essere messa a fianco di quella fornita per il passaggio dall'emiliano al toscano, dal confronto tra le tre stesure dell'*Orlando Furioso*. Si apre così, con questo studio del Folena, un nuovo e decisivo capitolo della nostra storia linguistica e il tardo Quattrocento s'impone alla nostra attenzione come l'epoca critica in cui il problema dell'unificazione dell'italiano si è imposto per la prima volta e già è stato avviato, col Sannazzaro, ad una già soddisfacente soluzione.

L. C.

Lo stile e il gusto di Jules Renard

Vittorio Lugli ha scelto e tradotto, in un volume edito da Bompiani nella collezione «Portico», alcuni frammenti tratti dal diario e dalle lettere di Renard, relativi a questioni di estetica e di storia letteraria. Si tratta spesso di giudizi dati in poche righe, a volte addirittura di brevissimi e incisivi aforismi, che il raccoglitore ha riunito attorno a titoli quanto mai indicativi e suggestivi: come *La letteratura, Il mestiere, La realtà e l'arte, Romanticismo e realismo*, ecc.

Taluni di questi aforismi son già celebri, eppure ritornano oggi quanto mai attuali, quanto mai indicativi per noi. Così, l'indicazione perentoria che « *bisogna vivere per scri-*

vere e non scrivere per vivere » (quanti sono coloro che si sono dimenticati di questa semplice e lucida sentenza!); « *il mestiere di uno scrittore è imparare a scrivere* »; o ancora: « *La verità non è sempre l'arte. L'arte non è sempre la verità, ma la verità e l'arte hanno dei punti di contatto* »; « *metti un po' di luna in quello che scrivi* »; « *certi letterati sono come le botti delle Danaidi: lasciano scorrere via tutta l'umanità* ».

Particolarmente nella sezione dedicata allo stile, certe affermazioni balzano scolpite con grande evidenza; ne citiamo alcune: « *Per essere chiari occorre anzitutto sentire noi stessi bisogno di chiarezza* »; « *bisogna scrivere come si parla, se si parla bene* »; « *si può rendere il tono dei contadini senza errori di ortografia* »; « *scrivere con parole cotte due volte* »; « *lo scrittore deve creare la propria lingua, e non servirsi di quella del vicino. Bisogna vederla spuntare sotto gli occhi* »; « *lo stile bello non dovrebbe vedersi* »; « *segua la vita passo passo, e la vita non fa un libro all'anno* ».

Anche la sezione del volume dedicata a brevi giudizi sui maestri e compagni dello scrittore dev'essere segnalata; alcuni giudizi detti per aforismi valgono a volte un saggio critico. Così come quando Maupassant è definito « *un occhio, ma un occhio grosso* »; oppure « *Bisogna leggere Bourget, per uccidere il Bourget che ciascuno porta entro di sé* ».

E si potrebbe continuare, citando attraverso le 160 pagine di questo volume che, oltre tutto, ci dà un'immagine storicamente esatta di Jules Renard e della sua opera.

A. S.

Le «divagazioni» di Concetto Marchesi

Concetto Marchesi rappresenta, tra i filologi del secolo xx, l'umanista. Lo dimostrano ancora una volta le pagine del libro recentemente comparso per i tipi di Neri Pozza, *Divagazioni*, che riunisce una serie di saggi sulle letterature classiche, con due intermezzi, per così dire, di esperienze personali e una commemorazione.

Appunto in questo si avverte l'umanista, in quanto non si percepisce soluzione di continuità tra il racconto delle proprie vicende e il commento-indagine sulle vicende di altri,

trapassate in forma lirica nel gesto creativo, o rimaste documento dei molteplici aspetti dell'anima dell'uomo.

Con profonda passione Marchesi interpreta Svetonio, Fedro, Orazio, Lucrezio, Catullo, Omero: oltre i confini di una dottrina solida, giunge ad intendere e a ripetere i moti segreti, i pensieri dei vari scrittori da lui esaminati: tenendo presente il limite più importante che è per ciascuno, in diverso modo, la morte, o l'arresto della vita.

Nè fa difetto a Marchesi il senso storico: chè ogni scrittore è collocato nel tempo, mentre di lui è ripetuto ciò che è valido per ogni generazione: il lampeggiamento dei giudizi si accompagna alla sobria efficacia delle presentazioni.

E le memorie antiche e moderne si mescolano e si fondono in un *vagabondaggio* che ha la dolcezza della *rêverie* e la forza sdegnosa della meditazione: alla luce di una sola verità, di una sola conquista, quella della poesia che « sorge unicamente e sempre dove è vita ».

U. A.

Il «Libro nero» di Giovanni Papini

Con questo *Libro nero* di Giovanni Papini, recentemente pubblicato dall'editore Vallecchi, ricompare un enigmatico personaggio, quel Gog dell'omonimo libro di venti anni fa. E ricompare per giudicare il nostro tempo, con le stesse curiosità, le stesse sorprese e, anche, le stesse delusioni, rese anzi più amare, più pungenti e più tragiche. Non c'è dubbio: dietro il personaggio c'è Papini; c'è quel suo spirito polemico, quel suo scattante umorismo che lo porta a vedere gli estremi di ogni aspetto della vita, e a scoprire il meccanismo delle idee e dei fatti per poterlo smontare, anche a costo di non saperlo poi più rimontare.

E' questo spirito polemico che ancora muove la fertile fantasia dello scrittore alle più felici trovate, alle invenzioni più paradossali, per mettere in evidenza tendenze e deviazioni moderne; è un gioco vivace, assistito da una valida prosa che sa in una pagina descrivere una istituzione mai esistita, un incontro con personaggi decisivi, un colloquio essenziale.

Ma, sotto questo vivace umorismo, c'è qualche altra cosa: c'è la sua angoscia di uomo

che assiste impotente a tante deviazioni, a tante degenerazioni; c'è il suo anelito e un rinnovamento della società, a una vera felicità per l'uomo, a un cristianesimo più vissuto e radicale.

Alle volte, anzi, questo fondo umano si pone più allo scoperto, dimenticando la finzione del personaggio. E sono queste le pagine più impegnate del libro, in cui la prosa si riprova a un trepido lirismo e la polemica si smorza in un tentativo di calore. Poichè nelle pagine puramente inventive, a volte gioca troppo la fantasia, e il piacere della trovata si sovrappone all'intenzione moralistica, fino ad apparire una specie di divertimento.

Colpa forse della condizione così speciale della satira, la quale ha per presupposto sempre un'immagine di uomo nuovo, com'è per esempio nel *Giorno* del Parini. Se no, sfugge lungo la tangente del gioco intellettualistico o ricade su se stessa nel rimpianto nostalgico destituito d'ogni mordente. Quale sia l'immagine d'uomo nuovo che questo libro propone non è facile dirlo. Dai capitoli dedicati all'arte moderna, a Picasso, Valéry, Wright, risulta una netta condanna d'ogni modernità. Nè si può dire che Papini sposi le ansie del proprio tempo, se egli riduce tutto a un gioco di parole, come nel capitolo « Vita eguale Morte ». Nè, d'altra parte, si può vedere una designazione di orientamenti sociali e politici, laddove ci si ferma a considerare solo i paradossi che ne derivano. L'immagine d'uomo che Papini ci propone è dunque quella che si può identificare con una statica reviviscenza. Essa auspica felicità impossibili, convivenze felici della vecchiaia e della fanciullezza, e infine, un paradiso che anche la terra può offrire ai cuori puri.

Sogno, quant'altro mai, ingenuo e innocente.

L. F.

«Saggi» di Cesare Pavese

E' nota l'attività di traduttore e di editore di scrittori inglesi e americani, alla quale Pavese dedicò molti dei suoi anni e dei suoi interessi d'uomo aperto ai problemi più vivi della cultura del nostro tempo. Alcune edizioni curate da Pavese fecero epoca, e costituiscono tutt'oggi un punto fisso di riferimento: sarebbe sufficiente ricordare il *Moby Dick* di Herman Melville, nell'ormai classica

edizione Frassinelli. Fondamentali anche le pagine che Pavese scrisse su Anderson e su Masters; ancora gremite di problemi vivi le note su Dos Passos e su Dreiser; fondamentale lo scritto su Richard Wright. Per quanto si riferisce agli scrittori inglesi, tutti ricordano l'esemplare edizione del *Moll Flanders* di De Foe.

Ma l'attività di saggista di Cesare Pavese non si ferma alla necessità pratica di introdurre alla lettura degli scrittori stranieri da lui tradotti; ch'è egli affrontò problemi di carattere generale, intervenne autorevolmente in polemiche sulla cultura contemporanea, aprì prospettive ampie e nuove di discussione su particolari argomenti toccando alcuni fra i temi più scottanti della odierna polemica culturale.

Bene ha fatto perciò l'editore Einaudi a raccogliere in un nutrito volume di 350 pagine sia le prefazioni sia gli articoli e i saggi del compianto scrittore torinese; infatti queste pagine, raccolte da Italo Calvino che vi premette un'ampia introduzione, vengono nel loro complesso a costituire uno dei contributi più solidi e seri del nostro tempo ai problemi che oggi sono vivi e la cui soluzione s'impone a tutti coloro che non vogliono chiudere gli occhi di fronte a quella che, da varie direzioni e in varie guise, si è ormai soliti definire la crisi della nostra cultura.

La testimonianza critica di uno scrittore che nella sua breve vita si dimostrò capace anche di costruire può essere, più che utile, indispensabile.

A. S.

«L'ombra e la grazia» di Simone Weil

Le edizioni di Comunità offrono, a cura di Franco Fortini, la prima traduzione italiana di un libro di Simone Weil: *L'ombra e la grazia*. Questa donna singolare, morta nel 1943 a 34 anni, non è nota fra noi quanto meriterebbe la rara qualità del suo ingegno, mentre in patria ha già raggiunto la fama fin da quando nel 1948 si cominciarono a pubblicare gli scritti e gli appunti che di lei ci sono rimasti. Il libro tradotto dal Fortini — tradotto, bisogna dirlo, con scarso impegno — è dovuto alla devota intelligenza di Thibon a cui la Weil affidò le sue carte pri-

ma di lasciare la Francia, al tempo dell'occupazione tedesca, per quell'esilio dove doveva presto morire. Queste pagine irriducibili a uno dei tanti schemi che la scaltrita intelligenza contemporanea conosce; la loro coraggiosa intransigenza e la profondità con cui impostano a nuovo il nostro problema umano, arrivando a spezzarne il circolo, spiccano in modo singolare in una letteratura paga della sua disperazione, ferma a una premessa ormai facile a cui non ci si affatica a dare risposta. Il libro della Weil costituisce veramente un incontro. Ella infatti, muovendo dal nostro stesso terreno, vede e soffre come pochi il fondo della tragedia umana, ma proprio questo fondo è per lei una via di uscita: là dove tutto finisce, ella scopre l'ideale limite di salvezza: l'accettazione della morte, della propria morte e del vuoto: « Amare la verità significa sopportare il vuoto, e quindi accettare la morte. La verità sta dalla parte della morte ». In questo « vuoto », figura con cui la Weil indica la disperazione della nostra situazione contraddittoria, ella ha guardato con coraggio imperterrito: tutta la nostra affannosa attività tende a coprire ai nostri occhi l'abisso che nonostante tutto resta aperto dentro di noi: « In qualsiasi situazione, se si arresta l'immaginazione, c'è vuoto ». Ma proprio questo è superiore alle forze dell'uomo; arrestare ogni compenso: « dove trovare l'energia per un atto senza contropartita? ». Un tale atto per noi vuol dire morire. Pure, se l'uomo riesce a farlo, a sostenere anche per poco questa assoluta mancanza, allora sopravviene l'aiuto, qualcuno riempie per noi quel vuoto che da soli non potremmo mai colmare. Un tale dono risponde al nostro accettare la contraddizione senza volerla conciliare, al nostro fidarsi di quel che non c'è: « Chi pone la vita nella propria fede in Dio, può perdere la sua fede. Ma chi rimette la vita in Dio stesso, non la perderà mai. Mettere la propria vita in ciò che non si può affatto toccare. E' impossibile. E' una morte. E questo bisogna ». Su questo piano, intorno a questo centrale motivo di morte e di grazia si svolge con sorprendente coerenza tutta la meditazione della Weil. E' una atmosfera che può sembrare irrespirabile. Pure questa non è che una conferma della sua verità. Perché veramente, come la Weil dice, « la verità sta dalla parte della morte ».

A. M. C.

«Le donne muoiono» di Anna Banti

Fu *Artemisia*, un romanzo costruito con attenta perizia, a porre definitivamente Anna Banti fra le nostre scrittrici più in vista; e il giudizio favorevole che, da parti diverse, la critica scrisse per quel libro non ha, noi pensiamo, da esser cambiato per il volume recentemente pubblicato.

Questi racconti della Banti (Mondadori - editore) potrebbero esser brevemente definiti come « studi di interni e di caratteri »; e non a caso il volume s'apre con uno scorcio storico di una famiglia, chiusa nella interessata e costretta noia di un borghesissimo giuoco d'interessi. E' come l'entrata (per usare appunto un linguaggio tecnico da domicilio piccolo-borghese) di un mondo raggelato in uno sterile tramandarsi di generazione in generazione, sempre ancorato alla necessità di conservazione di vite inutili, di vite « morte ». Nei racconti seguenti, a guardar bene, tale atmosfera non si cancella; permane nelle brevi descrizioni d'interni e di persone, soprattutto si concreta in un linguaggio preciso, talora quasi tecnicistico, nell'uso di un vocabolario realistico, dai pochi termini essenziali. La donna sta al centro di questo mondo in una sua elevata e scialba personalità, vittima sempre, e vittima sterile soprattutto. Talora il mondo col quale l'autrice fruga dentro a queste vite, in queste persone, pare addirittura spietato: uno sguardo lucidissimo che non perdona. Allora il linguaggio si fa quasi scabro, certe parole si isolano nel formarsi della carta d'identità del personaggio. A volte si potrebbe parlare, veramente, di freddezza indagatrice, come se la Banti scorgesse nel mondo dal quale trae materia di narrazione i segni di un fatale disfacimento. Ma creature pallide e indifese si riscattano dal generale scivolamento dell'ambiente, in sé raccolte, quasi dotate di una timidezza ancestrale, si affacciano tra tutto quell'affaccendarsi di cose morte che aduggia l'ambiente. Vien da pensare che non a caso il personaggio preferito di Anna Banti sia quell'Eugenie Grandet, pallida e rassegnata vittima di un mondo disfatto, che pure domina positivamente nell'analisi spietata di Balzac.

A. S.

«L'uva e la Croce» di Ardengo Soffici

Con *L'uva e la Croce* (Vallecchi editore), primo volume della sua autobiografia — gli anni dell'infanzia passati al Bombo —, Soffici ci dimostra un'osservazione insistita e in un certo senso inedita sul vero della propria esistenza, nonostante si debba riconoscere allo scrittore, fin dalle sue prove più classiche, una possibilità estrema di raccostamento ai propri oggetti, un uso costante di *primi piani*. *L'uva e la Croce* ci appare sì, in parte, sulla scia di vecchi ed illustri esempi; purtuttavia, dovendoci impegnare in una citazione o in un raffronto, il nostro imbarazzo si originerebbe dal fatto che nel tempo ormai definitivo delle sue confessioni autobiografiche Soffici ci si offre in un recupero totale di quelle parziali stagioni lungo le quali lo avevamo incontrato partecipe talora alle più fortunate avventure di questo cinquantennio. E' certo che in questa aderenza lucidissima alla sua vita di fanciullo in ogni evento più concreto e significativo, è contenuto implicitamente un giudizio complessivo e sufficientemente distante di fronte ad ognuna di quelle esperienze scontate; e tanto più crediamo, esso si paleserà man mano che saranno composte le parti successive della biografia, cosicchè per avere domani l'idea di uno svolgimento interiore in cui lo scrittore in un rapporto nuovissimo sia misurato dall'uomo, si potranno ravvicinare ad esempio le pagine di *Koblek* alle successive parti di queste confessioni. Pei primi anni di fanciullezza un tale rapporto non si dà ancora: la memoria di Soffici — per usare le sue stesse parole — « naviga come in mare d'oro ». Questa semplice notazione dell'autore dovrebbe essere sufficiente a spiegarci nel libro l'assenza di un'incisività disegnativa cui eravamo abituati. Quel che resta degli antichi personaggi non è generalmente che un'atmosfera sfaldatura di colori o di masse, o appena l'intuizione di complessi fatti umani inattingibili all'esperienza del fanciullo: le figure del babbo, della mamma, della sorella minore, del prete. Riscoprendo quella stagione lontana, Soffici può dire ancora: « Davvero io non vedo altro che primavera »: una primavera anche più ingenua di quella che egli ha sempre cantato. E pare

che avesse ragione De Robertis quando molti anni fa scriveva: « *L'arte più vera di Soffici è arte solare... o solatia* ».

L. B.

«L'angelo del Liponard» di Mario Tobino

Nel primo racconto che dà il titolo al libro *L'angelo del Liponard* (Vallecchi editore), lo scrittore rivela anzitutto una notevole abilità nel dosare. Mario Tobino sa disporre con accortezza sulla pagina i propri ingredienti; il racconto cresce gradatamente con coerenza logica. I motivi appena accennati si amplificano e si precisano con evidenza innegabile. La sapienza costruttiva, dimostrata dalla concatenazione e dal graduale concretarsi dei temi, è indice di capacità narrativa. « " *L'angelo del Liponard*" partì con undici uomini d'equipaggio, mise la prua verso Medusa, era carico di stoccafissi, un barco bestia di seicento tonnellate. In più c'era a bordo la moglie del capitano ». Il racconto comincia con un tono da resoconto schematico, indifferente. Ma ben presto la narrazione si arricchisce e si colora. La presenza della donna diventa una gradevole novità per l'equipaggio. Il motivo fondamentale (una donna a bordo), che si dilaterà fino a riempire tutto il racconto con un lento diversificarsi di significato, nelle prime pagine ha un carattere innocente. La figura femminile si insinua nella vita dell'equipaggio con una provocazione fra involontaria e cosciente, resa con un movimento, con insistenze efficaci. Il motivo iniziale dell'innocenza non si perderà del tutto; anche in una situazione quanto mai anormale, la donna e i marinai agiranno senza colpevolezza, in una specie di dimenticanza, di abbandono a un destino-incubo. L'altra invenzione importante è quella della bonaccia. Anche qui si tratta di un fatto semplice, presentato all'inizio come un accadimento normale. « *La terza notte il vento scomparve. La barca si fermò. Le stelle erano sopra. L'aria era calda. Il timone ciondolò. I marinai di guardia constatarono la bonaccia, guardavano contemplativi sotto la murata. Venne giù quello del timone* ». Anche qui il tono è di resoconto scarno. Il primo accenno di un motivo che, come quello della donna a bordo, si allargherà enormemente come una ossessione e, aggregandosi all'altro tema, condizionerà lo svolgimento del racconto. La prosa

di Tobino muove da premesse semplici, delineata inizialmente con asciuttezza e successivamente, pure serbandone l'immediatezza istintiva, si articola con una elaborazione più complessa. La scrittura estrosa rivela un gusto verbale scaltrito. La frequenza delle immagini liriche testimonia una vocazione poetica esercitata.

Bandiera nera, l'altro romanzo breve del libro, se concede meno del primo alle sollecitazioni liriche, svolge una trama strutturalmente più complessa. Meno scoperte sono le intenzioni poetiche che continuamente nell'*Angelo del Liponard* si traducono in una ricerca di immagini suggestive. Ma l'abilità già notata dello scrittore nel dosare i propri ingredienti e nel costruire il racconto con logico rigore, trova in *Bandiera nera* una sapiente applicazione. Lo stile di *Bandiera nera* doveva dunque essere diverso da quello dell'*Angelo del Liponard*. E risultare più aspro, asciutto, risentito anche per il particolare momento storico del romanzo. Un momento, come è stato osservato, raramente preso in esame dai narratori del dopoguerra. Un tempo grigio, senza contrasti visibili, quando la opposizione al regime, precisa, ragionata, era privilegio di pochi. Un argomento difficile perchè privo in se stesso di effetti appariscenti. Costruito ingegnosamente, il romanzo rivela qualità di sottile osservazione psicologica. Soprattutto nel registrare le reazioni mentali in una zona di ordine pratico, utilitario: gli espedienti, i trucchi necessari per riuscire in situazioni non magnanime, le insidie del sospetto, i malumori di coscienze non completamente asservite, le sfumature diverse fra i gerarchetti di provincia e i grossi mastini romani. Tutto quanto può servire alla testimonianza vivace di un costume è riportato fedelmente. *Bandiera nera* si popola di figure caratterizzate sicuramente, anche se talvolta delineate con pochi segni. Tobino è riuscito a restituire il senso degli anni sciupati; il quadro storico-ambientale è preciso, inconfondibile.

G. C.

Nella rivista *L'Approdo*, l'« *Indicatore librario* » è una rubrica di segnalazioni. Qui è stata completata da alcune recensioni trasmesse nell'altra rubrica del *Giornale Radio*, « *Il libro della settimana* »: è il caso di Goffredo Bellonci per *Ritorno del Parini*, di Carlo Emilio Gadda per *Le «stravaganze» di Pasquali*, di Leone Piccioni per *La nuova narrativa di Santucci*. Quest'ultima recensione, anzi, riproduce un copioncino radiofonico, con il testo di una intervista a suo tempo registrata con lo scrittore.

LETTERATURA FRANCESE

« *A son tour, il me demande comment je vais. — Quel âge avez-vous? — Moi: je vais commencer ma quatre-vingtième année en janvier prochain. — Lui: Nous sommes presque du même âge. J'en ai quatre-vingt-deux. — Moi: Nous sommes les jeunes gens de ce temps* ».

Il dialogo è avvenuto tra Julien Benda e Paul Léautaud il 5 settembre del 1950 e ce lo riferisce lo scrittore del *Journal Littéraire* nel numero di febbraio della *Table Ronde*. Come è facile capire, tengo a sottolineare l'ultima battuta: Siamo i giovani... Affermazione che ha la sua buona dose di verità nella carica polemica. Già altre volte ci è capitato di dover sottolineare la straordinaria vitalità dei vecchi in confronto alla mediocrità grigia e stanca delle nuove generazioni. Infatti se dicessimo che l'ultima letteratura francese è ricca di umori e di nuovi motivi, mancheremmo al primo dovere della verità e della giusta informazione. Da qualche anno ormai, da quando, cioè, la crisi politica ha smesso di incidere sullo svolgimento immediato della letteratura, le cose hanno ripreso un ritmo normale e tendono piuttosto a riportare il giuoco nei limiti di un passato consacrato, anche se non sia più raggiunto dalla partecipazione del pubblico. Se occorre individuare il senso di un'operazione comune, direi che l'immagine della letteratura francese nuova sopporta fin troppo bene i caratteri della tradizione. Il 1951 è stato segnato dalla presenza di due grandi scrittori scomparsi, Gide e Alain. Si direbbe che Gide si fosse preoccupato di proteggere la sua nuova stagione con la preparazione di *Et nunc manet in te* e con la strana redazione di *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. Gide ha scritto queste ultime pagine a ottant'anni e le ha volute scrivere al di fuori di qualsiasi suggestione costruttiva; Gide si era proposto di « écrire au hasard » e da questo punto di vista non c'è dubbio che il libro abbia un suo interesse inedito. Non si pensi alla continuazione del diario ma piuttosto a un monologo in cui la memoria, lo straordinario amore della vita, la capacità dell'umore sono intervenuti liberamente. Gide che lascia andare la penna... questa sembra essere stata la sua ultima immagine suggerita e il termine costituisce piuttosto un nuovo ostacolo, un nuovo

pretesto per esercizi: ed ecco che lo ritroviamo sotto i colori di sempre.

Ma accanto a queste ragioni dirette non sono mancate le parole degli altri, le testimonianze critiche o le confessioni di vita. Lasciamo da parte lo sconcertante e desolato numero di omaggio della *Nouvelle Revue Française*, dove il lettore avvertito non troverà altro che le solite lezioni di civiltà esterna, i soliti gesti di venerazione. Se si vuole invece trovare qualche segno più vivo della presenza di Gide si sfogli il libro di Lucien Combelle, *Je dois à André Gide*, si legga l'introduzione di Henri Rambaud allo scandalistico volume di François Derais (il Victor del diario negli anni di guerra a Tunisi) e soprattutto le *Notes sur André Gide* di Roger Martin du Gard. Le pagine del grande romanziere (finalmente un editore italiano si è deciso a tradurre i *Thibault*) partono dal primo incontro nel 1913 e arrivano fino al 1951. Siamo di fronte a una bella amicizia letteraria. Il libretto non è viziato nè da soggezioni conformiste nè da riduzioni di pietà: anzi certe notizie sui rapporti fra Gide e la moglie mi sembrano preziose per ristabilire nei giusti limiti il problema della sincerità gidiana. Si provi a rileggere dopo questo Martin du Gard, il testo costruito dallo stesso Gide per giustificarsi di fronte ai suoi fedeli, vale a dire *Et nunc manet in te...* Ancora altre due testimonianze, quella del figlio di Mauriac, *Conversations avec André Gide* (pagine di diario che per la verità hanno il valore esterno di tutte le opere dettate dal caso) e quella di Pierre Herbart, *A la recherche d'André Gide*. Questo il lavoro fatto per Gide, ad Alain invece è stato il vecchio e glorioso *Mercure de France* a tributare gli onori. La stessa rivista ha dedicato il suo numero di febbraio a Paul Léautaud. Dopo la pubblicazione degli *Entretiens* si tende a portare sulla borsa letteraria lo scrittore alla posizione di « santone ». Si sa che il dialogo fra Léautaud e il « regista » Robert Mallet è nato spontaneamente e liberamente al microfono della radio francese. Da queste pagine umorali e fin troppo bene orchestrate non nasce una nuova immagine del Diogene del Novecento: su per giù conoscevamo le sue posizioni, i suoi umori, le sue bizze. Re-

sta da esaminare l'abile sfruttamento dell'avvenimento da parte della civiltà letteraria francese. E' chiaro che i francesi continuano ad obbedire con questi giuochi alla regola della rappresentazione letteraria e questo è un dato della loro prodigiosa organizzazione culturale: è evidente che sanno sfruttare ogni cosa a suo tempo e fare di un tipo curioso, come alla fine dei conti è il Léautaud, una specie di classico e di castigamatti. Gide, Alain, Léautaud: ci resta da illuminare il quarto vecchio della giornata, voglio dire Julien Benda. E' di questi ultimi tempi la pubblicazione dei *Mémoires d'Infra-Tombe* che con tutta probabilità il lettore avrà già scorso nelle ultime due pagine della NRF; si tratta piuttosto di impressioni, di umori, di notazioni polemiche e non sempre giuste. Ma si sa che proprio questo non bisogna chiedere al Benda, essere sereno e imparziale. Qui con stanchezza e con minor presenza di spirito si continua la famosa lotta con i contemporanei illustri, con gli uomini della NRF a cui Benda non è mai riuscito a perdonare il successo e il favore del pubblico.

Dunque, tutte le notizie devono essere riservate ai vecchi, ai santoni, al cielo composto della letteratura classica del Novecento? Purtroppo fuori di questo campo non c'è molto, a meno che non ci si voglia trattenere sulla letteratura puramente commerciale. D'altronde non vale neppure fermarci sui libri premiati, sia pure quello di Julien Gracq, il Goncourt 1951, *Le Rivage des Syrtes*. Quei giudici hanno creduto di essere spregiudicati scegliendo il libro di uno scrittore che aveva una certa notorietà per un *pamphlet* dedicato all'illustrazione della miseria e della vergogna dei premi letterari, ma si sono dovuti accontentare del libro meno riuscito del Gracq, di uno scrittore che agli inizi aveva dimostrato di possedere certe ragioni preziose e ricercate. Chiedere soccorso ai giovani? Se volete alludere alla promessa delle ultime generazioni, Roger Nimier, conviene riconoscere che la sua ultima fatica, *Les enfants tristes*, denuncia il lavoro affrettato e la mancanza della maturazione naturale dei temi. Sarà forse meglio, almeno più fruttuoso, rivolgersi agli uomini che sono sulla cinquantina, a Raymond Queneau, per esempio, e a dirittura ad André Chamson, al grande e dimenticato Jean Giono. Dimenticato non è proprio il termine esatto ma il lettore avrà saputo calcolare da sé la sfumatura polemica, intendendo dire che, secondo me, il Giono non ha la posizione che merita nella borsa di

quella letteratura. Il suo ultimo romanzo *Le Hussard sur le toit*, anche se non rispetta puntualmente l'ordine interno del genere, ha troppe qualità di vita, troppe ragioni attive perchè non se ne definisca qui l'importanza. Giono è appena riconoscibile nella sua nuova immagine e questo va detto per tutti quelli che si fossero fermati alla storia delle prime opere, alla diversa stagione del periodo fra le due guerre. E' inoltre uno dei rari scrittori ricchi di sangue e aperti su una facoltà di invenzione e non legati soltanto alla virtù delle confessioni e ai calcoli delle sottigliezze, ai dati della falsa architettura. E probabilmente proprio su questo punto sta la ragione dell'oblio, della mancata rispondenza da parte del pubblico.

Di Chamson noto il romanzo *La fleur et la neige* e passo subito all'altro bel libro della stagione *Le dimanche de la vie*. Queneau appartiene alla piccola famiglia degli scrittori che si sono affermati in questo dopoguerra e sarebbe un errore considerarlo nell'ambito del giuoco puro e della rappresentazione sterile. Naturalmente la presenza della sua costruzione intellettuale, la sapienza delle sue allusioni, l'agilità dei confronti di origine filosofica non gli hanno ancora concesso una libertà assoluta ma una volta riconosciuto questo suo debito (che è un debito in un certo senso generale) bisogna ammettere che si fa sempre più viva in lui un'esigenza di costruzione, una volontà di racconto. Il lettore non dimentichi che il libro-chiave del mondo di Queneau è *Bouvard et Pécuchet* e quindi anche la restituzione della vita deve avvenire per lui attraverso un ordine critico, a volte a dirittura sotto il peso della caricatura. A poca distanza di *Le dimanche de la vie*, lo scrittore ha pubblicato la prima raccolta completa delle poesie sotto il titolo *Si tu t'imagines*. Essa contiene *Chêne et chien*, *Les Ziaux*, *L'instant fatal* e infine *Petite suite* che è la parte inedita. Per chi non avesse un'idea della poesia di Queneau valga la lettura di una delle sue ultime cose, *Monument pour un homme inutile*:

*Il a baigné toute sa vie dans le suif
Neuf mois de ventre: il fut
puis il a été
la classe et l'arme à droite
l'hostie et la carte d'alimentation
la pa et la grand paternité
l'honnêteté
quatre vingt dix neuf ans d'agonie
Il fut
Il a été.*

CARLO BO

LETTERATURA ANGLO-AMERICANA

Non è ancora sopita in America l'eco del successo riportato da *Lie Down in Darkness*, di William Styron, che si potrebbe tradurre semplicemente: *Al buio*. L'autore di questo libro di palese derivazione faulkneriana, è nato nel 1925 in Virginia, nel vecchio Sud, e ha trascorso la maggior parte della giovinezza in guerra, coi « Marines ». Questo non gli ha impedito di scrivere con grande abilità un libro interessante e continuamente vivo, che è una specie di riassunto dei temi cari agli scrittori della cosiddetta « generazione perduta ». Ma come la fortunatissima commedia di Miller, *La morte del commesso viaggiatore*, mostrava la sorte dei figli dei personaggi di Anderson, questo libro mostra la sorte di quelli di Fitzgerald; e lo fa in una storia narrata con spezzature continue, chiaramente echeggianti quelle di Faulkner, ma in uno stile infinitamente più facile, più comprensibile di quello di Faulkner. Questo costituisce in parte la ragione del successo del libro; ma soprattutto la ragione del successo va ricercata in una vivacità ininterrotta di episodi e fatti che si snodano ricchi di vita e molto più vicini al documento che all'invenzione psicologica. I personaggi del libro non vengono mai descritti, ma risultano dalle loro azioni, dalle loro avventure, dai loro gesti; e da questo deriva un insolito senso di aderenza alla vita: quell'aderenza alla vita caratteristica della narrativa americana di quest'ultimo trentennio.

* * *

Per ragioni diverse il pubblico ha decretato il successo di un altro giovanissimo autore: quello di James Jones, il cui *From Here to Eternity* sta riscuotendo un grande consenso di pubblico. Anche Jones è molto giovane: è nato nel 1921 nello Illinois, e a 18 anni è andato in guerra restandovi fino al '44, sempre nel teatro d'operazione giapponese. Non è strano che il libro di un ragazzo che ha passato tutta la giovinezza sotto le armi sia un libro di vita militare; e infatti esso si svolge fra soldati. E' ambientato nelle Haway nei giorni precedenti a Pearl Harbour. I personaggi principali sono un sergente e un trombettiere, quest'ultimo trasferito per punizione; il sergente si lega con la moglie del suo capitano e il trombettiere con una donna

facile alla quale lo strappa la morte alla vigilia del matrimonio. Trasuda dal libro una amarezza densa, nota a tanti nostri giovani che hanno fatto troppi anni di guerra; e trasuda la strana esperienza di una vita d'accatto, quale era quella della guarnigione, lontana dagli interessi della casa e della professione dei richiamati alle armi. Un libro che fa rivivere ai congedati i giorni di richiamo e risuscita la crudeltà di quelle disperazioni e di quelle solitudini.

* * *

Un altro libro molto importante è uscito in America, anche se non è diventato un « best seller »: un delizioso libro raffinatissimo di due fratelli haitiani, Pierre Marcelin e Philippe Thoby Marcelin. Si chiama *The Pencil of God* ed è la storia di un vecchio indigeno benestante e volubile e delle sue avventure. I due autori sono i leaders della cultura di Haiti, l'isola indo-occidentale la cui gente franco-negra parla il creolo, lingua mista di francese e africano. Il libro è un arabesco delicato di consuetudini e riti popolari tuttora in uso nell'isola; e la sua caratteristica consiste forse nella naturalezza con cui queste consuetudini vengono narrate. Il tono con cui gli autori descrivono esorcizzazioni e stregonerie non è diverso da quello con cui uno scrittore americano o europeo potrebbe descrivere scene di vita in un albergo o in un bar di lusso. Non c'è disprezzo nè ironia nel racconto di queste superstizioni: non c'è neanche il tono sapiente dell'etnologo. Ne scaturisce una freschezza, una preziosità che supera di gran lunga il semplice documento di letteratura popolare ed entra energicamente nel mondo della letteratura di tutti i tempi e di tutti gli ambienti.

* * *

Assai più squallida pare la scena letteraria inglese. E' uscito tuttavia un libro assai interessante, intitolato *Tillotson*. L'autore, Philip Trower, ha ventotto anni, e si presenta per la prima volta con questo libro alla critica; anch'egli è rimasto a lungo sotto le armi ed è stato in servizio in Italia, in Egitto, in Palestina, in Siria e nel Libano. Il libro racconta la storia di un critico d'arte famoso, dominatore incontrastato di un vil-

laggio: naturalmente tanto il critico d'arte che il villaggio sono immaginari. Allo stesso modo che i giovani scrittori americani di qualche importanza rappresentano palesemente uno svolgimento della generazione di scrittori precedente alla loro, questo giovane scrittore inglese descrive con occhio nuovo, giovane, i resti della generazione scettico-brillante-*blasé* che ha controllato l'Inghilterra fino all'altro dopoguerra. Sono occhi nuovi questi che osservano spietati gli estetismi e le pose care ai letterati di allora; anche se l'« humour » con cui questa osservazione viene svolta ha tutta la finezza di una tradizione che non ha più bisogno di venir spiegata.

* * *

Anche la tradizione iniziata da Faulkner non ha più bisogno di venir spiegata; e il suo ultimo libro, *Requiem for a Nun*, continua a dominare incontrastato la produzione letteraria d'America. Chi ricordi il notissimo romanzo intitolato *Santuario*, ne ritroverà qui la protagonista, Temple Drake; la quale ri-

sulta madre di due bambini e moglie del gentiluomo virginiano che fu la causa involontaria dell'orribile avventura coi gangsters. Il fratello dell'uomo da lei conosciuto nel corso di quell'avventura ha modo di ricattarla; ed ella decide di fuggire con lui. La governante negra, dopo averla ripetutamente scongiurata di desistere da questo proposito, uccide il bimbo che Temple intendeva condurre con sé: va incontro alla morte, forse per impedire lo sfacelo della famiglia. La storia si svolge secondo l'ormai consueta tecnica faulkneriana continuamente ribelle al racconto diretto e all'unità di tempo e di azione; ma Faulkner tenta un « modo » nuovo, intercalando prose liriche a veri e propri dialoghi da teatro. E' difficile dire quali gli riescano meglio; soprattutto perchè la prosa lirica di Faulkner ha lasciato echi così forti che è difficile cancellarli. Fuori di questo confronto, scaturisce un libro che farà pensare molti lettori e molti scrittori per il modo come è scritto e per quello che vi è scritto.

FERNANDA PIVANO

LE ARTI FIGURATIVE

Il primo trimestre dell'anno artistico 1952, in Italia, ha visto concludersi al Palazzo Reale di Milano la II^a Mostra Nazionale promossa dall'Associazione Artisti d'Italia; e vede in pieno svolgimento la Sesta Quadriennale Romana; non è il caso di parlare qui, partitamente, chè il discorso vorrebbe lungo e articolato, nè della prima mostra, notevole e abbastanza nutrita, nè della seconda, esposizione chilometrica di tradizione pressochè illustre, e confortata da alcune importanti retrospettive (da Canova a Modigliani). Ma si vorrebbe dire ai molti critici e spettatori che se ne son lamentati — e non senza qualche ragione — che tali mostre operano pur sempre un buon salasso alla congestionata circolazione sanguigna dell'arte nazionale, offrendo sfogo a molti degli infiniti pittori e scultori italiani; e un vasto materiale di scelta a chi abbia tempo o dovere di occuparsi della nostra arte figurativa. Ormai avviata la Biennale di Venezia — a nostro avviso, giustamente — a dare dell'arte italiana una scelta « stretta » da affiancare ai padiglioni stranie-

ri da tempo selezionati, si rende più evidente l'indispensabile funzione della Quadriennale nel costituirsi in più vasto banco di prova.

Accanto alle mostre « generali », molte particolari, e di notevole interesse. La tendenza che si sta meglio organizzando è quella del cosiddetto *realismo socialista*; con la tenacia e la regolarità che contraddistingue le manifestazioni che fan capo, in qualche modo, al partito comunista, ecco seguirsi, nelle principali città italiane — segnatamente a Roma e a Milano — mostre di Guttuso e di Pizzinato, di Zigaina e di Treccani, e di tanti altri; a Bologna, una Rassegna di Pittura Contemporanea Italiana ha finito col trasformarsi pressochè in una rassegna del gruppo. Ma, a parte il giudizio più cauto da darsi sui pittori che già da anni si affaticavano per elaborare una loro pittura *realistica* (più vistosamente Guttuso, più sottilmente e poeticamente Treccani), le improvvise conversioni dall'astratto al « figurativo » più dichiarato non sembrano dare grandi frutti; scoperte re-

stano ancora, procurate dalla fretta, le contraddittorie suggestioni del naturalismo più banale e delle illustrazioni cartellonistiche, del cinema e del vecchio e già tanto deprecato Novecento. Sarebbe augurabile, comunque, che la pressione esercitata dal movimento servisse, almeno indirettamente, a sganciare molti da un astrattismo ormai troppo divulgato; chè questo non potrà accadere — è da prevedersi — per forza dell'artata dichiarazione del dilemma *realismo o astrattismo*. Si ha l'impressione, anzi, che i migliori fra i giovani siano impegnati in una lotta ben più seria, che, proprio al di fuori di questo banale « aut aut », ritrovi ragioni umane profonde, senza compromettere le sorti della pittura. Intanto che i giovani son rilanciati da un polo all'altro, oppure oscillano ancora fra incertezze e interne oscurità, la cosiddetta « generazione di mezzo » sarà, a Venezia, alla ribalta con alcune mostre importanti; breve anticipo ne ha dato Birolli, presentandosi con una mostra ciclica alla Colonna, in Milano. Un ciclo ormai ventennale, dal vecchio « San Zeno », frutto felice di un clima scipionesco, fino all'accenno recente di un nuovo realismo, all'insegna di Gino Rossi.

Cresce intanto, di retrospettiva in retrospettiva, la statura della grande generazione italiana nata fra il 1880 e il 1895 circa; e non solo nei suoi massimi campioni. Dopo il giustificatissimo rilancio di Rosai, maestro tuttora ben vivo (che avrà, speriamo, un buon coronamento a Venezia, sol che si sappia scegliere), una esposizione di 104 opere alla Galleria di San Fedele di Milano ha mostrato a chi — come me — era portato a dubitarne, che sì, anche Ardengo Soffici è stato ed è un pittore; son poche le buone giornate da scegliere entro la massa un po' scorante della sua produzione, accasciata in un naturalismo sfinito e generico, ma ci sono; ed è quando la malinconia della moderna tavolozza toscana, oscillante stancamente fra Cézanne e i valori plastici, cresce in stipata tristezza di ortaglie e di frasche, sotto cieli aggrondati in incerte stagioni; e ricordo un quadro bellissimo, alberi verde cupo su un cielo di chiusa notte. Naturalmente, sottintendo i divertenti ritagli in margine al cubismo e al futurismo. In questo mese di marzo, poi, sarebbe da augurarsi che molti visitassero la Mostra di De Pisis a Firenze, alla Galleria della Strozzi; radunata, magari un po' in fretta, dalle collezioni toscane,

mostra una maggioranza quasi assoluta di inediti, fra cui molti bei quadri e alcuni capolavori. Una mostra da far sognare che il sottosuolo delle collezioni italiane possa buttare De Pisis quasi all'infinito. Vi si ammirano splendide vedute di Parigi, qualche natura morta eccezionale, un nudo bellissimo: ancora il segno dell'inesauribile vena di questo grande maestro, ancora il frutto delicato o esaltante d'una vita fattasi sempre più felicità di pittura.

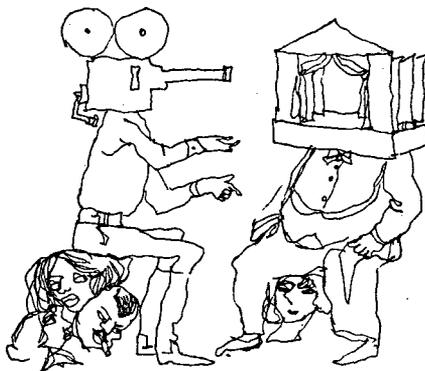
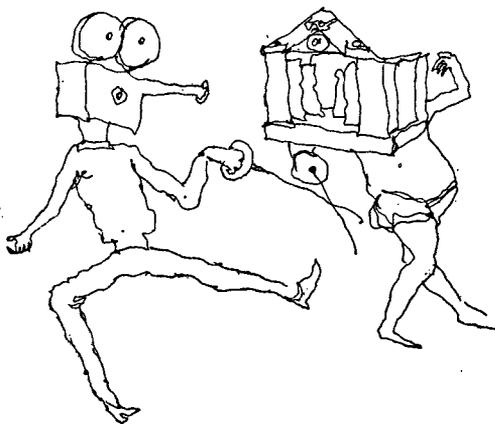
E quando dai vivi si torni ai morti, non sarà certo la mostra romana di Boldini a dar frutti molto più importanti del trionfo rinnovato delle piume sui cappelli delle signore; non c'è da aspettarsi altro dall'abile spuma delle sue pitture. E, per quanto io sia fra quelli che non si augurano una nuova ondata di vangoghismo tra i giovani italiani, non mancherò certo di consigliare la visita alla grande rassegna milanese che terrà esposto un bel gruppo di opere del famosissimo olandese, fino alla fine d'aprile. Sarà importante prendere conoscenza diretta d'un artista che spartisce con Picasso, probabilmente, la fama più universale fra i moderni; d'un pittore la cui opera è stata comunemente violentata dalle riproduzioni a colori che l'han diffusa in tutto il mondo, e travisata dalla leggenda ormai diffusa intorno alla sua vita disperata e avventurosa. Nelle *Lettere a Théo*, causa non ultima della sua enorme popolarità, egli mostra spesso di veder chiaro, nelle difficoltà del suo operare, assai più dei suoi odierni indiscriminati esaltatori. Per esempio, avevo notato l'esecuzione troppo carica del *Campo di grano con falciatore* (del resto, uno dei quadri più suggestivi esposti a Milano); bene, Van Gogh ha lasciato scritto, appunto, che l'esecuzione dell'opera gli stava riuscendo *terriblement empâtée*. E, persino nell'ultima lettera al fratello, affermava: *Eh bien vraiment, nous ne pouvons faire parler que nos tableaux*. Del resto, che Van Gogh non fosse prepotentemente pittore lo prova il ritardo dei suoi inizi; un ritardo forse non del tutto spiegato dalla sua dedizione all'apostolato religioso e sociale. Comunque, la mostra milanese permette di seguire senza gravi lacune lo svolgimento della sua arte; dove, della sua prima epoca, rimase sempre il fervore di chi si è nutrito di libri e di esperienze umanitarie più che dello studio dei quadri; e ne sortì un dissidio mai composto fra l'amore via via cresciuto per gli incanti della pura pittura e l'angoscia di chi all'arte do-

manda di farsi strumento per esprimere vita, nient'altro che vita. E' questo secondo aspetto che domina gli anni olandesi di Van Gogh; quando, oltre gli esempi di Millet, di Israëls, di Mauve, è forse soprattutto dagli spunti di un Daumier ch'egli si sente incoraggiato alle sue aspre interpretazioni di poveri modelli: artigiani, contadini. Importante che, verso la fine del periodo olandese, egli abbia già pronto un primissimo, elementare alfabeto di pennellate rotte e grevi da servire poi ai discorsi del futuro espressionismo. Ma dal febbraio 1886 Van Gogh è a Parigi, dove il contatto diretto e, presto, la lotta ch'egli impegna con gli impressionisti gli assegnano il ruolo preminente fra tutti i nordici che, in qualche modo, gli somigliano: dal belga Ensor al norvegese Munch, giù fino allo svizzero Hodler e al subalpino Segantini. Ma era fatale che Van Gogh in parte fraintendesse, in parte rinnegasse l'equilibrio fra poetica naturale e lirica esaltazione che fa la gloria degli impressionisti, tentando di carpir loro soltanto gli stimoli all'intensità dei sentimenti; e intanto si aggiungevano, a complicar le esperienze di quei due anni gremiti, e a crear nuovi dissidi non più composti, la passione per i disegnatori giapponesi, che lo indurrà nell'equivoco di voler usar per fini patetici una linea d'origine decorativa; la conoscenza dei «puntinisti» che lo indurrà a tradurre in metodica cifra la libertà degli impressionisti; infine, l'amicizia di giovani inquieti, in formazione come Bernard, o affascinanti come Gauguin. Le me-

ditazioni formali di Seurat e di Cézanne, grandi latini, sembrano troppo elaborate e sublimi per esser capite, invece, dal nordico, irrequieto, elementare Van Gogh. Ce n'è abbastanza, insomma, per prevedere che negli ultimi anni di lavoro, in Provenza e a Auvers, egli non potesse avere le idee interamente chiare. Più della sua pittura, son chiare certe frasi, come la famosissima che pare un precoce, elementare programma per l'espressionismo moderno: *J'ai cherché à exprimer, avec le rouge et le vert, les terribles passions humaines.*

Lo spettatore non prevenuto si accorgerà anzi che i culmini del lirismo vangoghiano sono probabilmente di qualità delicata, anziché violenta; come se qualche remoto chiarore del gotico gli si fosse destato dentro, reagendo alla felice iride degli impressionisti; e, non fosse l'agitata spira dei contorni o gli aspri reticolati con cui sono obbligati a convivere, ammireremmo anche più certi grigi di roccia, con qualche goccia di cielo mescolata alle acque di un ruscello; l'oro afoso e crepuscolare d'un campo di grano; i verdi-oliva, i rosati d'un tramonto nel bosco. Chi andrà a Milano, vedrà persino intonarsi di un celeste esile, luminoso, la desolazione del vecchio «al limitare dell'eternità», che può essere cosa commovente, ma certo è incongrua, e potrà far meditare sulle intime contraddizioni di una pittura conclamata come lo specchio più puro dell'assoluta, violenta schiettezza dello stile e del cuore.

FRANCESCO ARCANGELI



LA MUSICA

Agonizzi o meno l'opera — alternativa che oggi si preferisce prudenzialmente di passare sotto silenzio — certo si è che le sue cronache riescono ancora a costituire l'argomento del giorno appena ci sia qualchecosa di positivo o di negativo da registrare. Come è constatabile anche da questa prima parte già trascorsa dell'anno artistico.

Non erano ancora spenti gli echi della prima assoluta di *The Rake's Progress* al Festival Internazionale di Venezia che l'opera di Stravinsky è stata ripresa sulle scene scaligere e con un rischioso accostamento. Seguendo gomito a gomito la serata inaugurale, avvenuta con *I Vespri siciliani*, a chiusura dell'anno verdiano, si poteva parlare del diavolo e l'acqua santa con la parte del diavolo, neanche a dirlo, assegnata a Stravinsky. Ma le cose sono andate altrimenti. A Milano i giovani del loggione hanno salutato *The Rake* come un capolavoro senza perciò menar scandalo negli altri settori del teatro, se, a quanto si è letto nel massimo organo cittadino, il successo ha superato anche le previsioni dei più ottimisti con gli stessi applausi a scena aperta per le arie del soprano e del tenore che si erano uditi a Venezia.

E quest'ostinazione a piacere in barba al fronte unico negativo stabilitosi nella critica italiana in settembre, ha cominciato tra l'altro a far crepa nel medesimo come si è potuto constatare nel tono generale dei giornali milanesi. Ma l'esito delle rappresentazioni alla Scala interessa per altri versi ben più importanti anche se, dopo tutto il movimento d'inviti speciali provocato dalla prima rappresentazione veneziana, la risonanza ne sia rimasta piuttosto localizzata.

Nella sala del Piermarini l'opera ha dovuto collaudare nuovamente le sue risorse, modificata proprio dove l'autore aveva indicato certi suoi dati iniziali. Scritta precipuamente sulle esigenze e le riserve musicali della lingua inglese, vi è stata cantata nella traduzione italiana di Rinaldo Küfferle. Inventata nella dimensione — vero e proprio primus ideale — della "musica da camera", ha dovuto sobbarcarsi l'allargamento

dell'orchestra per ristabilire il dovuto equilibrio con l'ambiente. Alterazioni che ha sopportato così come è avvenuto di tutte le sue consorelle vitali della storia. Vale a dire sacrificando qualcosa del nitore dello smalto originale, ma guadagnandone la conferma della sua intrinseca e superiore riuscita.

Tanto per fare l'esempio più calzante, è indubbio che quel Mozart che resta come il modello estetico dell'opera stravinskyana, altro è sentirlo nel teatro di Salisburgo dove tutto è con amore filologico ristabilito sulla sua misura nativa, e altro nei monumentali edifici costruiti da un'epoca in cui il melodramma mutò da spettacolo aristocratico in passione popolare. Ma che la sua bellezza sopravviva non solo, ma quasi rafforzi la sua lena, facendosi più assoluta e trionfante, è anche superfluo stare a descrivere.

Ora il passaggio di *The Rake's Progress* dalla cornice ristretta quanto squisita della Fenice all'ente consacrato per tutti i versi al melodramma che è la Scala, era assai più delicato. Chi abbia anche una conoscenza superficiale dell'arte stravinskyana sa quale sottile conto essa faccia delle circostanze concrete da cui parte. Si aggiunga inoltre che forse mai quanto in *The Rake* tale conto è stato tanto stillato dal compositore. Nè mai per altra opera del teatro contemporaneo la immissione nel repertorio, a contatto con gli esemplari celebri di ieri e di ieri l'altro, poteva essere più pericolosa proprio per la volontà esplicita di Stravinsky di rifarsi alle forme e alla poetica del teatro lirico sette-ottocentesco più ortodosso. E tuttavia, come si è già detto, egli ha vinto anche questa prova decisiva. È riuscito a saldare il presente con il passato distribuendo soddisfazioni ai raffinati e ai semplici. E, in certo modo, anche a scivolare dietro il suo stesso risultato. Perché chi ha applaudito la bellezza lirica del personaggio di Anna, chi ha rabbrivito alla nuda, dimessa tragicità della scena del cimitero, chi si è commosso alla dolcezza affettuosa e insieme desolata della morte del Libertino, per indicare i nuclei emotivi dell'opera, non ha avuto bisogno questa volta di alcuna erudizione su Stra-

winsky, nè diretta nè d'accatto. La pura forza dell'arte ha agito sull'ascoltatore, ormai più forte d'ogni contingenza e sussidio estraneo alla sua suggestione. (Tanto più interessante, dopo questo successo, giunge quindi la notizia che Strawinsky sta lavorando a una nuova opera: in un atto, ancora su libretto di Auden).

A tutt'altro titolo il massimo teatro milanese ha fornito ultimamente un clamoroso fatto del giorno con la prima assoluta della Proserpina e lo Straniero dell'argentino Juan José Castro, vincitore del concorso internazionale Verdi per un'opera in tre atti. Ma in questo caso, poichè il coro dei giudizi deprecatori letti e uditi un po' dovunque, e la pressochè unanimità delle loro ragioni, non fa che corrispondere alla situazione reale, non ci soffermeremo sull'argomento. Piuttosto tutto l'episodio può servire di conferma a quanto si diceva in principio. La speranza, sostanzialmente infondata, che di questi tempi di così stenta vena operistica, potesse sortir fuori da un concorso un capolavoro ha preparato intorno alla Scala l'aspettativa dei grandi avvenimenti. E quel che sarebbe passato in altre condizioni come l'ennesimo esempio di nobili intenzioni frustrate, si è tradotto nella vicenda della montagna che partorì il topolino. Ma non tutto è di color nero. In fondo anche da ciò il fiducioso saluto l'Opera è morta - viva l'Opera è ancora possibile ricavarlo. Il lealismo verso il teatro operistico esiste tuttora solo che si sappia utilizzarlo con una migliore coscienza e un po' più di fede da parte dei creatori, e dei curatori delle sue sorti. Troppo spesso gli uni e gli altri agiscono « come se fosse ».

Senza che ci sia da parlare di dovizia, la stagione ha presentato dei motivi d'interesse anche nel campo concertistico. Ricordiamo le commemorazioni di Schönberg a Roma e a Torino, i lavori nuovi o ignorati dal pubblico italiano di Milhaud (Le Coefore), Honegger (V Sinfonia), Petrassi (II Concerto per orchestra).

Ma volendo rimanere per questa volta sul terreno operistico ce n'è abbastanza per esaurire la nostra cronaca. Registrato il felice incontro delle rappresentazioni del Fernando Cortez di Spontini al S. Carlo di Napoli — l'unico teatro che si sia ricordato del cen-

tenario di questo musicista di razza — restano da ricordare gli spettacoli straussiani di Milano e di Roma.

C'è da crederlo per pura coincidenza, la Scala e il Teatro dell'Opera hanno messo in scena con la migliore cura due delle opere più nominate del compositore monachense: rispettivamente il Cavaliere della rosa, diretto da Karajan, e l'Elettra col complemento del balletto La leggenda di Giuseppe, l'una e l'altro affidati per intero, salvo l'orchestra, ai complessi artistici dell'Opera di Monaco. L'effetto di tale commemorazione ritardata della scomparsa del musicista è stato significativo.

A parte la stima ufficiale e la ufficiale fortuna che accompagnarono Strauss in vita, è altrettanto nota la sorte che egli ebbe di sopravvivere artisticamente a se stesso.

Ma la ripresa delle due opere e, in particolare, l'associazione della Elettra con la Josephlegende, partitura di caratteristica banalità, hanno illustrato con rara efficacia i termini di tale sopravvivenza. L'acume critico di Giannotto Bastianelli seppe ravvissarne le ragioni in un irreparabile cinismo, cui oggi si potrà aggiungere una buona dose di spirito rinunciatario. Se, difatti, forte della esecuzione di cui ha beneficiato a Roma e soprattutto dell'ammirevole interpretazione di Inge Borck nella parte della protagonista, Elettra è apparsa percorsa nel profondo dal fiato d'orrore, di sovvertimento e di violenta ribellione che caratterizzò l'espressionismo e, proprio da quella tensione fatta tragedia del nostro tempo, travolgendo, o, meglio ancora, rinnovando alla nostra stregua la terribilità del mito greco, la Josephlegende sopraggiunse tempestiva a riportarci alla storia dell'artista. A dimostrarci cioè come, ripiegando sulla maniera del proprio stile quale un comodo rifugio imbottito, egli si guadagnasse il meritato verdetto di un divinatore involontario compromettendovi l'intelligenza delle sue stesse illuminazioni. Lo Strauss profeta — di cui il Wozzeck di Berg serberà memoria — si trasformò nello Strauss conservatore d'ipoteche scadute. Ed è così anche spiegabile che solo ad avventura terrena finita, si possa cominciare la revisione di quel che egli produsse.

EMILIA ZANETTI

IL TEATRO

Non è vero che la vita della nostra scena di prosa sia oggi, dal punto di vista artistico, più povera di dieci, o cinquanta, o cento anni fa. Smettiamola coi paragoni fra la odierna cronaca spicciola — di quotidiane, trite esperienze che non possono non essere, in gran maggioranza, se non esili e caduche — e i pochi fatti vividi se non gloriosi, che la prospettiva del tempo ci fa rilevare, come significativi, in un periodo di molti lustri, o addirittura di secoli.

Oggi il fenomeno saliente, confortante, della scena di prosa, è un fermento, visibile in tutta Italia, e che per molti segni sembra preludere al suo rinnovamento. Visibile nelle sue stabili, quella diretta col falso nome di Piccolo Teatro da Grassi e Strehler a Milano, e quella diretta con lo stesso nome ma in meno felici condizioni da Orazio Costa a Roma; visibile nelle sue migliori compagnie di giro (escluse quelle che fanno capo a qualche "grande attore" superstita, ma compresa la semistabile diretta da Salvini); visibile nei teatrini che continuano a pullulare in una quantità di città maggiori e minori, con esito assai vario e talvolta povero o nullo, e tuttavia quasi sempre indici d'un salutare scontento del presente, e d'una sacrosanta volontà di superarlo.

Avremo tempo d'esaminarli uno per uno, questi risultati; e di studiare, dei loro successi o insuccessi, le cause artistiche come quelle pratiche ed economiche (queste ultime, sempre più gravi). Qui per il primo trimestre dell'anno nuovo prendiamo atto, in primo luogo, dei consensi variamente ma indubbiamente suscitati dalle riprese d'opere insigni, appartenenti a un passato lontano o recente: dal Sogno d'una notte d'estate di Shakespeare, nobilmente se non perfettamente inscenato da Guido Salvini al Valle, alle Colonne della Società di Ibsen e al Così è (se vi pare) di Pirandello, entrambe dirette da Orazio Costa con raffinata genialità (forse anche troppo raffinata, troppo ricca d'intenzioni: ma in ogni caso attestante un impegno di ben altra natura che non fosse quello di certe vecchie compagnie). Da ricordare, in questo campo, anche O di uno o di

nessuno dello stesso Pirandello, che la regia di Alessandro Brissoni ha felicemente riproposto al pubblico coi bravi attori della Compagnia Solari-Porelli-Tedeschi.

Ma la vitalità d'una scena italiana è naturalmente attestata, in primo luogo, dalle novità italiane. E, fra le buone e le men buone che il trimestre ci ha recato, il successo più vero, con insolito accordo di pubblico e di critica, è stato quello del Vento notturno di Ugo Betti: novità per Roma, mirabilmente messo in scena al Piccolo Teatro da Orazio Costa con Evi Maltagliati protagonista di gran classe, e giudicata una delle opere più genuinamente poetiche del suo autore. Più tiepidi consensi il pubblico romano ha dato alle esasperate denunce dell'Ispezione dello stesso Betti, inscenato dal Salvini al Valle; e al grottesco surrealismo del Diluvio, pure di Betti, ripreso dal giovane regista Spadaro, e da interpreti non tutti adeguati, al Teatro dell'Ateneo.

Un buon successo ha arriso alle due ultime commedie varate da Cesare Giulio Viola: l'una, Salviamo la giovane, ironica rappresentazione di certa società contemporanea (si tratta d'un caso di "salvataggio" dei cosiddetti "epurati"), seguita con evidente compiacimento dagli spettatori, anche per merito dei suoi gradevoli interpreti, il Cimara, la Bagni, la Gioi; l'altra, In nome del Padre, che ha consentito al grande Ruggeri di apparire in sottana nera e mantello paonazzo di monsignore, ma un monsignore già coniugato e navigato e solo in avanzata età fattosi prete, nell'atto di confessare, e confortare dalle delusioni più intime, una sua propria figliola.

Lo stesso Ruggeri ha tenuto generosamente a battesimo il primo tentativo d'un esordiente, Questi nostri figli di Fabio Crivelli: se non abbiám capito male, atto d'accusa a certa gioventù d'oggi, ma mosso con piglio così violento, da non giovare alla sua credibilità. Assai meglio un altro esordiente, Paolo Levi: il quale nella sua Legittima difesa, recitata dalla Solari-Porelli-Tedeschi diretti da Mario Landi, ha posto con intelligenza, e con notevole abilità, la situazione d'un uomo

che, al bivio della scelta fra una quieta cecità e una rischiosa certezza, sceglie la seconda, e vi trova la morte.

Non potrebbe dirsi che Un tale che passa, commedia postuma di Gherardo Gherardi messa in scena da Tofano al Piccolo Teatro di Roma, abbia molto aggiunto alla fama del compianto autore, il quale vi ha sfiorato con estrema facilità la contemporanea avventura d'un re spodestato. Ma persistiamo a credere che una sorte migliore avrebbe potuto ottenere Gorgonio, o La scuola dei vedovi di Tullio Pinelli, rappresentato dalla Compagnia di Guido Salvini: è la catastrofe d'un virtuosissimo e fedelissimo vedovo, che sul declino dell'età rimane vittima dell'agguato dei sensi: celebrazione dionisiaca? vendetta dell'amore troppo a lungo rifiutato? Si pensi che, per essa, si son ricordate addirittura Le Baccanti d'Euripide (già dallo stesso Pinelli ridotte a libretto per la musica del maestro Ghedini). Ma è un fatto che, dal suo clima iniziale di farsa grottesca, bravamente reso dal Randone, dalla Albertini e compagni, la commedia precipita troppo impensatamente, alla fine, a una conclusione tragica.

Comunque sia, questo Gorgonio assume un posto, e un significato, nella cronaca della nostra scena. Il che non sempre potrebbe dirsi di tutte le commedie straniere importate fra noi nello stesso periodo: La cicogna si diverte (Lorsque l'enfant paraît) di Roussin; La Mamouret di Sarment, ultima fatica particolare di Emma Gramatica; Il ballo del tenente Helt di Arouit; Il marito non conta di Ferdinand; Il dono d'Adele di Barillet e Grédy: tutte brillanti, alcune salaci, e quasi sempre interpretate con la debita verve dai più assortiti attori nostri. Dei quali Carlo Ninchi, Aroldo Tieri e Olga Villi hanno fatto applaudire, con un'appropriata regia di Brissoni, la attraente e inquietante, se non profonda, Svolta pericolosa di Priestley.

Ma interpretazioni autentiche di commedie francesi ce ne hanno offerte anche interpreti parigini. Sorvoliamo sull'esperimento, audace e anche geniale ma non fortunato, dei nostri bravi attori Cortese, Buazzelli, Battistella, Paul, Valori, Panelli, Pandolfi, ecc., i quali hanno chiamato un regista francese, il Vitaly, a mettere in scena, per l'inaugura-

zione dell'elegantissimo Ridotto dell'Eliseo, quella Belle Rombière di Clervers, che tanti consensi ha suscitato fra un certo pubblico di Parigi: forse, il suo tono di parodia del vecchio mélo ha caratteri troppo locali, per essere gustato da spettatori nostri. Interesse schietto e applausi cordiali ha ottenuto un attore e direttore francese di ottimo rango, il Marchat, apparendo all'Eliseo, coi suoi disciplinati compagni, per un breve corso di recite: fra queste si è notato il Monserrat di Roblès, dramma d'un'atrocità quanto mai attuale, e svolto con tutte le regole del contrappunto. Ma il trionfo vero e proprio l'ha riportato Barrault, più ancora che come attore, come guida e animatore d'una Compagnia mirabilissima, tutta composta d'elementi di prim'ordine: la squisita Renaud, la leggiadrissima Valère, il prodigioso Bertin, il Desailly, ecc., sino al giovanissimo Granval: tutti acclamatissimi in Molière (Les fourberies de Scapin) come in Marivaux (Les faus-ses confidences), in Feydeau (Occupe-toi d'Amélie), come in Anouilh (La Répétition ou l'Amour puni).

E per oggi chiudiamo la nostra rapida rassegna registrando altri due fortunati eventi italiani. Uno, il ritorno, trionfalmente accolto, delle marionette di Podrecca: che anche nel loro nuovo repertorio, divenuto un poco frammentario ma sempre delizioso, hanno risuscitato l'antica, brillante, tenera nostalgia lasciata in noi per lunghi e lunghi anni, dalla loro partenza oltre Oceano: è stato un vero e proprio ritrovamento, non privo di sorridente emozione. L'altro, la sbalorditiva apparizione del cosiddetto « Teatro dei Gobbi »; e cioè della « rivista da camera » creata, con estrosa intelligenza, da tre giovani, Franca Valeri, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli: grida d'entusiasmo nella stampa; pubblico frenetico che, da quattro mesi ormai, gremisce ogni sera lo Studio Eleonora Duse in via Vittoria senza mai lasciare un posto vuoto. Domanda insidiosa: uno spettacolo di questo genere è proprio destinato ad esaurirsi in sé? o può preludere a qualcos'altro?

Roma, fine marzo 1952.

SILVIO D'AMICO

IL CINEMA

Se esiste, oggi, un'attività critica cui il pubblico partecipi largamente e con passione, nessuno potrà negare di riconoscerla in quella che studia la storia e i problemi del cinema. Resoconti sui quotidiani, polemiche nei settimanali, saggi sulle riviste. E conferenze, affollatissime. E volumi. Queste testimonianze, tuttavia, si dimostrano meglio occasioni per discutere che mezzi di chiarificazione a uso dei dilettanti, cioè di chi paga il biglietto d'entrata: tanto più che ben di rado le vediamo esenti da pregiudizi e impuntature che col fondo dell'argomento poco hanno a che fare, e immancabilmente nuociono alla giusta intelligenza delle cose.

Il fine che questa rubrica si propone è appunto tentar di riconoscere con imparziale semplicità di ragioni il buono dov'è: cosa ovvia, in apparenza, ma almeno altrettanto difficile come conservare, oggi, una interiore libertà: talchè se i nostri ragionamenti e giudizi risulteranno discutibili ed errati, di questo si sia sicuri, che essi non dipendono da preconcetti di qualsivoglia natura o da schifosità estetizzanti. Volesse Dio, che giungessimo a compilare una specie di bollettino meteorologico della cinematografia, notizie lucide e precise come fornite da onesti strumenti di osservazione. Pioggia, sereno, scirocco, tramontana: ciascuno poi scelga secondo i suoi gusti.

Naturalmente cominceremo a controllare il tempo sul cielo di casa nostra, e non per campanilismo, ma perchè il cinema italiano del dopoguerra ha conquistato, come tutti sanno, una fama internazionale. Fama giustificata, ma pericolosa come ogni successo preponderante che, fra i vapori dell'esaltazione, rischia di far perdere la bussola. Un po' di storia: e non vogliamo rifarci da Adamo, cioè dalle arcaiche fortune '14-'18, ma dal momento elettrico di *Roma città aperta*, di *Paisà*, di *Ladri di biciclette*, che son poi i film che hanno schiuso la strada al nuovo cinema italiano. Molti anni son passati da quei tempi d'oro: non sarà dunque inutile rintracciare le fila di quel che è avvenuto dopo, e farsi un'idea di come abbiano fruttificato semi così promettenti.

Ce ne porge l'occasione il primo film di un nuovo regista, Carlo Lizzani, quell'*Achtung banditi* di cui non si vuol discorrere se non

per rendergli la giustizia che merita: lavoro applicato e coscienzioso, accorato, a suo modo, e di coraggiose responsabilità. Con queste doti, tuttavia, il più adatto a farci sentire che distanza lo separi dalla poetica di *Paisà* e di *Roma città aperta*: voci ormai tanto remote quanto miracolose, di un sentimento collettivo, di una irrevocabile necessità di espressione.

Su ricordi siffatti, vien naturale chiedersi: il neorealismo italiano esiste ancora, e per dove è passato? Sembra un'inchiesta da nulla, ma, in una pubblica discussione, fra specialisti, scatenerrebbe un tumulto. Per noi, il modo più semplice di rispondere è di ricercar prima in che consistesse questo realismo; e credo che si arriverebbe a concludere che realismo, almeno nel cinema, è non tanto servirsi degli aspetti grezzi e « non lavorati » della vita, quanto azzeccare quel che la vita dei più significa e domanda: che non è la stessa cosa. Cadrebbero allora, dalla impresa del realismo, i dilettevoli, ingegnosi, accomodanti filmetti tipo, che so, *Vivere in pace*; e si vedrebbe che la loro formula è ancor quella di *Gli uomini che mascalzoni* o *Batticuore*, roba che ha più di vent'anni e giustificazioni rispettabili, oggi scadute. Nè è il caso di formalizzarsi per l'applauso dell'estero, che fa di ogni erba un fascio, nel nostro bene e nel nostro male. Il prestigio dell'esotico è un curioso miraggio, se persino il puntiglio francese ne fu attutito quando si trattò di riconoscere le discendenze intimiste di quei filmetti che si diceva e persino i gags alla Clair dell'utopistico *Miracolo a Milano*.

Sta di fatto che la pista del pretto realismo, nel cinema, sta diventando maledettamente intricata. Dopo *In nome della legge*, che tante speranze aveva accese, malgrado i suoi vuoti d'aria, Germi non ha più ritrovato la potenza delle sue immagini, i suoi ultimi lavori non hanno più nè il mordente della cronaca nè il patetico della storia: mentre se si pensa allo Zampa di *Anni difficili* e alle concessioni recenti — sia pur commerciali — di *Signori in carrozza*, c'è da sgomentarsi. Cosa è successo? Perchè l'antico Rossellini non è più ricomparso? Perchè il vecchio Genina non ha più rischiato le prove di *Cielo sulla palude*?

Resta chiaro, insomma, che l'originario

enunciato di quel che ci apparve realismo diretto, incarnazione e persino rivalse del nostro spirito del primo dopoguerra, o si è disperso in vene sotterranee, o sta almeno indugiando in una lunga battuta d'aspetto. Le ultime prove, infatti, di tre dei principali assi della regia italiana non aggiungono nè tolgono una linea alla loro fisionomia. *Umberto D.*, di De Sica, rimane sul piano di una ricerca inclinata più al morbido che all'obbiettivo; *Bellissima*, di Visconti, su quello di una narrativa un po' troppo concitata e scattante, schiacciata questa volta, d'altronde, dalla grande persona di Anna Magnani, mentre De Sanctis ci dà, con *Roma ore 11*, il suo lavoro migliore, sebbene previsto. Il tema, i mezzi, il ritmo di questo film sono di una ortodossia realistica quasi esuberante: basti ricordare la ossessiva lunga sequenza delle ragazze in attesa e poi il crollo della scala, accanitamente incalzato dal folto delle immagini. Esempi di documentario artificiale fra i più riusciti, tanto che del documentario autentico ritengono persino certa monotonia, certa insistenza casuale e smorta. Questa fatica di De Sanctis, così gremita, così finita, merita un'attenzione particolare, un'attenzione magari un poco laboriosa, ma ricompensata da tratti di felice esaudimento, in cui le cose vanno da sole, non si sa bene se verso l'arte o verso la umana giustizia.

Occorre invece soffermarsi più a lungo sull'ultimo film di Emmer, quel *Ragazze di Piazza di Spagna* divenuto, in pochi giorni, un beniamino del pubblico, e che ci dà la misura di un talento nuovo, non bene, sin qui, illuminato, i cui contorni e sostanza sarà bene ormai mettere a fuoco per evitare che certe sue appariscenti superficialità, leggiadrie, e, quasi, astuzie, vengano interpretate come unico e principale carattere del regista; nuocendogli, magari, per il lavoro futuro.

Innanzitutto sarà bene rammentare che il nome di Emmer fu legato, qualche anno fa, al documentario artistico, un genere estremamente ambiguo e immaturo, proprio per ciò che riguarda la sua funzione e i suoi attuali mezzi: come può attestare chiunque si riveda con pace, per esempio, certi modistici successi di festival, quale l'abbastanza recente cortometraggio su Van Gogh. Tutti possono sbagliare ed Emmer sbagliò: l'uso che egli fece di venerabili opere d'arte dove il gesto di eterni personaggi venne manomesso e violentato, può servire di esempio e

di avvertimento. Per fortuna Emmer abbandonò questo genere e da allora le sue produzioni furono tutte positive e originali. *Domenica d'agosto, Parigi è sempre Parigi*, e *Ragazze di Piazza di Spagna* segnano infatti un cammino in ascesa e un modo di espressione inconfondibile. Il carattere di questi racconti vivacissimi e sobri, sapientemente condotti con materiale che, nato frammentario, trova nel montaggio una magica unità, può sembrare a tutta prima, come si diceva, superficiale, umoristico, piacevole, insomma futile, mentre, alla resa dei conti e dopo un esame attento, scopre soprattutto una mano leggera e agilissima: che è tutt'altra faccenda. Questa qualità, tanto rara, da noi, e già visibile negli episodi di *Domenica d'agosto*, ottiene grazia robusta e decoro sin nei temi così consunti e sdruciolevoli di *Parigi è sempre Parigi*: dove la macchietta dell'italiano all'estero nulla concede alla sguaiataggine del luogo comune e alla irruenza sboccata di attori pericolosi come Aldo Fabrizi. Qui davvero il linguaggio cinematografico diventa internazionale e l'incontro di caratteri nazionalmente diversificati conclude a una simiglianza umana delle più convincenti.

Ma dove Emmer ha toccato qualcosa di simile, almeno, alla perfezione artigiana è in *Ragazze di Piazza di Spagna*. Una trama feriale e modesta, ma non senza significati profondi, si richiama, punto per punto, agli appelli di un pubblico che non cerca evasioni romanzesche o romantiche, ma una conferma ai valori della miglior tradizione civile e di un vitale ottimismo. Poche cose vuol dimostrare Emmer, è vero, ma quelle poche con la sicurezza di essere approvato dai più, con una istintiva offerta di simpatia che è un dono tutto suo. Le sequenze sono rapide, portanti, il passaggio dall'una all'altra segna sempre un fresco respiro, talvolta esplose in una sorpresa che cambia felicemente l'aria. Il dialogo è, in assoluto, quanto di meglio, di più asciutto e autentico si sia trovato nel cinema: usato da personaggi fra cui l'attore di professione non si distingue da quello occasionale: tanto la recitazione è diretta e superbamente aderente alla naturalezza dell'istante. La morale? Che l'impiegatuccio ambizioso e calcolatore non vale l'operaio gioiale e generoso: come il mestiere di indossatrice, con tutti i suoi incerti di vanità soddisfatta, conta assai meno, per una bella e buona ragazza, che l'amore di Augustarello

camionista. Non una battaglia, d'accordo, solo una pausa, un po' di sole. Ma così assaporati. Goduti sino in fondo.

E', questo, realismo? Noi crediamo che lo sia, e in un senso di nuova disinvoltura, di

conquistata agilità. Il patrimonio del dettato realistico ha forse trovato chi sa spenderlo senza paura e senza onerose cautele di principio.

ANNA BANTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Gli scopi e i limiti imposti a questa rassegna furono precisati all'inizio ormai lontano della sua edizione radiofonica; ma non sarà inutile richiamarli, per sommi capi, ora che l'edizione periodica a stampa ne allargherà l'interesse in vaste zone di pubblico non ancora toccate.

Bibliofilo, nella sua apparente determinazione, è una parola vaga che definisce, secondo i vocabolaristi, « colui che ama i libri »; ma quali e quante gradazioni possono riscontrarsi, e quante varietà, nell'amore per il libro! Bibliofilo, fra i molti derivati dalla radicale greca *biblion*, sta giusto in mezzo, sede tradizionale della virtù, fra *bibliomane* e *bibliofobo* o, addirittura, *biblioclasta*. Chi si riconosca in una di queste due ultime definizioni, fu da noi consigliato altra volta di chiudere la radio; oggi è invitato a saltare queste pagine.

Al *bibliomane*, che è, nel suo valore etimologico, affetto da smoderata passione per la raccolta dei libri, potremo fare qualche concessione, col proposito, anzi, di riuscire ad inquadrare in giusti limiti quella che potrebbe anche diventare una vera e propria mania. Vorremmo, soprattutto, che l'amore del libro non si fermasse alla copertina, alla rilegatura sontuosa, per quanto apprezzabilissima, ma penetrasse anche nella sostanza.

Cesare Beccaria, il celebre autore di quell'aureo libretto che s'intitola *Dei delitti e delle pene*, ha avuto il buon umore di lasciarci una piccante poesia, di tono epigrammatico, nella quale si volle riscontrare un'amara stoccata al conte di Firmian. Dice il Beccaria:

Vedi quel libro? disse il letterato:
costommi più di tredici luigi;
e si leggeva in fronte all'edizione:
Geometriae Fluxiones di Newton.
E mi soggiunge poi che lo credeva
di medicina un'opera eccellente,
che un rimedio certissimo porgeva
contro le sue flussioni all'egra gente.

Io per frenare il provocato riso
soffiando il naso mi copersi il viso.

Del resto anche un *bibliomane* ignorante è sempre utile a qualche cosa, quando si pensi che la libreria del Firmian, se proprio era lui il bersaglio di quegli strali poetici, costituisce pur sempre uno dei maggiori fondi della Biblioteca Braidense di Milano.

Ci rivolgeremo, però, di preferenza, ai *bibliofili*, magari accettando la definizione più precisa del Dizionario Bibliografico dell'Arlià, secondo il quale il loro interesse si rivolge, massimamente, ai libri antichi e rari, per formare delle collezioni.

Uno dei temi potrà essere, quindi, come formare una biblioteca specializzata sur un determinato argomento. E' un tema vasto, impegnativo, forse imbarazzante in rapporto allo spazio che può esserci concesso; ma la scelta del libro è, a nostro avviso, la base essenziale sulla quale può erigersi saldamente la costruzione di una biblioteca o, anche, di una pur modesta raccolta di libri.

Troveremo anche modo di occuparci del valore del libro sul mercato antiquario, elemento che interessa giustificatamente ai *bibliofili* e per molti, purtroppo, anche prima degli altri; ma, principalmente, la nostra rassegna dovrà essere impostata sui desideri dei lettori, come lo è stata e lo è per gli ascoltatori; i quali potranno liberamente proporci problemi di bibliografia, richiederci il nostro parere su quel che interessa loro in materia di libri; ad esclusione, s'intende, dei suggerimenti critici sulla letteratura moderna, che è compito d'altri.

Com'è già avvenuto per gli amici *radio-bibliofili* amiamo sperare che, anche fra i lettori di questa rassegna, qualcuno tragga da questi colloqui a distanza la voglia di interessarsi con nuovo spirito a quella grande cosa che è il libro. Sarà il premio migliore che possa essere concesso a questa nostra fatica.

E qui possiamo tornare da dove eravamo partiti, nel campo dei derivati da *bibliotheca*, per aggiungere due esclusioni fra i nostri amici, lettori e ascoltatori: una, che deriva da quanto si è detto più avanti, riguarda i bibliofagi, in senso figurato, s'intende; quelli, cioè che divorano avidamente ogni genere di libro, per solo passatempo, senza scelta nè discernimento. A questi un suggerimento, sempre utile, potrà essere fornito in altra sede.

L'altra esclusione, per noi doverosa, dobbiamo farla per i bibliognosti, gente difficilissima come la parola che li definisce e che vuol, appunto, significare quegli uomini dottissimi che del libro hanno una conoscenza così vasta e profonda e sicura, da rappresentare una specie di condensato del bibliografo e del bibliofilo messi insieme.

A questi, eventualmente, saremo noi a chiedere soccorso.

* * *

La signora Anna Maria Banchieri di Pi-stoia vuol conoscere l'importanza del Libro di novelle et di bel parlar gentile, nel quale si contengono cento novelle altra volta mandate fuori da (e non mandate a, come trascrive erroneamente) Messer Carlo Gualteruzzi da Fano, stampato in Firenze, nella stamperia dei Giunti, l'anno 1572.

Quel « mandate fuori da Messer Carlo Gualteruzzi » sta a significare che la precedente edizione del Novellino era stata curata, appunto, dal Gualteruzzi, ad esortazione di Pietro Bembo e, più precisamente, stampata a Bologna, nelle case di Girolamo Benedetti, nell'agosto del 1525.

Quella che lei possiede è stata curata da monsignor Vincenzo Borghini e fu, sotto molti, aspetti, criticata dal Bartoli e, specialmente, dal Follini, il quale definì il Borghini, « piuttosto corruttore che correttore ». Ma l'edizione non può essere trascurata poichè ha il merito di aver messo sul tappeto, bene o male, le questioni inerenti all'autore e al testo.

* * *

Il dottor Angelo Baldassarre di Petritoli ha trovato un libriccino discreto: Lo specchio di Scientia universale dell'eccellente medico cirurgico M. Leonardo Fioravanti, stampato a Venezia nel 1564. Ho detto discreto e, vorrei precisare, curioso, prima di aggiungere qualche notizia: si tratta della prima edizione, e questo è già qualcosa nel mondo della bibliofilia, della prima opera di questo bizzarro tipo

di medico empirico e di alchimista, inventore di un balsamo che ancora porta il suo nome e che il Gazzoni, nella Piazza Universale di tutte le professioni del mondo, definì, argutamente, « il medico dei miracoli ». Sì, perchè a sentir lui, nei suoi scritti, tutto quel che è uscito dalla sua testa e dalle sue mani, ha del miracoloso: miracolosi gli interventi chirurgici da lui operati prima d'ogni altro; miracolose le guarigioni da lui procurate; miracolosi i suoi balsami, i suoi elisiri, le sue polveri, i suoi arcani e, ancora, i nasi staccati e riappiccicati e le milze sezionate e mille altre cose strabilianti.

Fu, insomma, più ciarlatano che medico, ma le sue opere, forse a cagione della sua colossale immodestia, furono valutate ben oltre il loro merito.

Ora, naturalmente, sotto l'aspetto scientifico, fanno ridere; ma il lato curioso si è rafforzato, direi, e reso più evidente; come curiosità, quindi, hanno ancora qualche quotazione sul mercato antiquario: Lo specchio di Scientia universale, poi, è un esempio tipico della fantasia del suo autore, che non esita a parlare di tutto, con la sicumera e la iattanza che lo distinguono: di arte e di agricoltura, di scultura e di distillazione, di stampa, di ballo, di navigazione, di caccia ecc. Il libro può valere intorno alle 3-4 mila lire e, quanto all'autore, aggiungerò che era nato a Bologna nei primi anni del secolo XVI; girò parecchio in Africa, a Napoli, a Roma, a Venezia, finchè, ritornato in patria, non raccolse il frutto delle sue imprese, se non dei suoi mediocri lavori, diventando di colpo, dottore, conte e cavaliere.

Naturalmente la sua faccia tosta e la sua ridicola vanità, indignarono gli uomini della scienza pura e lo Haller definì la Chirurgia del Fioravanti una rapsodia informe che di chirurgico ha soltanto il nome. Ma ai suoi tempi Haller non era ancora nato e il buon Leonardo, pavesato di decorazioni e imbotito di millanteria, visse contento di sè e del mondo fino al 4 settembre del 1588, infischendosi di tutti.

E, in fondo, mi pare che abbia fatto benissimo.

* * *

La professoressa Livia Salza di Milano ha trovato un modo garbatissimo per eludere la mia perentoria decisione di rispondere soltanto su un libro alla volta. Il ragionamento è abilissimo, perchè sottopone un lungo elenco al mio giudizio, ma non per averlo in

blocco o su tutti i libri presi a uno a uno: « Se qualcuno di questi volumi le sembra particolarmente interessante — scrive la professoressa — sia dal lato culturale, sia da quello del valore commerciale, un suo cenno ne "L'Approdo dei bibliofili" riuscirà assai gradito, oltre che a me, a tutti gli ascoltatori anatori ».

Avete capito? nella faccenda siete implicati tutti e, meglio di così, non si sarebbe potuto impariarmi. Sarei stato, quindi, ben lieto di compensare il garbo della professoressa Salza se il suo elenco mi avesse fornito dati sufficienti; purtroppo il formato in millimetri e la rilegatura sono gli elementi meno utili per individuare un libro, soprattutto quando si tratta di edizioni non precisabili neppure con la data. Comunque non credo di azzardare troppo assicurandola che l'unico libro che avrebbe potuto avere qualche interesse è la Fisionomia dell'uomo di Giambattista Della Porta, se non fosse bacato da quella deprimente qualifica di « deteriorato ».

* * *

Il signor Mario Kundari di Bassano del Grappa, vuol conoscere qualche cosa di un libro da lui posseduto e precisamente De notevoli et utilissimi ammaestramenti dell'Agricoltura di Costantino Cesare, di Greco in volgare nuovamente tradotti per Pietro Lauro Modenese, con la tavola ecc. In Vignegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.

Qui, egregio signor Kundari, lei scrive MDLIX; ma credo che le sia rimasto un X nella macchina da scrivere, perchè il Giolito, nel 1559, non pubblicò il libro che aveva già stampato nel 1542 e ristampato nel 1549. Comunque, si tratta della traduzione dei venti libri delle Geoponiche, una raccolta di precetti di agricoltura, attribuita un tempo all'imperatore Costantino Perfirogenito, mentre in tempi recenti si è creduto di poterla assegnare a Cassiano Basso. E' la stessa che fu pubblicata nel 1542, contemporaneamente alla prima edizione giolitina, col titolo di Documenti dell'Agricoltura di Costantino Cesare, per i tipi del Borgofranco, anch'egli veneziano, ma nella traduzione di Niccolò Vitelli, il quale, però, si valse della versione latina di Giano Corraro.

La traduzione del Lauro, se si deve credere al titolo, dovrebbe essere, invece, condotta direttamente sul testo greco. Comunque, la reputazione del Lauro non poggia su solidissime basi e, su di essa, le opinioni sono discordi.

Il Castelvetro vorrebbe addirittura negare al Lauro stesso, non soltanto il merito, ma anche un minimo di cultura e lo definisce « fuor di misura ignorante ».

Sul piatto opposto della bilancia sta Ortensio Lando, il quale, nelle sue Lettere di Lucrezia Gonzaga da Gazzuolo, ne fa un elogio sperticato, nel quale lo definisce « ornamento della città di Modena », « né solamente grande et eccellente nelle Lettere, ma anche ne' costumi e nell'innocenza della vita ».

In mezzo, naturalmente, sta la virtù e, con essa, il prudentissimo Tiraboschi, il quale, con un colpo alla botte e l'altro al cerchio, mette le cose a posto, riconoscendo che le traduzioni del Lauro non sono dei capolavori, ma non per questo egli dev'essere « abbandonato trall'ignobil turba de' rozzi pedanti ».

Quanto all'elogio del Lando, non esita ad annacquare il contenuto, attribuendo all'autore un grande ingegno, ma constatando che « ne' suoi giudizi seguiva più il suo umor capriccioso, che le leggi di un giusto criterio, e perciò né delle lodi né de' biasimi di esso non può farsi gran conto ».

Concludendo, egregio signor Kundari, il suo libro, nella sostanza ha un interesse molto relativo e, come edizione, non è la prima: questi sono i dati negativi. Al suo attivo c'è soltanto lo stampatore, il quale, peraltro, non ha, per se stesso, quotazioni eccezionali.

* * *

Viene ora, di seguito, un gruppo di lettere che mi fanno ricordare uno spassoso epigramma di Cosimo Calvelli: scrive l'arگو canonico dell'Impruneta:

Il conte di Brianza
ha scelta libreria;
ma non sa in quale stanza
del suo palazzo sia.

Ebbene, tutti gli interlocutori cui alludo hanno fatto scoperte sensazionali in certe stanze della loro casa, nelle quali non mettevano piede chissà da quanto tempo, quasi fossero vietate, come il gabinetto segreto di Barbablù; e il merito delle scoperte è dovuto a questa rassegna « che ha creato un vivo interesse intorno ai fogli di carta ingiallita », come scrive il signor Antonio Galli di Bellano, e anche ai fogli di carta... tarlata, aggiungo io, dando fede alle descrizioni fornitemi da quasi tutti i signori qui elencati: Maurizio Z. da Palermo; Gaby D. da Roma; Tessera n. 9294/76, fermo posta, Taranto; Abbonato n. 16340 di Milano; Giuseppe Cuppini

di Bologna; Alfredo Cipollini di Segni; Piera Castellani di Novara; carta d'identità numero 225394 di Torino. Se qualcuno di questi signori non mi ha parlato di tarli rodi-

tori, faccia conto che nei libri segnalati vi si trovi un tarlo onorario che li ha svuotati di interesse e di valore.

MARINO PARENTI

NOTIZIE DELLA RADIO

Uno sguardo al materiale posto in cantiere dalla Radio Italiana per il trimestre in corso ci porta a cogliere subito molti segni di un chiaro concetto programmatico e di un evidente impegno. Si è cercato, cioè, di presentare trasmissioni più ricche di interesse, di qualità radiofoniche e meglio ambientate nel loro programma. La capacità di ambientazione appare anzi il requisito dominante: è l'attitudine di ogni trasmissione a collocarsi al giusto posto in una prospettiva prestabilita e ad intonarsi alla natura, allo stile del disegno generale. Si è mirato quindi ad approfondire i caratteri di ciascuno dei tre programmi e ad esplorare la loro individualità per scoprirne tutte le attitudini e le virtù; esperienza questa che serve, tra l'altro, a controllare la validità di un sistema, il quale è tanto più vivo e funzionale quanto più si dimostra ricco di sorgenti possibili, non prevedute a priori da coloro stessi che lo hanno architettato.

Secondo questo punto di vista un buon programma radiofonico, ben caratterizzato ed esattamente impostato, non è fatto tanto di avvenimenti artistici eccezionali che si alzino da una circostante mediocrità, quanto di un organico di trasmissioni di pari efficienza, che non abbia zone scadenti e che non mostri disuguaglianze di tono e di stile, o mancanza di unità, o incertezze di orientamento. Tanto meglio poi se questa compatta sostanza è punteggiata da qualche grande attrazione, come quella che può essere data, ad esempio, dai nomi di Furtwaengler, Walter e Karajan, che quest'anno ricorrono nei vari programmi con meravigliosa frequenza.

* * *

Sotto questo profilo il compito più difficile è senza dubbio quello del Programma Nazionale, cui è toccato di assolvere da solo alle più disparate esigenze di informazione.

Soddisfare un pubblico che reclama i numeri del lotto come il grande concerto sinfonico, le canzoni in voga come il Quaresimale e le notizie sindacali come le opere drammatiche significa, sì, adempiere ad una funzione indispensabile della Radio, ma anche dover accordare trasmissioni di diversissima natura e portata e dover accettare un criterio di coerenza che non ha altra legittimità se non quella dell'inevitabile. Tentar di definire il carattere del Programma e di dargli una pur sommaria unità stilistica in mezzo a tale farragine di elementi, è difficile quanto voler seguire un sentiero nella palude. Il Programma Nazionale è certamente il più completo, e a questa completezza deve in parte sacrificare le sue possibilità di individuazione. Viene in mente il buon Tartarin che non aveva, al pari di ogni altro socio del circolo, la sua romanza preferita da cantare: doveva averle *tutte*...

Ciò non vuol dire affatto che il Programma Nazionale rappresenti, dal punto di vista della costruzione radiofonica, un male necessario e consista in una anonima serie di trasmissioni. Che questo non sia, si è visto abbastanza chiaramente nel primo trimestre e si vede ancor meglio nel secondo. Il Programma ha un po' cercato se stesso, si è ritrovato, e quel che si diceva da principio in generale vale dunque anche in questo caso.

Si trattava, per il « Nazionale », di disegnare trasmissioni caratteristicamente proprie, di conseguire una peculiare attrattiva, di raggiungere, non una qualsiasi forma di dignità, bensì la *sua* dignità distintiva. Palesemente a tali obiettivi si è mirato lavorando nell'interno del Programma, senza mutare le sue linee architettoniche.

Il ciclo del « Lied romantico », ad esempio, che si è iniziato da qualche settimana e continuerà per tutto il trimestre, è una

produzione che rappresenta tipicamente questi concetti. I « Lieder », pur non avendo da noi quella larga popolarità di cui godono in altri paesi, sono un genere musicale sufficientemente noto, anche fuori della cerchia dei più assidui amatori della musica. D'altra parte la loro programmazione non presume necessariamente un determinato assunto culturale, nè esige un ascolto molto impegnativo. Sono brevi, bellissime forme, adatte ad essere percepite e gustate nei loro valori drammatici e lirici, ricche di influenze popolari, d'argomento molto vario, di aspetto formale continuamente rinnovato e tuttavia semplici nella invenzione, chiare nel contenuto. La storia dei « Lieder » va di pari passo con la storia della musica tedesca, dalle sue antiche origini ai nostri giorni; ma il Programma non intende presentare uno schema critico, bensì un'ampia raccolta della più splendida fioritura liederistica del periodo romantico, alla quale hanno contribuito musicisti come Beethoven, Schubert, Wagner, Schumann, Brahms, Strauss.

Il ciclo liederistico è realizzato con la collaborazione dei migliori specialisti del genere. L'elenco dei cantanti comprende i soprani Elisabeth Schwarzkopf, Susanne Danco, Irmgard Seefried, Kirsten Flagstad; il mezzosoprano Jennie Tourel; i tenori Julius Patzak, Petre Munteanu; i bassi Boris Christoff, Nicola Rossi Lemeni. Le presentazioni, misurate e chiare, risultano adatte a stimolare l'interesse dell'ascoltatore e a porgergli un reale aiuto. Giorgio Favaretto prende cura di tutta la serie e presta mirabilmente in ogni concerto la sua collaborazione pianistica.

Non è però solo il carattere delle trasmissioni che conta in un programma: importa molto, com'è ovvio, la loro capacità di rinnovarsi, di mantenersi attraenti, l'attitudine ad essere concepite, e non soltanto tradotte, in termini radiofonici. Nei « Cortometraggi », per esempio, queste qualità concorrono in modo particolarmente felice. Esaurite nel primo trimestre le serie intitolate « Un secolo, una città » e « L'eroe romantico », i « Cortometraggi » proseguono, con fertilità di invenzione, su altri suggestivi temi: i « Viaggi nell'irreale » e « Le donne dei poeti ». Il primo, da poco concluso, ha colto il motivo del viaggio fantastico, che è presente nella letteratura di ogni tempo, sia per servire ad intenzioni satiriche o morali-

stiche, sia come pura divagazione; ha abbracciato un gruppo di racconti che andava da « Una storia vera » di Luciano al viaggio di Astolfo nella luna, dal rablesiano viaggio nel paese della Bottiglia alla visita di Gulliver nel paese dei cavalli, al volo immaginario di Cirano di Bergerac. Il secondo vuole ricostruire i ritratti di alcune tra le più celebri donne della nostra letteratura lirica e rappresentare il sistema di relazioni tra i grandi poeti e la loro donna nei suoi elementi poetici, intellettuali, etici. Tema anche questo estremamente suggestivo e dilettevole, che porta l'ascoltatore dal quadro dell'amore inteso in senso stilnovistico a quello dell'amore inteso in senso arcadico, o leopardiano, o romantico: dalla Beatrice di Dante, insomma, alla Pisana di Nievo, attraverso un "excursus" letterario al quale non si possono negare specifici interessi culturali.

Per concludere queste sommarie indicazioni su alcune tra le novità più spiccate e più caratteristiche del Programma Nazionale, bisogna ancora citare un servizio giornalistico di speciale interesse: « La rinascita del Mezzogiorno » che è stato condotto da Girolamo Padoja, Wanni Saba e Aldo Salvo. Il documentario si è svolto in una breve serie di trasmissioni col proposito di aggiornare il pubblico sui dati più vivi ed attuali del problema del Mezzogiorno.

* * *

Le esigenze di caratterizzazione e di rinnovamento che nel Programma Nazionale sono così sentite e che sono ancora, in parte, alla base dei suoi problemi, rappresentano invece la natura stessa del Secondo Programma, e addirittura ne condizionano l'esistenza. Proponendosi di essere sempre attraente e piacevole e di svolgere una larga opera culturale per mezzo dello svago, il Secondo Programma si è tracciato un ben amabile compito, ma ha segnato nel tempo stesso i suoi limiti e scelto la sua sorte: quella di assoggettare a un rapido logorio le trovate e le formule che ne costituiscono l'ordito, pur dovendo mantenere quell'impianto schematico che vale ad assicurargli il successo.

Ad ogni trimestre dunque si aprono le finestre e si fa circolare aria nuova. Le trasmissioni di musica leggera, che qui vanno nominate al posto d'onore, comprendono infatti molte nuove iniziative, tra le quali

« Canzoni su commissione » e « Dieci canzoni d'amore da salvare » sono indirizzate a stimolare e ad arricchire la produzione italiana portandola all'altezza della più nota produzione straniera; altre, come « Trasmissioni di serenate », « Storia della piccola danza », « Come cantano le nostre canzoni », ecc., tendono a presentare alcuni generi musicali sotto un profilo nuovo e gustoso.

Nel campo del varietà vengono inaugurate rubriche come: « Che tempi! », che è un quadro panoramico delle manie dei nostri giorni; « Bancarella dei libri usati », che porterà alla ribalta, mettendoli a contatto tra loro, alcuni personaggi famosi della letteratura popolare; « Il teatrino di Alberto Sordi », nella quale il noto attore interpreta da solo una rivista in miniatura; « Serata d'onore », programma riservato ad una città, una istituzione, un personaggio; « Piccola vita di grandi uomini », ed altre ancora. Anche i servizi di varietà giornalistiche presentano alcune novità, tra le quali le due serie quindicinali « Questo strano mondo » ed « E' successo ad un giornalista ». La prima chiede ai maggiori inviati speciali dei giornali italiani di frugare tra i loro ricordi e di raccontare l'episodio o il " caso " più singolare della loro carriera; la seconda si rivolge ai giornalisti di provincia invitandoli a descrivere la loro esperienza più originale. Altri nuovi titoli sono: « Incontro di licei », che ha la stessa formula degli incontri Roma-Londra e Roma-Parigi; « La vera ragione per cui non dovete fare... », insegna delle opinioni degli uomini sui loro mestieri e professioni; « La nostra città », presentazione di un centro di provincia fatta attraverso l'affetto e i ricordi di quei suoi illustri cittadini che ne vivono lontani.

Un elenco vario e attraente di temi è stato previsto per i documentari, tipica forma radiofonica, questa, che ha raggiunto una finitura talora sorprendente e che può avere autentiche ambizioni d'arte. Spesso infatti il documento ci viene presentato in modo tanto suggestivo da aprire spazio alla immaginazione e da toccare una verità che la realtà stessa non conosce. Un modello del genere è quello che abbiamo ascoltato recentemente: « Stasera si recita a soggetto » di Biagi e Zavoli.

L'impianto delle trasmissioni drammati-

che è rimasto tale e quale come nel primo trimestre, poichè comprendeva già tutte le possibili forme teatrali di larga attrattiva popolare. Vi troviamo le commedie in tre atti, atti unici, speciali spettacoli radiofonici, il teatro popolare, le farse, il radioteatro vero e proprio, i romanzi sceneggiati e le trasmissioni in serie, tra le quali quel « Teatro del sorriso » che continua i suoi appuntamenti del sabato seguendo una formula molto riuscita: riunisce, cioè, intorno ad un medesimo argomento, varie e brevi composizioni sceneggiate, generalmente tre, e le presenta in forma brillante. Sola novità è la rubrica « Radioteatro di pochi minuti », che pare offra possibilità molto promettenti.

Anche le trasmissioni di musica sinfonica, operistica e da camera conservano il loro logico, inevitabile schema e rimangono ordinate col criterio di offrire opere di sicuro valore, ma sempre molto accessibili e, generalmente, anche di breve durata. Per questo, oltre ai melodrammi interi, viene dato largo posto nel Programma alle « Pagine scelte », ai concerti operistici e, soprattutto, ai « Concerti in miniatura ».

* * *

Un discorso, pur sommario, sulle trasmissioni del Terzo Programma dovrebbe assumere un'estensione molto superiore a quella che può essere consentita dallo spazio di queste note, anche perchè deve essere guardato, in rapporto alle sue finalità, sulla prospettiva di tutto un anno. Perciò, a tempo opportuno, ritorneremo in modo speciale sull'argomento. Basterà dire, per ora, che nessuna grossa innovazione è stata prevista, per i prossimi mesi, nei singoli settori delle trasmissioni, se si eccettua qualche nuova rubrica nel campo giornalistico e letterario, come quella che si intitola « Problemi civili » o come il dibattito denominato « Radio Europa ».

Tra i programmi già in corso, o di prossima attuazione, sono comunque degni di speciale rilievo i cicli su « L'esistenzialismo » e il « Surrealismo », a cura rispettivamente di Enzo Paci e Carlo Bo; la serie di opere drammatiche del « Teatro cattolico francese contemporaneo »; « Il Novecento letterario italiano », a cura di Arnaldo Bocelli; « Dante alla luce della recente critica », serie questa affidata a Francesco Flora con la collaborazione dei dantisti più autorevoli; i « Trii

di Beethoven » e ancora il ciclo dedicato alla letteratura tastieristica « Dal clavicembalo al pianoforte ».

Tra i programmi commemorativi assumono particolare importanza quelli dedicati a Nicolai Gogol (cento anni dalla morte), a Leonardo (cinquecento anni dalla nascita), a Victor Hugo (centocinquanta anni dalla nascita), a Emilio Zola (cinquant'anni dalla morte) e a Muzio Clementi (duecento anni dalla nascita).

« Il compleanno del libro », da parte sua, ricorderà i quattrocento anni di *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, i cento de *La signora dalle camelie* di Dumas figlio, i cinquecento de *L'architettura* di L. B. Alberti e i trecentocinquanta de *La città del sole* di Campanella.

Tra gli « Omaggi e ritratti » degni di attenzione ci sembrano quelli rivolti alle figure di Florent Schmitt, di Francesco Mali-

piero, di Arthur Honegger, di Paul Claudel, di Albert Camus e di Clemente Rebora.

Il Terzo Programma trasmette infine una inchiesta in varie fasi sulle « Origini della civiltà mediterranea ». La prima serie di tale inchiesta è dedicata alla Magna Grecia e alla Sicilia « ellenistica » e si propone di rievocare e illustrare radiofonicamente la storia e la cultura delle città, delle regioni e dei monumenti che più subirono l'influenza della civiltà greca e in questa inserirono i caratteri e le aspirazioni particolari delle popolazioni italiche. La serie si suddivide in varie trasmissioni che hanno per oggetto d'indagine la Campania, Taranto e la regione tarantina, Metaponto, Sibari e Crotona, la Calabria, Siracusa, Agrigento e Selinunte. L'inchiesta è stata diretta da G. B. Angioletti, con la collaborazione di Piero Bigongiari.

G. B. BERNARDI

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 726 del Tribunale di Torino in data 21-4-1952

DALLE TRASMISSIONI DEL TERZO PROGRAMMA DELLA RAI
per i mesi di maggio e giugno 1952

DANTE ALLA LUCE DELLA RECENTE CRITICA

TRASMISSIONI QUINDICINALI A CURA DI FRANCESCO FLORA

Un quadro degli studi danteschi del nostro tempo, attraverso la testimonianza dei più autorevoli studiosi del Poeta.

LA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

TRASMISSIONI QUINDICINALI A CURA DI ARNALDO BOCELLI

Presentazione storico-critica, in forma antologica, dei massimi nostri scrittori da Verga ai contemporanei.

LE ETICHETTE DEL NOSTRO TEMPO

L'ESISTENZIALISMO

A CURA DI ENZO PACI

ULTIME DUE TRASMISSIONI

- 1 «L'Esistenzialismo in Francia durante e dopo la guerra».
- 2 «Conclusioni e rilievi sull'Esistenzialismo».

IL SURREALISMO

A CURA DI CARLO BO

CINQUE TRASMISSIONI

- 1 «Dal Cubismo al Surrealismo».
- 2 «Storia e cronaca del Surrealismo».

3 «Le principali figure del Surrealismo».

4 «Il teatro surrealista».

5 «La critica di fronte al Surrealismo».

I LUOGHI DELLA CIVILTÀ' MEDITERRANEA

INCHIESTA A CURA DI G. B. ANGIOLETTI E PIERO BIGONGIARI

SEI TRASMISSIONI

- 1 «La Campania».
- 2 «Taranto e la regione tarantina».
- 3 «Metaponto, Sibari e Crotone».

4 «La Calabria».

5 «Siracusa».

6 «Agrigento e Selinunte».

UN'OPERA IMPORTANTE PER LA CULTURA TEATRALE ITALIANA

Renato Simoni

TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA

*

Quest'opera costituisce il panorama teatrale italiano — e straniero per ciò che è stato tradotto e rappresentato da noi — dagli anni che precedettero la prima guerra mondiale fino a quella appena vissuta. Il materiale raccolto è selezionato, riveduto ed annotato dallo stesso Autore che quelle cronache del teatro ha scritto, e formerà una serie di volumi di indubbio interesse artistico e storico.

È uscito il primo volume che pubblica la « cronaca » dal 1911 al 1923. È illustrato da centinaia di ritratti di autori ed attori, da scene di commedie, da manifesti e da documenti fotografici inediti che riguardano il teatro al fronte nella prima guerra mondiale. Con questi è anche degna di segnalazione la riproduzione a colori di un fascicolo della *Tradotta*, il famoso giornale del soldato che Simoni compilava al fronte.

Ogni volume, formato 18 × 24, è rilegato con sovracoperta a colori. Il primo, di 824 pagine con 310 illustrazioni, 1000 e più nomi di autori e attori citati, 390 commedie recensite, 800 commedie citate e con gli indici dei nomi e delle opere costa L. 5000.

I L T E

Industria Libreria Tipografica Editrice

TORINO

Se non trovate il volume dal Vostro libraio, richiedetelo direttamente alla ILTE - Uffici provvisori: Corso Valdocco, 2 - Torino, versando l'importo anticipato sul C/C Postale 2/56 o autorizzando la spedizione contro assegno.

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

■ Questa pubblicazione, tra le riviste italiane una delle più accreditate e note in Europa e in America, si pubblica da ventotto anni, e — singolare significato per lo spirito che l'ha sempre informata — il direttore è lo stesso dalla fondazione. Uomo di teatro ed esperto di problemi teatrali, Lucio Ridenti ha creato intorno a « Il Dramma », in ogni Paese, una corrente di simpatia ed un riflesso di attenzione per i fatti teatrali della nostra Nazione.

■ Tre anni fa, quando « Il Dramma » compì il suo venticinquesimo anno, furono organizzati nelle maggiori città italiane convegni di riconoscimento e di consensi per l'opera svolta dalla Rivista, ed il fascicolo speciale che fu pubblicato (N. 75 del 1° gennaio 1949) si apriva con queste parole di Renato Simoni:

« *Il Dramma* » compie i venticinque anni; beato lui perchè gli bastano per essere già una, se non vecchia, ben radicata e prospera rivista. Io per essere un vecchio non prospero giornalista, vicino alla sradicazione definitiva, ho dovuto vivere quasi tre volte il tempo che « *Il Dramma* » ha consumato per passare, dalla fanciullezza vivacemente ardita e dall'adolescenza animata e ambiziosa, alla presente maturità invidiabile davvero.

« *Il Dramma* », da anni, informa i lettori di tutto quello che avviene nei teatri del mondo, di tutte le consolazioni e le desolazioni dei teatri di casa nostra; e per gli attori italiani prodiga l'ingegno e la bontà del suo direttore.

« *Il Dramma* », oltre ad essere una rivista di cultura e di cronaca, di ricco ed allettante aspetto, è anche una collezione di commedie di tutti i Paesi del mondo. È quindi una continuazione ideale, e più ricca e più criticamente scelta, di quel « *Teatro Moderno* applaudito; corredato di notizie storico-critiche e del *Giornale dei Teatri di Venezia* », che si stampava appunto a Venezia, nel Settecentonovanta e nell'Ottocento remoto, e delle pubblicazioni di questo genere che si moltiplicarono in tutta Italia. Non so quante abbiano raggiunto i venticinque anni, sì freschi tagliardi e in continuo fiore di « *Il Dramma* ». Certo « *Il Dramma* » attraverso la grande diffusione ha suscitato simpatie, affetti tenaci, fiducia nei lettori, sempre più numerosi e fedeli, anche fuori d'Italia, di là delle Alpi, di là degli Oceani. Il merito di questa bella fortuna è di Lucio Ridenti, direttore innamorato, inventore ingegnosissimo, attuatore pronto e vivido, giornalista nato, oltre che nato attore ».

■ Nella stessa occasione, Louis Jouvet che la Rivista sempre prediligesse e aiutò con la sua grande autorità, fece pervenire al Direttore in dono prezioso il famoso volume « *Cento anni di Teatro Francese* » con queste parole:

« *A Monsieur Lucio Ridenti, ces documents qui appartiennent à "Il Dramma" ou s'illustrent bimensuellement la passion et l'amour du Théâtre, avec une constance et une perfection admirables. De tout coeur.* »

LOUIS JOUVET

è una pubblicazione della



Industria Libreria Tipografica Editrice

TORINO - CORSO BEAMANTE, 22

UFFICI PROVVISORI: CORSO VALDOCCO, 2 - TEL. 40.443 E SEGUENTI

Augusto Pedrini

IL FERRO BATTUTO

SBALZATO E CESELLATO IN ITALIA

dal secolo undicesimo al secolo diciottesimo

SECONDA EDIZIONE INTERAMENTE RIFATA, CON
PIÙ DI SEICENTO SOGGETTI RIPRODOTTI IN QUAT-
TROCENTO MAGNIFICHE TAVOLE.

CON UNA DOTTA INTRODUZIONE DI CORRADO RICCI.

Questo volume, che offre un panorama di oltre cinque secoli di Arte fabbrile in Italia, è utilissimo tanto allo Storico e al Critico quanto all'Artista ed all'Artigiano, sia per l'assoluto rigore di indagine con cui l'Autore ha reperito date e nomi, sia per l'inesauribilmente fertile ricchezza di motivi ornamentali esposti nelle sue belle tavole. Degna di particolare segnalazione è, infine, la fotografia, eseguita con scrupolo ed intelligenza in modo da dare alle forme ritratte un'eloquenza espressiva ineguagliabile. L'opera è completata da un ampio indice dei luoghi, delle opere e della loro specie.

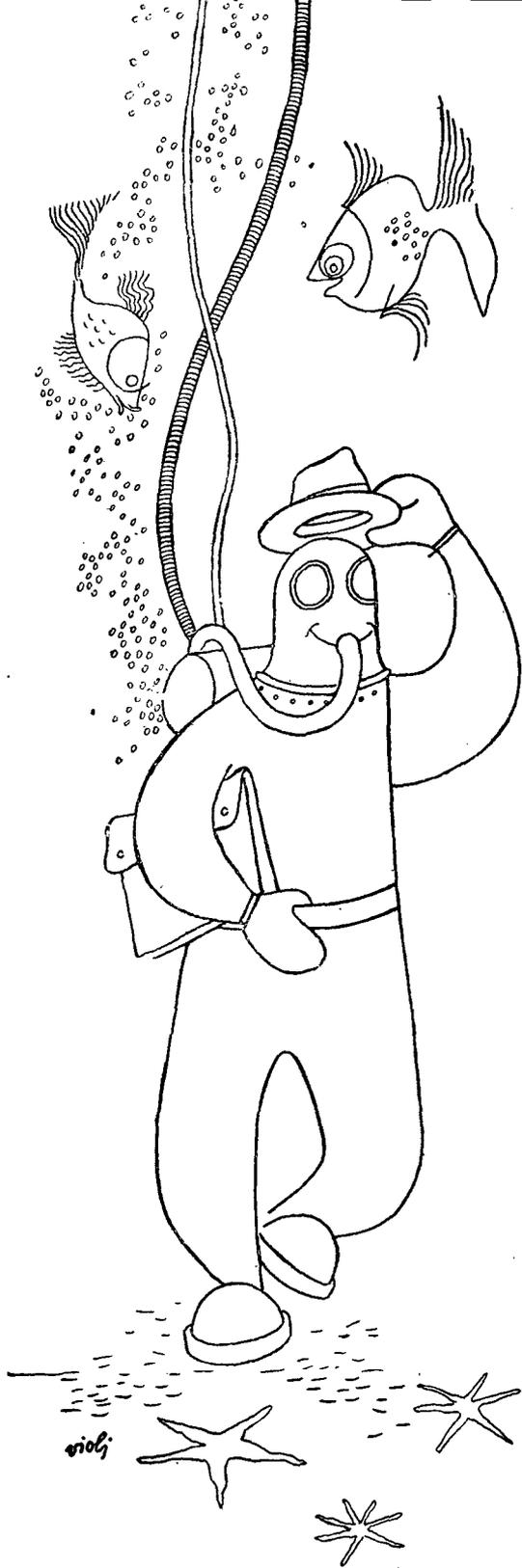
Volume in 4° grande di pagine XXIV + 288 in carta patinata,
rilegato in mezza tela L. 8000

I L T E

Industria Libreria Tipografica Editrice

T O R I N O

Se non trovate il volume dal Vostro libraio, richiedetelo direttamente alla ILTE - Uffici prov-
visori: Corso Valdocco, 2 - Torino, versando l'importo anticipato sul C/C Postale 2/56 o
autorizzando la spedizione contro assegno.



pubblicità in profondità

Con la modernissima organizzazione dei suoi servizi la Sipra esercita la pressione pubblicitaria in tutti i settori della vita economica e produttiva, raggiungendo in profondità ogni categoria di possibili acquirenti

Sipra

TORINO - Via Pomba 20 - Telef. 41.172 - 45.816

MILANO - Via Montenapoleone 5 - Telef. 793.232/3/4

ROMA - Via Barberini 67 - Telef. 46.038



COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITÀ PERIODICI

CONCESSIONARIA ESCLUSIVA DI
34 PERIODICI ILLUSTRATI

*

ATTUALITÀ · MODA · CINEMA E TEATRO
RADIO · SCIENZE · CULTURA · TURISMO
SPORT · VARIETÀ

*

DIREZIONE GENERALE: MILANO, VIA MERAVIGLI, 11
SEDE DI TORINO, VIA POMBA, 20

AGENZIE E RAPPRESENTANZE IN TUTTA ITALIA



IL QUOTIDIANO economico finanziario "24 ORE" pubblica tutto ciò che interessa l'uomo d'affari. Una rassegna giornaliera di tutti i mercati e delle borse italiane ed estere ed un ampio notiziario di disposizioni e di politica economica costituiscono gli argomenti fondamentali della pubblicazione. Ogni settimana "24 ORE" dedica una pagina ai problemi dell'agricoltura e della marina mercantile. Due volte la settimana "24 ORE" pubblica la rubrica "Import-Export" che costituisce una guida utilissima per gli importatori e esportatori ed "Il Corriere Tributario ed Aziendale" dove sono raccolte tutte le disposizioni in materia di imposte e tributi. Le altre rubriche del giornale sono: Posta del Risparmiatore, Note finanziarie, Notiziario settimanale delle borse e dei mercati esteri, Corriere del trasportatore, Corriere dell'assicurato, Corriere aeronautico.

edizioni **RADIO** *italiana*

LIBRI D'ARTE

*Volumi editi in occasione
di particolari manifesta-
zioni promosse dalla Radio
Italiana: pubblicazioni
nelle quali il valore intrin-
seco dell'opera si accom-
pagna a una raffinatissima
realizzazione tipografica.*



TESTI SCELTI SU VENEZIA

La suggestione e il motivo di ispirazione conciliati a poeti e scrittori di ogni tempo e di ogni paese dal fascino di Venezia, rivivono in una elaborata scelta di liriche e prose sulla gloriosa città, presentate a cura di Alberto Mantelli e Gianfranco Zafrani. Edizione numerata con 20 fac-simili di celebri disegni veneziani dal XV al XVIII secolo. L. 2500

TENET NUNC PARTHENOPE

Emilio Cecchi interpreta con acuta originalità l'anima di Napoli e Amedeo Majuri illustra con dottrina di archeologo e sensibilità di artista le antichità classiche dei Campi Flegrei. Edizione numerata con 20 tavole fuori testo. L. 3000

LA MESSA NELLA MUSICA DALLE ORIGINI AL NOSTRO TEMPO

Ricca documentazione storico-critico-iconegrafica della evoluzione della musica sacra attraverso i secoli. A cura di Alessandro Piovesan. Edizione numerata con 53 illustrazioni L. 1700

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino. Per versamenti conto corrente postale n. 2/37800.

edizioni **RADIO** *italiana*

SAGGI

Raccolta di studi e rielaborazioni sull'attività svolta dalla Radio Italiana nel campo della informazione culturale, artistica, politica, sociale ed economica.

UN EUROPEO D'ITALIA

di **G. B. ANGIOLETTI**

Questo libro, sulla base delle testimonianze assunte in occasione dell'« Inchiesta in Occidente », condotta per iniziativa della Radio Italiana, riassume consapevoli meditazioni dell'Autore sui valori dell'Europa L. 500

REVISIONI E RIVALUTAZIONI VERDIANE

di **CARLO GATTI**

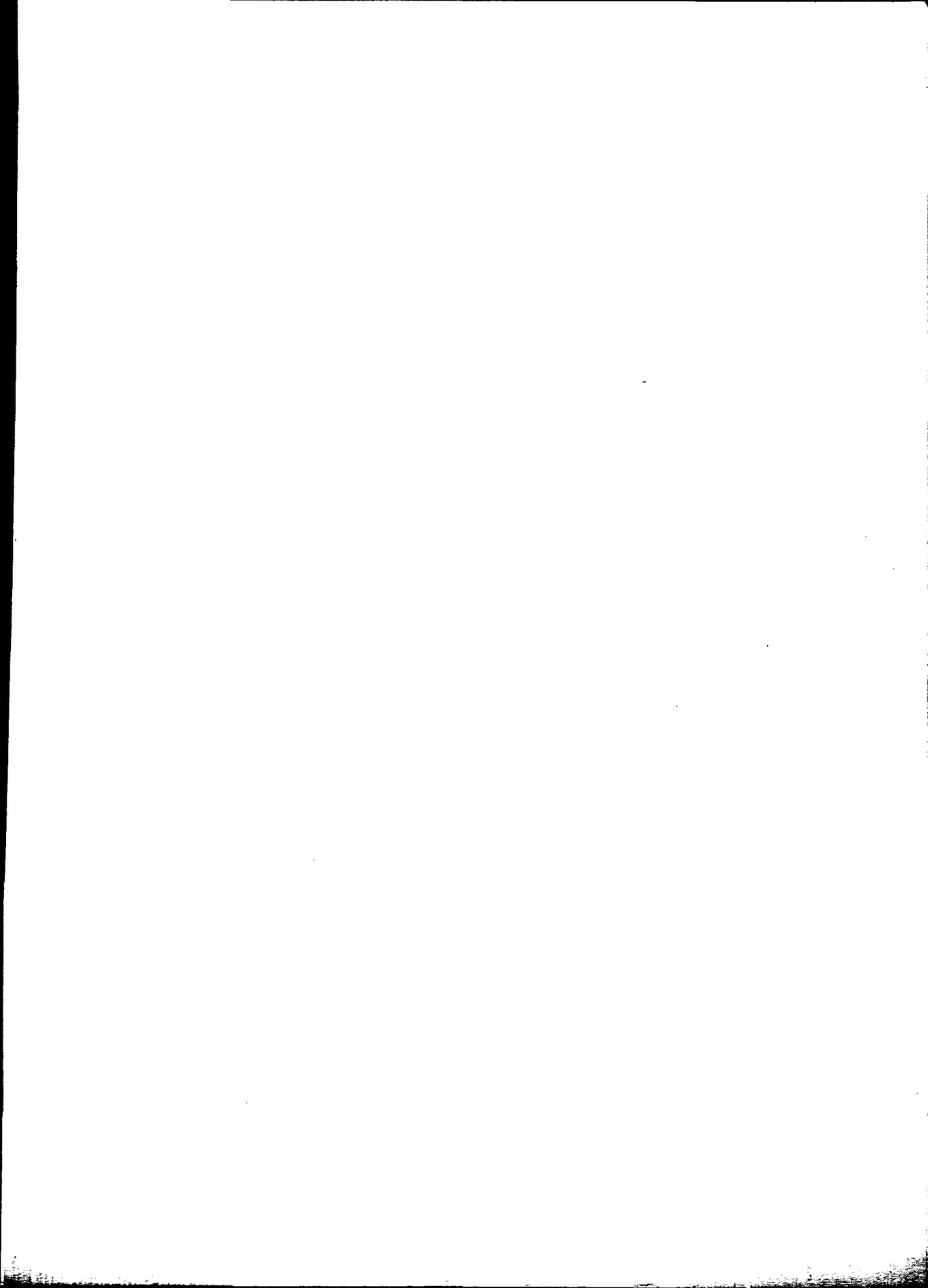
Raccolta di conversazioni radiofoniche che illustrano i risultati di nuovi studi sulla vita e le opere di Verdi (con VI tavole illustrative fuori testo) L. 500

NOVITÀ DI TEATRO

di **ENZO FERRIERI**

Scelta di interpretazioni critiche, relative ad autori drammatici di ieri e di oggi: Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen, Pirandello, Eliot, Giraudoux, Anouilh, Betti ed altri L. 500

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a EDIZIONI RADIO ITALIANA, Via Arsenale 21 - Torino. Per versamenti conto corrente postale n. 2/37800.



Prezzo L. 500