

L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti



Anno II - Numero 3 - Luglio-Settembre 1953

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



DIREZ.: ROMA, Via Botteghe Oscure, 54, Tel. 6-64 - AMMIN.: TORINO, Via Arsenale, 21, Tel. 41-172

UN FASCICOLO: Italia L. 500, Estero L. 750 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia L. 1750, Estero L. 3000

EDIZIONI RADIO ITALIANA

SOMMARIO

Anno II - Numero 3 - Luglio-Settembre 1953

NICOLA LISI, UGO FASOLO, GIORGIO CAPRONI: <i>Le stagioni dell'Approdo</i>	pag. 3
ALESSANDRO PARRONGHI: <i>La visione realistica di Fattori</i>	» 10
ARNALDO BOCELLI: <i>Poesia di Onofri</i>	» 13
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Il lavoro dell'« Ortis »</i>	» 18
UMBERTO BELLINTANI: <i>Poesie</i>	» 25
DIEGO VALERI: <i>Il poeta Rutebeuf</i>	» 28
G. B. ANGIOLETTI, C. E. GADDA, CARLO CARRÀ, MARCO VALSECCHI, FERNANDA WITTGENS, ROBERTO RÈBORA: <i>Ritratto della Lom- bardia</i>	» 38
EDUARD MÖRIKE: <i>Tre poesie</i>	» 49
ADRIANO SERONI: <i>Un dramma cosmico: « Il ciocco » di Giovanni Pascoli</i>	» 52
FRANCO ANTONICELLI: <i>Bellissima Nerina</i>	» 57
RICCARDO BACCHELLI: <i>Il Vico del Nicolini</i>	» 60
GIUSEPPE LISI: <i>Sui « Cento racconti popolari lucchesi »</i>	» 63
FREDI CHIAPPELLI: <i>Un piccolo capolavoro del Settecento: « Il diario militare » di Pietro Verri</i>	» 67
ANGELO ROMANÒ: <i>I sonetti dell'aura</i>	» 71
DOMENICO REA, CARLO BETOCCHI: <i>I Paesi dell'Approdo</i>	» 79

NOTE E RASSEGNE: GIACINTO SPAGNOLETTI: *Rassegna di poesia* - ADRIANO SERONI: *Romanzi e racconti italiani* - Sul Premio Valdagno - LANFRANCO CARETTI: *Critica e Filologia* - GIORGIO ZAMPA, MARGHERITA GUIDACCI: *L'indicatore librario* - Libri ricevuti - CARLO BO: *Letteratura francese* - FERNANDA PIVANO: *Letteratura americana* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - ANNA BANTI: *Il cinema* - MARINO PARENTI: *L'approdo dei bibliofili* - CARLO MARINELLI: *Dischi* - G. B. BERNARDI: *Notizie della Radio*.

Illustrazioni e disegni di CASTELLANI e GENTILINI - Tavole da: BARTOLINI, CARRÀ, FATTORI, MAILLOL, MARTINI e TOSI.

L'Approdo è trasmesso da Firenze sul Programma Nazionale il lunedì alle 19,30

Le Stagioni dell'Approdo

NICOLA LISI

La rosa

Nel lungo tempo che visse in città, Damiano fu rinomato suonatore di clarino. Ma egli aveva un tale attaccamento alla campagna che, pur di abitarvi, rinunziò alle soddisfazioni della fama. A cinquant'anni si ritirò definitivamente in una villa.

Rimasto celibe per fedeltà a un amore giovanile aveva vissuto sino allora con una donna di servizio, la quale per ragioni familiari non poté seguirlo; Damiano, in sostituzione, scelse un uomo. Si chiamava Pietro e aveva anch'egli press'a poco, cinquant'anni.

Andarono d'accordo. A tutt'e due piaceva occuparsi del giardino, dove rimanevano quasi tutto il giorno.

Da sei mesi facevan quella vita, allorché Pietro, rovistando nella stanza degli arnesi, trovò, nel fondo di una cassa, un anonimo brano musicale, datato 1678.

Lasciò tutto in sospeso per andare a mostrarlo al suo padrone, che annaffiava i fiori. Il sole era stato forte tutto il giorno.

Damiano guardò il foglio: una melodia da suonare col clarino. Per la prima volta gli venne il desiderio di riprender lo strumento. Disse a Pietro che glielo portasse.

Egli ci mise quanto occorreva per andare e tornare del suo passo: a levarlo dalla custodia, di sulla tavola in salotto, fu questione di un momento. Lo consegnò al padrone e subito si rincamminò verso la stanza.

Damiano fermò la pagina sull'asta del clarino; poi si volse attorno per cercare un luogo che l'aiutasse nella ispirazione.

Andò accanto a un alberello, in un'aiuola, fra garofani e gerani.

Aveva già capito, dalla semplice lettura, che la melodia era d'amore; ed ecco che, suonando, ne riceveva la conferma. Egli aveva fatto dell'amore breve ma intensissima esperienza; perciò sentiva risorgere in se stesso contemplative ansie, come un tempo, aliene da passione.

Eseguito il brano, nel voltarsi, come sollecitato da un imprecisabile richiamo, vide, quasi a fianco, con i piedi tra l'erba, presso ai fiori, dunque senza il basamento, la statua che era sempre stata al centro della vasca.

Sino dai primi giorni che trovavasi alla villa, gli era parsa fuor di posto: non figura di dea né simbolo di acque, ma donna di bellezza lusinghiera; da star mirabilmente nella nicchia, vuota, alla parete, calda e coperta dal rosaio, della limonaia.

Con timidezza stese il braccio. Trattenne, sorpreso, la mano nel grazioso spazio dentro la mammella; scoperta, in su, fino alla spalla. Della statua, dunque, soltanto era la forma.

Ritirò la mano a sé. Dopo aver riportato lo strumento alla bocca chiuse gli occhi: confidando che essa andasse nella nicchia, suonava, a mente, l'intera sinfonia.

Quando li riaprì, di quel che eragli accaduto non ricordava nulla. Sentiva annullarsi la consistenza di tutta la persona. Cadde giù fra l'erba.

* * *

Si riebbe nel suo letto. Per prima cosa chiese a Pietro che ora fosse. Seppe che mancava poco all'or di notte. Disse che se ne meravigliava; gli pareva di aver dormito tanto. Pietro rimase zitto: per il momento stimava inopportuno di ricordargli l'accaduto. Il silenzio continuò fino a che Damiano disse che, in sogno, aveva rivisto la Matilde. Pietro sapeva tutto, o il meglio, della donna. Damiano gliene aveva parlato a lungo una sera, dopo cena. Domandò se l'avesse consigliato di fare opere buone. Rispose Damiano: « Mi ha chiesto di suonar la melodia. Ella, dinanzi a me, stava a sentire. Le note, via via che lasciavan lo strumento, generavano, in lei, una diffusione del colore dell'incarnato e del vestito. Giovane, quale io l'avevo conosciuta in vita, era dunque, più che mai, mirabile a vedere ». Chiese Pietro se poi, finito che egli ebbe di suonare, non gli avesse detto nulla. E Damiano: « Queste indimenticabili parole: " Sono qui soltanto di passaggio; vado in luogo che mi è nuovo a raccogliere maggiore perfezione " ». Pietro, allora, gli disse di averlo trovato svenuto sull'aiuola, con il clarino al lato. Damiano sentiva il cuore battere più fitto; con ciò il sangue gli risaliva al viso e gli ravvivava la memoria. Chiese a Pietro che, innanzi di lasciarlo, poiché ora stava bene, gli portasse la musica e il clarino. Rispose Pietro che era a' suoi comandi; ma gli faceva osservare che, a cagione di quel foglio antico, era stato prossimo a morire. Disse Damiano che l'obbedisse; fosse buono. Rispose Pietro che gli avrebbe dato soltanto lo strumento. Disse Damiano, sorridendo, che la proposta andava bene: era giusto che ciascuno si tenesse il proprio. Sentiva di ricordarsi la intera melodia. Pietro lo pregò di stare calmo: sarebbe tornato dopo pochi istanti.

Giunto all'aiuola e preso lo strumento se lo rigirava fra le mani; sinché si convinse che, ormai, era inutile aspettare. Levò la musica dal morsetto e la ripose sulla biforcatura, dal tronco, di due rami.

Risalì in camera.

Damiano per riavere, subito, il clarino levò le braccia di sotto le coperte. Pietro disse che glielo lasciava alla condizione che, essendo quasi notte, pensasse soltanto a ridormire. Damiano promise, senz'altro, che sarebbe stato fedele al suo consiglio ispirato dall'affetto. Pietro gli dette il clarino. Poi chiuse la finestra e si allontanò in punta di piedi.

Benché già completamente fosse buio, sceso nel giardino, andò, diritto, all'alberello. Aveva risolto, alla svelta, il suo caso di coscienza. Soltanto il fuoco — egli pensava — disintegra ogni cosa. Tolse, di tra le fronde, la carta spessa; ma bene

stagionata. Lì per lì fu del parere di andare in cucina a bruciarla nel fornello. Dopo pochi passi in direzione della villa, gli parve che un totale sperdimento richiedesse l'aria aperta. Cercò nella sua mente il posto adatto per agevolare la fiamma; ciò che lo condusse ad escludere l'aiuola. Scelse, soddisfatto, il piano della nicchia.

Teneva la carta fra le dita; con il braccio disteso, alla lontana. Vi si recava, dunque, come se, a suo modo, stesse in procinto di compiere una sorte.

La posò sulla base della pietra. Accese un fiammifero e le dette fuoco. La fiammata avvenne, si può dire, a volo. Salì, prima di spegnersi, sino all'archicciolo.

* * *

Damiano si risvegliò che sarà stata mezzanotte. Gli bastò di muovere una mano per rassicurarsi sulla presenza del clarino. Ora pensava alla statua come gli si era rivelata nella accezione della forma ed ora alla Matilde che raggiava luce attorno. Tale campo, per la intensificazione di detti pensieri, si restrinse sino a tanto da ridursi alla visione interna delle due figure; le quali, poi, divennero tutt'una.

Prese lo strumento e aprì la finestra. La luna, levatasi da poco, gli stava dirimpetto; prodiga della sua luce beata. Si sedette al davanzale.

Accompagnava, con tutto il sentimento, la speranza che alla figura, assieme alle due presenze, le note servissero da ali. Egli, mentalmente, si teneva pronto a tendere le braccia.

Si risentì, dov'era, la mattina all'alba: aveva, abbandonato, sulle gambe lo strumento.

Pietro, sollecito per abitudine di sempre, si era, quella mattina, alzato innanzi tempo perché, durante la notte, lo avevan risvegliato le ultime cadenze della melodia.

Entrò dentro a una cipressa e salì sui rami sinché scorse la testa di Damiano, quasi pari al davanzale. Non sapeva come comportarsi. Stava, appunto, in quella indecisione, quando la testa tornò dritta. Allora chiese, forte, al suo padrone, come si sentisse. Damiano, prima di rispondere, si alzò in piedi, per veder meglio di tra i rami. Disse: « Bene, bene... vai dalPalberello alla limonaia e poi torna a dir se c'è nulla di nuovo ».

Pietro si allontanò. Quando riapparve gesticolava con tutt'e due le mani. Pur-tuttavia prima di parlare risalì sulla cipressa.

Disse che una novità c'era davvero e una novità piuttosto grave, della quale, proprio, non sapeva a chi dar colpa. Parlò così; poiché era portato, d'istinto, a scagionar se stesso. Damiano pensava a ripigliar quel tanto di fiato necessario per farsi intendere a distanza. Lo scomponeva la interna agitazione. Finalmente disse che voleva subito sapere di che cosa si trattava. Rispose Pietro che le rose, alla parete della limonaia, erano state colte e lasciate, a terra, in abbandono. Disse Damiano: « Vengo subito a vedere ».

Prese il clarino. Non si sentiva più stanco per niente.

Con le mani incrociate sul petto, stette, alquanto, a guardare la fiorita. Si ricordò che la mattina avanti, appena sceso nel giardino, si era meravigliato del rosaio, tutto in boccio. A poco a poco si sentì attratto, particolarmente, per una

rosa che, sola, era rimasta nella nicchia. Magari sarà stato per il posto; certo gli pareva la più bella.

Non potette farne a meno: si avvicinò pian piano e la prese con la delicatezza di due dita. Scoperse, così, sulla pietra, un cerchietto nero. Damiano, avvicinandosi col capo, si accorse che era il segno di una bruciatura. Disse: « Ecco, ancora, una riprova di come ardente amore ingenera bellezza ». E poi rivolto a Pietro: « Io prendo solo questa; tu, senza aver fretta, di quante ce ne sono fanne un mazzo. La metterò davanti ad un ritratto che, sinora, ho tenuto dentro il cassetto ».

Quando fu a distanza, da non essere scorto, ne racchiuse il gambo nella piccola lira del clarino. Per riveder la statua proseguì sino alla vasca.

Giunto al limite dell'acqua, si portò alla bocca lo strumento.

Gli pareva di suonar la melodia che, invece, gli era uscita di memoria. La vedeva, da musica fattasi colore, nello stupendo silenzio della rosa.

UGO FASOLO

Cicale nell'Agosto

Forse è segno di poca saggezza l'amore per l'estate violenta dagli occhi duri nell'implacabile dominio. Ma l'estate di giorni rotti da nubi torbide e da acquazzoni che la mantengono troppo verde, non mi rallegra né mi giova.

Dell'estate amo il mare della luce, la verticalità del sole e la lama metallica dei suoi raggi; l'alidore, la polvere sulle terre arse ed il silenzio immensamente vivo dei grandi meriggi immobili, reso più intenso dall'assordante frinire delle cicale.

Il soffio del vento che scorre continuo sul mare, lo strido solitario dei falchi librati e l'acuto coro estivo delle cicale, sono le voci che più intendo profondamente. E se tra di loro dovessi ancora scegliere, non lo so, pure son quasi certo che la mia preferenza andrebbe all'esaltato stridere delle cicale. E' come immenso e impersonale, direi, ha meno riferimenti limitati, non vincoli d'immagini; è soltanto un teso, estremo suono che non ha flessioni di tenerezza, ma la allucinata potenza di un grido mantenuto al vertice ossessivo di una sovrumana intensità. Tale, nelle ore della grande calura, sopra tutti i campi e le strade, onnipresente nella vampa del sole, domina l'irrealtà dell'inesauribile grido.

Misteriose per me e quasi mitiche furono per lungo tempo le cicale. Non ero riuscito a vederne alcuna da vicino anche se il suo canto, che taceva quando mi avvicinavo, mi aveva reso certo della sua presenza tra i rami. Ma ero ancora giovane quando una mattina passando, come tutti i giorni per andare al lavoro, lungo un tratto deserto di viale, mi venne fatto di vedere un grosso insetto che si teneva aggrappato a metà del tronco di un giovane platano. Per la sua immobilità lo credei dapprima morto, ma un lievissimo movimento me ne dissuase. Grigio, grande quanto la falange di un dito, pensai subito si trattasse di una cicala benché non ne avesse l'aspetto figurato sui libri. Ne ero reso certo da un'oscura sapienza che mi avvertiva anche del senso insolito della sua immobilità. A dire il vero, ciò che vedevo non era ancora una cicala, la conteneva. Ne era la ninfa che, uscita di sotterra per

raggiungere i rami, aveva dovuto fermarsi e si era ancorata a metà del tronco sentendo urgere l'ora della metamorfosi.

A lungo stetti ad osservarla attendendo inutilmente un suo mutamento, poi proseguì. Verso il mezzogiorno, ripassando, constatai che dell'insetto era rimasto soltanto il guscio pieno d'aria, simulacro inutile ancora aggrappato alla corteccia. Non mi riuscì di vedere l'insetto che nel pomeriggio, quando lo sguardo venne guidato dalla voce ancora incerta: stava ancora apparentemente immobile, di colore verde tra lo scuro e il tenero, su uno dei primi grossi rami del platano.

Nei giorni successivi, costanti nel caldo e nel sole, passando al solito di lì, udivo venire dai rami più alti l'insistente frinire della nuova cicala che univa il suo canto alle simili voci prossime e lontane del grande coro estivo; dopo alcuni giorni me ne scordai.

La cicala ha vita breve. Dalle uova che nell'estate, mentre il maschio canta, la femmina silenziosa depone nelle gallerie da lei stessa scavate sotto le cortecce e nel legno degli alberi, nascono nel primo autunno le piccole larve bianche che subito s'incamminano verso terra, vi penetrano profondamente fino alle radici della pianta, alle quali si alimentano. Sotterra svernano e crescono mutando da larve a ninfe. Come la seconda crescita è compiuta, e la primavera è piena e si annuncia o ha inizio l'estate, la ninfa si fa strada dal buio alla luce, dal rifugio nascosto della maturazione alla vita esaltata dall'amore e dal canto. E tutta l'intensa vita nella luce si consumerà nell'estate e con l'estate cadrà quasi senza declino.

La cicala ha dunque una vita annuale come i fiori e le erbe, conclusa nella gioia; ammirevole ed invidiabile vita. Non per nulla i Greci, che a differenza dei tenacemente laboriosi Romani, amavano le cicale, le avevano assunte a insegna della nobiltà e non solo, ritengo io, per il fatto che il loro apparente nascere dalla terra potesse significare l'originaria e lontana generazione delle stirpi nobili, ma anche per il fatto della generosa gratuità ideale della loro dedizione al sole. Quando l'estate è già inoltrata negli spazi del Leone, sui campi vasti e maturi della pianura, sulle strade roventi, sui cretosi dirupi d'erbe e cespugli duri, l'ossessivo frinire delle cicale è la stessa voce del sole: sorge, cresce, declina con il sole e più violenta è l'estate più alto è il loro canto, ed immenso, assordante mentre abbaglia il cielo affocato senza traccia di nubi.

Dorrà il cuore quando, piegando il settembre, il canto delle cicale si farà meno intenso e più rado fino a tacersi; e allora il vento sorgerà nella malinconica previsione del taciturno inverno.

GIORGIO CAPRONI

La lepre

Come il novembre ha il maiale, settembre, mese di caccia aperta, ha per insegna la lepre.

Uomini che non sono più né avventizi né capi ufficio, né laureati né analfabeti, ma uomini tutti eguali nella loro divisa, e soprattutto nella loro condizione di cacciatori, già alle tre del mattino, negli atri delle fumicose stazioncine suburbane donde

dipartono gli accelerati, sostano alla magra luce delle lampadine statali in attesa d'un biglietto (uno per loro e uno per il cane, ch'è importante e perciò paga quanto la persona), grazie al quale poter alfine trovarsi, al primo spuntar del giorno, sulla battuta.

Sono uomini che hanno, in quel momento, oltre al solito viso asciutto e a quel tanto di bel catarro virile che, causato dal molto fumare, si addice ad ogni più diverso dialetto, un unico pensiero nella mente: la lepre. E uomini, sono, che per un giorno almeno, grazie proprio alla lepre, si riconducono alla dignità degli antichi cavalieri, fissi anch'essi a un punto d'onore ch'è quello di tornare a casa, sul tardi, onusti di preda.

Della lepre, essi hanno discorso l'intero anno sui tavoli dei loro uffici, sui banchi delle loro officine, nei bar o all'osteria, dovunque, ma invero essi non sono i soli ad avere il pensiero bazzicato, con tanta insistenza, dal fugace e balenante animale: dal *lepus timidus*, per amor d'esattezza scientifica, il quale di nottetempo come nel pieno meriggio, fra tutti gli animali che sono in terra, è la bestia che con maggior frequenza balza, dai gineprai di monte o dai veprai della pianura, dov'essa ha la malasorte di vivere, nella mente dell'uomo.

Alla lepre non c'è uomo, possiamo dirlo, che non si sorprenda di pensare così spesso, nei momenti più inopinati. E questo non tanto perché l'uomo è cacciatore e lei, la lepre, apprezzatissima selvaggina, ma — fuor d'ogni vile ragione di gola o di lucro, di salmì o d'ottimo feltro — per un'altra ragione più profonda ancora, la quale pressappoco potrebbe dirsi così: che l'uomo persegue inconsciamente nella lepre, tapinante in perpetuo e in perpetuo fuggiasca, giacché innumerevoli sono gli animali che la cacciano, una palpabile immagine del proprio destino.

Vuoi nella guazza dell'alba, all'ora che ai condannati a morte si dice: « Su, andiamo! », e i frigidì albumi della nebbia persistono a confondersi con la cornea arrossata dell'occhio; vuoi nella meridiana ora solare della cicala o dell'avvoltoio nero, come in quella, grondante fresco plenilunio, in cui guaiolano e vagiscono le varie strigi rapaci; vuoi durante i vetrificati inverni come nelle formicolanti primavere, o nelle esalanti ed esaltanti estati, o nei gementi autunni; non in un'ora sola del giro intero della Terra intorno al proprio asse, o della sua totale rivoluzione intorno al Sole, è dato per un minuto appena, alla lepre, di uscir dal bosco e di cedere a un sonno tranquillo. E di continuo allarmata nel proprio ginepraio, di continuo inseguita e braccata, e divisa di continuo « tra l'oscura voluttà della campagna e la paura del cacciatore » — così come l'ha impallinata, con pochi fulminei versi, il poeta Carlo Betocchi — la balenante immagine della lepre ci ribadisce la più chiara allegoria dell'anima nostra cristiana, la quale, indifesa sì ma non rinunciataria né vigliacca, ha pur essa bisogno delle sue mille astuzie, dei suoi mille strattagemmi (essa che, davvero, ha più debiti della lepre), simili in tutto — perfino nello scopo, ch'è quello di sottrarsi all'eterno segugio — alle arcinote bugie leporine.

La favoleggiata danza delle lepri nei magnificat allucinati del chiaror della luna, allorché un minimo rumor sospetto sorprende le belanti e anelanti bestie sulla radura, dov'esse sogliono fare assemblea intorno a un sasso o a un cippo terminale, io non credo di ridurla in bellezza riportandola alla sua vera natura di necessità tattica:

a un'improvvisa e necessaria sequenza o tempesta di tali bugie, orgiastica sì in apparenza come la danza stessa dell'uomo, ma in verità scatenata dal fatto che in quel momento il terreno, ancorché irrorato dalla più fresca rugiada, più che mai scotta sotto ciascuno dei quattro zampetti.

Sapendo che dovunque le si posino i polpastrelli essi lasciano una fatale traccia all'olfatto canino o volpino, la lepre è più che mai costretta, lei che per natura è velocissima ma anche condannata a non evadere dai confini angusti del proprio luogo di nascita, ai più arzigogolati e menzogneri salti, prima di raggiungere, con un definitivo balzo, il segretissimo cuccio. E se è vero, com'è vero, che è questa continua danza della paura e dell'inganno ad esasperare tanto il cacciatore, è pur anche vero ch'è per tale danza che la lepre, anima immaginata o bestia reale che sia, eccita e inebria tanto chi è in vena di preda. Proprio come credono che ecciti, e inebrii, e sproni il grande cacciatore d'anime, la danza sempre un poco folle dell'uomo e delle sue umane bugie.



ALESSANDRO PARRONCHI

La visione realistica di Fattori

Mettiamoci davanti a una delle tavolette celebri di Fattori, come il *Lega che dipinge sugli scogli di Castiglioncello*, la *Signora al sole*, la *Signora all'aperto*, *Le botti rosse*, il *Ritratto di Diego Martelli*, la *Torre del Marzocco*, o la celebre *Rotonda Palmieri*. Dipinte tutte tra il '65 e il '70. Che cosa proviamo guardandole?

La nostra impressione è di trovarci davanti a qualcosa di piccolo e di immenso, una breve veduta che ci suggerisce l'idea di una vastità sterminata. Tutto in esse è accennato sommariamente e pure ne deriviamo un senso di precisione, di finitezza, e attraverso di esse si fa luce una visione di un mondo altrettanto ricca d'incanto quanto priva di illusioni. Qualcosa che, assieme alla capacità di lasciarci assorbire da uno spettacolo naturale, ci svela la relatività delle sensazioni, ci fa sentire atomi persi in una luce abbacinante di realtà. E se guardiamo ora ai dettagli, vediamo che non sempre i colori si armonizzano tonalmente, ma spesso si esaltano l'uno accanto all'altro in note acute e straziate.

Questo senso di contemplazione fonda e pure disincantata della realtà, che le tavolette di Fattori ci danno, non lo troveremo mai in piccoli dipinti antichi, come predelle o particolari di grandi quadri, perchè corrisponde a una visione delle cose che ha molto di soggettivo, è vista cioè sotto l'angolo di una concezione del mondo strettamente personale; mentre nelle antiche pitture si tratta sempre di realtà oggettivata, anche se trasformata dalla fantasia. Fattori arriva a costringere la sua visione realistica delle cose su due dimensioni, per cui si incastrano sullo stesso piano il bove e il muro che gli serve da sfondo, la macchia d'un viso e il monte a cui si frange la lingua di mare che interpone tra l'una e l'altro una distanza che è infinita e pure non esiste. Così, affondando in stati di stupore, il pittore proclama a suo modo l'« infinita vanità del tutto », non altrimenti di quanto a Montale è riuscito d'esprimere in certi « ossi di seppia ». In Fattori, come in Montale, l'uomo pesa sull'intuizione della natura con tutto il suo limite, con la coscienza ineluttabile del suo esistere. Perciò Fattori — la presenza fisica di Montale ci impedisce la necessaria distanza, ma crediamo che i posteri proveranno per lui un sentimento molto simile a questo — perciò Fattori, dicevo, con la sua presenza nel quadro, che non ha nulla di ossessionante, ma è fraterna, quotidiana, col suo venirci incontro alla buona — tanto che con lui anche a quelli che mai lo conobbero è sembrato di poter

trattare con la massima familiarità, e di poterlo, se occorreva, congedare a cuor leggero, — ha conquistato la perenne contemporaneità della sua espressione pittorica a prezzo di una mancanza di considerazione, e quasi di rispetto, che un atteggiamento un po' romantico, o lo scarto di una superiorità umana comunque stabilita, gli avrebbero senza dubbio mantenuto.

Che cosa abbia a che vedere, o possa considerarsi confrontabile anche alla lontana, questo senso di assorto e disincantato stupore, di acuta e tremebonda percezione dell'essere, col gioioso, logorante e felice senso di attiva e illuminante scoperta, della natura attraverso la scienza dei suoi fenomeni e della vita attraverso il confortante volto di una società brulicante e divagata, riscontrabile nell'opera per non dir d'altri Impressionisti di un Monet, ci siamo sempre sforzati di comprendere senza riuscirci. C'era, crediamo, fin dall'inizio, abbastanza spazio, abbastanza diversità di modi e di costumi, oltrechè di umanità, per farlo distinguere e mantener separato, e soprattutto per guardarsi bene dall'arrivare all'odiosità dei confronti. E intanto una differenza essenziale era quella del tempo. Se la storia della pittura italiana dell'Ottocento procede, come ha giustamente rilevato il Longhi, con un « ritardo culturale di circa un quarto di secolo », ciò poteva aiutare a situare Fattori sotto la costellazione di Corot, di Millet, di Courbet, piuttosto che sotto quella degli Impressionisti. E questo spiega meglio anche la questione — vera spina nel cuore dei sostenitori ad usura degli Impressionisti contro i Macchiaioli — dell'anticipo fornito da questi ultimi sulla scoperta degli altri, identificabile proprio in quelle tavollette di Fattori di cui abbiamo discorso all'inizio e in alcuni dipinti coevi dell'Abbati, che non si possono, senza commettere ingiustizia, minimizzare ancora oltre le dimensioni dei loro formati, che si aggirano intorno ai cm. 13×26, nei confronti delle tele dei primi Impressionisti Monet, Sisley e Pissarro. La ragione è che per Fattori l'intuizione di una luce a suo modo *en plein air*, e un senso rinnovato della natura e del paesaggio, coincisero esattamente, senza oltrepassarla, con l'esigenza realistica, che muoveva, alla lontana, da Courbet. La concezione realistica di Fattori si dimostra fin dal '60, e segue il lavoro svolto intorno al primo quadro di battaglia, il *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, il cui bozzetto piccolo è l'ultimo dipinto fattoriano in ordine di tempo a conservare un'accensione di toni romantici, a contenere cioè gli ultimi guizzi di quel movimento pittorico che in Italia a dir vero non aveva volato, come in Francia, ma solo messo ali di passerotto. Bisogna però riconoscere che Fattori, di tutti i suoi contemporanei, è quegli che si spoglia più completamente di attitudini e frasario romantici. E l'*Assalto alla Madonna delle Scoperte* di quattro anni più tardi, del '64, unico quadro grande di battaglia esposto alla Mostra di Livorno, concepito con un realismo di « guerra alla moderna », è l'unica battaglia nella sua epoca a non accentrarsi intorno a un episodio, svolta com'è tranquillamente su di un quasi invariabile filo orizzontale.

Siamo ancora beninteso a un aspetto esteriore del realismo, ma tuttavia fondamentale per intendere Fattori, che, proprio a partire da questi anni, segna

i limiti della sua poesia fin nella scelta dei temi, e ferma la sua attenzione sugli umili, sugli animali, su chi fatica, come i soldati, su chi vive, come i butteri, a contatto con la natura. Con punte più scoperte polemicamente e anche artisticamente più discutibili, che si spingono alla denuncia e alla protesta sociale di *Vittima del dovere*, de *Lo Staffato*, del *Dimenticato*. Ma questi toni più aggravati appartengono ad anni già tardi (1880-85). Quel che invece Fattori scopre subito, verso il '65, è la faccia intima del suo realismo, di un realismo cioè totalmente spogliato di spirito romantico, che riporta le cose al minimo, più innamorato, si direbbe, di sincerità che di fantasia, e animato di tradizionale senso di essenzialità toscana più che di polemica sociale e umanitaria. E negli anni felici dal '65 al '70, fissati fin dal fondamentale studio del Cecchi, apparso in « Convegno », agosto 1935, come gli anni della sua maturazione crescente, un ingenuo, potente senso di universalità, una sottile, cosmica libertà di espansione dei toni, una poetica intuizione dell'indistinto naturale, riescono nelle sue tavole a bucare la crosta d'innumeri convenzioni che tenevano tenacemente incatenata l'espressione pittorica ottocentesca. Nel seguito della sua attività, Fattori, che era certo artista più istintivo che razionale, pur non allontanandosi da questa verità che egli aveva una volta penetrata, si può dire che spesso si soffermasse anche ai suoi aspetti esterni, dove l'esigenza della sua produzione non lo portò addirittura a concessioni verso il piacevole o l'illustrativo.

Ma nel grande quadro dei *Butteri*, del '93, forse che la mancanza di profondità, le grandi zone di bianco calcinato, non si giustificano come tentativo — non riuscito — di portare sulla grande dimensione i risultati della « pittura di macchia »? E molti altri dipinti tra i più belli, come *Barrocci romani* (1873), *Impressioni fuori di Porta Romana*, il *Riposo* dell'87, la *Figliastra* dell'89, il *Cavallo bianco*, provano che la pittura del Fattori non esce se non accidentalmente, o per stanchezza, dalla linea di fermezza che si è costruita.

Quando di questo ci si è resi convinti, come è stato possibile farlo alla Mostra di Livorno, corredata da un catalogo che porta dati molto utili per la ricostruzione cronologica dell'opera fattoriana, avverrà forse di dover insistere un po' meno di quanto si fece per l'addietro, sulla sprovvedutezza e semplicità delle asserzioni critiche del pittore. L'insegnamento di Fattori era tutto nella sua opera, non nelle sue parole, rare e umane, non premeditate nè distillate certo in teorie. La sua arte non cercava un collegamento dialettico con le correnti operanti nel suo tempo, poichè aveva compiuto a un tratto e risolutamente uno sforzo violento per ritrovare il contatto con la natura primigenia del fatto figurativo. E l'anticultura di Fattori aveva la sua giustificazione, non estensibile ad altri, nella potenza e nella riuscita di questo sforzo.

Per lui, a un certo punto, tutta la vita prese il colore di una verità invariabile, fissa, in modo che meglio la bellezza potesse coincidere con lo stupore religioso che si prova davanti alle « manifestazioni della natura ». Questo era il suo realismo, il suo coraggio di guardare alla vita con occhio sereno, impieptos, privo di illusioni, incurante di consolazioni.

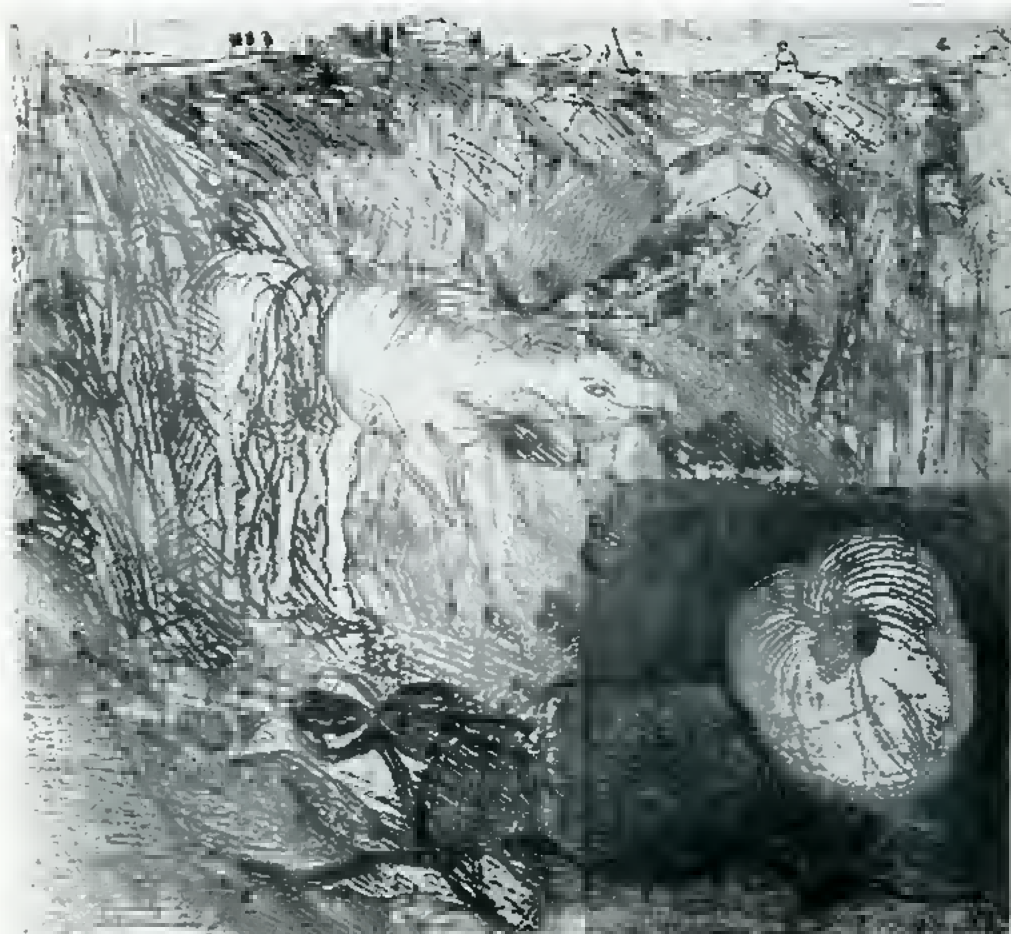


Carlo di campo negro

Es. 5/50

Luigi Bartoloni

Luigi Bartoloni: Acquaforte



Luigi Bartolini

no. 3/50

Luigi Bartolini

LUIGI BARTOLINI: Acquatinta

ARNALDO BOCELLI

POESIA DI ONOFRI

La fortuna di Arturo Onofri — quella fortuna che, in vita, gli fu piuttosto avara — oggi, a venticinque anni dalla morte (avvenuta nel 1928 in Roma, dove era nato nel 1885), è senza dubbio in fase crescente. Ci si accorge sempre più che l'itinerario poetico che da D'Annunzio, anzi da Mallarmé e Rimbaud giunge ai poeti nuovi, ha in lui uno dei suoi traguardi più alti. Il dilemma che a lungo pesò su Onofri, se egli fosse un poeta o non piuttosto un teosofo, è ormai risolto a tutto favore del poeta. E per intendere questo non occorre certo darsi all'antroposofia: basta rifarsi al gusto della poesia analogica o ermetica, a quella poetica, appunto, che è alla radice di tutta la lirica contemporanea, e che Onofri venne per suo conto, e in modi suoi, elaborando nel corso della sua opera: della quale quell'esoterismo segna il momento culminante, risolutivo del suo particolare travaglio. Travaglio, di cui egli non solo fu ben consapevole, ma rese via via testimonianza in scritti polemici e teorici, con quella chiarezza che fece di lui, poeta, uno degli ingegni criticamente più scaltriti della sua generazione (1); e soprattutto con quel calore che egli metteva nelle sue cose, sempre cercando un'armonica aderenza fra il sentire, il pensare e il poetare; sempre mirando, con una tenacia che poté sembrare ostinazione, all'unità dello spirito.

Al pari dei suoi coetanei, Onofri aveva cominciato col pagare il proprio tributo al dannunzianesimo, ora celebrando nei modi di un superumanismo estetizzante la bellezza della vita e la divinità delle sensazioni (*Liriche*, 1907; *Poemi tragici*, 1908); ora esalando in toni crepuscolari, pascoleggianti, le malinconie e i languori dell'ulisside (*Canti delle Oasi*, 1909). Fra tanti echi, però, e tanta maniera, gli unici accenti suoi li trova quando esprime un lirico anelito a uscire dalla « strettoia » dei sensi, da quella « fosca tana » di cui l'anima è prigioniera, « per confondersi con la natura ». Ma si tratta di una « confusione » che non tanto è annullamento panico o mistico dell'io nel mondo naturale, quanto magica identificazione di sé con quel mondo, se non addirittura demiurgica volontà di possesso. È che nel dannunzianesimo di Onofri già confluiscono varie correnti, dall'idealismo filosofico allora trionfante a quello « magico » alla Novalis, dall'orfismo di Mallarmé al bergsonismo, al pragmatismo; e immaginismo e magia s'incontrano infatti in cotesto legare i diversi aspetti del creato e le creature in un sistema di rapporti che è già l'annuncio

(1) Si vedano, ad esempio, le sue *Lettere poetiche del Pascoli*, ora raccolte in volume a cura di G. Comi e con prefazione di E. Cecchi (Roma, Edizioni de « L'Albero », 1953).

di un sentire metaforico e analogico, in quanto mira a cogliere, nella perenne vicenda delle forme, la loro sostanziale unità. Ed è molto significativo che quel motivo della « tana » finisse, già allora, con lo sboccare in una immagine di donna, che è come l'archètipo di quelle che così di frequente ricorreranno poi in Onofri, a compendiare il suo contrasto fra una sensualità affocata, tutta istinti e richiami terreni, e una spiritualità che si abbeverava alle fonti prime della vita e del mondo.

*Entra tu nella fredda scia che ha lasciato la Morte
passando più volte nel buio, tu che nei lombi senti
l'onda dei grani maturi, e nel tuo ventre magnifico
l'alito caldo dei soli.*

E quando, negli anni successivi, in pieno vocianesimo, Onofri, sensibile a quella poetica, rinunzierà al verso per darsi anche lui alla prosa lirica, ecco che nei paesaggi e nelle « nature morte » di *Orchestra* (1917), in quell'impressionismo tutto stillante e squillante di colori, ciò che lo distinguerà dai frammentisti sarà ancora una inquietudine, come per misteriose partenze o addii, onde vibrerà, e a tratti si incrinerà, la nitida superficie della scrittura.

C'è dunque, a questo punto, in Onofri un dissidio tra una forma che sembra da lui piuttosto accettata che inventata, e un contenuto che vorrebbe farsi valere, e non sa, in forme nuove; tra l'aspirazione a un tono « alto », a un'arte che sia slancio vitale, e un tono effettivo, « medio » o « basso », come quello della prosa su cui ripiega. Le stesse correnti che alimentano il suo idealismo tendono a divergere: sì che quel suo bisogno di unità, che tanto più lo tormenta quanto più egli è risospinto fra il molteplice, viene maturando in lui una crisi, etica ed estetica ad un tempo. *Arioso*, che, pubblicato nel 1921, rielabora in gran parte versi e prose di parecchi anni prima, sta a segnare nell'opera di Onofri il periodo di maggior smarrimento. Col suo tono insolitamente umile e familiare esso è, quanto ad arte, la cosa meno genuina di lui (e fu scambiata, da molti, per la più felice: tanta era l'incomprensione che lo circondava).

Sono gli anni, ricordiamolo, del primo dopoguerra, gli anni dei « richiami all'ordine » dopo tante dissipazioni giovanili. Ordine che non voleva già dire ripudio di quelle macerazioni critiche e liriche con cui i nuovi scrittori avevano reagito alla eredità ottocentesca; ma anzi incremento e coronamento di esse, grazie a un deciso trapasso dai modi spesso ancora intemperanti della polemica e dell'autobiografia, a forme più meditate, e mediate, di espressione. Onofri, pur avendo aderito via via a quelle esperienze, per la singolarità del suo travaglio aveva finito col far parte per se stesso. Così ora, mentre a quel richiamo altri aveva risposto con la « restaurazione classica » della *Ronda*, egli vagheggiava più profonde innovazioni. Per lui il problema è di « rinnovamento spirituale completo », non soltanto « problema estetico o formale ». Quello dell'unità è il perenne suo anelito e assillo. Il mondo sempre più gli appare legato in ogni suo attimo e atomo. Ma una soluzione trascendente, cattolica non può esser la sua, perché l'io non sa né può rinunciare al proprio *fiat* creatore. Il suo misticismo più che attivo è, direi, pragmatico.

Ed è a questo punto che Onofri s'incontra con le dottrine antroposofiche di Rudolf Steiner e della sua scuola. Incontro decisivo, inebriante: le sue antinomie si placano, e quel senso analogico diventa molla e chiave dell'universo. Quel panteismo, quel titanismo, quel misticismo estetico si mescolano e potenziano in una visione « battistica » e « cristica » del mondo, che par conciliare immanenza e trascendenza, volontà eroica e umiltà di fede. Né giova ora a noi opporre che quelle dottrine non erano certo così originali e profonde come apparivano a Onofri: perché esse non vanno giudicate in sé, ma per quello che seppero suggerire al poeta. E alla sua fantasia quell'unità, quella consustanzialità, tanto perseguita, di tutte le forme, acquistava un'evidenza quasi tangibile. Di qui il suo fervore addirittura apostolico, e il suo polemizzare con i restii. La sua natura lo portava a coordinare tutto in un proprio sistema, a spiegar tutto coi nuovi principii.

La *summa* teorica di questi è appunto costituita dal volume: *Nuovo Rinascimento come arte dell'io*, pubblicato nel 1925: « nuova interpretazione cosmica dell'arte, antica e moderna », come Onofri stesso lo definisce; o piuttosto, diciamo noi, interpretazione sotto specie artistica del cosmo. In conformità con essi principii, la nuova poesia dovrà essere non sparsa modulazione, ma orchestrazione dei propri sentimenti o sensazioni, « poema » ciclico e sinfonico, insomma. E *Le trombe d'argento*, che Onofri pubblicò quasi contemporaneamente al *Nuovo Rinascimento*, con le loro prose a lasse ritmiche già annunziano la resurrezione della sua poesia, e del verso. La quale infatti avverrà di lì a poco, con *Terrestrità del Sole* (1927), prima parte del « ciclo » di questo nome, e poi nelle altre che seguiranno (*Vincere il Drago!*, *Zolla ritorna cosmo*, *Suoni del Gral*, *Aprirsi fiore*), e quasi si accavalleranno l'una sull'altra, in un impeto compositivo che solo la morte del poeta troncherà, o piuttosto suggerirà. Un verso che a sua volta risponderà a quella poetica, in quanto si iscriverà in una sorta di metrica ligia per lo più a certe ferree leggi del numero (sonetti, quartine di endecasillabi a rima chiusa seguite da due settenari a rima baciata, ecc.), e talora parrà esso stesso strumento di disciplina o « sacrificio » al poeta: quasi che la parola, per redimersi come verbo, debba umiliarsi nelle sonorità più aperte, nelle rime più scontrose, negli accidenti formali più ardui.

Indubbiamente quel furore creativo, e l'esaltazione come di verità alfine ritrovata, fan sì che la nuova poesia nasca spesso in Onofri indiscriminata. Egli mira al tono alto: aspirazione che, per vie diverse ma affini, perseguono altri poeti nuovi, intesi anch'essi a risalire dalla macerazione del frammentismo lirico all'articolazione o vibrazione del canto: basti pensare a Ungaretti. Ma questo tono ha spesso in Onofri qualcosa di ispirato e profetico, o addirittura di perentorio, per cui l'emozione lirica finisce con l'inturgidirsi nella eloquenza o con l'astrarsi in un rituale iniziatico. E allora il suo sensuale verbalismo tripudia con una veemenza di immagini e suoni che ci richiama alle sue giovanili predilezioni per certe immediatezze del futurismo, dall'uso infinitivo del verbo alle parole composte o addirittura alle parole-chiave, di un deteriore ermetismo. Però se questa è la tara della sua poesia, si badi poi a non considerare come oratoria certe liriche di invocazione o di preghiera o anche di estasi meditativa, solo perché un disegno logico, un ordine di pensieri sorreggono

il discorso poetico. Badiamo, voglio dire, a non respingere ciò che per Onofri fu pure una conquista: questo affrontare temi che impegnano la spiritualità più profonda dell'uomo, fino alle radici stesse dell'essere; e con un amore per l'architettura sintattica e strofica che, se non riesce a darci quel poema « unitario » cui ambiva, ha tuttavia una sua imponenza. Del resto, fra l'aspro concettualismo, fra la ridda delle astrattezze non mancano di aprirsi, qua e là, di quelle immagini alate che sono il dono di Onofri: quelle immagini che unendo fulminee, in paragone o in analogia, un termine « naturale » (paesaggio, cielo, mare...) con un termine tutto soggettivo, « personale » o sensuale (la donna, l'amore...), ti danno il lirico senso di quella immedesimazione fra individuo e cosmo.

*Quale di notte il fremito del mare
parla alla cieca terra, che lo sente
su lei come un amante delirare;
in te risuona il Verbo onnipotente.*

Vero è che il ciclo della « Terrestrità » va inteso, anche nei riguardi della creazione poetica, come una cosmogonia: la poesia vi si mostra nel suo laborioso districarsi da una materia amorfa che minaccia di sopraffarla, così come il mondo che essa esprime appare a noi in una miracolosa luce di primordi, ancor trepidante per la sua liberazione dalla notte e dal caos. Quel senso di metafora e di analogia diventa, in questi momenti supremi, senso di metamorfosi universa: seme che si fa fiore, zolla che ritorna cosmo, melodie rapprese in mondo, angeli ed astri che assumono sembianza umana... Metamorfosi di cui il poeta si sente, ad un tempo, soggetto ed oggetto: demiurgico suscitatore di arcane armonie, e docile strumento di esse. Titanismo e misticismo giungono allora ad una sintesi lirica. E quell'amor sensuale della parola, quella musicalità che è al fondo d'ogni sua espressione, si allea a quell'ebbrezza luminosa nell'evocare visioni dove il cerchio dell'orizzonte ha il respiro vasto e ascendente di un coro. Stupendi, per un'alacrità come di « improvviso » musicale, sono di solito, in Onofri, gli avvii:

*L'aria che in sue celesti prospettive
accompagna il grande arco del mattino
fino ai monti lontani, circoscrive
d'oro ogni casa, ogni argine, ogni pino...*

Oppure:

*Con un'arancia in mano, abita il prato
un fanciullo di luce e d'aria tenue.
Gloria di suoni e d'ali, e risa ingenua
e profumi celesti hanno creato
il suo bel capo biondo,
ove sorride il mondo...*

E anche :

*Marzo, che mette nuvole a soqquadro
e le ammontagna in alpi di broccati,
per poi disfarle in mammole sui prati,
accende all'improvviso, come un ladro,
un'occhiata di sole,
che abbaglia acque e viole...*

Momenti di alta e pura lirica, che, presenti in tutte le parti o libri del ciclo onofriano, ricorrono con maggior frequenza sulla fine, dove anche la metrica allenta le sue strettoie, dando il predominio ad un endecasillabo sciolto, vario di inflessioni e di cesure. Predominio, o piuttosto restaurazione, che ha ancor essa la sua importanza nella storia della poesia contemporanea.

*Roseo splendore d'anima respira
dal sorridente viso d'una donna
che fra il sonno degli alberi cammina.
Si sporgono su lei verdure in sogno
e nudità di nuvole sdraiate
e lampeggi d'uccelli, accordatori
del mormorio d'argento dei ruscelli...*

La fortuna di Onofri, dicevo, è ricca d'avvenire.



GIUSEPPE DE ROBERTIS

Il lavoro dell'«ORTIS»

Dà da pensare certamente — e non è effetto di suggestione (tutt'altro) — che le prime righe d'una lettera giovanile del Foscolo trovino poi nelle sue opere una così vasta conferma. Quasi ci pare udire una profezia. « Mio libero e schietto carattere » (1795), e voltate due sole pagine, quel cenno d'autoritratto già: « Di volto non bello ma stravagante, e d'un'aria libera..., d'occhi mediocri ma vivi..., il portamento... agitato trascuratamente » (1795); ancora, con qualcosa di più: « che mena gli egri suoi giorni fra la solitudine e il pianto » (1796) e, cosa rara, quasi un anticipo dell'Epistola *A Vincenzo Monti* (« ... tu fammi lieto ai lieti - Dolente a' dolorosi... »): « Da' ragione a chi dice male di me; perché rapirgli i diritti che gli dà il suo cervello e il suo core? », con gli sviluppi e le conseguenze filate e dedotte su quel primo moto impresso. Siamo sempre al 1796, che s'arricchisce di queste tre righe e queste tre proposizioni (quasi tre misure di liberi versi traboccanti): « Le sventure mi oppressero; le immagini di piacere si dileguarono; e vanno languendo perfin le speranze » (« abbandonato ed oscuro » sono le parole che precedono immediatamente, così piene d'impulso, come s'è visto; e poco dopo: « io mi perdo coi sogni d'un'immaginazione omai stanca: tutto è dubbio e dolore »). Siamo, vedete, in una quasi eccitazione ispiratrice, che dà ancora i suoi frutti: « Che il pianto ch'io sparsi sugli altrui mali non sia compensato dalla compassione dei buoni, or ch'io la merito più di tutti? »; e salendo di quota e quasi spaziando: « Ah! che un uomo veramente sensibile crede che tutto l'Universo intenerito cospiri ad unirlo agli esseri che gli sono i più cari e senza cui non può vivere » (già un'idea dell'« Armonia »). Sempre, ho detto, il 1796, e sempre la stessa lettera a Tommaso Olivi (« dalla Geriola 8 settembre »). Si dirà: frasi d'accatto. Attenti però alla loro musica, al peso di quella voce (reggono al paragone di tutta una vita). Se mai, entrano nel regno del subconscio, cioè alla soglia della verità aperta.

Recuperi, quasi immediati, delle prime poesie nell'*Ortis* (intendo il primo *Ortis*), infine io non ne conosco che due, uno da *Le rimembranze*, uno, più noto, dagli sciolti *Al sole*. « Oh, illusione! Perché, quando quest'anima è un paradiso, e Teresa è al mio fianco, e mi sento sospirar su la bocca, e...; perché la morte, invocata, non ode? » (« E quanto io vidi allor sembrommi un riso - Dell'universo, e le candide porte - Disserrarsi vid'io del Paradiso... - Deh! a che non venne, e l'invocai, la morte? »). Forse, per riscattarsi un poco da quel ricordo giovanile, nel 2° *Ortis*, non più la scansione: « perché la morte, invocata, non ode? », ma: « perché

mi trovo poi un vuoto, un vuoto di tomba? » — altra idea e altro suono. Più noto, s'è detto, l'altro recupero: « O sole — diss'io — tutto cangia quaggiù! ma tu giammai, eterna lampa, non ti cangi? mai! Pur verrà dì... » (« ... Tutto si cangia, - Tutto pèrè quaggiù! Ma tu giammai, - Eterna lampa non ti cangi? mai? - Pur verrà dì ecc. », fino al verso 60). Nulla, dunque, se si confronta quel che corre, o intercorre, nella fitta selva, nella ricca selva della prosa: e già s'è viste le anticipazioni di quelle poche lettere tra il '95 e il '96. Una cosa però è certa: che il Foscolo si diede tutto (per quel che poteva), la prima volta, nelle quarantacinque lettere del 1° *Ortis*, e certe espressioni sintomatiche, come passeranno nel 2° *Ortis*, così scalteranno i tratti delle lettere alla Fagnani, rispetto alle quali, dunque, il « precedente » è incontestabile. « Animi perseguitati ed afflitti » pag. 116 (cito dall'ediz. del Cian, vol. I), « creature perseguitate ed afflitte » pag. 123), e così nelle *Lettere*: « giorni perseguitati ed afflitti » pag. 395 (cito dall'ediz. del Carli, vol. I); la parola « inesausto », grondante di pathos (« i piaceri inesausti del sentimento » pag. 118, « magnifica ed inesausta natura » p. 124) darà certo « ah! la fonte del mio pianto è inesausta », con lo stesso inebriamento (*Lett.* 314); « viscere dell'anima » p. 113, « viscere mie » p. 135, daranno « viscere del mio cuore » e « mie viscere » delle *Lett.* pp. 392 e 361; l'ortisiano « coltello al cuore », anzi « un coltello al mio cuore » p. 131, si ripeterà nelle *Lettere* (« una coltellata sul cuore », « un coltello nel cuore » pp. 274 e 317); e la parola « deliri » (« questi sono forse deliri? » p. 141)? : ecco alle pagine 229, 318, 393, 395 delle *Lettere* (« quel divino delirio » « miei delirj » ancora « miei delirj » e « funesti delirj »). « E sospetto assai volte d'essermi innamorato della creatura della mia fantasia » è a pag. 133 dell'*Ortis*, e nelle *Lettere* pag. 404: « forse non fu che una creatura della mia fantasia ». Ricordate: « ti sarei stato sposo, padre, fratello », ancora: « ti sarò padre, fratello... », pagine 120 e 121 dell'*Ortis*, e nelle *Lettere* pag. 312: « Io ti sarò padre, sposo, fratello, amico, servo... io ti sarò tutto tutto ». Anche certe finezze di dizione: « se prima non discerno su l'oriente un raggio di giorno » *Ortis* p. 133, e in una delle *Lettere* p. 387: « Io mi alzo, mia Antonietta, appena vedo un raggio di giorno ». Anche un'immagine che risonerà sì lungamente, a significare il teatro, la scena della vita (« calar del tutto il sipario » *Ortis* p. 122), tornerà nelle *Lett.* pagine 333-334 (« io calerò il sipario »).

Foscolo, insomma, già nel 1798, di soli vent'anni, oltre che l'*Ortis* (dico il personaggio), aveva creato una sua tematica; e si comprende che nelle *Lettere*, al modo stesso che ortiseggiava, investito d'una parte, un poco recitando, ne ripetesse il linguaggio, il fraseggio (che è più ancora). Cose ovvie ormai; e se l'abbiam presa così larga, era per creare un sostegno al nostro ragionamento (che qui esporremo). In certi scambi tra le *Lettere* alla Fagnani e il 2° *Ortis* (sei o sette, in ispecie, d'una certa imponenza), si può pensare a un fondo comune, anzi, a dirittura, a un lavoro comune, come anche a un passaggio dalle *Lettere* all'*Ortis*, o più verisimilmente dall'*Ortis* alle *Lettere*, o tutte queste cose insieme. Avessimo tutte le carte (gli « scartafacci »), forse potremmo cavarne un costrutto, il quadro dei rapporti sarebbe un poco più chiaro. Ma se è vero, com'è infatti vero, che dal 1° *Ortis* già passò tanto nelle *Lettere*, di parole e d'impeti, perché non servirsene come della prova migliore ad accreditare che l'uomo che andava scrivendo il 2° *Ortis* si trasferisse

nelle *Lettere*, e certe volte rimaneggiasse interi frammenti? Le *Lettere* non dovette scriverle di getto sicuramente, le lavorò anzi, e rilavorò; e i due anni spesi a comporre l'*Ortis* dovettero entrarci per qualcosa (« Fra un mese avrai in nitida edizione... una mia fatica di due anni — scriveva il 12 settembre 1802 al Cesarotti —, ch'io chiamo il libro del mio cuore. Posso dire di averlo scritto col mio sangue; *tu ergo ut mea viscera suscipe* »). Non che la passione (e di che fiamma!), per l'Antonietta, non l'avesse anche un poco riscaldato, ma tutt'insieme mi par da concludere, in un'ultima caratterizzazione, che il Foscolo « ortiseggiasse » nelle *Lettere* più di quanto non « fagnaneggiava » nell'*Ortis* (il 1° *Ortis* insegna). Ci sarebbe, a frastornarci, la lettera a Isabella Roncioni («... mentre io nelle fantastiche ore del mio cordoglio e delle mie passioni, annoiato di tutto il mondo, diffidente di tutti, malinconico, ramingo, con un piè sulla fossa... »; e si notifichi, come entrato la prima volta nella prosa del Foscolo, l'aggettivo « fantastico », così carico di senso nuovo, anzi di sensi nuovi: e lo ritroveremo nell'*Ortis* II, 6: « passava muto e fantastico » e II, 26: « gl'impeti miei fantastici »), passata nel 2° *Ortis* parte I, p. 325. Ma l'Isabella fu l'ispiratrice prima dell'*Ortis*, nella sua seconda forma, l'« amore di sogno », per dirla leopardianamente: quindi ci sta come un documento segreto.

Allineiamo ora le prove grosse: « ... riconoscente de' benefici, sono riconoscentissimo anche delle ingiurie; e nondimeno tu sai quante volte io le ho perdonate: ho beneficato chi mi ha offeso, e talora ho compianto chi mi ha tradito. Ma le piaghe fatte al mio onore..., Lorenzo! dovevano essere vendicate ». Sono quattro righe del 2° *Ortis* parte I (I, 275), e trovano il corrispondente nelle *Lettere*: non propriamente in una sola lettera: perché la prima riga « riconoscente de' benefici, sono riconoscentissimo anche delle ingiurie » è alla CXXIX, p. 409 (propriamente così: « Riconoscente ai beneficj, sono riconoscentissimo anche alle ingiurie »), mentre le restanti righe corrispondono a quelle della LXXI, p. 315 (« Ho perdonato le ingiurie; ho beneficato generosamente chi mi ha offeso; ho talvolta compianto chi mi ha tradito... ma le piaghe fatte al mio cuore... »). Senza dire del restante capoverso dell'*Ortis* e di quello seguente dove: « Io ruggiva quel giorno come un leone, e mi pareva che l'avrei sbranato », « scansò le vie dell'onore », « mi aveva mangiata la metà del cuore », « ed allora la ira, quella furia mia dominatrice », si ritroveranno nei paraggi della stessa lettera (« io ruggiva quel giorno come una tigre; l'avrei sbranato... » p. 315, « s'egli sfuggirà vilmente le vie dell'onore » p. 315, « questa ira che mi va mangiando il cuore » p. 317, « questa ira, furia dominatrice che mi perseguita » p. 315). Non s'è cominciato a bella posta da un confronto così singolare, da servire alla nostra causa. In effetti, è il primo nell'ordine, che ci si offriva. E poniamo la domanda in forma: l'*Ortis* ha tolto qui dalle *Lettere*, o non piuttosto le *Lettere* hanno tolto dall'*Ortis*, come la memoria e un certo altro senso (del sangue) consentivano? Alla pagina 277 subito seguente, ecco invece un tre righe: « E perciò tu mi udivi tante volte esclamare che « tutto dipende dal cuore », dal cuore che né gli uomini, né il cielo, né i nostri medesimi interessi possono cangiar mai », ricalcate più unitamente nella lettera CXXV p. 404: « Tutto dipende dal cuore, mia buona amica, dal cuore che né il cielo né gli uomini né la fortuna possono cambiar mai ».

Quasi all'inizio della lettera del 9 febbraio del 2° *Ortis* parte I: « E' vero; io non ti posso fare felice. Quel mio Genio, di cui spesso ti parlo, mi condurrà al sepolcro per via delle lagrime. Io non posso farti felice... e lo diceva stamattina a tuo padre, che sedeva presso il mio letto e sorrideva delle mie malinconie: ed io gli confessava che, fuori di te, nulla di lusinghiero e di caro mi resta in questa povera vita. Tutto è follia, mia dolce amica; tutto purtroppo! E quando questo mio sogno soave terminerà, quando gli uomini e la fortuna ti rapiranno a questi occhi, io calerò il sipario: la gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze, tutti fantasmi, che hanno recitato fino ad ora nella mia commedia, non fanno più per me: io calerò il sipario, e lascerò che gli uomini s'affannino per fuggire i dolori di una vita che ad ogni minuto si accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale » (I, 284). E nella lettera seguente, quasi una cadenza, a distanza: « ... io calerò volentieri il sipario. La gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze, la patria, tutti fantasmi che hanno fino ad ora recitato nelle mie commedie, non fanno più per me. Calerò il sipario, e lascerò che gli altri mortali s'affannino per accrescere i piaceri e menomare i dolori d'una vita che ad ogni minuto s'accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale » (I, 289-90). Ordunque, nella Lettera LXXVIII pagine 333-34: « E' vero... io non ti posso dar tutto, io sono melanconico, perseguitato da chi non mi conosce, e sommamente infelice; sì, infelice perché possedo un cuore che mi rende la vita tempestosa e dolente, e che mi condurrà al sepolcro per via delle lagrime... è vero; non ti posso far felice, ma io do tutto quello che ho; io t'amo, e appunto t'amo estremamente perché, fuori di te, cosa mi resta di lusinghiero e di dolce in questa misera vita?... Tutto è follia, mia tenera amante, tutto, purtroppo!, e quando anche il soave sogno de' nostri amori terminerà, credimi, io calerò il sipario; la gloria, il sapere, l'amicizia, le ricchezze, tutti fantasmi che hanno recitato fino ad ora nella mia commedia, non fanno più per me. Io calerò il sipario, e lascerò che gli uomini s'affannino per fuggire i dolori di un'esistenza che non sanno troncarsi ». E tutto quello che si potrebbe osservare sui piccoli mutamenti e adattamenti, val nulla davanti all'eloquenza del ricalco (già, la cadenza, all'ultimo, s'appoggiava su un che di ridondante, per un effetto di variazione).

Aprire ora alla lettera da *Ferrara*, 20 luglio (« ore... »): « Non abbiamo più niun soccorso dagli uomini, niuna consolazione in noi stessi. Omai non so che supplicare il sommo Iddio, e supplicarlo co' miei gemiti, e cercare qualche aiuto fuori di questo mondo, dove tutto ci perseguita o ci abbandona. E se gli spasimi e le preghiere e il rimorso, ch'è fatto già mio carnefice, fossero offerte accolte dal cielo, ah! tu non saresti così infelice, ed io benedirei tutti i miei tormenti. Frattanto nella mia disperazione mortale chi sa in che pericoli tu sei! né io posso difenderti, né rasciugare il tuo pianto, né raccogliere nel mio petto i tuoi secreti, né partecipare delle tue afflizioni. Io non so né dove fuggo, né come ti lascio, né quando potrò più vederti » (I, 327). E alla lettera LXXXVI p. 348: « ...e non ho niun soccorso negli uomini, niuna consolazione in me stesso. Omai non so che ricorrere al Cielo, e pregarlo con le mie lagrime, e cercare qualche conforto fuori di questo mondo dove tutto ci perseguita o ci abbandona. Credimi, mia Antonietta, se il mio pianto,

se le mie preghiere, se i miei rimorsi, se il dolore profondo che è fatto carnefice ormai di questo mio povero cuore, fossero rimedi bastanti per te; tu saresti risanata, ed io ringrazierei i miei tormenti. E intanto? nella mia estrema afflizione sa il Cielo in che pericoli tu sei! né io posso soccorrerti, né giovarti con le mie lagrime, né accogliere nel mio petto i tuoi segreti, né dividere i tuoi dolori. Io non so frattanto né se parti, né dove sei, né in quale stato io ti lascio ». Quasi poi voltando pagina, in quel gruppo di frammenti della stessa lettera da *Ferrara*, 20 luglio: « Ma tu, Lorenzo mio, ché non m'aiuti? Io non ti scriveva, perché un'eterna tempesta d'ira, di gelosia, di vendetta, di amore infuriava dentro di me; e tante passioni mi si gonfiavano nel petto, e mi soffocavano o mi strozzavano quasi. Io non potevo mandare parola, e sentiva il dolore impietrito dentro di me... » (I, 328). Come alla lettera LXXI p. 314: « ... una perpetua tempesta d'ira, di gelosia, di delicatezza e di amore mi agitavano fieramente; e spesso tutti questi sentimenti si gonfiavano dentro di me, e mi strozzavano quasi... e poi mi sentiva impietrato in un dolore lungo, mortale » (e sarà da ricordare, specie per l'*Ortis* il verso alfieriano: « Ira, vendetta, libertade, amore »).

Siamo ora nella « Parte seconda » del 2° *Ortis* (appena all'inizio): lett. da *Bologna*, la notte de' 28 luglio: « E' mi parrebbe pure di star meno male s'io potessi dormire lungamente un gravissimo sonno. L'oppio non giova; mi desta dopo brevi letarghi pieni di visioni e di spasimi... E sono più notti! Mi sono alzato per tentare di scriverti, ma non mi regge più né la testa, né il polso. Tornerò a coricarmi. Pare che l'anima mia siegua lo stato negro e burrascoso della natura. Sento diluviare: e giaccio con gli occhi spalancati. Mio Dio, mio Dio! » (II, 4). E nella lettera LXXIX, secondo frammento (« ... ore 2.¹⁹ »), pagine 339-40, quasi rovesciando la due parti: « Ti ho lasciata per venire a letto, e mi sono spogliato sicuro di non chiudere occhio: l'ho indovinata... e sono più notti! Pare che la mia anima siegua lo stato negro e burrascoso della natura. Sento diluviare...; e sto stupido, con gli occhi spalancati. Mio Dio, mio Dio, abbi pietà di questo infelice »; poi con un a capo: « Ho tentato invano di leggere... oh! mi parrebbe pure di star meno male s'io potessi dormire profondamente un lunghissimo sonno. — Tu devi avere dell'oppio in casa; mi pento di non essermene provveduto... ». E per finire la serie: nell'ultimo foglio (« ore 1 »), quello che comincia: « Ho visitate le mie montagne, ho visitato il lago de' cinque fonti, ho salutato per sempre le selve, i campi, il cielo... » (quasi una nota di compianto a lungo tenuta), subito al secondo capoverso: « Sacro gelso! ti ho pure adorato; ti ho pure lasciati gli ultimi gemiti e gli ultimi ringraziamenti. Mi sono prostrato, o mia Teresa, presso a quel tronco, quell'erba ha bevute le mie lagrime: mi pareva ancora calda dell'orma del tuo corpo divino; mi pareva ancora odorosa. Beata sera! come tu sei stampata nel mio petto! » (II, 58) (il modo d'arrivare agli ultimi tratti vivi, con un lento crescendo!). E alla lettera LXXI, altre volte citata, al foglio che porta la data *Mercoledì*, ore 3.²⁴ (p. 319): « Son corso a casa Delac, dove tu hai negato di venire a darmi gli ultimi abbracci. Mi sono gettato su quel letto, e mi sembrava ancora caldo dell'orma del tuo corpo divino... mi sembrava ancora odoroso. Oh primo giorno! come tu sei stampato nel mio petto! ». Un'inezia, in fine, ma di valore. Nel 2° *Ortis* parte I,

lettera da *Padova*, 23 dicembre: « Quell'istinto ispirato dall'alto, che costituisce il genio, non vive che nella indipendenza e nella solitudine, quando i tempi, vietandogli d'operare, non gli lasciano che lo scrivere » (I, 279). E nella lettera XIV p. 236: « ... poiché non si può diventar grandi con i fatti, tentiamolo con gli scritti » (per toccare un tasto diverso, che nello scambio tra i due libri, in verità, non è così vivo e costante, e alla lettura infatti non ha fruttato). Facile concludere sul modo tenuto nei passaggi, dove tu vedi, nelle *Lettere*, la tensione cedere d'un tanto, qualcosa effondersi, e l'essere legato all'« occasione » fare il discorso più « interessato », oltre che un poco caricare le tinte (salvando però sempre i nuclei vivi).

Ma quanto s'è ascoltato, sull'altro tasto (sensibile per tanti esempi), è nulla in confronto alla corrente viva del linguaggio che attinge alle due fonti diverse o, per dir meglio, scaturisce da quelle due fonti. S'è visto, cominciando, in quelle « corrispondenze » tra il 1° *Ortis* e le *Lettere*, a gran distanza; figuratevi quanto più fitte (quasi dello stesso sangue, se pure con varia « decantazione ») debbano essere l'altre che passano tra il 2° *Ortis* (specie la I parte) e le *Lettere*. « Pace col povero Ortis — comincia la lett. XIV — e non potresti tu, mia donna, farne nascere un altro... e forse migliore? »; e alla LXX p. 310: « Serba le mie lettere », e alla LXXI p. 318: « Serba le mie lettere... conservale », e alla stessa, ultimo foglio p. 320: « Conserva le mie lettere... e massime questa ultima ch'io stesso quasi direi di averti scritta col sangue del mio cuore. Conservale: tu me le ridarai quando l'età, e il mio cuore logorato non sentiranno più le passioni che ora sento, e che allora avrò forse bisogno di dipingere ». Dipinga o no, quest'onda commossa portò in cima il fiore di alcuni sonetti (gli altri, invece, trasportati dall'onda), e un'ode, di gusto classico, ma l'idea lì dentro nata (dico nell'*Ortis* sopra tutto) della bellezza ideale, dell'armonia, trascendeva quell'ode, e già alla lontana sognava le *Grazie*. Ci voleva un lungo tratto di anni, la loro perdita, per sentire il « bisogno di dipingere », come scriveva in quella lettera profetica; e anche era necessario pagare il debito al gusto classico in forme classiche, anzi in strofe classiche.

Ma sul « lavoro dell'*Ortis* », nel suo circuito largo, non sarebbe detto tutto, se non s'aggiungesse questo particolare (di mestiere parrebbe, ma è anche d'accento). E' noto a tutti quel « frammento », quella « lirica » io direi, del *Sesto Tomo dell'Io*, che Foscolo, veramente, tradusse dal *Tristram Shandy*, con un ribadimento suo in fine (« Presto!... copriti gli occhi, fino ch'io chiuda di nuovo le cortine del futuro, aperte dalla mia mano indiscreta »). Ricordate le due ultime righe tradotte da Sterne: « Ogni bacio, ogni addio è il preludio di quella eterna separazione che ci aspetta!... » (accorciate con un colpo d'ala dal testo, che suona propriamente così: « Ogni volta ch'io bacio la tua mano per dirti addio, e ogni assenza che segue, sono il preludio di quell'eterna separazione che ci aspetta »). Apriamo dunque le lettere all'Antonietta (le citerò nell'ordine dato dal Carli nella sua edizione). « P.S. — Trovami il *Tristram Shandy* di Sterne; almeno il primo volume; ha che fare molto col signor *Celentani e compagnia* » (e non sospettava forse che dovesse aver che fare con qualcosa di più geloso: fuori di quella realtà cruda): è alla lettera XXXIX p. 267. E subito alla seguente, p. 269: « Tocca a te di segnare il mio decreto; quando tu

segnerai la nostra eterna separazione: e la segnerai tu » (il corsivo è nel testo). Poi alla LII p. 283: « ... ogni momento ch'io vivo lontano da te mi pare il preludio di quella eterna separazione che ci aspetta ». E alla LVI p. 292: « Dovrei chiudere gli occhi quando mi si aprono le cortine dell'avvenire » (dunque, anche le « cortine del futuro » è nelle *Lettere*). E alla LXXXVIII, quarto frammento, p. 354: « Il tempo fugge. Ogni bacio è il preludio di quella eterna separazione che forse ci aspetta ». Alla CXVI, finalmente, p. 386: « Siamo così infelici! i momenti de' nostri piaceri son così brevi! Sa il cielo quale separazione ci aspetta! ». Appena un'eco; ma c'è, in quel riascoltare la frase e ridirla, quasi l'aspettativa e il senso, sia della traduzione intera del frammento sia della clausola (questa, tutta, finora almeno, del Foscolo). Il confronto col testo (e l'abbiamo già fatto altrove) anticiperebbe le prove, non foss'altro, del grande traduttore-inventore ch'era destinato a diventare il Foscolo. Il lavoro dell'*Ortis*, anche « per affinamento » (e dico l'*Ortis* come le *Lettere*), già dava i suoi frutti buoni.



UMBERTO BELLINTANI

POESIE

LAMENTO D'AFFRICA

*Com'era gigantesco e tremendo il gorilla nella collera!
e come il bufalo mugghiava verso il cielo
e l'elefante barriva lungo i fiumi
incantati del Congo.
Com'era lugubre e gigantesco il grido alla luna delle iene.*

*Il tempo dei giganti è trascorso.
Ora non restano che i nostri gridi pallidi;
e se tu erri per l'Affrica, nemmeno il formichiere
pavido trovi a zonzo per le lande
assolate e l'ombrese foreste.*

*M'hanno divelta la voce, fatta muta.
E se di me un superstite ululato
ancora è in eco, condotto è nei serragli
dove se geme è un lamento di gazzella
ed il guardiano è poi sempre un mio negro.*

*Com'era libera l'ala degli acquatici uccelli,
e come alta la giraffa monolito di silenzio
era grandiosa solitudine e l'alce
errava l'occhio stupendo nel giro del sole sulle erbe.*

.....

*O mio negro. O sangue mio negro rullavi nelle vene
come il tamburo della guerra.
Ed ora coli tremante dal mio petto squarciato,
e non un negro che resti atterrito se il vulcano
fragoroso erutta il mio respiro
ultimo dell'ora che s'accosta della morte.*

O lo zulù che errava guerriero per la jungla,
perché non s'alza dal letargo e ulula tremendo?
O destatevi, miei cari negri. Morte, morte, infrangi le catene
e che il gigante gorilla ritorni alla foresta
ancora e il bufalo strepitante cozzi contro il vento
e la tenebrosa selva odori di quell'arcano profumo
e sia ancora regina. Avvenga il miracolo.

Ma non sarà. Non sarà. Ma come lo spolpato scheletro
del bianco che fermai collo sguardo d'un mio serpente allora
che temerario il suo piede pose nel mio regno
e negli abissi del sahara affondai urlando ai camellieri

.....

ecco io resterò.....

SPARTACO

E tu sei Spartaco, l'astuto bricconcello,
capobandito, « canaglia fra i maggiori
che mai si fosser veduti alla borgata »
nel tempo ch'era di gloria e d'avventura
entrar negl'orti, squartare un pollastrello
e andare a zonzo per boschi e per le siepi
a franger nidi, alla cerca di qual mai
altro diletto di nequizia e malafama.

Pronto alla rissa, tiratore di balestra
se c'era un vetro sottomano di finestra,
o la gallina, un passerotto su d'un ramo.
Rosso di crine, camuso, l'occhio strano,
figlio di fame, di freddo, di miseria,
col genitore ubriaco all'osteria
hai fatto storia e il tempo non la varia.

Questo tu eri. Ti cerco tuttavia
come il più caro dei ricordi; è per malia
di questo giorno autunnale che rammenta
la primavera perduta e fa giunchiglia
dov'era un cardo, l'odore della menta
dov'era il lezzo dei tanti letamai.

LA MORTE NEL DESERTO

*Udisti un soldato piangere nel deserto
con il capo affondato nelle dune:*

*« Era aspro il deserto.
Era dura la vita nel deserto,
Ma il cuore portava il sole;
e la luna nelle notti del deserto
coi ruscelli scintillanti, la memoria
di finestre spalancate sulle viole
di una verde vallata.*

*Era aspro il deserto.
Era dura la vita nel deserto.
Ma l'occhio portava il verde;
ma l'occhio portava il verde
e le viole fra le dune del deserto
coi mattini scintillanti e sonagliere
di cavalli galoppanti sulle strade
delle verdi pianure ».*

*— O mio cuore,
fa che tu sia lontano dalla morte nel deserto,
dalla morte del soldato nel deserto:
dalla morte che ha divelto dall'occhio il canto allegro
dell'uccello di palma;
dalla morte che ha cacciato dalle mani la memoria
d'una guancia femminile, d'un bambino,
d'una groppa di cavallo, d'un agnello;
dalla morte che ha troncato ai piedi la carezza
del sentiero illuminato: dalla morte
che non vide alta in cielo la polare.*

DIEGO VALERI

IL POETA RUTEBEUF

Della vita di Rutebeuf si sa con certezza questo soltanto: che operò, cioè scrisse, a Parigi, tra il 1250 e il 1280, sotto i regni di Luigi il Santo e di Filippo l'Ardito.

Era il tempo delle crociate di Egitto e di Tunisi: grandi fatti che non potevano non impressionare fortemente il poeta, misero e strambo uomo nella pratica, ma cristiano fervente di cuore e di anima.

Parigino di nascita? Non si sa; e neppure si può stabilire se si chiamasse veramente Rutebeuf o non si fosse così nominato da sé.

Per tutte le contrade di Francia venivano sorgendo, in quella felice stagione creativa, le cattedrali meravigliose. Intorno all'Università di Parigi battagliaavano, per tenere o conquistare la posizione, filosofi aristotelici, teologi razionalisti e mistici agostiniani; Jean de Meung lavorava alla seconda parte, dottrinale e satirica, del *Roman de la Rose*; Adam le Bossu segnava le prime date del teatro profano coi suoi due *Jeux*: della « Feuillée » e di « Robin et Marion »... Da noi, nascevano Dante e Giotto; Giovanni Pisano era nel fiore della giovinezza; moriva di ferro, presso Benevento, il bello e gentile Manfredi.

Rutebeuf, nato povero, ebbe sempre attorno al collo la corda della necessità: donde i suoi continui lamenti, scherzosi in apparenza, per gusto e vezzo giullaresco, ma accorati e dolorosi nel fondo.

*Poco senno, poca memoria
m'ha dato Dio, sire di gloria,
e borsa grama.*

*Son come giunco su fontana,
o come uccello sulla rama.*

*L'estate canto,
l'inverno mi sfogo col pianto.
Perdo le foglie del mio manto
al primo gelo.*

*In me non c'è fiel né veleno;
nulla ho che sia mio sotto il cielo,
tutto va al vento...*

Fu poeta di temi vari e in varie forme, senza uscire però dalla già costituita tradizione letteraria del secolo: narratore di favolelli giocosi e salaci, fustigatore audace dell'ipocrisia monacale, agiografo popolare, visionario dell'oltretomba, e infine autore di teatro, per via di quel *Miracle de Théophile* che alcuni anni fa fu riportato sulle scene non senza buon risultato. Ma la costante psicologica della sua ispirazione è una: un amalgama di soffocata malinconia e di gaiezza beffarda, che, pur senza attingere la drammatica violenza per cui, due secoli più tardi, Villon sarà grande poeta, riflette fedelmente, con indubitabile sincerità, un intimo contrasto d'anima e una condizione di vita caratteristica del tempo. Parimenti si può dire che, in tanta varietà di soggetti, di « generi » e di modi, dominante, anzi determinante, è lo schietto accento lirico di tutta l'opera.

La virtù per cui la poesia di Rutebeuf trova ancor oggi rispondenza nel sentimento del lettore è, appunto, il lirismo vivace ond'è pervasa: un lirismo sempre immediato, subitaneo, istantaneo, ad onta delle finezze e dei giochi di parola, delle allitterazioni artificiose e dei virtuosismi di rima che sono appannaggio di tutti i poeti medievali. Anche sotto questo aspetto stilistico (il più importante, se non il solo importante) Rutebeuf preannuncia Villon, poeta più forte, più fantastico, più estroso, ingegno più complesso, ma temperamento artistico affine.

Inutile insistere su questo accostamento Rutebeuf-Villon, ch'è quasi un luogo comune della critica dotta. La lettura di una breve lirica, che certamente è da porre tra le più rappresentative del poeta ducentesco, non potrà non richiamare alla mente dell'ascoltatore certe celebri strofette del « Testamento » villoniano; d'altra parte lo persuaderà (per quanto può farlo una traduzione) che Rutebeuf è ben più di quel « commencement d'un poète » di cui parla il Bédier.

Ecco, senz'altra chiosa preventiva, il « Lamento di Rutebeuf »

*I mali non voglion finire:
tutto quello che può venire
Dio me l'ha dato.
Degli amici che cosa è stato,
che tenevo sempre al mio lato
e amavo forte?
Li ha disseminati la sorte:
semenza destinata a morte,
non han levato.
Belli amici, che mi han tradito!
Dal tempo che Dio m'ha assalito
e bersagliato,
non uno di lor s'è mostrato.
Tutti il vento me li ha rapiti:
la fede è morta.
Gli amici il vento se li porta!
E c'era vento alla mia porta:
sono spariti.*

Di tono più familiare, più « quotidiano », è quest'altro « Lamento », indirizzato al buon re Luigi IX partito per la sua seconda crociata. Il tema della povertà era davvero inesauribile per il povero Rutebeuf.

*Non so da dove cominciare,
né quanto poi dovrei parlare,
per dir della mia povertà.
Re grande, vi prego per Dio
che veniate al soccorso mio,
sì farete gran carità.*

*Del bene d'altrui son vissuto
fin tanto che m'hanno creduto;
ora credito non ne ho più,
perché mi sanno indebitato;
e voi siete lontano andato,
e speranza tolta mi fu.*

*Gli alti prezzi e la mia brigata
che non è debol né malata,
ahimè, m'han ridotto così;
non trovo che duri rifiuti;
un cane non c'è che mi aiuti;
tutti savi, e niun dice sì.*

*Di gran danni da Morte ho avuto;
dei buoni il soccorso ho perduto
che v'hanno seguito, o buon Re,
in lontano pellegrinaggio
a Tunisi, luogo selvaggio
di trista gente senza fe'.*

*Gran Re, se in qualcosa ho mancato,
fu mancanza senza peccato,
ché il pane in mia casa mancò.
Nessuno mi porge un appiglio:
di freddo tossisco; sbadiglio
per la fame che mi addentò.*

*Son senza coperte né letto:
non so chi sia più poveretto
di me; dove andare non so.
Il mio fianco sta sulla paglia:
paglion non è letto che vaglia,
ed io più che paglia non ho.*

Rutebeuf, a credergli sulla parola, aveva sposato una donna anziana, brutta, e, ben s'intende, senza un soldo. Altra ragione di pianto; altro « lamento », in cui la nota sarcastica resta, alla fine, sopraffatta da quella semplicemente dolorosa. Il « Mariage Rutebeuf » si apre infatti col ritratto caricaturale della moglietta :

*... Non è né graziosa né bella,
ha ben cinquant'anni in scodella;*

*sembra una lisca,
non temo che mi tradisca...;*

ma subito dopo presenta un interno di casa che trasuda miseria e lacrime; e in lacrime il bizzarro canto si chiude, lasciando nel lettore un'impressione incancellabile di cosa vista, di sofferenza umana che si sia umilmente accostata al suo cuore :

*... Neppur la rovina di Troia
fu grande com'è questa mia.
Malinconia!
Quaresima è l'imbandigione
d'ogni stagione.
Mia moglie avrà pesce per cena
quanta avrà crema :
così potrà ben digiunare
e l'anima alfine salvare...
Non ho nelle mani un mestiere;
dove abiti non s'ha a sapere :
dimora ho incerta.
La porta a nessun sarà aperta,
perché la mia casa è deserta,
povera e spoglia...
Talor non c'è pane né sfoglia,
e allora mi scappa la voglia
di rincasare.
Poiché solo chi può portare
è il benvenuto,
male vi sarei ricevuto.
Non oso, e ciò più mi sconsorta,
di oltrepassar la mia porta
vuote le mani.
La vita che vivo, ecco, è questa :
la speranza per il domani
è la mia festa.*

Rutebeuf era profondamente, ingenuamente religioso, come il suo secolo. Aveva una particolare devozione per la Madonna, e una paura tremenda dell'inferno. L'esistenza che conduceva gli appariva in certi momenti un tessuto di errori e di colpe da pagare con la dannazione eterna: allora l'esercizio stesso della giullaria a servizio dei signori, cioè la poesia, diventava ai suoi occhi un imperdonabile peccato. Donde la volontà di smettere, il bisogno di pentirsi di tutto il trascorso, prima che fosse troppo tardi.

*Basti ora con questo rimare!
Mi devo anzi meravigliare
che l'ho così a lungo protratto.
Il mio cuore ha da lagrimare,
ché mai non mi seppi applicare
a servire Dio in ogni atto.
Invece ho seguito il talento
del gioco e del divertimento,
né i salmi degnai recitare.
Se non mi assistesse al Giudizio
colei che di Dio fu l'ospizio,
avrei fatto un pessimo affare.
Verrò tardi al buon pentimento,
me misero! Il folle mio cuore
non seppe trovare il momento
per condursi a stretto rigore.
E come oserei di parlare,
i giusti vedendo tremare?
Ho sempre ingrassato la pancia
d'altrui bene, d'altrui sostanza.
Buon chierico è chi sa mentire:
se dico: « La mia fu incoscienza,
non so cosa sia penitenza »,
ciò non mi potrà garantire...
Tant'ho fatto che più non posso;
è tempo che in quiete mi stia:
Dio voglia che tardi non sia!
Il peso che porto sul dosso
s'è giorno per giorno accresciuto;
e fuoco coperto è più ardente.
Di prender la volpe ho creduto:
ma astuzie non valgono a niente,
ché sta ben sicura in suo luogo.
La vita è già presso a finire,
per altrove devo partire.
Che farci? Oramai l'abbandonò.*

Come poeta mariano, Rutebeuf ha trovato parole di una purezza, di una gentilezza, di un candore senza pari:

*Tu odii orgoglio e fellonia
sopra ogni cosa.
Giglio sei dove Dio riposa,
rosaio sei che porta rosa
bianca e vermiglia...*

Maria, vergine e madre, regina e intercessora, *omnipotentia supplex* (secondo il detto di San Bernardo, ch'egli avrà certamente conosciuto), è il suo tema più caro; la poesia ch'essa gl'ispira è la sua più alta. Ed è bella in sé: *gravis dum suavis*.

Il *Miracolo di Teofilo* che, come dramma, è certamente poca cosa (appena uno schema di dramma), s'incentra però in due monologhi del protagonista (un atto di contrizione e una domanda di grazia) che dalla fede nella Vergine attingono un calore, una luce, una forza d'irradiazione di rara intensità.

Il chierico Teofilo aveva venduto l'anima al diavolo per uscir dalle terribili strettezze in cui si trovava. Ora che le ricchezze del Maligno sono sfumate, e dei piaceri goduti altro non gli resta che un ricordo amarissimo, egli s'induce, benché riluttante per coscienza d'indegnità, a dichiarare alla Madonna il proprio pentimento e ad implorarne il perdono. Ecco le due scene, i due monologhi lirici, introdotti dalle didascalie del poeta stesso. (Il quale, non occorre dire, si trasferisce tutto nel suo personaggio, parla di sé per bocca di lui).

... Qui Teofilo si pente e viene a una Cappella di Nostra Signora e dice:

*Ahi, me tristo e dolente, che mi potrà accadere?
Terra, come mi puoi portare e sostenere,
poi che ho Dio rinnegato, e mi arresi al potere
del signore e padrone onde ogni male viene?*

*Il mio rinnegamento esser non può taciuto.
Il balsamo ho lasciato, sonmi appeso al sambuco,
da me il Demonio ha preso la carta e ricevuto
il breve: a lui dell'anima dovrò render tributo.*

*O Dio, che vorrai fare del meschino dolente
di cui scenderà l'anima nell'inferno bollente?
Lo pesteranno i diavoli coi piedi duramente.
Apriti dunque, o terra, mangiami incontanente!*

*Che farà mai, Signore, il tristo sbigottito,
dal tuo regno e dal mondo maledetto e sbandito
e dai servi d'inferno raggirato e tradito?
Son io dunque da tutti scacciato ed assalito?*

*Ahimé, com'ero pieno d'infinita ignoranza
quando ho Dio rinnegato per un po' di sostanza!
Le ricchezze del mondo che volli in abbondanza
m'han gettato in un luogo dove non c'è speranza.*

*Tenni più di sett'anni, Satana, i tuoi cammini.
Mali canti mi han fatto cantare i dolci vini.
Rendite traditore m'ebbi dai contadini.
Segheran la mia carne carpentieri maligni.*

*L'anima vuole amore; la mia non sarà amata.
Non oso alla Madonna chieder che sia salvata.
Tropo mala semenza ha colui seminata
di cui l'inferno attende l'anima destinata.*

*Ahi, qual folle signore, qual folle signoria!
Or sono ai mali passi, persa è l'anima mia!
Pur, se osassi affidarmi a dolce signoria,
forse sarebbe accolta lassù l'anima mia.*

*Lordo sono e il lordato deve andare in lordura.
Ho lordamente agito, lo sa colui che dura
e durerà in eterno: or ne avrò morte dura.
Demonio, ben m'hai morso di cattiva morsura!*

*Or non ho dove stare, più, né in cielo né in terra.
Ahi lasso, dov'è il luogo che per me si disserra?
Non mi piace l'inferno, che l'anima mi afferra,
il cielo m'è negato, perché al Signore ho guerra.*

*Dio non oso né i Santi né le Sante invocare,
ché mi volli al demonio a mani giunte dare.
Egli può il mio sigillo su lettere mostrare.
Ricchezza, m'hai tradito; ora devo pagare.*

*Dio non oso né i Santi né le Sante invocare,
né la dolce Signora che ciascun deve amare.
Ma poi che in lei non sono cose tristi né amare,
s'io mercé le domando, chi mi può biasimare?*

A questo tempestoso soliloquio segue la preghiera « che Teofilo dice davanti a Nostra Signora »: fluida effusione d'anima, donde si rileva un'immagine sacra, disegnata e colorita con l'arte ingenua e sapiente di un miniatore.

*Santa regina bella,
gloriosa pulzella,
donna di grazia piena,
del bene chiara stella,*

*chi al bisogno t'appella
liberato è da' pena,
chi il suo cuore a te mena
avrà gioia novella
fuori da questo esiglio;
rigogliosa fontana
dilettevole e sana,
ricordami al tuo figlio.*

*Nel tuo dolce servizio
posi il cuore all'inizio,
ma tosto fui tentato
da colui che alimenta
il male e il bene annienta:
mal rimasi incantato.
Or tu mi disincanta,
ché la tua volontà
libera è tutta quanta;
o il mio corpo sarà
carico di nequizia
davanti alla Giustizia.*

*Donna santa Maria
fa' che il mio cuore sia
sempre a servirti presto;
se non, l'anima mia
in sua malinconia
sarà serva al Molesto.
Più nulla può salvarla
se dai nervi a slegarla
venga la morte pria
che a te data si sia.
Fammi tu meritare
quest'anima salvare.*

*Donna di carità
che umilmente portasti
nostra salute eterna,
che da duolo e viltà
tutti ci liberasti
e dalla valle inferna,
o Donna, io ti saluto!
Fa' che non sia perduto,*

*nel baratro goloso
dove Tantalò sta,
il bene prezioso
ch'ebbi in eredità.*

*All'inferno s'è offerta,
onde la porta è aperta,
l'ontosa anima mia;
se lì prende dimora,
sarà, buona Signora,
manifesta follia.
Donna del Paradiso,
volgi il tuo dolce viso
e ricevi il mio omaggio;
per il tuo Figlio saggio
fa' che il mio guiderdone
non vada a perdizione.*

*Come il sol per il vetro
entra e ritorna indietro
senza produrre offese,
così restasti intera
quando Dio dalla sfera
dei cieli in te discese.
O tu, gemma splendente,
Donna dolce e clemente,
la mia preghiera accogli:
anima e corpo sciogli
dalla fiamma d'inferno
ch'arde e brucia in eterno.*

*O regina d'amore,
schiara gli occhi del cuore,
spazza ogni oscurità;
donami tanta grazia
che l'anima stia sazia
nella tua volontà.
Troppo a lungo ho indugiato
in tenebroso stato;
servi della malora
mi ci attirano ancora.
Non ti piaccia, o Signora,
ch'io ricada in peccato!*

*In vergogna e bruttura,
in vita troppo oscura,
troppo a lungo son stato.
Regina monda e pura,
or prendimi in tua cura,
sì ch'io sia medicato.
Per tua natura eletta
che in te sempre è perfetta
fa' splendor sul mio cuore
il tuo fino splendore,
ché il cuor, senza tua luce,
nell'error si conduce.*

*Il ladrone indefesso
già in suo sacco mi ha messo,
e via mi porterà,
sì aspramente mi aspreggia,
se a Gesù tu non chieggia
di darmi libertà.
Perdona i miei misfatti,
e il Maligno combatti,
ch'io non entri in sua via.
Tu che nei cieli stai
fa' ch'ei non possa mai
prender l'anima mia!*

Questi i più caratteristici aspetti del poeta Rutebeuf, a cui sarà giusto riconoscere, alla fine, il possesso d'una voce, esile ma sua, e di un'arte fanciulla (com'era fanciullo, in certo modo, il suo tempo) ma pur efficace. Considerarlo soltanto un abbozzo di poeta e il precoce annunciatore del grande Villon, sarebbe (è, nella maggior parte delle storie letterarie) un iniquo perpetuare la disgrazia che, settecento anni fa, prese a perseguitarlo.

(Dal Terzo Programma)



RITRATTO DELLA LOMBARDIA

G. B. ANGIOLETTI: **Pianura e città**

Malinconica nei lunghi inverni, chiara e feconda in primavera e autunno, ardente in estate, la pianura lombarda rimane bella ad ogni stagione, di una bellezza continua, uguale e pertanto varia nelle sue innumerevoli sfumature. Ma le grazie estreme le raggiunge quando la nebbia ne alleggerisce e limita i contorni, quando gli alberi s'alzano spogli, neri, quasi disperati di aspettare un sole che li lasci vivere, e l'acqua rispecchiandoli ovunque li rianima: un'acqua fida, tranquilla, del colore bianco del cielo. Pioppi, olmi, platani, gelsi, sono allora i soli abitatori della campagna; e qui si rifugiano i pensieri, quando immagini troppo violente li consumino, e vorrebbero come questi alberi riflettersi in un mondo dove nulla accade, chiuso nella nebbia come in una labile grotta di neve.

I viaggiatori che l'attraversano, contemplan questa pianura dubitosi, pensando che chi vi è nato debba soffrirne, forse odiarla. Ma chi vi è nato non ne soffre, e certo non l'odia. Se si allontana gli pare anzi che lo richiami, come un amore segreto, il desiderio di ritrovarvi pensieri che rassomiglino ai prati, alle acque, com'essi ignari di ogni vicissitudine o tumulto.

Ma in questa pianura si eleva la grande città, dove tutto invece è come un interminabile battagliare, e correre, e urlare di uomini e di macchine. Abitarvi sembra una dannazione, e nulla in essa risponde alla grazia della campagna che la circonda. Non è città d'arte, non fu mai vera capitale, e al paragone di tante altre più belle o più quiete, fa figura d'un chiassoso arricchito in un'accolta di principi e di principesse che ironicamente lo considerino come un intruso. Ma, per nulla disposta ad appartarsi, Milano ricorda all'illustre compagnia le proprie nobili origini, e ricambia quella contegnosa accoglienza con qualche frizzo ora arguto ora tagliente sulle fisime e sui pregiudizi della « bella gente ».

Ma i suoi maggiori titoli di nobiltà Milano oggi li rivendica in una missione che nessuno potrebbe irridere: il lavoro. In esso si compendia un contraddittorio destino: chè se in questa città fiorì rigoglioso il romanticismo, mentre ogni slancio romantico parrebbe lontano dal suo genio, ora quello stesso slancio appare trasfuso appunto nella voluttà di fare, di operare, oltre che nell'entusiasmo per ogni idea nuova e generosa. In un paese come l'Italia, che ne aveva bisogno, Milano ha corretto qualche forma di cinismo, di indifferenza, di abulia, e se pure il suo attivismo diventa un po' troppo sbrigativo e perfino fastidioso, la città porta ancora nell'arte

un tocco, un accento, un timbro leggeri, certo meno freddi e distaccati di quelli che sembrano altrove prediletti; e ancora inserisce la sua spontaneità, anche se talvolta ingenua, fra qualche stanca albagia comunale o patrizia.

Sotto la rude facciata, c'è anche una strana tenerezza, in questa città non rallegrata da fiumi e da colline, non fatta maestosa da antiche vestigia. Una tenerezza che non ignora la passione, che si esalta nell'individuo come nella folla, nell'amore per la poesia, nell'amore per la giustizia. Questa città è quasi il simbolo di un dovere che bisogna compiere cordialmente, senza immusonita autorità e senza dottrina o pietistica presunzione; ed è la prova di quanto possa un popolo quando non lo incrina un eccessivo criticismo ma appena lo sfiori, a sventare ogni pericolo di pedanteria nordica, la tiepida brezza di un felice umore. L'equilibrio dell'intelletto e la lealtà umana qui si incontrano e si alleano. E come i suoi calmi pensieri vanno alla pianura silenziosa, così il cittadino che se n'è allontanato ritroverà sempre in questo tumulto il segno di un'amicizia incapace di tradire.

C. E. GADDA: **Milano**

Il Manzoni, a' suoi giovani anni, vide ancora la città tutta chiusa e direi stretta nel cerchio dei bastioni e della fossa: un cespito di persistenti memorie, speranze. All'attesa di chi arrivava da lontano la porta, le mura basse, a un tratto, esondate da chiari platani o dal denso verde degli ippocastani nel silenzio della pianura verdissima, corsa dall'acque,

dalle insubre cavalle esercitata.

La vecchia città cui Pompeo Stràbico, il padre del Magno, concesse la parità romana dei diritti, — dove Alboino approdò con l'orrida gente dalle lunghe aste in una lontana sera di settembre, — la città che il Cattaneo sovvenne del suo fermo consiglio nelle ultime tre giornate delle cinque eroiche e purissime, — la città di Ambrogio, di Agostino, del Petrarca, del Filarete, del Bramantino e del Verri, del Cavaliere e di Gaetana Agnesi — sembra aver derivato il suo vigore audace ed autonomo dai lontani anni delle libertà comunali e da squillanti fanfare, che a Legnano a Magenta a Parabiago al percosso ponte di Lodi si levarono a significare la bravura, il coraggio. Dopo le sfiammate del Risorgimento, uno spirito di laboriosa allegrezza, di dura e talora opaca disciplina. L'assiduità pertinace alle incombenze del giorno, la legittima brama del guadagno, del benessere, una sodalità cordiale e civile. Credere e operare nel bene, cavar zecchini il più onestamente possibile dal tempo mortale. Tutto si adempie, a Milano, in una sicura esattezza, che è garanzia e conforto del vivere, incitamento ad aver fede nel domani, e, soprattutto, nell'oggi.

La eccelsa vetta del duomo, che ci appare sopra lontane brume a Saronno, a Seregno: le basse mura, superate dalle chiome degli olmi, degli ippocastani. Oggi la vasta macchia del vivere si dilata e si sfrangia nel piano verso tutti i pioppi e fino

ai primi gelsi della terra; l'abetina che dalle Groane discendeva fino a porta Giovia ancora al tempo sforzesco ha dato luogo alle patate, al grano, ai fumaioli di già inutili, ai tralicci delle linee elettriche: per l'apporto dell'invisibile, dalle centrali del Ticino o dell'Adda. Le vecchie corporazioni del comune avevano avuto i lor marmi dal Ticino e dal Naviglio grande: dalle cave del Verbano alla darsena di Santo Stefano in Brolo. In cinque secoli, — il Visconti auspicando e non vietandolo Spagna od Austria, — il duomo era cresciuto adulto e s'era addobbato di marmi, già neri i vecchi quando non posti nemmeno ad opera i nuovi ed attesi. Disegnato da architetti tedeschi, ornato da Filippino degli Organi, i francesi lo vollero pronto e festante: perchè la corona longobarda fosse imposta in capo al non gigantesco monarca ch'era nato dalla rivoluzione, stufa di partorire dei repubblicani. Treni elettrici hanno soppiantato, nella pianura chiara o cupa, le cavalle al galoppo: rotolanti locomotori con scintille bluastre al pantògrafo nelle ombre di sera trascorrono davanti le rosse certose. I distributori di benzina, i loro tubi al neon sono oggi il più bel vezzo per la città del Luini, del Parini. Le cornici di cotto del Filarete o del Bramante sembrano al paragone sopravvissuti capricci d'una Cina paleolitica. Così

*la via che tra gli alberi
suburbana verdeggia*

non vede più trascorrere il cocchio dorato della Castelbarco, nè più ode sibilare le argute ossa del poeta dentro le fauci della sua tomba senza nome. I campi santi degli otto « corpi » cittadini si sono rappezzati in un unico e marmorizzato cimitero, che il sibilo fuggente del T. P. suole sfiorare tra nebbie, o nella rossa e greve sera dell'estate. L'ospedale di Francesco Sforza è andato a sbattere a Niguarda: e la sua meravigliosa biblioteca è stata fosforo e fiamma, tra le fiamme della lungimiranza recente. Indenne dalla celeste ira, invece, la basilica del Santo catechizzatore d'Agostino: quella che vide volare le tre colombe verso Legnano, nella terzultima sera di maggio. Davanti la certosa di Garignano, dove il Petrarca posò — diletta di lumachine e gamberetti, — è la gabella dell'autostrada al clorodont che si apre e si scaglia verso i laghi e le Alpi. Tubi al nèon nella notte. E là dove Azzone il saggio sostenne l'assedio del Bàvaro, — sacro romano cesare squattrinatissimo, epulante e trincante a San Vittore ad Corpus dei salumi e delle fiasche medesime inviategli dal provvidente assediato, — sopravvivono ristorati oggi i due fòrnici della cosiddetta pusterla di Sant'Ambrogio, la testimonianza più veramente milanese e comunale de' miei sogni al tramonto.

Tutto si adempie, a Milano, con sicura esattezza: le veline di ricevuta agli sportelli della banca, testimonianze mute, infallibili: le bollette della luce, stupendamente perforate a macchina. La ricevitoria delle imposte, esercita dalla gloriosa Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, va insigne di rare citazioni da Quintiliano, Cicerone, Sant'Agostino: « Il fisco è come un buon papà, che da tutti i suoi figli riceve quello che a tutti ridistribuisce »: caro paparino bello! E la vacca milanese si lascia mungere in pace: più la mungono, e meglio si sente.



GIOVANNI FATTORI: *Il cavallo bianco* (Collezione Jucker, Milano)



Carlo Carrà: *La lavandería*

Non è forse eccelso, oggi, nella nostra gente, lo spirito e il senso del divenire, la curiosità del probabile futuro. Si direbbe che un « regolamento » ci basta, che abbiamo in uggia, chiamati dall'officina o dalla fabbrica, il mondo delle circostanze morali, i problemi, le perplessità, le complicazioni d'una fenomenologia che sentiamo non esser nostra. Ci basta una sirena « periferica » nel frizzante mattino. Ci basta una voce del tariffario: « *El polàster el paga dazzi* ». Vorrei che al senso profondo della responsabilità e dell'autonomia economica, si accompagnasse un eguale ardore per ciò che è forma e stile della terrena vicenda, in questa terra che pur diede i natali al Cardano, al Caravaggio, al Manzoni.

I novant'anni che ci separano omai dalla proclamazione del regno (marzo 1861) hanno visto ad opera le energie milanesi e lombarde nel vasto cantiere di una nuova vita, emulatrici di quelle che i popoli più solerti adibiscono, volonterosamente, alla costruzione del loro destino rinnovato. Queste energie hanno saputo distendere sulla pianura pervasa dalle acque o acclive ai colli, (tra le Alpi e la fascia delle risorgive), il buon drappo delle sue industrie, dei suoi mercati, delle sue provvidenze civili, dei suoi treni e trenini. In un terra già folta di popolo, oltre mezzo milione di immigrati sono stati accolti al lavoro, eguali nel diritto, eguali e molte volte superiori nel profitto. C'è stato pure quel tale, fra i molti, di cui avremmo potuto giustificare e magari soddisfare l'inevitabile appetito, ospitare l'inevitabile prole o discendenza, esonerandolo, tuttavia, da qualsivosse prestazione di cervello.

CARLO CARRÀ: **La mia carriera a Milano**

Sono venuto a Milano dal nativo Piemonte nel maggio del 1895. Avevo quattordici anni. Garzone di decoratore spesso dovevo tirare il carrello carico di materiale da un capo all'altro di Milano, e per quanto fossi un ragazzetto abbastanza robusto, talvolta la fatica fisica mi prostrava visibilmente. Nei pomeriggi festivi andavo nei Giardini Pubblici a leggere e, osservando la gente, essa mi sembrava tutta assai più felice di me. Intanto continuavo a frequentare la scuola serale di Brera, diretta in quel tempo dal vecchio decoratore Lorenzoli, uomo di una bontà e arguzia tutte lombarde. Spesso andavo alla Pinacoteca di Brera e al Museo Poldi Pezzoli a deliziarmi davanti a quei famosi pittori delle antiche scuole. Frequentavo pure la Galleria d'Arte Moderna al Castello Sforzesco, ma una vera cotta l'ebbi per la Galleria Grubicy del largo Cairoli dove venivano esposte le opere di Segantini ritenuto allora un grande rivoluzionario in arte. Nel 1905 mi vennero assegnati due premi alla Scuola Superiore dell'Arte Applicata e queste due ricompense (500 e 175 lire) persuasero mio zio a fornirmi un sussidio mensile di 50 lire, acciocchè potessi finalmente intraprendere gli studi all'Accademia di Brera, cosa che potei effettuare presentandomi come privatista alla scuola del nudo, tenuta allora da Cesare Tallone.

Anni allegri, quelli! Si rideva, si fumava, si giocava e si studiava. In quel torno di tempo conobbi Prevati, Vittore Grubicy, Emilio Longoni, Conconi e Gola,

artisti fra i più apprezzati allora a Milano. E qui ricorderò di sfuggita la « Famiglia Artistica », la direzione della quale mi affidò di riordinare il baraondesco archivio del Sodalizio. Conobbi così le lotte della famosa « Scafigliatura », e questo movimento artistico ormai dimenticato, accese in me il desiderio di emulare quei vecchi combattenti. Poco dopo infatti con Boccioni e Russolo andammo da Marinetti e si iniziarono le battaglie del « Futurismo ». Che il « Futurismo » sia sorto a Milano, non è poi privo di significato. La metropoli lombarda era la città più viva d'Italia, atta quindi a diventare il centro artistico più importante del nostro Paese. Questo punto bisogna tenerlo fisso poichè credo di poter affermare che il vivere nell'ambiente milanese giovò a potenziare le mie aspirazioni artistiche.

Devo pure rammentare che durante la mia attività di critico d'arte, esplicata per circa un ventennio sull'« Ambrosiano », cercai di affermare anche con gli scritti la mia fiducia nel principio italiano, il quale, in sostanza, si traduceva in un più giusto rapporto fra le idee di modernità e di tradizione.

Ho sempre avuto fiducia nel mio destino e abbastanza risolutezza nel seguire i sentimenti che via via accompagnavano il mio lavoro. Di ciò ebbi la prova allorchè fu allestita nella primavera del 1942 in sei sale della Pinacoteca di Brera la mostra panoramica della mia opera, dove figuravano 114 dipinti fatti arrivare da tutte le parti d'Italia.

In ultimo mi sia concesso di ricordare che nel 1941 mi venne assegnata per chiara fama la cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Milano, cattedra che lasciai recentemente per aver raggiunto il settantesimo anno di età, limite consentito dalla legge. Il mio lavoro si è sempre svolto a Milano ed evidentemente Milano ha operato un incantesimo su di me che dura da 58 anni, se anche nei più brevi soggiorni all'estero sempre ho sentito una forte nostalgia per Milano, e un vivo desiderio di ritornarvi e di riprendere qui il posto della mia umana fatica.

MARCO VALSECCHI: **Milano e l'arte moderna**

Fino a quando ci fu una divisione, grosso modo, regionale nell'arte italiana, e questo dato di fatto durò fino al primo decennio del nostro secolo, dire « lombardo » rispondeva a certi caratteri di inclinazione sentimentale e di resa stilistica abbastanza precisi e costanti: certo fondo, cioè, di concreto realismo, affrontato tuttavia con una vena dolce e un'effusione di fantasia, che si possono dire romantici anche per una foga di esprimersi, di comunicare, che rivela, alla lunga, un'impazienza per le ricerche formali troppo chiuse e calibrate; sicchè, da questo angolo, « lombardo » ebbe persino, qualche volta, un significato limitativo.

Ma da quando, con le mutate condizioni storiche, la regione non fu più quell'area culturalmente impermeabile e il futurismo, nato proprio qui sui Navigli, agganciò decisamente contatti con l'arte europea, spalancando l'area lombarda a tutti i venti, il carattere dell'arte che si formò qui a Milano fu meno transitorio e

ambientale, e bisogna cercarlo piuttosto in quella energia intellettuale che permise e sostenne quel fervore di rinnovate esperienze, che caratterizzò appunto l'ultimo quarantennio.

Non si vuol dire, adesso, che tutto sia stato di buona lega o di primo piano. Ma fu proprio quella liberalità mentale e quella curiosità intrepida del moderno che condusse a Milano quasi tutti i migliori artisti italiani, a cercarvi solidarietà ma più spesso per lasciarvi un proprio segno. Per cui non parrà iperbole dire che qui si ebbe e si ha tuttora una specie di riassunto esemplificativo dell'arte italiana contemporanea, dagli anziani maestri ai giovani più spericolati.

I quali ultimi possono anche aver puntato i piedi o mostrato uno spirito polemico impaziente. Ma alla fine, e di buon animo, sono pronti a riconoscere tutto il debito loro. Ora i maestri — da Carrà a Tosi, da Sironi a Soldati — vivono quasi appartati; ma la loro presenza si avverte come il segno di un'alta stagione poetica che è maturata anche a simbolo di una nobiltà morale e si riflette nel clima della città, che non può scemare, appunto per la loro presenza, di intensità e di misura intellettuale. E i giovani, dicevamo, sono i primi a riconoscere di muoversi sopra un terreno poetico aperto dai maestri. Soltanto che le condizioni culturali si sono via via mutate, complicandosi e frantumandosi in mille riflessi, con un allargamento di curiosità mentali persino contraddittorie. Ma giusto nella vivacità di risposta agli interrogativi balenanti della vita contemporanea, nel fervore del loro linguaggio apparentemente ermetico e invece soltanto condotto a filo delle nuove prospettive poetiche, sta il segno della vitalità d'animo e di pensiero di questi giovani. E soprattutto bisogna riconoscere che se differenti sono state le ragioni e le esperienze condotte dalle diverse generazioni d'artisti, per cui in certi frangenti possono anche essersi trovate, tra di loro, su posizioni divergenti, uguali sono la passione, la disperata dolcezza per affermare nell'arte italiana un valore di poesia.

Per i maestri si trattò, essenzialmente, di ricollegarsi, anche in modi perentori, a quelle ricerche di stile che in Italia tralignarono, per gran parte nel secolo scorso, in deviazioni di gusto o di narrativa bozzettistica: e nell'altissimo mito di una purezza formale si racchiuse spesso il senso e la speranza di una intera esistenza. Nei giovani si assiste invece a una trepida riscoperta del mondo, con un occhio limpido tuttavia che afferra subito l'essenza della figura; e in questa riscoperta ci sembra di scorgere già una nuova fiducia verso il mondo sensibile e reale. Vi troviamo, cioè, rivissuti in sintesi di passione personale e di intelligenza critica, le figure e i miti che variamente si manifestano nella civiltà poetica odierna. Dalla parte dei cosiddetti astrattisti — da Reggiani a Radice, da Veronesi a Moreni — ciò avviene con un controllo mentale che se pecca di un certo purismo intransigente, riesce però ad escludere quanto di gratuito e di approssimativo può ledere il gesto del creare. Per altri artisti, invece, da Birolli a Morlotti a Cassinari, per fare solo alcuni nomi dei giovani più impegnati, senza dimenticare alcuni giovanissimi molto attivi e di grande speranza, come Ajmone e Carmassi, questa nuova apertura sul mondo reale e una sua più diretta interferenza, appare introdotta e intersecata da tanti sotterranei e riarsi motivi, anche di natura morale. Ma la loro impresa, sempre su uno sfondo culturale,

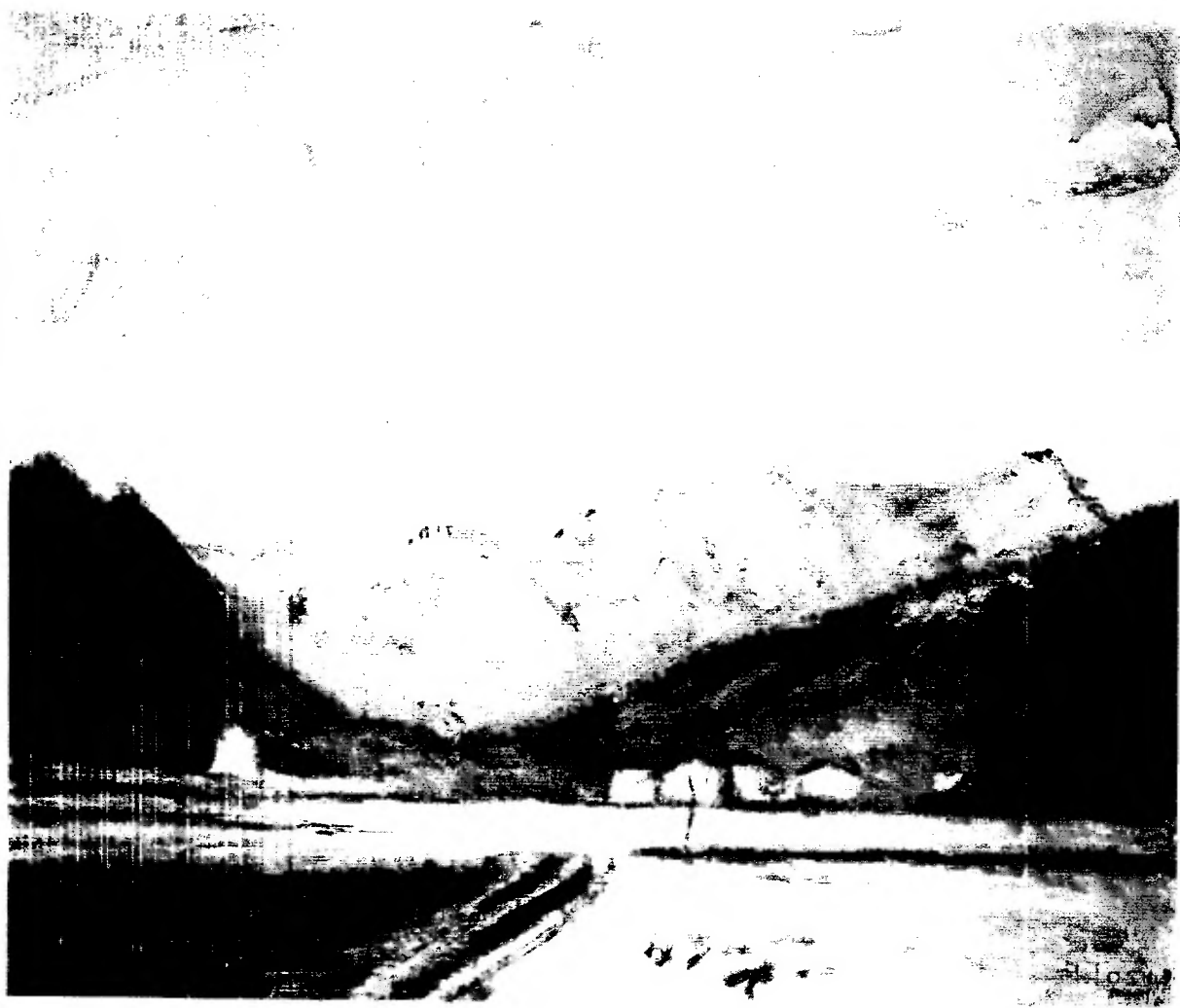
non è quella di ritrovare la realtà in sè, che in arte conta meno, a malgrado di certe dottrine neo-realistiche; ma di illuminare l'esperienza, il segno della realtà, nella concretezza di una emozione poetica fissatasi in immagine. Preme cioè ad essi esprimere una realtà che non sia soltanto ruvida frontalità del mondo visivo, ma sia anche sostanza stessa del sentimento in una perenne trasformazione del sensibile che risulti insieme trepida coscienza dell'esistere e del meditare. Non possiamo perciò tacere la nostra preferenza per il lavoro di questi artisti milanesi che tende a fondere in una limpida immagine gli oggetti del reale e l'emozione poetica, senza rifiutare le posizioni della cultura contemporanea, apportandovi anzi il contributo di una chiarezza mentale e il calore della propria passione.

FERNANDA WITTGENS: L'arte antica lombarda

Tradizionalmente Lombardia è una parola che evoca per l'«uomo della strada» il mito del «lavoro», mentre nel mondo della generica cultura è sinonimo di provincia ricca di storia ma povera d'arte... Ecco giustificarsi lo sforzo di storici e di critici d'arte che da cinquant'anni a questa parte compongono (con la paziente erudizione di un Pietro Toesca o con le avvampanti intuizioni di un Roberto Longhi), l'autentico panorama della Lombardia artistica! Di questa vasta opera riesce impossibile dare una sintesi rapida, tanto complesso e vasto è il risultato: si può tuttavia tentare un «colpo d'occhio» più che altro indicativo del «valori» riscoperti, partendo se non dalla gloriosa civiltà imperiale della Milano del III secolo sede dell'Impero di Occidente, almeno dall'età preromanica in cui si forma la civiltà dell'occidente cristiano.

Milano, in quei tempi barbarici, si presenta ancora vestita di porpora; è la Chiesa che continua infatti la tradizione imperiale di una politica artistica; e il Vescovo Angilberto esalta, agli occhi dell'intera Cattolicità, il valore celebrativo dell'arte nel famosissimo *Altare d'Oro* della Basilica di S. Ambrogio. Ed ecco il primo artista lombardo che si delinea con potente rilievo in un mondo in cui ancora l'arte è anonima espressione di collettività religiosa: Vuolvinio. Egli forma l'anello di congiunzione tra il mondo romano e il mondo romanico in quanto ignora il rilievo decorativo barbarico e sbalza a possente rilievo, nelle lamine d'argento dorato, la Vita del santo Patrono di Milano ispirandosi all'antichissima tradizione romano-imperiale del rilievo storico, e preparando Wiligelmo e l'Antélami.

Nel nome di questi due capiscuola della scultura lombarda nel secolo XI e XII evochiamo la pagina romanica, la più gloriosa nella storia artistica di Lombardia. Se si pensa che «lombardo» fu, per tutto l'Ottocento, sinonimo di «romanico» si misura quanto sia ingiusto tacciar la Lombardia di «provincialità» nel campo dell'arte. Anche più fondamentale fu l'apporto della regione nel campo dell'architettura con le grandi creazioni basilicali di Milano, di Pavia, di Como, anonime tutte; ma il capolavoro del duomo di Modena sigilla il nome del comasco Lanfranco con



ARTURO TOSI: *Paesaggio di Rovetta*

un'individualità stilistica eccezionale anche se si confronta il monumento con altre solenni architetture di Francia e di Germania. Affermazioni rare di stile decisamente « occidentale » offre, ancora nell'età medievale, la pittura lombarda: e cito gli epici affreschi dell'abbazia di San Vincenzo di Galliano presso Cantù che meriterebbero fama quanto i cicli di Catalogna e di Francia e forse anche più per la loro precocità, compiuti come furono nei primi anni del Mille.

E' naturale che la terra del Romanico abbia opposto una tenace resistenza alla successiva civiltà gotica, e che perciò la Lombardia non offra altrettanto fiorente rigoglio d'arte nel maturo secolo XIII e nel primo Trecento. Ma nella seconda metà di questo secolo, soprattutto negli splendidi anni del dominio di Gian Galeazzo Visconti, la civiltà lombarda primeggia un'altra volta nel quadro europeo. La creazione del tardo stile gotico, il cosiddetto stile internazionale è infatti vanto della Lombardia. Stile internazionale che non è un fenomeno soltanto d'arte, bensì anche una mirabile espressione di costume: le raffinate creazioni figurative attestano che si è compiuto il miracolo di una idealizzazione della vita tramutata in fiaba, creando paradisi estetici retti dalla sola legge della fantasia e della bellezza. Ora la Borgogna emula della Lombardia nell'affermazione di questa rarissima civiltà principesca del tardo Trecento e del primo Quattrocento, ha trovato il suo celebratore in Huitzinga; alla Lombardia manca ancora il riconoscimento popolare...

Ancora più grave fu, tuttavia, la tradizionale squalificazione dell'arte lombarda del Rinascimento, considerata semplice satellite dell'arte toscana. E' in questo campo che specialmente si è affermata l'opera generosa della critica moderna.

Vincenzo Foppa, il cosiddetto pittore provinciale derivato dal Mantegna, ha assunto, nella critica del Berenson prima e poi in quella di Roberto Longhi la missione di caposcuola — per tutta l'Italia del Nord — di una pittura originalissima, ricca di valori naturalistici, tessuta con un chiaroscuro costruttivo tale da creare la premessa di una civiltà pittorica moderna. L'attenzione della critica tradizionale era dedicata soprattutto al secondo Rinascimento dei Leonardeschi; accentrando l'attenzione sul Foppa, si è finalmente caratterizzato il filone autòctono del naturalismo lombardo e se ne è ritrovata la continuazione nella grande scuola bresciana di Moretto e Savoldo. Più recente è la rivalutazione della scultura lombarda nell'età Gotica e del Rinascimento a cui attendono Costantino Baroni e Gian Alberto Dell'Acqua, e che mette in rilievo la genuinità creativa dei Campionesi, dei Mantegazza, dell'Amadeo. Se entriamo nel pieno Rinascimento, constatiamo che una delle più interessanti conquiste della critica moderna è la comprensione del fenomeno del « manierismo ». Ora anche in Lombardia è stata di recente valorizzata questa particolare cultura che, d'altra parte, proprio nel trattato del lombardo Lomazzo ebbe la sua solenne glorificazione. L'architettura nel maturo Cinquecento, la scultura e la pittura dei tardi cinquecenteschi di Lombardia e specialmente dei fratelli Campi (capaci di variare le esperienze pittoriche dal raffaellismo di Bernardino al naturalismo di Vincenzo), hanno finalmente trovato una valutazione estetica adeguata.

Ed ecco da ultimo il grande problema impostato decenni or sono da Roberto Longhi e definitivamente risolto nella Mostra caravaggesca del 1951 in Palazzo Reale di Milano: il problema dell'origine lombarda della « pittura riformata », dal con-

tributo caravaggesco alla rivoluzione artistica che si compì nel Seicento nell'Europa intera, premessa d'ogni moderna conquista pittorica. E qui concludiamo, ai margini della modernità, il rapido *excursus*. Una nuova missione assolve infatti la Lombardia nei tempi più recenti.

Per tradizione secolare, i suoi costruttori e i suoi lapicidi erano emigrati in ogni regione d'Europa per creare opere di decorazione monumentale; dai tempi longobardi dei Comacini al Settecento, era fluita, ininterrotta, l'esportazione artistica lombarda. Ma nel primo Ottocento, si afferma il fenomeno inverso, del richiamo di artisti da altre regioni verso Milano divenuta una piccola Parigi che naturalizza i « provinciali » e li porta su un piano internazionale. Questo fenomeno si accentua nei primi anni del Novecento e — dopo la grave frattura politica del Ventennio — matura ai nostri giorni come nuova tradizione. Perciò con l'età moderna non possiamo parlare di artisti autoctoni o di valori autoctoni lombardi: dobbiamo piuttosto parlare di una cultura italiana formatasi in Lombardia: il che significherebbe uscire dal tema.

Al quale invece aderisce una considerazione: che anche questo fenomeno di assorbimento e modulazione dei valori artistici è indice della vitalità di una regione che non si esaurisce nel puro lavoro, ma sa creare una genuina espressione spirituale nell'arte e nella cultura.

ROBERTO RÈBORA: **Letteratura lombarda**

Un discorso lunghissimo, e ricco d'interessi vari, si potrebbe fare per gli scrittori lombardi, dalla Scapigliatura fino ad oggi: dal romanzo, cioè, di Cletto Arrighi, intitolato appunto *Scapigliatura* (del 1862), che ne proclamava i caratteri con queste parole: « la speranza è la sua religione, la fierezza è la sua divisa, la povertà il suo carattere essenziale », attraverso le ingenuità maledette e i sentimenti di Emilio Praga, le consapevoli ironie di Carlo Dossi, fino all'esclamazione di Carlo Linati sulla « sacra desolazione di Lombardia ».

Ma il lunghissimo discorso, ricco di tentazioni nell'esame del quadro letterario, indicato dalla parola « lombardo », e dei rapporti, delle dipendenze, delle conseguenze in un'indagine più vasta, sarebbe fuori luogo. Quindi ci limiteremo a un'indicazione.

In un paese letterario segnato dalla presenza di Manzoni, dove l'antimanzonismo che testimonia ancora per lui, e i nomi grandi e piccoli, puntano sempre su una condizione di chiarezza, è forse interessante parlare di una misura comune (in senso molto largo) che provoca lo scrittore lombardo al di là della sua coscienza, ed inconscia, fierezza municipale.

Un carattere della Scapigliatura fu la ricerca di motivi morali (una morale « contro », magari, manifestata qualche volta in timidi satanismi) attraverso la negazione di ogni schema, e la formazione, si può dire, di singole biografie, dove la solitudine dell'individuo giustifica ogni maniera.

In un certo senso gli scrittori e i poeti della Scapigliatura (eccettuati quelli che non lasciarono toccare la loro vita privata dalle leggi del « movimento », se così lo possiamo chiamare perché, forse, fu un accanirsi estenuante sopra una intenzione di contenuti. I quali contenuti, salvo l'esempio significativo del Dossi, o quello più preciso di Emilio De Marchi per il quale esiste soltanto una concomitanza di date con la Scapigliatura, costituirono frequentemente un ostacolo grave) gli scrittori e i poeti della Scapigliatura dicevamo, sentirono una romantica necessità di adeguare la propria vita alle proprie, spesso, desolate immaginazioni. Così che nella proclamazione dell'antiletteratura, letterariamente vivevano secondo l'ubbidienza a certi contenuti estremi. Emilio Praga, alcoolizzato e in miseria, crollava sul marciapiede di una strada milanese, ed altri, come Ugo Tarchetti, si distruggevano lentamente per affermare la propria disperazione.

Ma nella forma di questo romanticismo (dove nomi europei hanno la loro parte: Baudelaire, Jean Paul, Poe, ma forse non accolti con un'esatta capacità di scambio fra letteratura e vita) il pericolo della decadenza gli scrittori tentavano di bilanciarlo con l'ironia e la demolizione, sostenuta con l'esclusività dell'intelligenza.

Demolizione degli schemi moralistici di vita, provocata da un bisogno incontrollato di rinnovamento degli oggetti vitali. Il sentimento si accorda, o tenta di accordarsi, su nuove note, e l'antiletteratura trova, nella sana natura di Carlo Dossi, le preoccupazioni espressive. Rileggiamo le migliori pagine del Dossi, e ricordiamo il suo proposito di « innestare la sanità lombarda sulla scrofola fiorentina ».

Per gli scapigliati i termini di un rapporto con la vita spesso sfuggirono in una disperata esibizione. Ma l'interesse delle leggende personali indicò la resistenza di caratteri lombardi che formano una « costante » nella produzione letteraria.

Pensiamo oggi alla malinconia di Angioletti, all'ironia di Santucci, all'importanza dei luoghi nella poesia di Sereni, e alla presenza morale, così forte da non risultare più contenutistica, in Clemente Rebora.

Bisognerebbe parlare di tutti, e lungamente, se ci riportiamo indietro, di Emilio De Marchi (l'importanza del quale, nella nostra narrativa, non è stata ancora, forse, completamente affermata). Il suo lavoro migliore, con *Demetrio Pianelli* in testa, può stare accanto a Verga e Nievo, senza soffrirne. E De Marchi ci serve per un'osservazione che credevamo non gratuita.

Come, cioè, la letteratura dei lombardi sia, oltre che una letteratura d'ironia, o di umorismo partecipe sulle persone, una letteratura di strade.

Il Carrobbio di Emilio De Marchi è indimenticabile, e via Torchio, via Circo, e tutte le vie intorno a sant'Ambrogio ora scomparse, o distrutte dalla guerra, o trasformate da un ritmo di vita che le sommerge. Demetrio Pianelli è l'uomo di quelle strade, o di altre vie suburbane, o della campagna tutta rivelata e senza finzioni.

L'attenzione alle strade, dunque, e ai luoghi, che incontriamo in Dossi, e Tarchetti, e Boito (e che oggi la scrittura così ricca di Gadda conferma nelle sue rappresentazioni, e che Linati, Angioletti, Sereni diversamente hanno prediletto, o prediligono, per ragioni di identificazione con esse), indica per progressioni, che

andrebbero dimostrate con esempi, come il carattere prevalentemente malinconico del lombardo sia determinante della coscienza morale dalla quale non si sono allontanati neppure gli Scapigliati maggiormente dediti al satanismo. Che in fin dei conti consisteva in solenni sbornie e, di più, in rispettabilissime volontà da salvare, pagando magari con la vita, la possibilità dell'angoscia individuale.

Naturalmente tutto ciò è stato detto per accenni che andrebbero approfonditi. Importa però salvare un concetto. L'ironia e la malinconia dei lombardi è un dato comune nella libertà di ognuno, ed è un dato che accompagna la vita stessa di questo paese. Dove il bisogno di chiarezza (esistente in ogni esempio di letteratura) è alimento positivo della vita che non s'illude e pretende. Ed il paese è veramente partecipe, e gli uomini sono consapevoli. Queste sono parole di Carlo Linati:

« Malinconia lombarda... E bisogna percorrere certi tratti di questa campagna suburbana per intendere come questa terra nostra sia votata al genio della malinconia, come certe distese, vedute sotto luci d'inverno, o di crepuscolo, diano il senso di uno smarrimento profondo, e quasi l'angoscia di un paese del nord ».



EDUARD MÖRIKE

TRE POESIE

A WILHELM HARTLAUB

*Chiara la luce della luna entrava
dalla finestra.
Seduto al pianoforte, nel crepuscolo
Ti abbandonavi al fiotto melodioso.
Io giù per neri abissi ti seguivo
Dove sorgenti ascose risonavano
Come voci di bimbi via nel vento.*

*Ma d'improvviso parve trasformarsi
La tua musica: un gran cielo sereno
Si dispiegò su noi, ed ogni nota
Era un lungo silenzio.
Parea che s'abbassasse il firmamento
E la schiera beata delle stelle
Giù scivolasse come nebbia d'oro;
Goccia a goccia si sciolse quel fulgore
E nella stanza ripiombò la notte.*

*Ora evocavi una nuova allegrezza,
Giovane luce contro l'ombra antica.
E già i miei sensi vagavan lontano
Finché s'affisse in te l'animo mio.
Ratta la gioia mi percorse il cuore
E quanto mi sei caro infine intesi.
Quella dolce amicizia che ci unisce
In luce di prodigio allor m'apparve,
E la certezza di godere insieme,
Nel fluir della vita, quel momento!*

*Guardavo il capo tuo laggiù, reclinò
Mezzo nell'ombra e mezzo in chiara luce;
Tu non sentivi come nel mio petto
Batteva il cuore, né dall'occhio ardenti
Vedevi sgorgar lacrime.
Tacesti: io tacqui. Felicità somma
La sua riconoscenza, ah! non sa dire.*

*La figlioletta tua entrò col lume,
Grandi e piccini un frugal desco accolse.
Nel rintocco notturno della torre
Si spegneva del giorno la dolcezza.*

ANIMA MIA, LO SAI?

*Verdeggia un alberello
chi sa dove nel bosco;
ed un cespo di rose
in quale orto fiorisce?
Saranno essi che un giorno
— anima mia, lo sai? —
metteranno radici e cresceranno
sulla tua tomba.*

*Due cavallucci neri
pascolano sul prato
e saltellando allegri
tornano alla città.
Procederanno al passo
con il tuo corpo esanime, ancor prima,
forse, che si distacchino
i ferri oggi lucenti ai loro zoccoli!*

PREGHIERA

*Quel che tu vuoi, destinami, o Signore,
l'allegrezza o il dolore:
io ne son lieto, poiché l'uno e l'altro
sgorga dalla tua mano.*

*Ma dal troppo soffrire
e dal troppo gioir tienmi lontano:
nel giusto mezzo sta
dolce serenità.*

(Traduzione di EMILIO CASTELLANI)

NOTA. — Queste tre poesie di Eduard Mörike (1804-1875) furono tradotte per la trasmissione « Mörike e la musica » diffusa dal Terzo Programma della Radio Italiana il 19 agosto 1953. La lirica « A Wilhelm Hartlaub », del 1842, riflette uno dei più alti momenti della vena mörikiana, nella quale l'elemento musica, sia pure mediatamente, riveste grande importanza (cfr. anche « A un'arpa eolia », « Ach, nur einmal noch im Leben », ecc.). Hartlaub, compagno di Mörike negli studi teologici e poi nella carriera ecclesiastica, fu il più fedele amico, l'*Urfreund*, del poeta svevo; unito a lui nel culto di Mozart, eseguiva sovente al pianoforte, per Mörike, musiche del salisburghese. « Anima mia, lo sai? » è la « canzonetta » che conclude il racconto *Mozart in viaggio per Praga*, del 1854; conta perciò fra gli ultimi scritti di Mörike, prima del lungo silenzio che precedé la morte. « Preghiera » risale invece agli anni della tarda gioventù: nella sua squisita musica, è uno dei testi più illuminanti per la comprensione della tormentata psicologia mörikiana.

ADRIANO SERONI

Un dramma cosmico:
«Il ciocco» di Giovanni Pascoli

Sulla linea della più valida poesia pascoliana, i *Canti di Castelvecchio* proseguono, com'è noto, e sviluppano (a volte ingrandiscono, esaltano e consumano) i temi delle *Myricae*. E' un secondo « libro », compatto e bene organato, dove anche le esercitazioni parnassiane del Pascoli trovano scusa, direi, sistemandosi sulla base di una ispirazione genuina che trattiene, legandoli a un linguaggio popolare, paesano a volte, gli slanci ambiziosi del poeta romagnolo. Un tentativo ambizioso è, a suo modo, *Il ciocco*; ma, di fronte ai *Conviviali*, il rovescio della medaglia. Più, certo, complicato, e volutamente raffinato, di quei poemi, più studiato e lambiccato nel linguaggio. Ma, certo, di un interesse estremo.

Il ciocco è una fantasia astrale, o cosmica che dir si voglia, congegnata come un poemetto dentro un poemetto; polimetro, ma con parsimonia, a mo' delle *Nozze di Peleo e Tetide* del Catullo più alessandrineggiante. I temi, se volete, sono usati, addirittura consunti: il « popolo » delle formiche e la stessa vera e propria fantasia d'astri ci rimandano, con semplicità scolastica, alla *Ginestra* leopardiana. Ma, proprio all'opposto del canto leopardiano, « l'arida schiena Del formidabil monte Sterminator Vesevo » è sostituita da una semplice ambientazione campagnola, con quei contadini e montanari, ai quali il Pascoli attribuisce, in polemica coi filosofi, la saggezza dei filosofi. Semplice, s'intenda, quanto alla pura intenzione: chè poi il poeta quell'umiltà la sovraccarica di preziosità verbali, più fitte e più ricercate proprio là dove il « regionalismo » (e si ricordi l'importante prefazione a *Fior da fiore*) vorrebbe segnare una linea di sviluppo in polemica con la tradizione aulica della poesia italiana. Di fronte alla semplicità (nel senso intenzionale, come s'è detto) dell'ambientazione, la fantasia astrale dovrebbe, per contrasto, dispiegarsi solenne; tanto che il poeta abbandona l'endecasillabo spezzato e volutamente (troppo!) dimesso della prima parte, e ricorre prima alla terzina dantesca (paludandola e solennizzandola), poi a un breve passaggio di quartine. L'opposizione che s'è detto dovrebbe spiccare dai due inizi: quello, diciamo così, terrestre e campagnolo (« Il babbo mise un gran ciocco di quercia Su la brace »), e quello della fantasia d'astri, solennizzato al massimo, con andamento di profezia (« Tempo sarà... »). Ma, a guardar bene, il pas-

saggio non è così netto, e lo prepara una lunga lassa di endecasillabi, non più simili a quelli del primo canto, così spezzati e punteggiati, ma fluidi e diluiti, facilmente ritmati (« E la Terra fuggiva in una corsa Vertiginosa... »); e un ulteriore passaggio vi è, appena prima del mutamento di metro (« Là, dove i mondi sembrano... »).

Nei temi posti, il contrasto è più netto; e non è solamente fra gli uomini dei campi e della montagna, piccoli, formiche di fronte al cosmo, e l'immensità astrale; ma più forse fra « il breve incendio » qui sulla terra, e gli enormi sconvolgimenti cosmici.

La conclusione del poemetto è brevissima, pochi versi: e segna il ritorno alla saggezza e alla semplicità. Lo Zi Meo non vede drammi di mondi, di nebulose e comete, ma scruta nelle stelle il corso della stagione in rapporto ai lavori dei campi, il suo lavoro: « Stellato fisso, domattina piove ».

Tutto sommato, si tratta d'una composizione assai curiosa; che val la pena di studiare nei particolari, sia per il tentativo pascoliano di portare le scoperte della scienza nei versi, sia per scoprirvi, fra mille ingenuità e mille artifici, certe arditezze di linguaggio che inutilmente cercheresti in molta della poesia italiana più vicina ai nostri giorni. Si tratta, in fondo, di scoprire la vena delle *Myricae* e, in contrasto, la via pascoliana delle « ambizioni sbagliate ».

Percorrendo in questo senso il poemetto nel suo sviluppo, dopo la pur notevole similitudine delle « magre manze », ci troviamo dinanzi a una diversa interpretazione del tema della « quercia caduta », che val la pena di notare:

*Che bruciava?... La quercia, assai vissuta,
fu scalzata da molte opre, e fu svelta
e giacque morta. Ma la secca scorza,
all'acqua e al sole rifiorì di muschi;
e un'altra vita brulicò nel legno
che intarmoliva: un popolo infinito
che ben sapeva l'ordine e la legge,
v'imprese i solchi di città ben fatte.
E chi faceva nuove case ai nuovi,
e chi per tempo rimettea la roba,
e chi dentro allevava i dolci figli,
e chi portava i cari morti fuori.
Quando s'udì l'ingorda sega un giorno
rodere rauca torno torno il tronco;
e il secco colpo rimbombò del mazzo
calato da un ansante ululo d'uomo.*

Certo, l'andatura, il ritmo, è di narrativa, e direi di quella narrativa apparentemente dimessa, ma gremita di ambizioni nella scelta e nell'uso delle parole, nella voluta monotonia delle cadenze, quello stesso artificio che il Pascoli applicò alle sue versioni omeriche. Ma quanta efficacia nei primi versi, e quale eleganza! e negli

ultimi quattro un buon effetto di allitterazione. Più avanti, il quadro si compie, con l'immagine (così poco mitica, nonostante la maiuscola) del « Tempo » :

*Ma i sorvissuti non sapean già nulla:
chè volgendo i lor mille anni in un anno,
chi schivò l'ascia, chi campò dal mazzo,
l'ago sentì, che, dopo un po' che cuce,
il Tempo, uggito, punta nel lavoro,
e se ne va.*

Qui incomincia la lunga, e assai prolissa, descrizione della vita delle formiche, tirata in lungo per più pagine attraverso i discorsi dei « vegliatori », compagni di Zi Meo; descrizione stipata di terminologie tecniche e di color locale, dove i versi da notare vanno scelti qua e là, con somma parsimonia e prudenza. Noteremo quella similitudine, nel discorso del Topo,

*come una nera fila di muletti
di solitari carbonai, su l'Alpe,
che in quel silenzio semina i tintinni
de' suoi sonagli;*

e, più avanti, nel discorso del Bosco, tre versi che paiono un frammento di canzone popolare, buttati giù alla brava, con coraggio :

*quando su l'Alpe c'è con noi la luna
sola, che passa, e splende sui secchielli,
e il poggio rende un odorin che accora.*

Ma soprattutto noteremo un'eccezionale immagine tempestosa d'Appennino :

*e il fuoco le sorbiva con un breve
crepito, nè quel crepito giungeva
al nostro udito, più che l'erme vette
d'Appennino e le aguzze Alpi Apuane,
assise in cerchio, con l'aeree grotte
intronate dal cupo urlo del vento,
odano lo stridor d'un focherello
ch'arde laggiù laggiù forse un villaggio
con le sue selve; un punto, un punto rosso
or sì or no,*

per la quale è facile riandare al « Carrettiere » di *Myrica*.

Fin qui abbiamo agito da cercatori di frammenti. Ma come, col canto secondo, prende via la fantasia astrale, cessa questa faticosa opera d'anatomizzazione, e il discorso ha da farsi più legato, volto al tutto, all'insieme. Anticipando il giudizio, ci si può ben compromettere, e affermare che gli sciolti del secondo canto, fino alla variazione in terzine dantesche, è alta poesia, costruita con rara perizia; forse unica caduta l'amplificarsi di una indovinata similitudine,

*Come le sfingi, fosche atropi ossute,
l'acri zanzare e l'esili tignuole,
e qualche spolverio di moscerini,
girano intorno una lanterna accesa,*

con l'errare del bimbo nella « landa immensa » : amplificazione tutta pascoliana, che ci fa pensare, se non altro, alla minuziosa descrizione dell'errare che fa nelle tenebre la « vil fanticella », nel poema di Psyche.

Ma, per il resto, a parte, ripetiamo, la solida costruzione dell'insieme, dov'è, tra i più degli odiernissimi, un poeta che abbia scritto versi così « moderni »?

*Così, nel denso fiato della corsa
ella vedeva l'iridi degli astri
sguazzare, e nella cava ombra del Cosmo
ella vedeva brividi da squamme
verdi di draghi, e svincoli da fruste
rosse d'aurighi, e lampi dalle frecce
de' sagittari, e sprazzi dalle gemme
delle corone, e guizzi dalle corde
delle auree lire; e gli occhi dei leoni
vigili e i sonnolenti occhi dell'orse.*

E' un pezzo di bravura, ma che non stona, non dà noia nel complesso dell'argomentazione poetica. E' essenziale anzi, questo fuggir precipitoso della Terra, all'immagine più vasta dei « crolli », del movimento e della lotta in atto nel cosmo; — un'immagine che tocca il suo culmine in un altro pezzo di bravura:

*... e per le vie, battute
da stelle in fuga, come rossa nube
fuma la densa polvere del cielo;
e una mischia incessante arde tra il fumo
delle rovine, come se Titani
aeriformi, agli angoli del Cosmo,
l'un l'altro ardendo di ferir, lo spazio
fendessero con grandi astri divelti.*

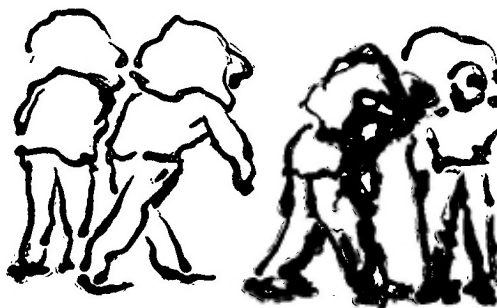
Questa vuol essere l'anticipazione della vera e propria « fantasia » : il « ciò che è » di fronte al « ciò che sarà » (e sarà inutile osservare che i riferimenti classici, neppure

la « rudis indigestaque moles » di Ovidio, serve a confronto). La fantasia s'inizia col pensiero della fine della Terra, urtata da una « vagabonda mole »; fine alla quale però si lega il principio d'un'altra vita : forse una vita lunare, chè

*la vecchia tomba rivivrà, fiorita
di ninfèe grandi, e più di noi sereno
vedrà la luce il primo Selenita.*

Ma il pensiero del « Nulla » prende il sopravvento, e il poeta cade nell'elegia. A questo punto dovremmo commentare con la celebre prosa del *Fanciullino*, con quell'argomentazione ben nota, ch'è il punto debole del Pascoli. Diremo, più semplicemente, che la caduta nella elegia si presenta fatale, dal momento che il poeta, lasciando la via di una trasfigurazione poetica di una ipotesi scientifica, s'aggrappa disperatamente al « bisogno » di Dio, consolazione e rifugio dell'uomo spaventato; all'idea dello « Spirito ignoto », in una notevole insicurezza d'argomentazione.

Dobbiamo ben dire che la base positivista della sua cultura ha indotto il Pascoli a una simile confusione di termini, che, facendo rovinare la possibilità di condurre a termine il ragionamento, provoca nello stesso tempo il crollo della sua poesia.



FRANCO ANTONICELLI

BELLISSIMA NERINA

La neve è alla montagna, — l'inverno s'avvicina; — bellissima Nerina, — che mai sarà di me?

Bellissima Nerina non fu una donna del suo poeta, Paolo Rolli, e neppure tutte le donne vagheggiate in una sola e dominante immagine, ma un semplice nome pastorale, in cui vagava quell'incerto sentimento che è il sogno, o il desiderio di amore, quando ancora è gioco dell'adolescenza o soddisfazione tutta quanta verbale, confidata per di più al malizioso nocchiero della musica.

Nerina non meno che Lesbia, Eurilla, Dori, Fillide e fors'anche Egeria: « nomi poetici privi d'oggetto », « tutte poetiche furono, tutte - di bello spirito adorne idee ».

Perciò, reliquia di un grande naufragio melico (quello dell'Arcadia), noi la ricordiamo come una delle « ariette d'Italia bella » che, al loro apparire, le dame inglesi cantavano, ornate le teste « di fiori tremoli », nelle navicellette correnti il Tamigi, lady Griselda Murray Baily con meravigliosa voce fra tutte, e Paolo Rolli deliziando Londra settecentesca nel primo quarto del secolo.

Ma la canzonetta della « bellissima Nerina » con quel suo preludio recava in tanto spensierato ardor di vita e di elegante festevolezza un'inflessione che poteva sembrar malinconica, e se tale non era veramente e i versi seguon poi con leggerezza a disegnare facili e consuete trame del piacere, quelle prime strofette col tempo si staccarono dal resto e sulla loro ombra continuò a risplendere limpida, eccitante, la bianchezza della neve, l'assoluta bellezza di una donna.

La neve è alla montagna, — l'inverno s'avvicina; — bellissima Nerina, — che mai sarà di me?... Questo è quanto rimane di famoso: e la neve, appena appena evocata, è ferma su una cima, come a sorprendere uno che si volga d'improvviso da una visione più serena, da un'aria ancora tiepida; l'inverno, col suo stesso nome, porta un annuncio di cose desolate, e quell'aggettivo sovrano, quel « bellissima » sembra, col più lento volo delle sillabe, irraggiare un'estrema luce, e la domanda infine è tanto naturale nel suo primo sgomento: « che mai sarà di me? ».

Il resto della canzone, si diceva, non conta: benché, rari, alcuni versi siano ammirevoli, come questi che dicono di un lepre rivelato nel suo nascondiglio « all'alito che s'alza — qual nebbia sul mattin » e la seconda quartina di settenari prolunghi, illanguidita, l'incantevole mossa iniziale: « i giorni brevi e rigidi, — le notti aspre e lunghissime — come potrò mai vivere, — cara, lontan da te? ». Ma faremo

torto al poeta e una volta ancora diremo che nulla c'importa, dopo quel primo, così immediato, puerile smarrimento.

Il poeta non altro dirà se non che l'inverno gl'impedisce di veder Nerina là dove era solito incontrarla e sognerà tuttavia ch'ella vada alla capanna del suo innamorato pastore, pronto a offrirle fuoco odoroso, capretto arrosto, vino amabile.

Quale scorretto metodo è il cercar nella poesia quello che noi soltanto vi abbiamo messo! indagine errata, perciò in fondo infruttuosa. Ma per un'arietta arcadica si può ottenere indulgenza: la musica integra una fantasia futilmente impegnata, e ogni nostro intervento, benché furtivo, è lo stesso di un cantore che alteri o inventi le parole per continuare soltanto la melodia.

Ora questa melodia del Rolli ci sembrava impregnata di malinconica revêrie, accorata da un'incertezza di pensieri, da un dubbio del domani, e noi credevamo di poter desiderare un'altra risposta, quella stessa che viene alla memoria tanto facilmente e che non poteva, perciò, essere estranea alle suggestioni delle letture classiche familiarissime al Rolli. E' infatti il richiamo a una delle perfette odi di Orazio, l'undecima del libro I, quella di Leuconoe, la « candida » che ha la mente annuvolata dall'ombra del futuro, l'ode del « carpe diem ».

« Che mai sarà di me? »; di me, di noi due, chiede la « candida » e Orazio le replica saviamente di non volerlo sapere. Lì senti il mare che si tormenta sugli scogli, un mare invernale: fragore ben affascinante per chi lo ascolta al riparo di una villa. E il limite di una ghirlanda di braccia amorose, che s'indovinano nell'intimità propria della piccola ode, bene si adatta al ricordo del tempo ch'è breve e non permette gioie lunghe o eterne. *Spatio brevi spem longam reseces.*

Perché nutrire una speranza più duratura della vita?

C'era, senza dubbio, qualcosa di simile, un eguale sapore di corti giorni umani anche nel Rolli, in altre sue canzoni tenere, sul tipo degli *airs à boire*, dei *rondes de table*, delle *chansons mêlées de tendre et bachique*, da tempo in grandissima voga. In queste, per esempio, ch'è degli stessi anni della « bellissima Nerina »: *Beviam, o Dori, godiam ché il giorno — presto è al ritorno, presto al partir. — Di giovinezza godiamo il fiore — poi l'ultim'ore lasciam venir.*

Brindisi di elegante frivolezza, « carpe diem » suonato al cembalo.

Versa, Fiammetta, vezzosa figlia, — quella bottiglia di Vin Claré... Peccato! anche questa canzonetta, trascorse le prime strofe, si spegne in una banale lode dei vini, il piccante Pulciano, o il troppo ardente vin di Spagna o quel di Sciampagna (Bevil, o cara, quando ha la spuma): ma quel suo ritmo portava in sé, con noncuranza, una nostalgia della vita rapida, del godere breve. (Ecco, in quello stesso fluidissimo ritmo vedo e sento danzare le « cape femmene » a Capodimonte. Che cosa dice la musica di violini e flauti, naturale mezzana di quei passatempi e amori? Dice sta museca, ncopp'a nu vâzere: — Figlio', spassateve, ca tiempo nn'è!... — L'anne ca passano chi pò acchiappà? — Chi pò trattènere la giuventù? — Si se licenzia, nun c'è che fa', — nun torna a nascere, nun vene cchiù!

Di Giacomo! Cioè un poco del Tasso, più il Rolli e il Metastasio, con la felicità e la mestizia sorelle armoniose di ogni cuore partenopeo).

Ma la « bellissima Nerina » dove è sparita?

Eppure c'è, in mezzo a tutte queste nenie, a questi amorosi sospiri, come un'immagine, la più fuggitiva possibile, di una stagione dell'anno e della vita, la penultima.

Quando l'inverno è prossimo, l'animo è pieno di vaghi presentimenti di fine, un giorno all'improvviso vi trovate a ricordarla, parole non inutili, che affiorano al momento giusto.

Bellissima Nerina è per noi il saluto autunnale, un indizio di neve e, vorrei poter dire, di ultimi colchici nei prati; ma, per discrezione critica, per la verità storico-poetica del testo, come sperare le viole dell'autunno, couleur de cerne et de lilas, i colchici di Apollinaire nell'Arcadia settecentesca?



RICCARDO BACCHELLI

IL VICO DEL NICOLINI

Scelta, edizione, commento del volume vichiano uscito di recente nella collezione « Ricciardiana », appartengono a Fausto Nicolini. Tanto vale dire che si tratta del Vico secondo l'interpretazione e concezione critica e storica di Benedetto Croce, alla quale il Nicolini ha dato e dà un tanto operoso, sagace, erudito contributo di biografo, di critico, di restitutore e di espositore. Del resto, per il Vico, e per il Vico crociano, quella di Fausto Nicolini è passione, non amore soltanto.

Siccome senza passione non si fa nulla che davvero esista, nemmeno in fatto di critica filosofica e storica e filologica, — di che il Vico è grande esempio, come appassionatissimo pensatore e scrittore e divinator di veri filosofi, ch'egli fu, — così è anche giusto che il Nicolini non nasconda né annacqui la passione che tanti anni laboriosissimi lo ha sorretto e scaldato in un'opera di biografo, nel più largo e pieno e intimo senso della parola, mirabile e benemerito.

E' passione, e perciò anche lo indigna e lo accora: per esempio, contro la fortuna del Vico mentre visse, che fu una povera e veramente indegna fortuna. Questo, senza che il Nicolini, nella sua generosa indignazione, indulga a sentimentalismi affettivi. Anzi, da vero storico, egli ben mostra come la sfortuna del Vico, pratica e intellettuale, pertenne al di lui destino di grandezza.

Del Vico crociano, ossia precursore e profeta del razionalismo idealistico dell'estetica romantica, dello storicismo assoluto, questa raccolta nicoliniana rappresenta l'esposizione dimostrativa e dichiarativa più chiara, più coerente, e, anche, più armonica che si dia. Ma dà pure competente e chiaro saggio delle altre sue attività, convergenti e divergenti, letterarie, professionali, erudite, poetanti.

Il Nicolini dice, modestamente, d'aver inteso a render più agevole la letteratura del non agevole Vico: egli è riuscito, ma non senza conseguire un pregio più nuovo, più intimo e più pertinente proprio all'intima natura e forma, necessarie, del pensare e del dire vichiani.

Dire che il Vico ritratta e riforma e capovolge giudizi e intenti, termini e sentenze; che insomma si contraddice; è dir cosa trita, e falsa, se nel detto medesimo non si intenda e non si significhi che cotesta contraddizione è inerente, è segno del suo essere e proporsi intiero in ogni proposizione e in ogni momento del suo pensare. Intiero: e vuol dir contrastante seco stesso, perché il suo pensiero, non raggiungendo mai e sorpassando sempre una formulazione logica adeguata e sufficiente, legato com'è dalle premesse e dagli assunti propri, dalla stessa sua forma, e logica e men-

tale e passionale e culturale, procede per rotture dei legami, è e ritorna sempre e si esprime in divenire, anzi in un di più e in un di là da sé medesimo, ch'esso postula, esige, predice. Perciò la sua forza vera è quando, formolandosi, propone tutte le difficoltà e le obiezioni e le contraddizioni inerenti: quando si oppone a se stesso nell'atto di affermarsi. Sicché il Vico si contraddice di necessità e, pur di necessità, è poeta, nella ricerca del vero, secondo la definizione ch'egli dà del poeta.

Ora, il Nicolini ha avuto la felice idea di raccogliere e di spiegare a volta a volta in nota, per sussidio del lettore sconcertato, le diversità e le contraddizioni fra termini e giudizi vichiani; ha steso così nel vivo della pagina, non a mortificarne la lettura ma a chiarirla e a ravvivarla, un trattato delle discordanze e concordanze vichiane, utile ma soprattutto liberale, nel senso aureo della parola, liberale in quanto invita al ripensamento e lo facilita e lo produce.

Sempre nello stesso intento, egli ha pure avuta la buona idea di tradurre le pagine latine inserite nella scelta, anch'esse caratteristiche sempre, e più volte illuminanti, e sovente belle. E le ha tradotte con perspicua e sobria eleganza, su un tono piano molto opportuno, sia perché risponde all'esposizione e al dettato e al pensare del Vico latino, meno aspro perché meno impegnato e men pregnante che il Vico italiano; e sia perché suppongo che qualche tentazione di vichianeggiare nello stile si sia pur dovuta offrire al traduttore.

Ma dunque quella del Nicolini è passione: come tale deve indignarsi, e s'indigna, delle antiche e nuove e presenti interpretazioni divergenti o contrastanti dalla sua e crociana. Il lettore le troverà elencate e condannate in una stringata e magistrale esposizione bibliografica della fortuna di Vico pensatore. La quale dimostra, anche e ben di là dall'indignazione, quanto il pensiero di Vico sia entrato e stia ed operi nella storia in divenire della filosofia.

Il lavoro poi di chiarimento del testo, si esercita anche sugli scritti autobiografici; e riesce, non già a correggere, in senso riprensivo, le inesattezze del Vico, ma a illuminarle criticamente.

Per esempio, i « ben nove anni » del « maggior corso degli studi suoi », il ritiro e la solitudine nella cilentina Vatolla, non furono così continui e ritirati e solitari come li raffigura il Vico; ma ciò è perché li ricordava così, quando scriveva l'autobiografia; perché essi corrispondevano al ricordo del suo profondamento negli studi e nella meditazione; perché così, insomma, hanno valore di immagine poetica, e vera come tale.

Rileggere l'autobiografia col sussidio attento, solerte, delicato del Nicolini annotatore e scoliasta, è sempre daccapo un istruttivo piacere.

All'interprete filosofico e allo storico esauriente della filosofia vichiana, vorrei fare un'opposizione, in qualche punto dov'egli inclina a definire il Vico come precursore di un « panteismo » filosofico. Io direi che « panteismo » non è un concetto, e nemmeno un falso concetto. E' una metafora enfatica, che appartiene al vaniloquio. Può aver usurpato, in poesia il significato che spetta a un'altra, pur essa metafora, ma più propria. Voglio dire, ciò che chiamiamo sentimento cosmico. Ma in

un pensare filosofico, ritengo che « panteismo » sia un idolo confuso e falso. Ma si tratta di incisi, che non infirmano la pienezza e coerenza dell'esposizione storica nicoliniana.

La quale, specie nel commento, fra gli altri pregi ha quello di rendere viva e comprensibile, anzi sensibile, la forza propriamente poetica, del fatto drammatico, che tormenta e scalda e necessita il pensare di Vico: quel suo organico destino di avverarsi per opposizione di sé a sé medesimo, superando le contraddizioni con sintesi potenti, più che a risolverle, a uscirne coll'annullarle. Dell'ansia vigorosa, dell'attrito implacabile fra gli opposti concetti di vita e morte, scienza e ignoranza, stupore e conoscenza, contingenza e trascendenza, vero e fatto, storia reale e storia ideale; di tale ansia potente e drammatica, il commento del Nicolini è una splendida e pur frugale illustrazione. Sicché non si legge e non si torna senza commozione di verità profonda, tanto umana quanto filosofica, alla rappresentazione che dà di sé il Vico, come consumato e macerato dalla speculazione dei filosofici problemi.

Mi pare infine, che anche chi voglia dare del Vico una interpretazione diversa da quella crociana, non possa prescindere da questo commento, in quanto illumina e richiama, per concordanze e discordanze, il processo intimo, vitale, necessario, del pensare di Giambattista Vico.

Che poi Fausto Nicolini, maestro in fatto di indagini biografiche, e principe della biografia del Vico, sia tratto dal suo stesso eruditissimo amore a porsi la domanda, come fa cominciando lo studio edito dal molto benemerito Archivio Storico del Banco di Napoli, se pensatori che gli son cari e familiari conobbero quello che gli è carissimo e familiarissimo, ciò è effetto, oltre che di curiosità erudita, d'umano affetto, che talvolta gli amici del Nicolini si permettono di punzecchiare affettuosamente, scherzando.

E: « l'abate Ferdinando Galiani » — si domanda nello studio citato — « conobbe personalmente Giambattista Vico? ». Egli lo dà per certo, ma certissimo è che questo suo studio illustra le relazioni e le opposizioni fra i due intelletti, in maniera bellissima e di grande istruzione.

Del resto, quel Galiani è tale ingegno, che da qualunque parte lo si colga, aumenta e cresce, se posso così esprimermi. Ma la conclusione dello studio, dopo d'aver illustrato quanto il Galiani conobbe e intese e s'appropriò del Vico, lo limita a una specie di sfruttamento compiuto con « ingegnoso ma gelido scetticismo »; e deplora la costante, per il Nicolini capricciosa, vanità di volersi esibire, nelle sue « giustissime critiche dell'astrattismo illuministico » e della politica razionaleggiante e umanitaria dei filosofi settecenteschi, non già vichiano, ma machiavellico e guicciardiniano, professandosi sempre « uomo della Rinascenza ». In tale « recisa professione di fede », e in quelle critiche, e nella politica antidottrinarie del Galiani, nel suo crudo e reciso realismo, nel suo stesso stile, ho sentito, e mi par che s'imponga duramente, un pensare alla « verità effettuale », robusto, austero, scabro, appassionato di quella chiusa, sdegnosa, ombrosa passione, che Nietzsche apprezzava, per esempio, in Chamfort. Salvo che nello scettico e misantropico abate, c'è più vigore e più proprietà di pensiero vero e proprio e non moralistico e moraleggiante.

GIUSEPPE LISI

Sui «Cento racconti popolari lucchesi»

Volete passare il meno peggio questi quattro giorni che si sta al mondo? Abbiate meno desideri che sia possibile, e su que' pochi non vi ci fissate tanto da farvene una lima che vi roda dentro continuamente scriveva il Nieri ne *Il gomitolo della vita* a congedo della « novella » e del libro. Ed è significativo che il primo racconto di quella primissima raccoltina dedicata all'amico Ferri in occasione delle sue nozze (che è dell'89); *Chi di abeto e chi di noce / ognun porta la sua croce / chi la porta volentieri / l'ha di fico più leggeri /*, che nelle successive edizioni cambierà il titolo in *La camicia della felicità*; e questo ultimo della definitiva edizione del '15 (che se poi non bastasse, sono, nell'edizione del '91 primo e ultimo racconto del volume) esprimano una stessa precisa idea, riassumendo la morale più autentica del Nieri. Non abbiate desideri che escano dalla consuetudine della vostra vita, sembra ancora ammonire ne *Le tre domande*, che è ampliamento del motivo de *Il gomitolo della vita* e de *La camicia della felicità*.

*Una volta c'erano due vecchietti, marito e moglie, due vecchietti salcigni, due veri noccioli di quercia e di salute... mentre stanno intorno al fuoco in una serata d'inverno, lamentandosi della loro cattiva sorte: ... tutto ad un tratto si sente una voce di su per la cappa del camino "O vecchi, vecchini" Gesùmmio Signore! che spaventi! Ebbero a tramortire, tremavano come foglie. "Non abbiate paura vecchietti, che io sono uno spirito di quei buoni..." e il genio propone: "... fate tre domande e qualunque cosa con queste tre domande chiederete, vi sarà concesso", e sparì. "Ci fosse una bella braciola di maiale!" è la domanda che sfugge al vecchio, perché davvero una proposta del genere non se l'aspettava; per cui, adirata per lo spreco del primo dei tre desideri, la vecchia dice: *Ti cascase quella mano!* La mano casca. Rimane l'ultima domanda. Ma il vecchio s'impunta a rinunciare a tutte le ricchezze che lo potrebbero ripagare della perdita della mano perché (che è motivo vero e poeticissimo) *vuol morire sano e intero come Dio l'aveva fatto. La mano si riattacca, intanto la braciola si è bruciata sul fuoco. Ed ecco la conclusione del Nieri: Ecco quanto guadagnarono que' due poveracci col poter chiedere le grazie che volevano. E se fino allora erano stati poco bene, di lì avanti non ebber più pace né riposo, a pensare com'avevano mandato a male quella bella fortuna.**

Racconti questi, che sono introduzione « filosofica », dando a questa parola un significato particolarissimo, al resto dei *Cento*, più che « tipo » dei racconti del Nieri.

Ma vogliamo isolare un altro racconto *Marzo e il Pastore* e per l'assoluta completezza raggiunta e per il tono diverso, mitico e non mimico come vedremo, che

lo informa. Ecco come risponde il Pastore a Marzo, dopo averlo beffato la prima volta, e il dialogo che segue: *"E' ita benone. Sono stato al piano; una bellissima giornata, un sole che scottava"*. *"Sì eh? Ci ho gusto (e intanto si morse un labbro). E domani dove vai?"* *"Domani torno al piano. Con questo bel tempo, matto sarei a mutare"*. *"Sì? bravo! Addio"*. E si partono. Ma il Pastore, invece d'andare al piano, va al montè, e Marzo giù acqua e vento e grandine al piano; un vero castigo di Dio. Prosa? Vedi ad esempio: *"Con questo bel tempo, matto sarei a mutare"*. *"Sì? bravo! Addio"*. E si partono. Che ha il movimento e l'andamento di un testo poetico. Vedi la posizione sintattica di quel « matto », arditissima nel Nieri che seguiva il parlato popolare, e la risposta di Marzo, che sembra la risposta di un Dio, se il Dio non fosse già dipinto umanamente da quel fra parentesi (*e si morse un labbro*). Il racconto è tutto un'immagine lirica sciolta in un miracolo di prosa; si noti come una prosa come questa, dia un brivido di timor panico, tanto ci presenta al vivo, isolati nella natura nella loro sfida, in mitica evidenza. Marzo e il Pastore (e i loro discorsi, sono in fondo mentali, questa fu la straordinaria invenzione del Nieri che rese credibile un dialogo fra Marzo e il Pastore: umanizzando Marzo nella mente del pastore e rendendo il discorso del pastore semplice fantasia sua, un'abitudine meditativa di parlare fra sé).

Ma il tipo di racconto che per frequenza e per carattere più spesso e con migliori effetti si offre al lettore dei *Cento*, è il racconto che chiameremo « mimico ». Cerchiamo ora d'individuare questo gruppo di « ipotesi mimiche » che rappresentano la parte più viva più nuova e insieme più classica dei *Cento Racconti Popolari Lucchesi*, tentando di giustificare e di dimostrare la nostra osservazione.

I più dei *Cento racconti* ci presentano un quadro preciso di un'azione o di un fatto, che, badiamo bene, non è mai una scenetta un bozzetto, ma « caratteri » presentati in movimento, in dramma, o in un'istantanea di movimento o di dramma (l'occasione che crea il proverbio è un'istantanea di dramma), nella loro massima evidenza; per cui puoi dire che li vedi e senti il rumore del loro respiro e il fruscio dei loro abiti e distingui il colore della loro pelle: scorgi tutto insomma di quello che gli si appartiene, compreso tutto ciò che accomuna il personaggio all'ambiente o ad un altro personaggio con cui si trova ad essere in contatto. Un esempio chiaro: *Secondo in che dà...*

Una volta un contadino passò da un suo amico mentre rumava la polenta; era giusto l'ora della fame, là tra le undici e mezzogiorno. S'affaccia in sulla porta: "Buon giorno!". *"O tale, buon giorno e ben visto; passate oltre; che fate? State bene"*.

"Si va là là, mai il peggio".

"Ma passate dentro; restate a mangiare un boccone con esso noi".

In questo mentre al contadino di sulla porta gli venne fatto di vedere che quell'altro aveva, con rispetto, la goccia al naso, che nel rumare dondolava, e pareva che dovesse cascare da un momento all'altro; e si dava da fare a invitarlo.

"Ma dunque restate?".

"Secondo in che dà!... Ci avrei da fare...".

"Ma fateci compagnia, rimanete".



Arturo Martini: *L'ossesso*
(Varese, Rassegna internazionale di scultura all'aperto)

"Secondo in che dà! non so nemmanch'io..."

In quel momento la goccia si staccò e andò per appunto nel paiuolo.

"Dunque faccio mettere un piatto anco per voi?"

"No, no non vi state a incomodare; ho detto a casa che tornavo in tutte le maniere a desinare. Grazie, sarà per un'altra volta. Ci rivediamo a tutti, e buon appetito!"

In questo tipo di racconto dove si scontrano due personaggi in una situazione che riassume la loro capacità di malizia, va posto anche *Basta l'intenzione*, e più dichiarato ma ugualmente mimico e teatrale *Padron, Bandiera!* racconti dove alla massima evidenza mimica si aggiunge, come punto limite, un certo sviluppo psicologico, determinato da una situazione ambientale che muta psicologicamente il personaggio. In *Secondo in che dà...* è la goccia al naso che cade o non cade; in *Padron, Bandiera!*... è l'eventualità o no della morte, in *Basta l'intenzione* è l'atteggiamento del prete che determina quello del montagnolo.

«Mimo» è accrescimento sul corpo del carattere. E disse espressamente e bene il Pascoli in una nota di commento ad alcuni *Ritratti greci* da *I Caratteri* di Teofrasto tradotti dal Nieri e riportati nel suo *Fior da Fiore*: "Se tu provassi, questi caratteri e profili di poco addietro a metterli in azione ne verrebbero di certo dei bei raccontini". Dei bei raccontini appunto, dei «mimi».

«Carattere» secondo la definizione aristotelica riportata dal Nieri nel *Saggio di caratteri umani...* è una maniera di fare e di parlare che mostra una predilezione onde non hanno carattere e costume quei discorsi in cui non apparisce subito quali cose uno brama o fugge. Dunque modo di fare e di parlare dal quale, a primo acchito s'indovina quali cose uno brama o fugge. E va bene: ma quando questo modo di fare e di parlare non riferisce le predilezioni di un tipo astratto, in astratte e sempre identiche situazioni (l'avaro e le situazioni d'avarizia, ecc.), ma di un uomo che ha tutte le caratteristiche di un uomo vivente; quando le situazioni in cui si muove non sono più «di maniera», ma hanno un fondo vivo e realistico e variano col variare del personaggio; quando quest'uomo vivo e operante nel suo ambiente è ritratto in modo che appaia subito quali cose «brama e fugge», cos'è quello che ne nasce? Ciò non è più «carattere» nel senso aristotelico, cioè esemplificazione, ritratto di un tipo, archetipo di tipi, che è creazione immobile che non soffre l'influsso della società, ma soltanto rappresentazione dei vizi e delle caratteristiche di questa società, ritratto appunto di un vizio, di una particolarità particolarissima fisica o spirituale di un certo numero di uomini... Lo chiameremo «bozzetto» se le tinte sono date come le dà un macchiaiolo, «mimo» quando l'evidenza del gesto è quasi scolpita per mezzo della parola ed ogni variazione è osservabile plasticamente... «Bozzetto» è quello del Fucini, «mimo» quello del Nieri. Il Pancrazi pur con le dovute riserve, nella prefazione ai *Cento Racconti* («Le Monnier, Firenze 1950»), ci presenta un confronto fra il Nieri e il Fucini della vecchiezza, il Fucini di *Acqua passata*. Nulla da spartire. Quelli del Fucini sono caratteri (diremo meglio «tipi»), che prendono luce (a parte ogni giudizio critico), da una visione assolutamente soggettiva; caratteri influenzati direttamente da un ricordo, caratteri che si trasformano a seconda

della luce sentimentale che li informa (luce si noti, autobiografica), per cui in una qualsiasi narrazione, sarà sempre presente, annoiante, lo scrittore a suggerire una pennellata, un tocco, una nota di arguzia, frutto dell'affettività del suo stato d'animo, tutto così sempre parlando dei gusti e degli affetti dell'autore; « mimo » è parto, creazione di apparenza assolutamente oggettiva, i fili con i quali era attaccata alla mente dell'autore essendo recisi così accuratamente che non s'intravedono, creazione che ha una forza anche senza essere continuamente paragonata all'artefice; creatura che ha interni in sé i termini del suo dramma o del suo comico. In questo genere il Nieri fu maestro, vedi oltre ai racconti già citati; — *Alla regola della botta, Il boccone della creanza, Il diavolo nel piatto, Ce ne vuol volere, La prima educazione*, per non portarne che alcuni, e capirai fino a che punto il Nieri sia maestro in questo genere, e con che chiarezza, con che perfetta disinvoltura di movimenti i suoi personaggi si muovono; e scoprirai l'evidenza di questi movimenti e dei caratteri che in questi movimenti prendono luce: evidenza poetica che investe come abbiamo visto oltre il personaggio, come miracolo progressivo, anche gli oggetti che esso progressivamente tocca.

« Mimo » che è genere letterario letteratissimo, basti pensare al mimo dei greci da Teocrito a Eronda agli scrittori minori di mimi. E letteratissimi, se non ci si lascia impressionare da una prima lettura che può parer dialettale, i racconti del Nieri. A volte, che son rare, qui il « mimo » fa suo un procedimento cinquecentesco, s'inoltra in un andamento più psicologico: come in *Basta l'intenzione* (che fu escluso dall'edizione definitiva dei *Cento racconti* per ragion di morale ed è ripubblicato dal Pancrazi nella collezione in ventiquattresimo del Le Monnier), dove più da vicino che altrove, v'è un ricordo di un procedimento di dialogo cinquecentesco: un po' alla Machiavelli della *Mandragola*, o più precisamente alla Piccolomini della *Raffaella* (libri questi, soprattutto il secondo, che il Nieri ammirò: dalla lettura della *Raffaella* deduceva quale coloritore e disegnatore di caratteri egli [il Piccolomini] sia).

Ma un procedimento psicologico nella narrativa del Nieri è rarissimo e a ragione: il « carattere », sempre ritornando alla definizione aristotelica da cui il Nieri partì, anche se lì non si fermò, doveva essere qualcosa che manifestasse subito la propria inclinazione: ciò rendeva impossibile eccessive finezze psicologiche, che nella loro natura, mascherano l'essenza prima del « carattere »: l'evidenza istantanea bruciante, di pittura. Evidenza cercò il Nieri e evidenza espressa; chiarezza di ritratto. Immagini che saltassero agli occhi alla prima; usò così una scultura a sbalzo, dove le parole sono come per il bassorilievo, le parti in rilievo. E voleva anche che questa evidenza fosse di natura così sensibile da suggerire il « carattere » nei suoi attributi: colore, sapore, ambiente. Ed ecco il valore dei suoi studi linguistici, preparazione ai racconti, raccolta di materiale per i racconti. La ricerca della parola significativa e del modo colorito evidente istantaneo, è la ricerca della parola e del modo che aggiungeranno nella loro vivezza, luce e colore al tessuto del racconto; sarà appunto *l'Idiotismo bello, chiaro, limpido breve che fa balenare come un lampo l'idea alla mente...* Il mezzo indispensabile per muovere il disegno di quei piccoli capolavori mimici che sono tra i *Cento racconti popolari lucchesi*.

FREDI CHIAPPELLI

Un piccolo capolavoro del Settecento:
«Il diario militare» di Pietro Verri

Di bianco e di rosso eran vestite le truppe alleate, di vivido blu quelle prussiane nella guerra dei Sette Anni. E nel 1759, in Dresda occupata, il capitano Verri Pietro osservò all'Hôtel de Pologne «che le stanze sono addobbate con quadri rappresentanti battaglie, e da per tutto i bianchi e rossi, che siamo noi, sono in positure umilianti, e i bleu sempre in atto di eroi vincitori». Dentro simili scene marziali, il Verri si trovò più d'una volta; e ce ne lasciò vivissima memoria in un quaderno autobiografico (redatto sotto forma di lettere ad un amico immaginario) che è uno dei più gustosi, rapidi, intelligenti diari della nostra letteratura, e che è stato recentemente ripubblicato nel buon volume di *Viaggiatori del Settecento*, a cura di Leonello Vincenti (UTET, 1950).

Non si creda che il pittoresco si esaurisca nel colorito confronto dei due eserciti. Uniformi e palle di cannone, sentinelle e marescialli, polverone e villani spaventati, evocano ad un tempo il paesaggio dolcemente collinoso e amabilmente inespressivo della Mitteleuropa d'estate, la neghittosa e pur rigida condotta di quella guerra burocratica, e la curiosità, la freschezza d'animo, il vivacissimo ingegno del ventinovenne milanese, che s'era tuffato nella folla variopinta di quell'armata per «istruirsi». Certo, né pattuglie né fatti d'artiglieria parevano sanguinosi abbastanza: «Le sentinelle avanzate prussiane sono così umane, che quando con Lloyd ci accostiamo di troppo, ci avvisano di ritirarci senza offesa alcuna. Veramente l'uccidere un uomo o due non cambia la cosa, ognuno di noi siam quattrini in un tesoro, non val la pena di sottrarveli. Così ci calcolano costoro, io però e Lloyd protestiamo altamente, e siam persuasi di valere di più». Tuttavia il bombardamento «niente mi piaceva»; «Quel rumore della palla di cannone ha del feroce, e bisogna ch'io faccia uno sforzo per resistervi, ma erano con me altri ufficiali; incontrammo il generale O' Donnel, che disse — Costoro ci hanno preso di mira. — Il vicendevole impegno ci ha tenuti tutti fermi e tranquilli, sebbene continuasse vivamente la musica. Io solo ho saputo che avevo assai timore, ma intanto distribuivo tabacco, e il capitano Castelli, ajutante di O' Donnel, ne prese e mi parlò, credo che allora avesse tanto pensiero di sé, che nemmeno dopo gli potei far risovvenire d'avermi parlato. Bel bello

il generale s'incammina verso i nostri, e tutti noi lo seguimmo con l'eguale gravità sotto il muggito di queste palle, che credo non passassero lontane. Un movimento naturale mi avrebbe costretto ogni volta a piegarmi sul collo del cavallo... ».

L'andatura stendhaliana di questi gruppi ha un sapore particolare di giovinezza. Quando il Verri s'entusiasma per l'austerità di vita e l'organizzazione democratica di una colonia di Fratelli Moravi; quando s'indigna della volgarità e cattiveria degli ufficiali, dei maltrattamenti dei soldati, di tutto il mestiere insomma, che *« è un mestiere da disperato »*, quando si trova davanti ai personaggi della corte, con tutta l'impressionabilità del primo incontro, quando si gode il congedo (*« mangiar pesci e uova... sentirsi il piede leggero e agile dopo l'imbarazzo degli stivali... »*) — sempre ci balza davanti agli occhi una figura giovane e simpatica, piena di coraggio e buon senso, intatta anche nella sua delusione: *« non ho trovato che pochissimi oggetti grandi e interessanti, e moltissimi disgustosi »*.

Da vero artista, Pietro Verri ha disegnato in questo suo diario alcune scene magistrali. Partito alla metà di maggio da Milano, traversa il Veronese e poi il Tirolo per recarsi a Vienna (*« Talvolta anche la strada maestra nel Tirolo è sotto un masso enorme del quale si vedono i pezzi caduti e ve ne pendono altri sul capo: non vi si passa senza qualche inquietudine »*); ed ecco un primo schizzo di figure e fisionomie: *« Esibite un pugno di monete ad un postiglione Italiano perchè scelga da se stesso la buona mano, lo vedrete sorpreso, forse arrossirà e ricuserà ad un tempo stesso di essere giudice e parte, ovvero sceglierà il giusto e consueto. Fate la medesima esibizione ad un Tedesco, e vedrete che vi scoperà pulitamente tutto il palmo della mano, e sogghignando s'intascherà il tutto facendosi beffa di voi »*. Scottato sul vivo, si sente, ma senza rancore, come dall'improntitudine delle facili bellezze austriache: *« le donne di partito in Italia... conservano un non so che di nobile per cui si deve offrir loro la mercede del loro corpo con certa qual disinvoltura... Qui il contratto è spaccato, e mi si dice che nell'atto medesimo della delizia non avrà difficoltà la vostra bella di replicarvi: — Mi darete bene un zecchino! »*.

I vari incontri viennesi del neo-militare (*« per opera del signor conte di Kaunitz impensatamente sono stato fatto capitano »*) non sono descritti con meno freschezza e rilievo. Ecco la sala di casa Kaunitz già piena di ospiti, ma ancora in attesa del conte-ministro; la padrona di casa circondata dalle *« persone di primissima distinzione »*, al centro (*« invece di cedere il luogo più degno alle persone che vengono a visitarla, stassene, per lo contrario, come sul trono, a ricevere da esse li omaggi »*). Verri fa un profondo inchino, gli si risponde *« con una piccola inclinazione di testa »*, poi è presentato al maresciallo Neiperg, col quale scambia complimenti. *« Poco dopo comparvero nella sala due camerieri, ed accesero quella porzione di candele che tutt'ora erano spente. Questo è il segno, mi disse il marchese, che il conte sta per comparire »*. Di nuovo il nostro viaggiatore è colpito, da come, *« accogliendo il ministro in sua casa le persone più distinte, non facesse compiere l'illuminazione che per se medesimo »*.

E' forse questo contrappunto continuo fra lo spirito d'osservazione, candido e generoso, e l'animo delicatamente educato a giudicare, che ha saputo imprimere al diario di Verri la sua originalità intera e attuale, e animarne i quadretti di un linguaggio che conserva intatto il suo prestigio. Il barone Du-Beyne, dal quale si reca per sollecitare il suo invio all'armata, che s'era insabbiato nella burocrazia della capitale, lo riceve con « civiltà automatica »; e avendo saputo da un certo Damiani che il giovane italiano s'interessava alle lettere, gli chiede quali libri avesse letti. *« Veramente una tal domanda è così impensata e imbarazzante, che in riscontro gli dissi che il signor Damiani mi faceva un onore che io non meritavo. Vedete s'io ho ragione di chiamare la civiltà sua un cerimoniale, non una cortesia. Che giova a me che uno mi accompagni per più stanze con molte riverenze, quando mi pone indiscretamente nella scelta o di fare il ciarlatano colla lista dei libri da me veduti, o di fare la umiliante figura d'un discepolo che va all'esame? »*. Stancato, inquietato dalla lunga attesa, il capitano senza ventura versa nel seno della contessa d'Harrach i sensi di un ardore bellicoso dilazionato. La stessa sera s'accorge che il ministro l'adocchia più del solito. *« M'accosto verso di lui, egli verso di me e mi apostrofa in tal guisa: — Siete voi quello che va dicendo per Vienna di non poter partire per cagion mia?... — L'esordio detto con maestà non era piacevole; decisamente risposi — Eccellenza sì, son quello, perchè aspetto ch'Ella si degni decidere sulla supplica mia per servire al quartier generale. — E che volete, disse il ministro, che sua maestà vi trovi il generale presso del quale servire? — Non questo, risposi, ma unicamente che l'eccellenza vostra si degni o di farmi avere il permesso da servire come volontario al quartier generale, ovvero di negarmelo. — Rispose che mi avrebbe data una lettera pel maresciallo Daun »*. E al battibecco segue, anche più sicuro e vivo, il commento: *« Questo è quello ch'io cercava e lo ringraziai. Vedete però che il modo era un po' duro, e per un Italiano sensibile non è il più aspettato in ricompensa della somma delicatezza usata nel non infastidirlo... Ma ringrazio il Cielo perchè son fatto in modo che quando sento che un uomo ingiustamente mi vuole abbassare, mi sento raddoppiare l'animo e la franchezza in corpo, e perdo tutte quelle delicate misure che son naturali con chi le usa meco »*.

Giunto finalmente al campo, annota avidamente le impressioni: *« Si cavano il cappello gli ufficiali l'un l'altro quasi che s'insultassero »*; *« il maresciallo Daun non parla mai di guerra, alla sua tavola, ove c'è sempre un luogo per me »*; *« passare delle ore con davanti un bicchiere di cattiva birra o fumando, questo è il solo bene che comunemente prova un ufficiale »*. La confusione e la letargia del comando, il malcontento, la fatica, la neghittosità delle truppe, prendono forma sotto la sua penna con colore di delusione e riprovazione, ma con un'andatura di scherzando: *« Il giorno 29, secondo il solito, io era dopo pranzo all'anticamera del maresciallo. Egli uscì e tutti vi facemmo seguito a cavallo, si fece un gran giro per visitare il terreno all'intorno ed io non capii nulla, né trovai alcuno che mi sapesse insegnare qualche cosa; a notte ritornai nella tenda e vidi che il mio cameriere aveva già fatto impacchettare il letto »*.

e stava per spiantare la tenda. — E perchè questo? gli chiesi. — Perchè domattina all'aurora si marcia, rispose. — Questo è impossibile, or ora vengo dal quartier generale, nessuno parla o sa di questo. — Se non lo sanno quei signori, io l'assicuro che è così, la tenda del principe d'Anhalt è già spiantata, lo so dal cameriere del principe che è mio amico, e il cameriere lo sa per mezzo dei stallieri di sua eccellenza il maresciallo ». Quel tanto di giuoco che si sente nel tono fa sì che la pittura sia senza restrizioni mentali, per quanto disilluso sia il diarista; invariabilmente giudizioso pur sentendosi neofita, e sereno pur nella depressione del coscritto, il nostro scrittore assesta con un solo aggettivo il colpo di grazia al lento e indeciso maresciallo Daun: « *Se dalla Corte gli venisse dato pien potere, credo che sarebbe inconsolabile...* »; e con una pennellata demolisce la strategia della battaglia di Kollin, vinta perchè un reggimento fiammingo, « *piccato contro i Tedeschi che lo deridevano perchè non stava esattamente in linea retta, e le sue armi non erano tanto lucide quanto le Austriache perpetuamente strofinate* » aveva contrattaccato convertendo la ritirata in vittoria. Con movimento di scherzando sono riferiti persino i pochi fatti che toccano l'approvazione e quasi quasi l'entusiasmo dell'autore: l'aiutante del duca Carlo Leopoldo d'Aremberg, luogotenente-maresciallo al comando di diciottomila uomini, vien fatto prigioniero dalle truppe del principe Enrico, e gli vien trovata della posta. Il principe Enrico « *osservato il sigillo della duchessa d'Aremberg, spedì un trombetta al corpo del duca colla lettera e due righe, nella quali vi diceva che, sebbene avesse preso con l'ajutante le sue lettere, non voleva differirgli la soddisfazione d'averne nuove dalla duchessa sua sposa, giacché era informato dei rispettabili sentimenti che li univano* ».

La guerra continuava, i colonnelli diventavano generali, ma il nostro capitano era proprio disilluso. In pieno inverno, volendosi recare al quartier generale prima dell'alba, monta a cavallo nella nebbia e nelle tenebre; « *i fuochi dell'armata mi facevano l'effetto come un'aurora all'orizzonte senza distinguerli, quantunque fossero vicini* ». Chiede a un contadino di guidarlo: « *egli mi ha condotto pochi passi fuori di casa, poi ho avuto bello a chiamarlo, prommettergli nuovi regali, rimasi isolato, ascoltando la voce de' miei domestici senza vederli... Dovetti aspettare sui quattro piedi del cavallo che spuntasse il giorno, e allora si diradò la nebbia, che pareva quella di Mosè in Egitto* ». Quella nebbia che si dirada è quasi il simbolo di un ultimo svanire dell'illusione; finisce l'avventura militare, dopo sette mesi, di cui due passati a Vienna; e il diario finisce con quella nota di sollievo, di chi si è levato gli stivali, sorbisce un uovo fresco, torna ai suoi studi e, perchè no, alla sua prediletta carrozza.



ANGELO ROMANÒ

I sonetti dell'aura

Nella primavera del 1342, dopo aver soggiornato per un anno in Italia, il Petrarca tornò a Valchiusa. L'occasione prima del viaggio in Italia era stata di quelle che rivelano il carattere segreto di un'esistenza: un'occasione provocata, predisposta in ogni particolare con l'aiuto degli amici fidatissimi (Orso dell'Anguillara, il cardinale Giovanni Colonna, Dionigi di Borgo San Sepolcro), sapientemente ordita come un'allegoria. L'incoronazione poetica in Campidoglio, il conferimento del *privilegium lauree* in nome del popolo romano avvenne il giorno di Pasqua del '41. Questo evento, memorabile nella biografia petrarchesca, ha ben altro significato che anedddotico e costituisce il primo manifestarsi di una nuova concezione dei rapporti tra l'arte e la vita. Esso infatti rappresenta l'incontro di un simbolo fantastico con un momento dell'esistenza reale, il preciso combaciare di due differenti proiezioni della persona. Quell'alloro posato sulla fronte del poeta dal senatore Orso consacrava sì una fama ormai universale: ma soprattutto (nel segreto della tensione petrarchesca) convalidava la legittimità del processo che aveva portato il tema (romanzo) dell'amore a fondersi col tema (classico) della gloria poetica, della *Parnasia laurus* (1). Nel naturalismo metamorfico della sua lirica, l'oggetto dell'amore, Laura fuggente, diventava il lauro, la poesia; come Dafne, fuggendo davanti all'amore di Apollo, in lauro veniva mutata. Sulla formazione del motivo dafneo nel Petrarca, scrive il Calcaterra: « Nell'età nova dell'amore, allorché si era d'improvviso trovato nello "splendido baratro" spirituale, di cui parla nel *Secretum*, egli conoscitore esperimentissimo delle figure classiche, assaporatore sottile di Virgilio e Ovidio, accesi letterariamente del mito della *Parnasia laurus*, aveva veduto una singolare rispondenza tra l'amor suo per Laura fuggente, che diveniva la sua poesia, e la favola stupenda ed eterna di Dafne, trasformantesi in lauro. Dafne gli era apparsa la fantasia immortale dell'amore terreno, che, sfuggendo ai sensi, diviene pura bellezza nell'arte. Aveva allora stilizzato gran parte delle sue rime, com'egli stesso dichiara nel *Secretum*, intorno al nome della donna amata e al verde lauro, simbolo della poesia ispiratagli dall'amore inafferrabile, giacché Laura, come Dafne per Apollo, non poteva essere

(1) La prima indicazione di questa duplicità tematica è nel *Segreto*, l. III. Sull'incoronazione del P. si veda, oltre al capitolo del CALCATERRA, nel volume *Nella selva del Petrarca*, Bologna, 1942, quello del WILKINS, ora in *The Making of the "canzoniere" and other Petrarchan studies*, Roma, 1951, pp. 9-69.

per lui se non poesia; aveva cercato con tale studio la perfezione della forma, che, "come gli usignoli, al dire degli antichi, si inebriano del loro canto fino a morire", così egli aveva stillato dall'arte della parola una vera voluttà (*tantam voluptatem ex sermone...*) » (2). L'idea della perfezione formale, e quindi la traduzione letteraria autonoma dei sentimenti, costituisce il fondamento di codesta parabola; la quale si conclude nella disincarnazione di Laura-donna in Laura-nome, centro di un nuovo sistema fantastico in cui tutti i vocaboli che a quello consuevano acquistano valori inediti e complessi. Nascono dunque dal vitale confluire e annullarsi, nella figurazione mitica, dell'esperienza psicologica i luoghi fondamentali della fantasia petrarchesca; e come estrema conseguenza, ma non oziosa (come con troppa facilità si è portati a ritenere) né marginale, il gusto dell'equivoco verbale, dell'ambiguità semantica, relativamente alla serie di vocaboli: Laura, lauro, l'aura, l'auro, l'aureo, l'aurea. Fino alle deduzioni, che sfiorano l'arbitrio senza essere arbitrarie, del tipo di quell'inizio di sonetto: *L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine - soavemente sospirando move*. Nota in proposito un commentatore: « Abbiamo forse qui il più insigne esempio di giochetto di parole sul nome di Laura ». Ma giochetto di parole, stante il presupposto del sistema fantastico predetto, non può essere, e nella fattispecie (246) non è (3).

1342: ritorno in Provenza, dunque, dopo Napoli, Roma e Selvapiana. Ecco di nuovo il verde di Valchiusa, le acque della Sorga, i dolci silenzi montani: ecco il tenero paesaggio delle sue contemplazioni (*transalpina solitudo mea iucundissima*, troviamo di mano del Petrarca in un codice di Plinio, sotto il disegno, pure di sua mano, in cui è rappresentata una montagna aspra dal cui piede sgorga un fiume), dove sembra fiorire, sospinto dal cielo e dal silenzio, il viso di Laura. E Laura è la prima parola che gli si affaccia alla fantasia; ma travestita, si direbbe, o velata dall'ormai abituale metonimia: non Laura, ma l'aura, l'aria di Provenza: il contenente

(2) CALCATERRA, *op. cit.*, p. 11. Il Calcaterra è l'esegeta principale del mito dafneo. Egli pone in contrasto quella figurazione con l'altra, della donna-guida al cielo, che il P. desunse dalla lirica provenzale e stilnovistica; e ne fa il segno dell'« errore » morale petrarchesco, da cui l'uomo si riscattò con successive crisi, documentate dalla preghiera del '38 e dal *Secretum* del '42: « Sul contrasto spirituale delle due figurazioni, di quella pagana e di quella cristiana, e sulla vittoria ideale della seconda sulla prima architettò più tardi la costruzione del canzoniere » (p. 17). Questa interpretazione implica però un'agoga di tipo drammatico e quindi una struttura per così dire *in progress*. Ma, già rispetto alla cronologia, si affacciano contraddizioni notevoli: il '42, se è l'anno dei *Salmi penitenziali* e del *Segreto*, è anche l'anno dei sonetti dell'aura, secondo l'opinione dei più (per altra opinione v. la nota 4); e l'elaborazione del canzoniere occupa tutta l'esistenza del poeta. Uno dei componimenti paradigmatici, rispetto alla disposizione dafnea, la canzone *Nel verde tempo*, « ovidiana e del tutto terrena » (Calc., 63), è composta in gioventù: ma elaborata parte nel '50, parte nel '51, e rielaborata e ultimata nel '56, anno in cui passò nella copia *in ordine*: come risulta dalle postille del Vat. Lat. 3196. E' dunque materia dafnea che resiste, sostanzialmente intatta, ben addentro la disposizione cristiana: e per converso potrebbero dimostrarsi il moto opposto, su certe liriche giovanili intonate stilnovisticamente; il che toglie valore a quelle « crisi ». Su un'altra crisi, del '36, si veda WULFF, *La prima crisi del Petrarca sulla fine dell'anno 1336 (attestata dai fogli 1, 7-8, 9-10 e 16 del Vat. Lat. 3196)*, in *Rivista d'Italia*, VII, (1904).

(3) Noto di passaggio che il tema del sonetto (*o vivo Giove: manda, prego, il mio in prima ch'è il suo fine sì ch'io non veggia*, etc.) è enunciato nel *Segreto*, I, III.

per il contenuto. Scrisse allora (4) i sonetti dell'aura, quattro: che però formano quasi un componimento a sé; non tanto per l'unità dell'occasione e delle circostanze, quanto per ragioni di sostanza poetica, di svolgimento e di soluzione: e infatti il codice autografo degli abbozzi, il Vaticano Latino 3196, ci mostra chiaramente la loro genesi, avvenuta come ampliamento e locupletazione del primo di essi, quello che comincia *L'aura serena che fra verdi fronde*. (Lo stesso codice conserva i documenti dell'elaborazione di tre dei quattro sonetti: un materiale complesso e copioso che ci consente di seguire tutte le fasi di composizione, dalla prima stesura alla lezione definitiva, dei sonn. 194, 196, 197). Nell'ordinamento definitivo del canzoniere, i sonetti sono poi collocati in quest'ordine: *L'aura gentil che rasserena i poggi* al n. 194; *L'aura serena che fra verdi fronde* al n. 196; *L'aura celeste che 'n quel verde lauro* al n. 197; *L'aura soave al sole spiega e vibra* al n. 198 (5). Dal primo al quarto, assistiamo a diversi e successivi passaggi del sentimento poetico: la prima, fresca sorpresa del ritorno dilegua per lasciar posto alla rievocazione del primo incontro con Laura; e questa, previa identificazione di Laura col lauro, al lamento per gli effetti d'amore: *L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio, - e di bianca paura il viso tinge* (197); indi all'angoscia per il suo stato di prigioniero insieme disperato e felice, *e di tanta dolcezza oppresso e stanco* (198). Non bisogna peraltro intendere il termine « passaggi » in un senso psicologico.

In un passo del *Secretum* (l. III), il Petrarca così si fa rimproverare da S. Agostino: « Chi potrà condannare adeguatamente quell'insania di una mente stravolta e stupirsene, quando tu, conquistato dallo splendore non meno del suo nome che del suo corpo, con incredibile vanità hai adorato ogni cosa che a quel nome consonasse? Per tal ragione hai cotanto amato il lauro o degli imperatori o dei poeti; poiché con tal nome ella si chiamava; e da quel tempo non ti uscì, credo, dalla penna alcuna poesia, senza che vi fosse menzione dell'alloro... E la laurea poetica, che il merito de' tuoi studi ti prometteva, bramasti non più moderatamente di quanto avessi amata la Donna stessa... Ma non c'è dubbio che, per essere questa una costumanza scaduta da molti secoli, e per essere la presente età avversa a tali studi; e per i pericoli delle lunghe vie, onde giungesti alle soglie non solo del carcere ma della morte, e per altri ostacoli della Fortuna non meno aspri, il tuo proposito si sarebbe ritardato o forse frustrato, se la memoria di quel dolcissimo nome, continuamente incalzandoti l'animo e togliendoti il fascio dell'altre cure, per terre e per mari tra gli scogli di tante difficoltà non ti avesse tratto a Roma e a Napoli, ove finalmente quello, che così ardentemente desideravi, conseguisti ».

Il nesso allegorico del discorso è che l'amore lo spingeva alla poesia; ma il nesso poetico è nell'identità fonetica dei due simboli. Questo ci consente di sempli-

(4) Secondo il WILKINS i sonetti furono composti dal P. nella primavera del 1368, poco prima della trascrizione nel Vat. Lat. 3195, avvenuta (sono sempre date del Wilkins) tra il 22 marzo e il 19 aprile; prima comunque del 18 maggio. Non entriamo nel merito della questione, limitandoci a far notare che nel '68 il P. non si recò in Provenza e che Laura era ormai morta da vent'anni. V. comunque le pp. 171-172 nell'*op. cit.* del Wilkins.

(5) Sulla trascrizione in Vat. Lat. 3195 v. WILKINS, *op. cit.*, p. 171.

ficare il caso dell'aura, considerandolo sotto-simbolo, per così dire, del tema « amore » (allo stesso modo che l'auro, l'aureo, l'aurea sono sotto-simboli del tema « gloria »). Non entra, cioè, nella simbologia petrarchesca come elemento autonomo; è, più che l'equivalente di un concetto, un rapidissimo movimento dell'immaginazione che annulla la distanza tra Laura e la natura. Non bisogna dimenticare il dato-base della lirica petrarchesca, la cui enunciazione riprendiamo al Contini: « Il richiamo della donna al lauro, di questo all'Apollo-sole lega le sostanze, fonda un sistema di universale compenetrazione della natura ». Il nume che presiede a queste applicazioni è quindi ancora Ovidio.

L'unità di ispirazione e di svolgimento dei quattro sonetti è comprovata, s'è detto, da questo: che tutti sono derivazione e dilatazione di uno solo di essi; la contemporaneità di composizione e stesura dal fatto che i primi tre compaiono insieme nel Vat. Lat. 3196, e tutti e quattro vengono trascritti insieme, di mano del poeta (*transcriptum per me*, si legge in margine alla c. 2r del 3196), nel codice definitivo delle rime, il Vat. Lat. 3195.

Dell'unità di elaborazione ci rimangono diretti e completi documenti (relativamente ai primi tre) nelle carte degli abbozzi. Ivi il sonetto *L'aura serena* è primo in ordine di composizione e ha terzine diverse dalle definitive: terzine che poi passeranno, previe non sostanziali alterazioni, al sonetto *L'aura gentil* che nell'abbozzo ne è privo. *L'aura gentil* costituisce un evidente sviluppo di *L'aura serena*: tuttavia, nella trascrizione definitiva, fu collocato al primo posto, al numero 194, nello spazio lasciato vuoto dall'abrasura di un ignoto sonetto. Forse il Petrarca lo ritenne idoneo ad aprire la serie per quel riferimento che esso contiene, al viaggio di ritorno in Provenza, nel verso *fuggo dal mi' natio dolce aere toscò*; nonché per l'analitica relazione dei moti d'animo pertinenti al riapprossimarsi a Laura (6). L'abbozzo registra le maggiori perplessità intorno alla prima quartina. Scrisse in un primo tempo:

*L'aura gentil che rasserena i poggi
e reschiara il meo cor torbido e fosco
del soave suo spirto riconosco
per cui conven che 'n pena e 'n fama poggi.*

(6)

*L'aura gentil che rasserena i poggi,
destando i fior per questo ombroso bosco,
al soave suo spirto riconosco,
per cui conven che 'n pena e 'n fama poggi.
Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi,
fuggo dal mi' natio dolce aere toscò;
per far lume al penser torbido e fosco,
cerco 'l mio Sole, e spero vederlo oggi.
Nel qual provo dolcezze tante e tali,
ch'Amor per forza a lui mi riconduce;
poi sì m'abbaglia, che 'l fuggir m'è tardo.
I' chiedrei a scampar non arme, anzi ali:
ma perir mi dà 'l ciel per questa luce,
chè da lunge mi struggo, e da presso ardo.*

Sul v. 2 si fermò a lungo, tentando varie soluzioni :

*che move i fiori, e fa romir il bosco
che desta i fiori e fa romir il bosco
e fa romire il verde ombroso bosco
che desta l'acque e l'erbe e i fior e 'l bosco
destando l'acque, l'erbe, i fiori e 'l bosco
sento per questo verde ombroso bosco.*

Infine, ma solo nel 3195 : *destando i fior per questo ombroso bosco*. Dove noteremo soltanto, perché torna utile al nostro discorso, il passaggio da un indeterminato (*verde ombroso bosco, fa romir il bosco, l'acque e l'erbe e i fior e 'l bosco*) a un determinato (*questo ombroso bosco*): a conferma dell'ipotesi avanzata, che questo sonetto apra la serie per la concretezza dei suoi rapporti con l'occasione reale. Non per nulla tutte le sue forme verbali sono al presente; non per nulla il Petrarca gli aggregò le terzine che nell'abbozzo appartengono al 196, e che esprimono momenti psicologici non immaginari.

Sonetto *L'aura serena*. Porta il numero 196, ma fu composto per primo ed è in realtà, per così dire, il sonetto generatore. Esso infatti enuncia tutti i temi che poi gli altri via via svilupperanno. E li enuncia in quel clima di distacco, di « memoria », che dà il timbro specifico alla lirica petrarchesca (7). *Verdi fronde* è un'anticipazione del lauro; il *bel viso*, le *chiome* introducono, quasi sgorgando da quello, al tema d'amore e delle sue perie, del suo *laccio*, di cui solo la *morte* potrà sciogliere il nodo. La psicologia concreta del ritorno si è già indebolita, ridisciolta : si forma una nuova sfera emotiva, quella del ricordo, ed ecco l'immagine del primo incontro con Laura, quella lontana dolcezza, e il congiunto dolore : di essere prigioniero per sempre. La figura (evocata) di lei occupa tutta la parte centrale del sonetto : e ha una soavità prepotente che penetra ovunque e tempera della malinconia consueta gli accenti di angoscia e l'accento alla morte.

Nell'abbozzo i versi 5-6 si leggevano dapprima così : *E veggio quel che o gelosia m'asconde - o disdegno amoroso chiuso tiemme*, con le seguenti varianti per il verso 5 :

(7)

*L'aura serena che fra verdi fronde
mormorando a ferir nel volto viemme
fammi risovvenir quand'Amor diemme
le prime piaghe sì dolci profonde;
e 'l bel viso veder ch'altri m'asconde,
che sdegno o gelosia celato tiemme;
e le chiome, or avvolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte e sovra or terso bionde,
le quali ella spargea sì dolcemente,
e raccogliea con sì leggiadri modi,
che ripensando ancor trema la mente.
Torse il tempo poi in più saldi nodi,
e strinse 'l cor d'un laccio sì possente,
che morte sola fia ch'indi lo snodi.*

*mostrami quel che o gelosia m'asconde
e veder quel che talor mi s'asconde
sì spesso s'asconde
spesso altri m'asconde
nasconde*

infine, come lezione ultima e confermata anche in seguito, e *'l bel viso veder ch'altri m'asconde - che sdegno o gelosia celato tiemme*. L'attenta elaborazione coinvolge ogni verso: varianti e sostituzioni interessano però, più che la sostanza poetica, la sintassi e il lessico. Come già detto, le terzine dell'abbozzo passeranno, in un secondo tempo (8), al sonetto 194. Siccome l'abbozzo contiene una lezione ancora acerba, sulla quale il Petrarca esercitò una severa opera di revisione, lo trascriviamo come curiosità. Sta parlando delle chiome:

*Quando ella le spargea, con spirti tali,
e con tai lacci, ch'ancor torno all'esca,
e s'io v'aggiungo, fiami il fuggir tardo.
Io chiedrei a scampar non arme, anzi ali;
ma in ogni modo par che il mio mal cresca,
chè dallunge mi struggo e da presso ardo.*

Nel sonetto 194, le *chiome* saranno sostituite dal *Sole* (Laura); di qui, in parte, la necessità dei mutamenti che si riscontrano nella lezione definitiva.

Sonetto *L'aura celeste*. Il tema del lauro è sviluppato, com'era da prevedersi, in forma ampia e manifesta, con una sintesi del mito di Apollo e Dafne, e col consueto trapasso lauro-Laura. La simbiosi dei due motivi è vista analiticamente: quel verde lauro stando sul quale Amore ferì nel fianco Apollo e a me pose un dolce giogo al collo. Il lauro, dunque, è Dafne ma è nello stesso tempo e dichiaratamente Laura. Gli effetti del ferimento d'amore sono paragonati a quelli che la vista di Medusa provocò sul *gran vecchio Mauro*, cioè Atlante: il quale, nel mito, fu trasformato in pietra. Pietra, anzi selce (9), è il poeta, cioè insensibile a tutto ciò che non è Laura, anche stavolta rappresentata, per sineddoche, dalle chiome: di fronte alle quali la luce del sole è nulla, nonché quella dell'ambra o dell'oro: auro. Dei quattro è il sonetto insieme più significativo dal punto di vista dell'emblematica petrarchesca e più macchinoso da quello della forma poetica: due miti nel giro di quattordici versi sono troppi anche per un « artista » come lui. Ma le terzine riacquistano quella scorrevolezza di miele, quella tenera unzione d'ogniquale volta il Petrarca ritorna al tipo istituzionale della sua frase poetica; ed eccolo insistere sulla costruzione a coppie:

(8) Probabilmente all'atto stesso della trascrizione nella raccolta definitiva.

(9) Il cambiamento prova una disposizione generale del P. correttore di se stesso a scegliere, nell'alternativa, il vocabolo più nobile. Si veda, in proposito: G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*. Firenze, 1943, p. 18.

le chiome bionde e 'l crespo laccio; lega e stringe; d'umiltade e non d'altro (10).

Nell'abbozzo solo un verso, il quarto, resta intatto: sugli altri, la paziente, acuta, spietata attenzione si esercita al fine di eliminare tutti i minimi attriti di gusto e di discorso. Soprattutto sul verso 5 indugia alla ricerca della lezione migliore. Leggendolo nella stesura definitiva (*po quello in me che nel gran vecchio mauro*) non si sospetterebbe il travaglio da cui nasce. Ed ecco le varie fasi di questa tormentatissima sperimentazione:

E fu in me tal qual in quel vecchio mauro

è la prima proposta. Corresse subito: la seconda dà:

Tal fu in me qual in quel gran vecchio mauro.

Poi una variante:

Questa è in me qual in quel gran vecchio mauro;

poi un'altra:

Fermi i belli occhi allor quale il gran mauro - medusa etc.

Altra correzione, ormai prossima alla risolutiva:

Quel fa di me che del gran vecchio mauro;

e finalmente:

po quello in me che nel gran vecchio mauro.

Una vera prova di forza nel piegare alle esigenze ritmiche e strofiche un concetto ribelle; e tuttavia, abbiamo osservato, un certo impaccio macchinoso non è eliminato del tutto dalle due quartine.

Sonetto *L'aura soave* (11). Quarto ed ultimo, raccoglie le fila e risolve le situazioni in un tono non del tutto previsto: drammatico e violento, per quanto nei precedenti dominava un intenerimento elegiaco, contemplativo. Qui il paesaggio scompare del tutto, e tornano vittoriosi invece i termini consueti del dissidio spirituale, con accenti angosciosi:

*Non ò medolla in osso o sangue in fibra
ch'ì non senta tremar, pur ch'ì m'apresse
dove è chi morte e vita insieme spesse
volte in frale bilancia appende e libra.*

(10)

*L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,
ed a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,
po quello in me che nel gran vecchio mauro
Medusa, quando in selce transformollo;
nè posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro;
dico le chiome bionde e 'l crespo laccio
che sì soavemente lega e stringe
l'alma, che d'umiltade e non d'altr'armo.
L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
e di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi ànno virtù di farne un marmo.*

(11)

*L'aura soave al sole spiega e vibra
l'auro ch'Amor di sua man fila e tesse
là da' belli occhi, e de le chiome stesse*

La sua donna è vista perciò come donatrice di vita e di morte, come supremo giudice nell'esistenza: più solenne conclusione non poteva attendersi da quel piano e trasparente ritorno al paese dove ella per la prima volta gli era apparsa, né più grave responsabilità affidare a un amore terreno.

Qui terminano i sonetti dell'aura. Ma il tema ha una vita a sé e circola per tutto il canzoniere. Basta aprire il libro della *Concordanza petrarchesca* compilato dal McKenzie (12), alla voce *aura*: si può avere allora sott'occhio l'insieme dei passi in cui il vocabolo, così pregnante e significativo, compare: insieme imponente (13).

Tanto per dire che, nel corso della nostra divagazione, non abbiamo inteso esaurire l'argomento.

*lega 'l cor lasso e i lievi spirti cribra.
Non ò medolla in osso o sangue in fibra
ch'i' non senta tremar, pur ch'i' m'apresse
dove è chi morte e vita insieme spesse
volte in frale bilancia appende e libra,
vedendo ardere i lumi ond'io m'accendo
e folgorare i nodi ond'io son preso,
or su l'omero destro ed or sul manco.
I' nol posso ridir, chè nol comprendo:
da ta' due luci è l'intelletto offeso,
e di tanta dolcezza oppresso e stanco!*

(12) Oxford, 1912.

(13) Altri tre sonetti del canzoniere cominciano con la locuzione *L'aura*. Essi sono, secondo la numerazione finale, il 246: *L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine*; il 327: *L'aura e l'odore e 'l refrigerio e l'ombra*; e il 356: *L'aura mia sacra al mio stanco riposo*. Dunque: uno nella parte in vita di Laura, gli altri due in morte. Scritti in tempi e circostanze diverse, essi sono estranei al gruppo da noi esaminato.



I Paesi dell'Approdo

DOMENICO REA

Cava dei Tirreni

Al mio paese, una volta, nella villa borbonica, che fece costruire re Ferdinando II a diletto dei suoi ufficiali e delle loro dame, seduto sotto una profumata, ramificata e vasta magnolia, leggendo non so più quali versi, mi accorsi di avere accanto un distinto signore, che nessuno avrebbe potuto scambiare per un mio concittadino. Di tanto in tanto, ripetendo come in preghiera i versi che maggiormente mi commovevano e chiudendo il libro con l'indice tra le pagine, lo sbirciavo e mi accorgevo che anche lui mi guardava. Intorno c'erano bimbi e ragazzi di ogni età, intenti ai loro variopinti e musicali giochi; e le comuni risate, mie e del signore sconosciuto, per le buffissime scenette dei bambini, ci costrinsero a rivolgerci la parola.

Ci presentammo. Pronunciammo i nostri cognomi senza capirli e poi egli aggiunse: « Ma lei è proprio di Nocera? ». « Certamente » risposi. « Eppure, dalla sua pronuncia non lo avrei immaginato ». « Sarà perché leggo parecchio » aggiunsi. « E lei, signore, scusi, di dov'è? Non è certo di Nocera ». « Oh no » disse come per allontanare da sé questa eventualità, « ma sono di una città molto vicina alla sua ». « Davvero » esclamai. « Indovini » disse divertito « indovini è la più bella di tutte ». Dissi « Salerno ». « No » rispose il signore, sorridendo deluso. Feci il nome di Torre, di Pompei, di Castellammare, di Sarno. « Via » disse il signore, interrompendo la mia ricerca « vedo che si allontana sempre di più. Glielo dico io. Sono della Piccola Svizzera ». « Perbacco e la dice vicina? » « E vicina è, a sei chilometri ». Credendo che volesse scherzare aggiunsi « Di quale Cantone? ». « Ma di quale Cantone e cantone. Possibile che non sa dove sia e quale sia il vero nome della Piccola Svizzera? Ma non è stato mai a Cava lei, Cava dei Tirreni? ».

Cava, esclamai, dentro di me, pensando che solo un cavese o un cavaiuolo come tra noi si dice, poteva fare un simile scherzo. Mi ritornò in mente il proverbio che le decine e decine di paesi, che circondano Cava come tante minuscole ma lucenti pietre, si tramandano: « Passeri, fichi e Cavaiuoli, ovunque vai 'e truovi ».

Certo che c'ero andato a Cava. Da ragazzo, dall'età di quindici anni, io e i miei compagni svegli e precoci di allora. Solo a Cava avremmo potuto iniziarci

all'amore e godere delle prime visioni del progresso. La strada fiancheggiata dalle campagne più fertili, verdi e boschive d'Italia, era tutta in salita. Strada per provare i ciclisti e i cavalli dei motori. Non avevamo denaro bastante per usufruire del tram e andavamo, col massimo dell'eleganza possibile, a piedi — un'ora e mezza di marcia — giungendo al famoso epitaffio di Cava impolverati e stanchi. Prima di fare l'entrata in città, estraevamo dalla tasca una pezza per ridare il lustro alle scarpe e, coi primi pantaloni lunghi, la prima camicia e la prima cravatta addosso, con una sigaretta — Macedonia, col bocchino d'oro! — che ci faceva tossire e avviliti, c'immettevamo nel « passeggio ». Erano già giunti a quell'ora vespertina e per altre vie e non a piedi, da Vietri, da Molina, da Puccinao, Lanzara, Rocca Piemonte, dai lontani Angri e Pagani, oltre a centinaia di nocerini, gli altri, e centinaia e centinaia di donne e fanciulle, di amici e nemici li attendevano. Erano già giunti le macchine — quelle automobili che ora fanno ridere — degli industriali che venivano a rendere la visita domenicale alle loro ricche e bellissime amanti. Erano giunti anche i massari e i « guappi » coi loro birocci bassi, leggeri e veloci, dai cavalli sempre imbizzarriti per andarsi a prendere il caffè o il gelato di crema in casa di qualche « maestra per fanciulle da ballo ». Essi, invece, i baldi giovani, figli di signori, andavano al circolo del tennis o ai balli del Casino — tra le cui sedie stavan sdraiate, si diceva, le signore più belle e pervertite — o degli alberghi, davvero lindi, lustri e infinestrati da alta montagna come quelli svizzeri. Qualche volta vi era apparso l'allora brillante ufficiale Umberto di Savoia e veniva a riposare nella sua villa l'ambasciatore Guariglia.

Per noi altri c'era solo il passeggio sotto i portici o in attesa delle ragazze, messi insieme dei soldi, andavamo a sederci al caffè, a uno dei tanti lussuosi caffè da riviera che si vedono a Cava, per farci notare. Nei nostri paesi nella stessa ora c'era la barbarie, una folla urlante e fastidiosa. Cava era lieta e festosa. Le ragazze qui andavano in bicicletta, uno scandalo in qualunque altro paese meridionale. Potevano restare con noi fino alle dieci di sera, lì, per i Pianesi alti e bui, per i tanti casali e sottocasali campagnuoli; o tra le panchine della villa, ben diversa da quella di Nocera, per il suo elemento di modernità: le bambinaie, i bambini nelle carrozzelle, le vecchie signore con l'occhialino e il soggolo nero, il rosso campo del tennis, la vasca coi pesci, le guardie alte e vestite di bianco. Era la città giardino, dalla gente bene educata, dal clero progressista, la città ordinata, con maggiori e più profondi peccati, ma con minori pregiudizi e scrupoli. La città dal più basso numero di matrimoni, ma dalle fanciulle più amabili e appassionate che abbia conosciute.

Per noi, ma credo per tutti, Cava era l'altro mondo, senza miseria e le atroci meschinità dei centri bigotti delle due vallate — l'Agro nocerino e il golfo di Salerno — che discendono dai suoi alti e snelli fianchi. Non andammo mai a vedere la sua antichissima Abbazia. Quel mio mite compagno gobbo, dal labbro leporino, dagli occhi gialli non andava a chiedere grazia a Dio, ma alle fanciulle. E trovò anche lui colei che riuscì a riscattare la sua personalità e il suo cuore offesi e abbruttiti nel suo villaggio. Sia resa gloria alle donne di Cava.

Trent'anni fa, e chi sa che cos'era intorno all'80, quando il Carducci cantava il Chiarone, la strada che da Grosseto menava a Orbetello e quindi a Montalto di Castro, che è oggi la nostra bellissima Aurelia, era peggio che d'un malvagio tratturo: ridotta a poche braccia di larghezza, tra il polverone d'estate e gli obliqui acquitrini dell'altre stagioni, andava via sonnolenta tra due siepone d'erbacce spinose che la primavera esultante lasciava intristite alle serpi; finché un cantoniere melanconico, o uno sciagurato viandante, non le mandavano a fuoco. Colà v'erano nomi che appena rammentati levavan nell'animo un vapore di tristizia e di malinconia da non dirsi, in tutte le stagioni, fuor che d'Aprile, quando par che Proserpina folleggi tra il verde ed il glauco, ancor giovinetta, nei regni della Maremma: l'Alberese, Talamone che guata un lembo di mare e se ne ritrae, l'Albigna lenta e accidiosa; poco di poi voltava ad oriente la via di Manciano, che oggi è anch'essa limpida e chiara, la quale s'internava assai presto in quella selva maschia e struggente che là si chiama forteto, e alla prima curva saliente incontrava la dispensa della Sgrilla. Nei pressi della dispensa, che allora non era che la casaccia di un pioniere del commercio tra i rari pastori, i butteri e i boscaioli, s'elevava più alta e quieta la selva: qui alti cerri vigilavano gli spiazzati dove i carbonai accatastavano il frutto del loro lavoro recato fin lì a dorso di muli, che in lunghe carovane sonaglianti sentivi calare per le coste grigiastre: e il luogo aveva fama d'essere tra i più mortali della Maremma.

Chi vi passasse nella mezza stagione d'autunno, quand'è più pernicioso, e specie sull'alba o nel vespro, nel subito freddo tra l'abbassarsi delle tenebre o il montarne fra i tronchi antichi, ai barbagli del primo o dell'ultimo sole sdraiato dal mare tra la nebbiacola che a quell'ora copriva la piana, al brivido che percepiva nella selva, credeva veder volitare tra l'ombre che ogni fronda passava all'altra sorella, mille segni di malaugurio e prender corpo, non meno che se fossero Arpie della Strofade, e appollaiarsi, o sospendersi qua e colà tra le cupe ramaglie. Percepiva la mollezza del suolo, il vapore della verdura respirante lenta nell'aria o che marciava negli stagni, l'ingannante fiatare dei miasmi malarici; interroriva a un lungo ribrezzo saliente dalle viscere, e comunicante con le zone più vertiginose della mente; e intravedeva nel barbaglio giallo della cornea già intossicata le minuscole trombe delle zanzare velenose portentosamente fiorire in flabelli lunghi e coloriti di febbri splendenti, d'una trasparenza cartilaginosa, aperti a spander nell'aria un fiele che prima d'essere di morte pareva d'oblio, e di desiderio della morte.

E nella voglia di fuggire sentiva il tossico che lo fermava; e sotto la sella, lungo la groppa del cavallo, un fremito; ed io che passavo spesso di là, rammentandomi appena giunto sui poggi la Sgrilla, sentivo in quel nome all'olfatto il sudaticcio dei muli, all'udito il suono irreale dei loro campani, che le fore boschive riecheggiavano dai costoni, e nell'anima ancora più vispo, lontanissimo ed unico ma davvero reale e senza malinconia, l'infinito squillare delle mille morti perdute, che son tutte le morti che si desiderano nella sete della vita, e sotto le sue fioriture trionfanti, per ricongiungersi là di dove viene la viva sorgente del vivere, che non ha male.

La Maremma è una maga che sogna essa stessa; nel luogo della Sgrilla il sogno era così denso che tergendosi poi nell'aria dei poggi, alla salute recuperata, lasciava di sé questo vivere in squillo malarico, nei timpani, di campanelli d'argento: ah! che cosa ho mai perduto! pareva cantasse. Sicché m'invogliava a rivolare all'alba nella pianura, sotto le verdure micidiali, che tuttavia trascorrevano galoppando e spronando a gran fiato là, verso l'azzurra Orbetello.

Come s'innalza tremolante la fata morgana a chi va nel deserto, sul luccicare dei laghi punteggiati di folaghe, e su una fascia di tenerissimo azzurro, come sospeso nell'aria, s'inalzava l'Argentario; alla sua destra invano, sulla penisola che lo congiunge al mare, tentava di sollevarsi alla vista con le mura bianche e rossastre Orbetello; la cittadina ferita in tutti gli spalti dalla luce languiva nella vastità degli stagni e della pianura. Ma l'Argentario consolidava la forza e la potenza dell'essere e delle cose reali su quest'ultima magia della Maremma che si giovava azzurrastra degli inganni del mare per mentire, se le fosse stato possibile, anche ai confini del suo acre dominio; ed io restavo a lungo a contemplarmi, come il bel monte, risorgente in anima e corpo su tutti gli incanti, vivissimo e vero, nel vento marino.



RASSEGNA DI POESIA

Quando si parla di crisi della poesia, stagioni morte e via dicendo, ecco che accadono i miracoli. Fino a ieri, chi si ricordava più di Corrado Govoni? Forse più ne sapevano i ragazzi nelle scuole, se ne sorprendeavano il gracile naturalismo o i coloriti quadretti agresti nelle antologie della prima età. Ma è bastato volerlo, perché da più di uno si riconoscesse il bisogno di una revisione, e questa revisione prelude al collocamento definitivo, vogliamo sperarlo, nelle storie della più recente nostra letteratura. Dunque c'è stata una *Antologia poetica* edita da Sansoni, nella biblioteca di « Paragone », seguita poi da *Preghiera al trifoglio* (per i tipi di Casini, Roma) e *Patria d'alto volo* (Maia, Siena). Con questi libri, Corrado Govoni è tornato a riproporre (ché nel dopoguerra aveva pure pubblicato), il bilancio di una poesia alla quale ora, senza malizia e quasi con affetto, si appone l'attributo di « fluviale ». Sembrerebbe un caso, ma siamo in presenza, invece, di una ricorrenza: giacché questi volumi festeggiano copiosamente un cinquantennio di attività poetica. Un cinquantenario in piena regola, per Govoni, e fra i lettori più acuti, come Montale e Bo, non pochi sono stati coloro che, ricordando la data dei primi libri (*Le Fiale*, *Armonia in grigio et in silenzio*) che risale al lontano 1903, hanno ricavato, oltre il profilo di un'attività indiscutibilmente generosa, anche i meno passeggeri sviluppi della lirica contemporanea, in parte sciogliendo, e in parte relegando storicamente il poeta ferrarese dentro alcune delle sue stagioni obbligate: il crepuscolarismo, il futurismo, la lirica pura. In ogni caso, l'accento della critica è stato affettuoso, e riconoscente, come doveva, verso chi ha speso in tanti anni una devozione profonda ai suoi e ai problemi espressivi di tre generazioni.

Il dialogo, anzi diremmo il lungo monologo di questo poeta continua ora, come si è accennato, nei due ultimi volumi: il grosso quaderno di *Preghiera al trifoglio*, contenente ben quattrocento liriche inedite, e il cospicuo libretto di *Patria d'alto volo*. A che punto lo ritroviamo, che già ci sfuggiva, dopo le lamentazioni convulse e disperate di *Aladino*? Senza tradire le intime possibilità del proprio canto, e ricalcando i temi di un'esistenza combattuta fra realtà e illusione, nel tormento dell'effimero e la voluttà dell'eterno, Govoni si ripresenta con un messaggio, amiamo definirlo, di speranza e di simpatia verso il creato. Tutto è rivisto e contemplato dall'alto della vecchiaia assorta e malinconica; con le sue sciagure la vita si è allontanata; egli ne sente il brusio indistinto; e passioni giovanili, ebbrezze, dolori e sogni delle ultime ore giostrano in placida e distante allegria; mentre, angeli e defunti scendono qualche volta dentro lembi d'azzurro a parlare del cielo, di musiche solari, di cose troppo liete per il poeta stanco di gridare la tristezza e la vanità dell'universo. Ascoltiamo qualche momento di *Preghiera al trifoglio*:

*Morire è niente per chi muore in sé.
Il vero morto è chi muore negli altri.
Io morii da fanciullo con mio padre,
e portai con coraggio sopra il cuore
quel mio povero morto
dell'età di Gesù...*

E ancora:

*Non ci sono che gli angeli...
Niente ragazze che vanno per acqua,
con la gola appuntata
a rosa sopra i fianchi
e ne buttan la lingua dentro il pozzo
quando ritirano il secchio...*

*Niente ombre acerbe d'alberi,
niente ombre vagabonde delle nuvole,
e, intorno, caldi muri...
Ci son soltanto prati d'angeli,
limpidi fiumi d'angeli,
cieli fitti di angeli...*

Non si può a meno di notare che, oltre la naturalezza del dettato portato a volte ad una perfino ingenua prosasticità, si faccia largo per respirare, e toccare il segno della grazia, il senso pieno dell'abbandono ritmico, quasi la beatitudine del confidarsi in sogno, in uno stato di semi-coscienza. E questo è il surrealismo nativo di Govoni, e il verso, anche quando non suona, si illumina di confidenza e di strano riposo.

A tutt'altre atmosfere ci conduce il volume premiato l'anno scorso al Premio Carducci, ed ora pubblicato da Vallecchi: *Indicazioni* di Mariano Suali. Suali è nato nel 1916 a Pavia e questo che presenta è il suo primo e copioso frutto poetico. Troppo copioso, forse. Per Suali non valgono le giustificazioni native di Govoni. E difatti, fra echi e ripetizioni di moda, il suo libro comincia molto dopo la prima pagina. Ciò che veramente c'è di sentito e di precisamente restituito (una secchezza di ricordo che vuol trovare una sua scarna musica) appartiene alle liriche « Commiato », dedicate alla madre morta. Tutto il resto, senza volerlo classificare una presunzione ritmica, è accademia letteraria. A momenti ci siamo ricordati di Ghiselli: ma quale altro registro interiore!

Quando, a volte, nel quadro della lirica d'oggi, si tenta di decifrare lo spirito religioso, non si tien conto sempre, come si dovrebbe, di quella vena diretta che porta in sé esplicitamente i doni della preghiera e dell'inno. E' vero che esperienze del genere non sono molto facili a quello stato puro che la poesia richiede, né si presentano del tutto decantate da residui letterari o liturgici. Un esempio di coerenza e di ispirazione non comuni lo vediamo nell'opera di Antonio Corsaro, sacerdote e poeta siciliano, di cui sono stati pubblicati, da una decina d'anni ad oggi, sei tra libri di versi e « plaquettes ». Ne ricordiamo qualche titolo: *Castello Marino*, presentato da Carlo Bo, *La Vergine*, *Responsori*, *Il Figlio dell'Uomo*. L'esperienza di poesia di Corsaro non è di quelle a cui si possa agevolmente attri-

buire un'etichetta letteraria. Il suo linguaggio commosso (un irto dettato reso comunicabile da immagini coloritissime ed ardite), ritmi ora abbandonati e distesi, ora invece incalzanti, euforici, danno piuttosto l'idea che si tratti di un'arte in movimento ancora poco desiderosa di placarsi in una poetica.

Quando il canto si spiega — e ciò avviene non di rado nelle composizioni più recenti — se pure irrequieto e quasi bruciato dall'intensità della visione, esso porta, nelle sue variazioni e nei suoi motivi, degli accenti di biblico rapimento e quell'aulica eloquenza che si ammirano nelle grandi odi di Claudel: l'esemplare poetico forse più vicino all'ambizione di questo nostro poeta.

L'ultimo risultato, ora, di Corsaro è *Aaron*, definito da lui: balletto liturgico. Il volumetto, apparso nella collana teatrale delle Edizioni Camene di Catania, contiene il prestigioso sviluppo, in senso plastico e visivo, della forma meditativa e vulcanica del *responsorio*; alla quale da tempo Corsaro sta dando rilievo, anche in sede teorica (si veda il *Manifesto del Coralismo*) nelle pagine della rivista « Cammino » da lui diretta.

Ecco, intanto, un movimento lirico di questo balletto. Parla il Diacono:

*« Sulla Pleiade
Fuliginosa degli dei
Sommersi dal Giordano, la Stella che tu vedi
videro i Giudei.
E' la Stella solitaria, l'isola di gioia,
Ne l'anello del tempo che s'annoa,
Bianca, lassù, lucente,
Dove nasce amore, e vive mirabilmente ».*

Brevi poemetti in prosa e racconti ha radunato recentemente Giacomo Natta in un libriccino della Meridiana: *L'Ospite dell'Hotel Roosevelt*, che è aperto da una bella prefazione di Ungaretti. Natta non è un nome ignoto a chi segua la poesia contemporanea. Singolare è il ritratto che ci ha lasciato di lui, nei *Trucioli*, Camillo Sbarbaro. Chi non lo ricorda?

« Quando godo una tinta tenera mi torna a mente l'amico Natta. Testone di ricci. Faccia sprizzante d'ironia; logora, dove la bocca si apre come una larga ferita. E' ghiottissimo di dolciumi. L'intera giornata pellegrina da un caffè all'altro e s'incanta per ore a guardare il vuoto. Galleggia sulle apparenze come un sughero e si ciba di sfumature ».

A distanza di tanti anni, nulla forse ci sarebbe da mutare nelle parole di Sbarbaro; solo che gli anni hanno reso questo nostro personaggio, così poco addomesticato dalla vita, davvero invidiabilmente più umano e poetico del già patetico e sognante ritratto. A leggere la sua prosa si nota, del resto, volentieri, la stessa qualità di stile, la stessa duttile e ironica armonia, dell'uomo che *si cibava di sfumature*. Ma non c'è solo in Natta la leggerezza proverbiale del suo spirito; ad essa va aggiunto più d'una volta l'insinuante, dorato giuoco del pensiero: l'impasto che ne deriva ha l'imprevedibilità del volo di una farfalla. Come dice Ungaretti, egli è « spregiudicato alla superficie, e in fondo moralista al modo degli scrittori di massime francesi, o al modo, se gli avviene di rasentare appena la scurrilità, di Restif de la Bretonne ». Il riferimento letterario non potrebbe essere più autentico. E noi aggungeremmo ancora che si tratta di uno di quei rari casi in cui la poetica vocazione di riflettere e di sorridere sulle debolezze umane non si libera mai a buon mercato delle figure e dei tipi su cui s'appunta; ne resta, per così dire, affasci-

nata e presa. Ci sono nel libro di Natta tre o quattro personaggi, di cui il meno che si possa dire è che appartengono al mondo di Natta, come trasfigurazioni di quell'unico personaggio che è Natta stesso: maschere che solo un'anima così sensibile ha potuto rendere evidenti e parlanti, al suo posto. Una di queste è il Conte de Bosniac. Ascoltate che cosa ne dice Natta: « ... Fate un'osservazione. Con la rapidità del lampo, il suo spirito sottile colpisce l'incongruità latente, e il rider che ne scoppia ne è l'effetto incoercibile. Chi lo accuserebbe di malcreanza? Attrito e scintille: è il riso dell'intelletto. Voi ridete con lui all'unisono, per una ragione differente. Vi scopre, lo vedo, un buon carattere, e prosegue senza un dubbio, senza sospetto. Il caro Conte non conversa, corregge gli spiriti, dà agli amici che incontra lezioni di logica. Così si chiama la sua panacea. E' questa la sua missione, questo filantropo cura la follia degli uomini ».

D'un tratto ci siamo accorti che proprio in mezzo al brano c'è una definizione della scattante, monellesca prosa di Natta: il « riso dell'intelletto ».

GIACINTO SPAGNOLETTI

ROMANZI E RACCONTI ITALIANI

Naturalmente, durante i mesi estivi la discussione attorno alla produzione narrativa di casa nostra è stata continua e vivace. Ci sono stati i premi letterari e, attorno a ognuno d'essi, la polemica, e prima e dopo, e nel corso stesso delle varie manifestazioni, in margine, ad esempio, ai successivi verbali della giuria del Premio Viareggio. Così, ben poco parrebbe dover restare, per indicazione e per discussione, oltre ai volumi di scrittori e illustri e nuovi che per tre mesi han dato materia alle cronache dei premi. Tuttavia, al di là dello « Strega », del « Viareggio » e del « Marzotto » (per citar soltanto i premi più vistosi), non sarà inutile soffermarsi su qualche autore o su qualche volume che, oltre i « premiatissimi », ci par meritevole di notizia. E cominciamo dai « nuovi ».

La vigna di uve nere (Mondadori, Milano) è il primo romanzo di Livia De Stefani, scrittrice siciliana, il cui nome s'af-

facciò già alle cronache letterarie col Premio Venezia 1952, per alcuni racconti inediti. Diciamo subito che siamo di fronte ad un libro notevole, soprattutto per la semplicità dei mezzi letterari coi quali l'autrice riesce a narrare una tragica storia di ossessive passioni, ambientata in un piccolo centro della Sicilia. Pochi personaggi chiusi in un mondo chiuso e limitato, immobile e pesante, e pochi tocchi essenziali a far vivere la loro vicenda; rapide le descrizioni, incalzante lo svolgersi dei fatti, bravamente scolpita la figura del protagonista, un viluppo di passioni sfrenate, ma furbescamente amministrate, fino al delitto. Attorno ai personaggi incombe un'atmosfera cupa, s'è detto, e grave; ma anch'essa risultato non di un'artificiosa costruzione, bensì di un continuo scambio fra l'ambiente e l'animo stesso delle persone, e, a tratti un balenar d'immagini efficacissimo, mai astratto, sempre in funzione del racconto, come in questo

brevissimo passaggio: « E l'incantò lo spettacolo dei paesi che attraversarono: Alcamo, col lungo corso illuminato e popoloso fra le traverse buie e deserte. Partinico, con le case dipinte di celeste e i portoni listati da fasce di stoffa nera indicanti lutti: quelle per i morti lontani stinte e a brandelli, quelle per i morti recenti, nerissime. Valguarnera, sinistro diroccamento di case maledette dalla malaria, la piazza una sterpaglia, le poche vie sbarrate dal franamento dei vecchi muri, su cui fioriscono capperi e margherite. Borgetto arrampicato sulle rocce, coi rivoli ruscellanti acque scure e l'odore dei porcili fermo tra le case che guardano un paesaggio grandioso. Montelepre, con le fiacche luci che trapelano da porte e finestre gelose e il frumento steso ad asciugare sopra lenzuoli bianchi avanti alle soglie e sui balconi ». La storia d'una passione malvagia e la tragedia d'un incesto son vecchi fatti, fanno un canovaccio usato; ma la De Stefani ne ha cavato un racconto ben costruito, che fila verso la conclusione senza impacci e senza inutili divagazioni.

Ancora nel Mezzogiorno ci conduce il napoletano Mario Schettini, con *Il paese dei bastardi* (Mondadori, Milano). In questo romanzo gli episodi di lotta elettorale in un piccolo comune calabrese si legano alle vicende di una vecchia famiglia di feudatari e alla figura d'un giovane, Patrizio, che par riflettere tutte le incertezze, i dubbi e le cadute di una generazione di suoi simili; sfasato nell'aria del suo paese, destinato ad essere la vittima di tutta una situazione della quale non è certo né l'autore né il protagonista consapevole. Lo studio dell'ambiente è accurato, spesso profondo e acuto. Nuoce, se mai, al libro certa frammentarietà, che a volte stanca o almeno attenua e devia l'attenzione del lettore.

Una storia del nostro tempo, potrebbe a buon diritto definirsi il romanzo di Sergio Maldini, *I sognatori* (Mondadori, Milano), premiato con l'« Hemingway ». Ambientato in provincia, nel Friuli, il romanzo intesse la storia di alcuni giovani della generazione del dopoguerra, tratti da una formazione culturale e morale affrettata e incerta, e dalla grande frattura determinata dalla guerra, a una posizione di perpetua instabilità e di continuo crepuscolare contrasto fra le abitudini salottiere del loro ceto sociale e la vaga aspirazione, un sognare « ad occhi aperti » che tale resta, a una vita più aperta e nuova. Il libro non è certo

privo di pregi e di buone promesse, e appare particolarmente felice nella caratterizzazione di alcuni ambienti; ma l'indagine sui personaggi resta, ci sembra, legata a schemi psicologici ancora astratti e letterari.

Per tutti e tre i libri qui esaminati, s'è insistito sulla caratterizzazione dell'ambiente, o meglio sulla capacità di centrare non più il personaggio isolato, ma l'uomo colto nel clima e nel gruppo familiare o sociale che lo ha formato. Ci avviamo dunque verso una narrativa che, al di là di ogni affrettata definizione, tenda veramente al realismo? — Certo è che, almeno, si ha l'intenzione di gettarne le basi, si reca un contributo notevole da parte dei nuovi scrittori, al superamento di vecchi schemi letterari ormai consumati. Incombe, però, né bisogna nasconderselo, il pericolo grave del regionalismo, che fu già della letteratura veristica. E Verga, se pur maestro, è ancora maestro lontano per questi scrittori.

Un posto a sé merita uno scrittore non più giovane, ma che costituisce una felice rivelazione: Ugo Facco De Lagarda, autore del romanzo *Marciano allegri* (Rizzoli, Milano) premiato lo scorso anno al « Venezia ». L'autore ha assunto a tema del suo libro la vita di un gruppo di miserabili e di sinistrati, chiusi dalle circostanze della vita in un palazzo mezzo cadente. Tema anche questo non nuovo, se pur tornato di triste attualità per i disastri della guerra recente. E, in questo mondo confuso, ai margini del mondo degli altri uomini, una vitalissima storia d'amore, e la figura di una ragazza, Perla, il cui ottimismo, la cui fiducia nella vita rendono generatrice e di vita e d'amore. Rapida la scrittura, che attiene al genere evocativo e ci ricorda talora, specialmente nella prima parte, il Pratolini di certe pagine delle *Cronache*; uso frequentissimo del presente, paratassi, a volte determinanti il fiorir d'un lirismo che turba la narrazione. Ma qui ci piace soprattutto insistere su quell'elemento di ottimismo e di fiducia nella vita che, oggi, ci par tutt'altro che trascurabile.

Chiudiamo queste note (che, ben s'intenda, non vogliono esser cronaca completa e che contano, specialmente per certe opere fondamentali, su contributi critici più ampi che appariranno nella rivista) con l'indicazione del volume postumo di Cesare Pavese, *Notte di festa* (Einaudi, Torino). Son dieci racconti, compresi fra gli anni 1936 - 38, trovati manoscritti fra le carte dell'autore. Il quale, in più luoghi del suo diario, ne

parla. « Ciascuna tua novella è un complesso di figure mosse dalla stessa passione variamente atteggiata nei singoli nomi. *Notte di festa*, il festeggiare il Santo; *Terra d'esilio*, tutti confinati; *Primo amore*, tutti mossi dalla scoperta sessuale. Parlo delle lunghe. Le brevi ti riescono meno realistiche. La tua vera musa prosastica è il dialogo, perché in esso puoi far dire le assurdo-ingenuo-mitiche uscite che interpretano furbescamente la realtà. Il che non potresti fare in poesia » (22 dic. 1937). Altrove: « Finora hai fatto parlare in prima persona il protagonista senza preoccuparti di caratterizzarlo persino nel suo modo d'espressione (l'Idolo, l'Intruso, Primo amore) — ora dovrai badare anche alla sua singolarità: crearlo come personaggio, non lasciarlo un neutro te stesso (e sarà *Volgarità*, ovvero *Suicidi*) » (1937). Ancora altrove altre osservazioni, attorno ad *Amici* e *Il campo di grano*.

Dalle quali osservazioni, e da altre che il lettore potrà vedere guidato dalla nota bibliografica posta in fondo al volume, si ricava soprattutto l'importanza dei racconti di *Notte di festa*, al fine di approfondire meglio e comprendere criticamente lo sforzo che Pavese tentò, a un certo punto della sua carriera di scrittore, per uscir da se stesso e dal suo stesso « classicismo rustico che facilmente diventa etnografia preistorica ». Un notevole contributo, dunque, allo studio di Pavese, e tre racconti (*Terra d'esilio*, *Notte di festa*, *Il campo di grano*) da notare.

ADRIANO SERONI

Sul premio Valdagno

Due parole intorno al premio Valdagno. Una iniziativa, altre volte s'è detto, che torna a gran merito del mecenate che ne è l'iniziatore e che stanziava una cifra davvero ragguardevole annualmente a vantaggio degli scrittori, degli artisti, degli studiosi italiani. E' una premessa che è necessario fare, perchè i nostri dubbi o le nostre critiche circa lo svolgimento e l'assegnazione dei premi, non riguardano minimamente, nè intaccano, la bontà dell'iniziativa.

Tutti sanno che i Premi Valdagno si suddividono in diverse classi e specializzazioni, ma a noi preme rivedere lo svolgimento di quello riservato alla letteratura. Crediamo, del resto, che sia specchio fedele di

quanto è accaduto anche per le altre specializzazioni.

Orbene: bisognerà rimandare alla mente dei nostri ascoltatori una polemica da tempo latente, in certe classi culturali nazionali, ma ormai decisamente viva e difficilmente sanabile? La polemica, intendiamo dire, tra letteratura e giornalismo; tra scrittori e giornalisti; tra chi persegue un ideale d'arte solo riuscendo a fissare qualche senso o significato se esso potrà anche valere per il futuro, per l'eterno, e chi, invece, esaurisce il suo pur splendido compito fotografando e interpretando le cose che ogni giornata ci offre, spesso sposando anche il meritorio scopo di rendere piacevole il tempo ai lettori. Questo lo stato dei fatti per il quale, da noi, uno scrittore difficilmente sopporterà di essere scambiato per un giornalista; mentre il giornalista di continuo insisterà per essere preso per uno scrittore. Fin qui i premi letterari di maggiore risonanza e portata (a parte la eventuale confusione e commistione di interessi politici o polemicici) sono stati amministrati da una maggioranza di scrittori o di critici letterari convinti della bontà del lavoro dei contemporanei. Col Premio Valdagno, invece, si ha l'impressione di assistere alla rivincita della classe giornalistica su quella letteraria. Non solo perchè della commissione giudicatrice fanno parte nomi notissimi (a torto o a ragione) del giornalismo nazionale: nomi tipici che nei confronti del puro fatto letterario si portano dietro quel certo sorriso di scetticismo e quel certo, continuo rimpianto di tempi passati, e chissà poi quali! Non solo per questo, dicevamo, ma perchè la commissione giudicatrice è completata da nomi di notevolissimi e rispettabili studiosi i quali però non hanno niente a che vedere con la creazione artistica in corso in Italia, e sono dunque portati a giudicare di ciò proprio secondo quella stessa mentalità che frettolosamente dicevamo « giornalistica ».

Vediamo nella commissione di un premio così ragguardevolmente dotato illustri professori di storia, di filosofia, di archeologia, di letteratura italiana, con specializzazione per l'Umanesimo e il Rinascimento: non un solo scrittore, non uno solo dei molti e geniali critici letterari italiani, di ogni generazione, di ogni età, di ogni colore, di ogni tendenza, che hanno speso i loro molti o pochi anni a studiare, approfondire, accreditare, valorizzare la narrativa, la poesia, la prosa, la saggistica italiana del Novecento.

Se queste sono le premesse, quali i risultati? Il premio maggiore di due milioni dato a Palazzeschi ci trova naturalmente pienamente concordi e consenzienti. Ma non era certo questa una scelta difficile da fare: c'era un diffuso consenso che vorremmo chiamare popolare intorno all'opera, la presenza, la carriera di Aldo Palazzeschi. L'intervento di una sensibilità critica e letteraria poteva valere semmai quando si doveva scegliere fra uno scrittore come Palazzeschi e uno come Pea, pur riconoscendo che ciascuna delle due decisioni poteva avere sufficienti giustificazioni e motivi. Ma come è andata a finire la scelta? Declassando Pea a una quota che economicamente risultava pari alla quarta parte di quella assegnata a Palazzeschi (che odiosa classificazione) e — e questo è il peggio — collocandolo « ex aequo » con Salvator Gotta. Che rapporto fra l'opera e gli obbiettivi di Pea e quelli di Salvator Gotta? Appunto: rapporti unicamente suggeribili da quel diffuso scetticismo che dicevamo per il quale tutto il lavoro vien posto sullo stesso livello e anche il successo commerciale di certi libri viene valutato sulla bilancia della validità artistica che non c'è, non è neppur pretesa, non è richiesta. Sulla scorta di questi precedenti, qualche acuto spirito ha previsto che l'anno prossimo, ad esempio, sia stabilito un « ex aequo » tra, che so io, Gianna Manzini e Luciana Peverelli.

Esempio per il quale non si può menare scandalo con la stessa intensità, ma esempio di identica mancanza di sensibilità e di capacità di distinzione, un premio minore per un « reportage » giornalistico dall'estero. Con eguale cifra e per ordine alfabetico sono stati messi sullo stesso piano un giovane giornalista fiorentino con... udite udite... Eugenio Montale!

E c'è dell'altro: ci sono i premi a Gualfo Civinini, a Michele Saponaro, che stanno tutti, appunto, in quel versante che tende a riunire la letteratura al giornalismo. C'è il premio di poesia a Govoni, assegnato bene, senza dubbio, ma assegnato con tali ragioni polemiche, a leggere l'ampia relazione della giuria, (monumento di impreparazione e di insensibilità per i problemi di questo tipo) che la soddisfazione per i riconoscimenti a un uomo meritevole e che molto ha sofferto, si mutava in noi via via, ascoltando o leggendo, in fierissimo fastidio.

E ci sarebbero ancora i premi dell'opera prima sui quali fin d'ora confermiamo tutto il nostro scetticismo.

Non avremo autorità sufficiente per sperare di essere ascoltati dagli organizzatori e promotori dei premi Valdarno, almeno per quanto riguarda la letteratura. Ma tuttavia, non possiamo non proporre:

Primo, l'attuale commissione giudicatrice sia sostituita o integrata da scrittori d'oggi, da critici letterari d'oggi, da uomini che amano e vivono nel campo della letteratura viva del Novecento;

Secondo, non si premino trenta, cinquanta, ottanta fra giornalisti, scrittori, studiosi. Così si svaluta l'importanza e risonanza di un premio. Siano pochi i premiati, e tali da imporsi all'attenzione nazionale. Se la munificenza dei promotori comprende anche la necessità, su un piano pratico, di intervenire a vantaggio delle misere condizioni economiche di questo o di quell'artista o scrittore, sia data vita, indipendentemente dal premio, a una specie di cassa che privatamente, senza frastuono, regolata da uomini avveduti e competenti, possa intervenire a vantaggio della vita fisica stessa, ma anche e soprattutto del lavoro di tanti nostri meritevoli uomini di cultura.

*

CRITICA E FILOLOGIA

Antonino Pagliaro ha raccolto vari suoi *Saggi di critica semantica* (D'Anna, Messina-Firenze, 1953, pp. xvi-381) facendoli precedere da un discorso « teorico », sui diversi modi di lettura dei testi poetici, che il nostro lettore potrà trovare anche riprodotto nella rivista « Dialoghi » (anno I, numero 1) e sul quale vogliamo soffermarci. In queste pagine Pagliaro esamina gli aspetti della critica greca, e mostra per quali ragioni essa si mostri chiaramente prescientifica, se non addirittura inutile (salvo le ricerche degli alessandrini). In quella critica, infatti, predominano l'allegorismo e il problematicismo, da un lato, e le classificazioni retoriche tradizionali, dall'altro. Nell'un caso o nell'altro, insomma, l'arbitrarietà del procedimento viene ad escludere ogni possibilità di verifica e di dimostrazione, vale a dire i caratteri indispensabili del conoscere scientifico.

Da queste considerazioni Pagliaro passa a giudicare negativamente molte moderne forme di lettura di testi poetici mostrando come esse siano partecipi ancora dei difetti della critica antica. Egli così giudica come pertinente esclusivamente al mondo dell'arte qualsiasi lettura che muova dal principio della non razionalità dell'arte e quindi si rivolga a ricostruire, entro la condizionata e soggettiva economia dell'interprete, intuizione e sentimento (quando simile modo di interpretazione non decada, ieri come oggi, in impressionismo futile, nel qual caso si ricade nell'ordine delle conclusioni prescientifiche, oltre che forviate dall'arte). Il vero problema, secondo Pagliaro, per una critica che voglia tenersi lontana tanto dall'arte (l'arte nuova sopra l'arte vecchia: un gioco a rimbalzello senza un attimo di sosta) quanto dai modi prescientifici d'una lettura in cui il soggetto prevarichi arbitrariamente, con i propri sistemi mentali o grammaticali, sull'oggetto artistico, consiste nel rifiutare di considerare la poesia secondo il principio di non razionalità, che genera arte e non sapere, oppure secondo un principio di razionalità angusta e personalistica, cioè antistorica. Il giudizio ha da essere, secondo Pagliaro, il risultato di « un incontro fra l'oggetto che si giudica e la coscienza, la mente, il mondo di chi giudica »; ma il giudizio è palesemente « ingiustificato e arbitrario quando graviti sul polo del giu-

dice e non sul polo dell'oggetto: il vero problema di ogni giudicare è per l'appunto quello di fare all'oggetto la parte che gli è dovuta attraverso il riconoscimento della intera razionalità o necessità del suo essere ». L'intera necessità di un'opera d'arte si svela, dunque, nel « congegno coerente che porta a un significare ». Una posizione di questo genere, oltre a liquidare ogni sorta di impressionismo estetico, di nebuloso orfismo, porta diritto al riconoscimento che la critica ha aperta innanzi a sé la via che può permetterle di entrare nel cerchio magico della creazione. A patto, naturalmente, che ci si decida a considerare l'opera come un « documento umano, in cui il momento creativo in virtù del quale l'intuizione particolare si universalizza, appare fatto concreto, opera, attraverso la forma, nel quadro di una certa storicità ». E poiché nella poesia il « fatto concreto » in cui si obiettivizza l'originaria illuminazione è senza dubbio il linguaggio, la critica potrà trovare quella preziosa via di penetrazione conoscitiva e anche di precisa storicizzazione del dato, in un procedimento che studi puntualmente il rapporto fra il significante e il significato (e perciò Pagliaro definisce « critica semantica » questa critica) per accertare la sua legittimità. Questo procedimento critico, sempre secondo Pagliaro, sarebbe comprensivo di ogni altra critica: di quella testuale (secondo la quale ciascuna lezione « viene ad essere necessariamente valutata in rapporto al suo significare nel sistema linguistico e nella particolare contingenza stilistica »), di quella cosiddetta storica (secondo la quale l'elemento linguistico e il formale costituiscono un dato preminente nel tentativo di « fissare la ambientazione del documento »), e infine di quella cosiddetta estetica (per la quale, quando è critica seria e non estetismo superficiale, il « nesso più alto, cioè quello che unisce rappresentazione fantastica e sentimento, non può essere oggetto di dimostrazione, se non sulla base dell'indagine semantica delle forme »). La conclusione di Pagliaro, dunque, è che la critica semantica costituisce l'unica sufficiente garanzia di obiettività, e quindi di scienza, all'atto del giudicare ». Tale critica, per altro, dovrà in ogni caso essere dichiarata razionalmente, per quanto possibile, appunto perché « ogni conoscere di-

venta scientifico solo se riesce a spersonalizzarsi, ad essere pubblico per usare un termine di B. Russell! ». Non è chi non veda quali e quanti problemi, oggi vivamente sentiti, implichi un discorso del genere, e quante mai discussioni saranno destinate a sorgergli intorno. Ma esso soprattutto, come prima impressione, ci trova consenzienti perché contiene un richiamo polemico alla critica come tecnica professionale, come mestiere del leggere, dell'intendere, del giudicare storicamente, così contrastando ogni altra forma di lettura soggettiva, psicologica e moralistica. Il parlare dell'opera come di un « documento umano » (senza più ricorrere alla scappatoia della grazia, del miracolo o del portento), e degli strumenti della critica come strumenti di conoscenza storica, è ardire che, bisogna confessarlo, hanno in Italia solo i linguisti (quelli che contano, s'intende), i filologi e i critici spregiudicati non accademici. Ma i tempi, se non mi sbaglio, tendono a mutare. L'aria si rinnova, e ogni anno che passa si trascina via le ultime eredità d'una critica che per l'addietro ha troppo superbamente (Pagliaro direbbe appunto « arbitrariamente ») fatto dell'arte, di volta in volta, un campo di personali esercitazioni filosofiche, di variazioni sentimentali; di confessioni interiori protratte sino all'estenuazione.

Luigi Foscolo Benedetto ha riunito in un volume, benissimo pubblicato da Ricciardi, vari suoi studi, offrendoci così — giusto nel mezzo dell'estate divertita e mondana — il più importante e serio libro di critica letteraria del 1953: un'opera nella quale ritrovi subito l'intelligenza aperta, lo studio infaticabile, l'abnegazione scientifica e l'entusiasmo schietto di uno dei maggiori europeisti viventi. Il titolo stesso della raccolta: *Uomini e tempi*, con il sottotitolo *Pagine varie di critica e storia*, indica la natura ricca e complessa della storiografia letteraria di Luigi Foscolo Benedetto. Una storiografia tutta calata nell'atto concreto e profondamente vissuto dell'indagine culturale, non sofisticata da astratti problemi metodologici ma arditamente tesa ad esplorare i fatti e i testi partendo da prospettive sempre nuove e originali. Filologo di altissimo valore, come dimostra la sua magistrale edizione del *Milione* di Marco Polo, storico acuto e di robusta tempra, conoscitore esperto di tutte le maggiori letterature europee, interprete finissimo e sovente rivelatore di poesia, Foscolo Benedetto assomma in sé le migliori virtù di quella « scuola

storica » che prese le mosse, alla fine del secolo scorso, dall'Università di Torino (« la Facoltà di Lettere torinese aveva un'anima: la fede nella Scienza, l'ansia della scientificità nella ricerca letteraria. Dell'indirizzo scientifico negli studi che hanno per oggetto le lettere, di quello che finì per chiamarsi praticamente il metodo storico, la Facoltà di Lettere di Torino era ferma assertrice fin dall'inizio del movimento, fin da quando cioè nei primi entusiasmi dell'Italia unita, si fece sentire il dovere che anche nel campo degli studi storici e letterari l'Italia si portasse al livello di ogni altro paese civile »). Ma di quella scuola Foscolo Benedetto non è stato e non è semplicemente, come si suol dire, un « rappresentante autorevole » (molti dei suoi coetanei e compagni di studi son giunti, al massimo, a questo limite ufficiale); egli va considerato piuttosto un rinnovatore costante del vecchio ceppo: il seguace più irrequieto, animoso e indipendente. La sua critica, infatti, ci appare come un esempio estremamente vitale, ieri come oggi, di una esperienza culturale che ha saputo sempre più fortificarsi nell'esercizio quotidiano e alimentarsi via via, nel corso di un quarantennio di costante lavoro, di tutte le correnti più vive e moderne della filosofia e della letteratura, senza per questo cedere mai alle lusinghe della moda facile e soprattutto senza perdere nulla della sua impronta originale, di quell'eccezionale fervore romantico che l'ha sempre sorretta sia nelle sue parti più propriamente erudite e filologiche, sia in quelle bellissime e creative delle ricostruzioni d'ambienti storici e di atmosfere poetiche, di grandi personaggi della storia e di scrittori e poeti italiani e stranieri (« ... il vero *mot de l'énigme* è il mio senso romantico del passato. L'emozione che mi attira di più ed in cui intravedo il maggiore compenso è la gioia di ritrovare delle anime e di ricostruire delle atmosfere. Per questo, per questo soprattutto, amo le letterature e i documenti della storia; per questo amo tanto la erudizione e la vorrei quanto più possibile sterminata. Sono i soli mezzi che abbiamo per prendere realmente contatto col passato. Per questo è per me attirante qualunque anche minima, anche modesta ricerca: è sempre uno scandaglio nelle profondità della storia umana »). E' veramente ammirevole l'entusiasmo fervido e gagliardo con cui Foscolo Benedetto affronta i suoi temi, e riesce ogni volta a rinfrescarli e ad illuminarli di luce nuova anche quando si tratta d'argomenti sui quali sembrava ormai

che non ci fosse più nulla da dire. Esploratore accanito, scrittore sobrio ed elegante insieme, Foscolo Benedetto va considerato, per la felice sintesi di qualità spirituali e intellettuali, uno dei migliori esponenti di quell'autentica cultura umanistica europea che non ha conosciuto in passato, e non intende conoscere neppure oggi, vincoli di barriere; ed ama spaziare nel campo vasto delle letterature classiche, romanze e moderne, dovunque sia il segno dell'arte vera, affratellando gli spiriti e non scavando trincee nell'ombra di bandiere nazionali o di gruppi nazionali. Abolitore in concreto di cortine, come egli stesso ama definirsi, Luigi Foscolo Benedetto fa così del suo mestiere di letterato una professione di vita morale, di coscienza libera e di vera umanità (« Si tratta di realizzare, sul piano della storia, abbattendo anche sul piano storico quello che oggi nell'ordine spaziale qualcuno chiama cortine, quella fusione con l'umanità di cui l'individuo ha bisogno per non essere un'assurdità o una chimera. Si tratta d'allargare quanto più è possibile i nostri concetti di io e di patria: di trovare, nell'immensità dello spazio e del tempo, la maggiore quantità possibile di compagni, di amici, di maestri »). In questo volume il lettore troverà pagine luminose e fondamentali, anche a distanza di anni e di decenni da quando furono composte la prima volta, sulla *Canzone d'Orlando*, sul *Cantico delle creature*, su Marco Polo, Villon, Montaigne, Tasso, Cartesio, Pascal, Rousseau, Sthendal, De Vigny, Flaubert, Blanch e Carducci. Ma chi desidera penetrare ben addentro nella personalità di Foscolo Benedetto e intendere lo spirito della sua cultura e i fondamenti interiori della sua critica, veda soprattutto il *Proemio* e il capitolo *Ai tempi del metodo storico* che contengono pagine schiettamente autobiografiche e rivelatrici.

La Libreria Antiquaria Palmaverde, che si è coraggiosamente addossata la responsabilità di pubblicare i volumi della rinnovata « Collezione di opere inedite e rare » promossa dalla Commissione per i testi di lingua, e che ha già dato alla luce, tra l'altro, la bella edizione dell'*Aspromonte*, a cura di Marco Boni, ci offre ora le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione edite con molta attenzione e sicuro rigore filologico e linguistico di Enzo Bottasso (G. G. ALIONE, *l'Opera piacevole*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde 1953, pp. LXXXIX, 329). Queste farse furono pubblicate, la prima

volta, dal tipografo Francesco De Silva nel 1521 (*Opera Jocunda no. D. Johannis Georgi Alioni astensis, metro maccaronico materno et gallico composita*). Questa stampa « principe » ebbe poi tre ristampe, tutte piemontesi: una nel 1560, dei Giolito di Trino, con falsa data di Venezia; una nel 1601, di Virginio Zangrandi, in Asti; e una, infine, nel 1625, di Stefano Manzolino, in Torino (riproduzione dell'astigiana 1601, con la eliminazione — secondo lo spirito controriformistico — di tutte le espressioni considerate irriverenti per la religione). Bisogna poi giungere sino allo scorso secolo perché gli editori tornino a mettere in circolazione il teatro dell'Alione. Nel 1836 Gustave Brunet, ristampando le poesie francesi dell'Alione, pubblicò infatti anche quelle sue due farse in cui si alternano, nel dialogo astigiano o italiano, battute francesi, e nel 1855 Paolo Antonio Tosi diede di nuovo alla luce le opere teatrali dell'Alione al completo (*Commedie e farse carnevalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro*, Milano, Daeli). In seguito vari studiosi si sono proposti di ristampare, con maggiore rigore critico di quanto non ne fosse stato usato dagli editori precedenti, le farse dell'Alione. Fra questi anche Carlo Salvioni, a cui si devono varie note linguistiche nel dialetto alionesco che sono da affiancare all'importante saggio sulla lingua dell'Alione di Claudio Giacomino. Le ricerche del Salvioni e del Giacomino, unitamente agli studi biografici del Vassallo e del Gabotto e a quello storico-critico di Bruno Cotronei, particolarmente rivolto a chiarire le relazioni delle farse dell'Alione con il teatro francese, costituiscono l'esiguo contributo al quale era consentito rivolgersi sino ad oggi per avere informazioni probative intorno a questo singolare scrittore del nostro '500. Ora Enzo Bottasso, oltre a ristampare integralmente l'edizione principe del 1521 con tutti gli accorgimenti grafici necessari e con un richissimo glossario, il quale rappresenta un'indispensabile guida alla difficile lettura di questi testi sommamente compositi, chiarisce e riassume gli scarsi dati biografici veramente sicuri, al di fuori d'ogni deformazione o leggenda, e quindi esamina, con molto acume critico e competenza ben provveduta, le varie farse alionesche, e sottopone ad un esame minuto i loro rapporti con le varie « fonti » d'ispirazione allo scopo di illustrare i limiti dell'imitazione e dei ricalchi e conseguentemente il margine d'invenzione

personale, che non è davvero irrilevante nell'Allione. In questa sua paziente opera di comparazione Bottasso si mostra tanto diligente ricostruttore della particolare tradizione letteraria francese, rispetto alla quale le « farse astigiane » sono apparse sino ad oggi come semplici propaggini, quanto perspicace lettore dei testi alioneschi, nei quali ha saputo ben reperire i punti originali, le situazioni nuove e i personaggi non meccanicamente derivati. Senza per questo trarre, dalla sua laboriosissima fatica, giustificazione ad un troppo violento rialzo delle azioni del nostro Alione, la cui opera appare interessante solo episodicamente sotto l'aspetto dell'arte vera, ossia della poesia, e molto di più, invece, nell'ambito della linguistica e del folklore come documento notevole di letteratura dialettale del primo ventennio del secolo XVI.

Per le cure attente di Manara Valgimigli, esce da Zanichelli il quindicesimo volume dell'epistolario carducciano (CARDUCCI, *Lettere*, Zanichelli, Bologna, 1953, pp. 367). Si tratta delle lettere che vanno dal luglio 1884 al marzo 1886. Sono gli anni, fra l'altro, dei primi studi pariniani (si vedano, in proposito, le numerose lettere a Filippo Salveraglio, dove c'è anche una curiosa notizia, relativa ad un esemplare delle *Rime di Ripano Eupilino* annotata e corretta, che meriterebbe d'essere chiarita). Anche qui, e forse più che altrove, le solite beghe e le consuete lettere di raccomandazione per consanguinei, propri e acquisiti, amici e discepoli (si vedano le lettere a Ferdinando Martini e a Guido Mazzoni, insistenti e ripetitive: la lettera 3280, in una paginetta sola, contiene le referenze per ben cinque protetti: Biadene, Cavallari, Ferrari, Brilli e Pieretti!). Talvolta qualche moto d'impazienza (« Io son destinato a essere il patrono e il patrocinatore dei matti e degli sciagurati », p. 41) o di furia sdegnosa (« Io non posso fare ottenere a nessuno posti con ottimo stipendio fuor dei termini della legge: io non faccio il barattiere, l'affarista, il raccomandatore », p. 66) lacera la trama di questo mediocre commercio a cui il Carducci si piegava or più or meno persuaso, talvolta con spontaneo slancio e tal'altra appena con indulgenza discreta, se non addirittura con malcelato fastidio, a seconda dei rapporti che egli aveva con i numerosi sollecitatori di commendatizie e del conto che faceva di ciascuno di essi (si

veda, ad esempio, uno sfogo aspro persino con il carissimo Brilli, nella lettera del 24 febbraio 1886: uno scatto quasi crudele!). Ma accanto a questa cronaca minore, non mancano, come già negli altri volumi, atteggiamenti pensosi e trasalimenti d'umore risentito (« Io lavoro come un facchino a un libro scolastico, aborro la poesia, maledico l'Italia e saluto la sola dolce, fida, serena, costante amica, la morte. Che importa vivere oggi mai? Io sono amaramente annoiato e non posso mentire », p. 18; « I soli scritti che io posso ormai fare sono di storia massime letteraria. E né anche mi importa di farne molti. Sento che il meglio è riposare. Tanto! », p. 19; « Sto bene, se non quando ho la tristezza del sentirmi troppo solo con le mie memorie e co' miei dispetti e col farnetico de' miei pensieri. Penso tutto quello che potevo fare e non farò, per difetto di temperanza di ingegno », p. 32; « Perché io sto male, e spesso mi sorprendo a piangere proprio: sto male, o non bene, anche di salute: la mia robustezza è finita: vacillo », p. 180), discussioni mordaci e giudizi taglienti o polemici (« Sono incaricati o straordinari professori di romanzeria Ponagro Renier e il cagnoletto Novati, che non san leggere un verso di provenzale, e comperarono i libri per impararlo quando furono nominati », p. 12; « Severino è sempre più matto. Mazzoni più furbo. Il Pascoli più minchione. Il Rocchi è un gran pedante », p. 163; « Quella gente, avendo la frega dell'arte, ed essendo per sé eunuchi, sfogano la loro libidine, il peggio che possono sui grandi autori. Io credo solo vera la critica storica, non a uso Bartoli, ed utile la critica tecnica fatta da chi sa l'arte », p. 234), comunicazioni relative a prime stesure e varianti di poesie (si vedano, fra l'altro, le lettere 3357, 3461, 3465, 3470, 3489, 3514, 3551, 3557 e 3570), abbandoni narrativi e rievocazioni liriche o scherzose, (si leggano almeno le due bellissime lettere alla moglie, da Piano d'Arta, del 30 luglio e del 7 agosto 1885). Non vengono mai meno, dunque, i segni d'una personalità che l'epistolario ci viene da tempo mostrando, tra il ciarpame degli obblighi ufficiali e delle relazioni troppo indulgentemente subite, più ricca e profonda, nelle sue pieghe segrete, di quanto non avessimo previsto.

LANFRANCO CARETTI

L'INDICATORE LIBRARIO

Studi di storia delle religioni

Degno di attenzione è l'interesse, manifestatosi in Italia nel corso di questi ultimi anni, per studi psicologici, etnografici e religiosi che in altri Paesi, specie in Germania, Francia e Inghilterra, contano ormai nobili tradizioni e possono vantare insigni cultori: oggetti non solo di rigorose discipline, ma entrati nel patrimonio culturale, costitutivi d'ogni formazione umanistica.

Da noi si tratta, in prevalenza, di materie per specialisti, dinanzi alle quali il pubblico così detto « d'alta cultura », pur così aperto, attento e sensibile, mantiene un inspiegabile atteggiamento d'indifferenza o diffidenza o d'esplicita incomprendenza. Eppure, le discipline alla base del nostro insegnamento umanistico — filologia classica, storia dell'arte, storia politico-civile-letteraria, — non solo non possono più ignorare la psicologia del profondo (quella, cioè, fondata da Freud e sviluppata dalla sua scuola), l'etnografia e la storia religiosa condotta su basi scientifiche, per approfondire o completare le loro indagini; ma direi che per la loro stessa sopravvivenza, se esse vogliono continuare ad essere discipline umane, relative all'uomo e alle vicende del suo spirito, dimessa ogni secchezza, rigidità e distanza accademiche, dovrebbero farsi mobili agili, assumere su di sé ogni interesse umano, cioè psicologico. A questo riguardo, rimandiamo a un magnifico saggio di Thomas Mann, « Freud e l'avvenire », e al carteggio tra lo stesso Mann e l'ellenista Karl Kerényi, scambiato mentre il romanziere stava componendo le sue « Storie di Giuseppe »: questi due testi non dovrebbero oggi essere ignorati da nessuno, e raccomandiamo pertanto ai nostri editori la traduzione del secondo, difficilmente accessibile anche nell'edizione tedesca.

Due collezioni, da noi, contribuiscono alla diffusione degli studi psicologico-etnografico-religiosi, seguendo entrambe un programma quasi identico, di modo che gli stessi autori sono nell'una e nell'altra: mi riferisco alle collane edita dall'« Astrolabium » di Roma e da Giulio Einaudi. Le opere in esse incluse sono quasi tutte straniere, per quanto non manchino contributi di autori nostri, come Tucci e Pettazzoni. Del Pettazzoni, in queste settimane,

è apparso il secondo volume della monumentale silloge di *Miti e Leggende* relativo all'America del Nord, un'opera di alto valore, che onora, è il caso di dirlo, la nostra cultura: mentre da Einaudi viene ristampata, a distanza di più di trent'anni dalla prima edizione, *La Religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*. L'opera, uscendo nella collana ove sono apparsi il *Ramo d'Oro* di Frazer, le *Origini e forme del mito greco* della Philipson, i *Miti e Misteri*, l'*Introduzione alla mitologia* di Kerényi, è stata messa in giorno nella parte bibliografica; e non c'è dubbio che mantenga la sua utilità, integrando con la ricchezza e precisione dei suoi dati, con la molteplicità delle sue vedute, le conoscenze particolari offerte dagli altri testi. Per chi si volesse dedicare a tal genere di letture, consiglieremmo di tenere costantemente l'opera del Pettazzoni sotto mano, per inquadrare e precisare nel tempo le singole fasi, per riportare i problemi alla loro concretezza, allorché minaccino di perdere contatto con la realtà storica, per avere insomma uno schema su cui fare sicuro affidamento.

« La religione è una forma della civiltà, e storicamente non s'intende se non nel quadro di quella particolare civiltà di cui fa parte, e in organica connessione con le altre sue forme, quali la poesia, l'arte, il mito, la filosofia, la struttura economica, politica, sociale... E come la religione greca non s'intende se non in relazione con le altre forme della civiltà greca, così la civiltà greca meglio s'intende in relazione con altre civiltà nel quadro di una più larga prospettiva storico-culturale... Questa civiltà non è nata dal nulla, non c'è una grecità fuori del tempo che si rivela nel tempo storico. Per il pensiero greco ogni "phainomenon" è un "genomenon". La civiltà greca, e cioè lo spirito greco nella sua obiettiva realtà, è nata dall'incontro di due civiltà preesistenti: una civiltà mediterranea già presente "in situ" e una sopravvenuta civiltà indoeuropea ».

Pettazzoni ha studiato la forma « chiusa » della religione greca, descrivendola nei suoi differenti aspetti sulla scorta di una documentazione amplissima e ineccepibile. Così, nella contrapposizione tra religione olimpica e religione orfica, tra il culto di Orfeo-Dioniso e quello di Apollo, che rimane al

centro della civiltà greca, l'Autore ha rilevato soprattutto l'aspetto aristocratico del culto degli dei olimpici, proprio degli ottimati, delle classi abbienti, e infine dei cittadini della *polis*, rispetto al carattere rustico, agrario, dei culti devoluti a Demetra e a Dioniso, culti delle plebi oppresse ed escluse dalla vita della *polis*. Pettazzoni chiama questi due tipi di religione, « religione dello stato » e « religione dell'uomo »; e nel trionfo di Alessandro, con l'instaurazione di una monarchia di tipo orientale, vede il trionfo della « religione dell'uomo ».

« Così Alessandro si metteva, come monarca, al di sopra dei popoli, a quel modo che, imponendo alle città greche la riammissione dei fuorusciti e degli esiliati, si metteva al di sopra dei partiti. Era la fine della *polis* e il trionfo della sovranità individuale. Duecento anni prima la *polis* aveva trionfato della tirannide; e proprio allora aveva assorbito nella sua religione ufficiale di culto di Dioniso. La religione dionisiaca, per la natura sua e il suo spirito, era pur sempre estranea al sistema della *polis*. Non è senza significato che, in Atene, Alessandro fu adorato precisamente come Dioniso. Questa novissima forma di religione dionisiaca segnava ora l'assorbimento della *polis* nello stato supernazionale sottoposto alla civiltà, che era stata degli dei, cedeva alla religione dello stato-impero, ch'era del sovrano come uomo-dio. Alla religione della natura subentrava, come forma religiosa del nuovo ordine politico, la religione del super-uomo. Quella forma religiosa " cattolica " che altri sovrani di stati supernazionali cercarono nel naturismo, Alessandro la trovò nell'umanesimo. E sotto il segno dell'umanesimo, s'inaugurava l'ellenismo ».

Così chiude Pettazzoni il suo bel volume, e magari proprio tale conclusione più d'uno non sarà disposto ad accettare. Si converrà infatti con l'Autore che nell'epoca aperta dall'impero d'Alessandro l'aspetto orfico della religione greca prevalse su quello olimpico e quindi che la « religione dell'uomo » ebbe il sopravvento su quella « di stato »; ma più difficile a seguire il Pettazzoni nella sua identificazione della religione dello stato-impero con quella posta sotto il segno del nume tracio. Se il fenomeno religioso si potesse risolvere senza residui nella realtà sociale, economica e politica di una data epoca, si verrebbe con ciò a negare l'autonomia di esso, cosa che Pettazzoni, inutile dirlo, è ben lontano dal pensare. La vittoria di Dioniso su Apollo non può spie-

garsi soltanto con la soggezione della Grecia alla signoria di Alessandro, con il culto tributato all'imperatore come uomo-dio: anche se, indubbiamente, ciò ha favorito lo sviluppo in un senso determinato dell'evoluzione religiosa.

Le direzioni che segue l'energia creatrice — per riprendere immagini bergsoniane: ma possiamo anche dire: i cammini dello spirito — sono imprevedibili; e più misteriosi sono quelli che vengono seguiti dal sentimento religioso. Pettazzoni, come abbiamo notato, nel tracciare il suo profilo della religione greca, non ha mai voluto allontanarsi dal terreno strettamente storico, tenendo conto, così, solo delle tracce, dei residui lasciati da quel sentimento lungo il cammino solare o entro la caligine degli inferi. Con il soccorso di una sicura dottrina, l'autore ha raccolto ogni segno, ogni eco, ogni reliquia lasciati dal sentimento religioso dell'Ellade; e ci ha dato un'opera stimolante, oltre che un ausilio prezioso per i nostri studi.

GIORGIO ZAMPA

Poeti spagnoli del Novecento

Oreste Macrì con la sua *Poesia spagnola del Novecento* (Ed. Guanda) ha indubbiamente compiuto una meritoria fatica. E se molti (troppi?) sono gli esclusi dalla sua Antologia, ciò che essa contiene rappresenta già una così ricca messe di poesia da poter riempire, traboccandone, i granai dei critici. Miracolosa stagione davvero, in Spagna, l'ultimo cinquantennio: e il paragone che sorge spontaneo è all'interno stesso della letteratura spagnola, col « siglo de oro », che, certo non per caso, non era mai stato oggetto di tanto acuto ed amoroso studio come in questi cinquant'anni, e da critici che, il più delle volte, coincidono con gli stessi poeti (valga fra i molti, il caso esemplare di Damaso Alonso). Ma tutta la tradizione letteraria spagnola è visibile all'orizzonte della poesia contemporanea; o si può dire che addirittura si estenda su di essa come un cielo, dove fulgidi segni zodiacali salgono ad influenzare successive zone, spargendo vivacanti virtù: Garcilaso, stella polare dei giovanissimi, raggruppati intorno a una rivista che porta appunto il suo nome; o Gongora, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, variamente presenti in quasi tutti i moderni, o il romantico Bécquer, astro-

discreto ma di luce purissima, che illumina la strada a Jiménez e Salinas... La solidarietà del presente col passato (quante dediche e invocazioni a sottolineare questo legame!) è tuttavia solo un aspetto del panorama che tentiamo di tracciare. L'abbiamo indicato per primo per mettere in rilievo l'unità e la coesione della poesia spagnola, pur nella sua molteplicità di forme e d'intenti. Oltre a questo scambio attivo tra le anime, fuori dei limiti di un'epoca, nella loro intemporale patria, restano da considerare, su un piano, per così dire, orizzontale, quelli che sono più propriamente gli apporti del tempo, i contatti, entro la stessa Spagna o fuori, coi movimenti poetici in cui per tutta l'Europa si è travagliato il cinquantennio. Come successive ondate i vari movimenti poetici, diretti o riflessi sono venuti a modellare la sensibile arena spagnola: il risveglio etico del '98, il modernismo (che ebbe indimenticabile araldo il nicaraguense Rubén Darío, venuto d'oltreoceano come un tritone a soffiare nella sua robusta conchiglia) l'ultraismo, il creazionismo, il cubismo, l'espressionismo, il surrealismo, l'esistenzialismo... Ma più che il numero e la varietà di questi movimenti importa notare, come ha ben fatto Macrí, il vigoroso potere di assimilazione che la poesia spagnola dimostra, nell'atto stesso in cui li sperimenta senza riserve. Assimilazione non di sé a quelle poetiche, ma di quelle poetiche a sé; loro « naturalizzazione », dando loro un timbro profondamente originale, « unitario » in senso alto, rendendole innestabili sul tronco della tradizione. Esse sono insomma ricondotte a quel denominatore comune che potremmo semplicemente chiamare « Spagna »: non intesa come colore o nazionalismo esterno; ma come battito fondo, oscura fiamma, matrice vitale. E proprio questa considerazione ci conduce a parlare della terza e più importante fonte d'ispirazione del periodo coperto dall'antologia di Macrí: la comunione dei poeti con la loro terra, con le radici profonde. Vi è il senso di un paesaggio la cui linfa sale agli uomini come agli alberi: la Castiglia cantata per elezione di Unamuno e Antonio Machado, l'Andalusia di Manuel Machado, di Lorca, di Alberti, di Cernuda... E i canti anonimi, popolari, con la loro tematica e i loro ritmi, sono il substrato a cui, deliberatamente non meno che per impulso di sangue, s'ispira (come la musica di un De Falla o di un Turina) la moderna lirica spagnola nel suo momento più audace

ed alto, quello segnato dal grandissimo Lorca (si pensi a tutto il suo *Romancero Gitano*). Vorrei aggiungere che forse proprio in questo substrato, quanto e più che nella tradizione letteraria, va ricercata l'origine di un'andatura o portamento poetico che accomuna gli spagnoli delle più diverse scuole e tendenze, sia che scrivano rigorosi sonetti o si abbandonino all'avventura del verso libero: il tono naturalmente esclamativo, quasi litaniastico, le incalzanti interrogazioni, la latente tensione come di dramma, la sicurezza e la violenza delle metafore...

Dovremmo ora accennare anche ai pericoli incontrati dalla poesia spagnola nelle sue varie direzioni. Ciascuna ne ha, poiché ogni cosa buona può degenerare: il senso della tradizione letteraria può raggelarsi in un'astratta bravura formale, l'apertura ad ogni sollecitazione delle correnti contemporanee può far scambiare la verità con la moda, il culto dell'altra tradizione, anonima e popolare, può restare dispersivamente folcloristico. E non dubito che molti degli esclusi da Macrí siano incorsi nell'uno o nell'altro di questi difetti, riscontrabili, talora, anche in liriche minori di alcuni degli inclusi. Quello che, come sempre, riscatta la poetica e la trasfigura in poesia è la misura dell'impegno umano. Nessun poeta può trasformare il suo « credo » in opera se non dandogli il contrappeso di tutto se stesso. Ma proprio per il suo peso umano, per i valori umani da cui parte e che attraverso essa risplendono, la poesia, la poesia spagnola del Novecento si pone, ancora una volta, in una posizione preminente e privilegiata. Sotto il limite delle rose (bellissime quelle di Jiménez e Guillén) e degli angeli (da Salinas ad Alberti) circola una viva, calda umanità, un senso profondo e profondamente cristiano delle relazioni fra tutti gli esseri, nel breve ardente passaggio terreno su cui si estende, onnipresente anche essa e fondamentale per la comprensione della poesia spagnola, l'ombra solenne della morte. Né dimenticheremo, a conferma di un'umanità scontata oltre la poesia, il destino di tanti poeti alla prova della guerra civile (la ferita di cui ognuno dei sopravvissuti porta la cicatrice perenne); Lorca ed il fiore del suo sangue contro un muro andaluso, Antonio Machado morto in esilio, Hernández morto dopo anni nel carcere politico di Alicante, e gli emigrati: Jiménez, Felipe, Guillén, Salinas, Alberti, Cernuda, Altolaguirre...

MARGHERITA GUIDACCI

LIBRI RICEVUTI

Ottavio Bariè: *Idee e dottrine imperialistiche nell'Inghilterra vittoriana*, Laterza.

[Un'opera storica di notevole interesse ha pubblicato l'editore Laterza nella collana dell'Istituto italiano per gli studi storici: *Idee e dottrine imperialistiche nell'Inghilterra vittoriana* di Ottavio Bariè. Scopo dell'opera è quello di descrivere l'evoluzione della concezione imperialistica inglese alla fine del secolo decimonono. Costa duemila e duecento lire].

Frederick Hoffman: *Il romanzo in America*, edizioni di storia e letteratura.

[A Roma le edizioni di storia e letteratura hanno preso una iniziativa davvero interessante e pregevole: una collana, diretta da Mario Cimnaghi sarà dedicata alla storia, le arti, la filosofia negli Stati Uniti d'America. Esce intanto un'opera di Frederick Hoffman sul *Romanzo in America* fra il 1900 e il 1950, seguiranno opere altrettanto panoramiche sulle arti figurative, sulla poesia, sul teatro, ecc. Il periodo preso in esame sarà quello degli ultimi cinquant'anni. Si assolverà così un compito informativo essenziale per la più profonda conoscenza di due popoli amici, che hanno forse più collegamenti culturali di quanto di solito non si pensi. Ma non si tratterà di opere meramente informative, bensì critiche e di approfondimento. Lo si vede già da questo primo volume tradotto. Hoffman col suo *Romanzo in America* ha steso un saggio costruito e completo sulla narrativa recente negli Stati Uniti. Il volume è stato tradotto da Virgilio Guidi. E' in vendita a mille e cinquecento lire].

Enrico Falqui: *Inchiesta sulla terza pagina*, Edizioni Radio Italiana.

[Nelle Edizioni della Radio Italiana esce il trentesimo volume: *Inchiesta sulla terza pagina* a cura di Enrico Falqui (con prefazione di Carlo Emilio Gadda). Falqui si è posto il problema dell'attuale presenza della terza pagina nei giornali, sua storia, sua crisi, motivi e ragioni di uno splendore passato e della decadenza presente. Falqui ha esteso la sua inchiesta a 65 fra scrittori, critici, giornalisti, e ha accuratamente raccolto tutti i dati e le proposte che gli sono giunte. Fra gli intervistati ricorderemo: Alvaro, Angioletti, Bacchelli, Baldini, Bellonci, Bo, Bocelli, Bontempelli, Cecchi, De Robertis, Emanuelli, Flora, la Manzini, Montale, Moravia, Palazzeschi, Papini, Pea, Piovene, Quarantotti Gambini, Soffici, Solmi. Costa quattrocotocinquanta lire].

Leone Piccioni: *Sui contemporanei*, Fratelli Fabbri.

[Presso gli Editori Fratelli Fabbri, che stanno dando inizio a una cospicua attività letteraria, è uscita una raccolta di saggi di Leone Piccioni dal titolo *Sui contemporanei*. Seguendo un criterio di scelta piuttosto rigoroso e personale, Leone Piccioni esamina l'opera di un nutrito numero di narratori, prosatori, saggisti e poeti. Particolare rilievo assumono gli scritti inediti dedicati a Vittorini (« Coerenza di Vittorini ») di circa cinquanta pagine, a Gadda (« L'arte di Carlo Emilio Gadda »), a Landolfi (« Impressioni su Landolfi »), a Bilench

(« La carriera di Romano Bilench », saggio ospitato nel n. 6 della nostra rivista), a Sereni (« La poesia di Sereni »), a Parronchi (« Libertà di Parronchi »), a Caproni (« Lettura di Caproni »), a Carlo Bo (« Su Carlo Bo »). Viene inoltre raccolto nel volume un certo numero degli articoli scritti dal 1948 a oggi da Piccioni: fra questi da segnalare quelli dedicati all'opera di Pavese, ai più recenti libri di Ungaretti, dal « Dolore », a « Un grido e paesaggi ».

Trattasi di un volume di circa 400 pagine messo in vendita al prezzo di novecentosessanta lire].

Enrico Pea: *La figlioccia e altre donne*, Sansoni.

[Presso Sansoni, nella bella e ampia collana dedicata agli scrittori italiani moderni, che fin qui ha raccolto opere di Ojetti, Cecchi e Simoni, esce *La figlioccia e altre donne* di Enrico Pea. E' un volume di circa 700 pagine che comprende tre romanzi e oltre venti racconti dello scrittore versiliese. Libro dunque ampiamente rappresentativo delle straordinarie doti di spontaneità e di rigore stilistico che sono proprie del Pea, scrittore che nel panorama della letteratura del '900 ha un suo posto predominante e col passare del tempo sempre più si precisa e si afferma. Il volume sansoniano fu ordinato poco prima della sua immatura scomparsa da Piero Pancrazi, e forse non manca una certa fretta, specie per quanto riguarda la scelta dei racconti. Ma già i critici letterari più autorevoli si sono intrattenuti nei loro articoli su questo argomento.

I tre romanzi contenuti nel volume sono il breve e felicissimo *La figlioccia* del 1931, *Il forestiero* (cui in questa edizione è stato cambiato titolo, facendolo divenire *Stella Bissi*) del 1937 e *Rosalina* del 1943. *Rosalina* può essere definito una novità. Partecipò, infatti, a un concorso indetto da un giornale romano, lo vinse e fu stampato nelle scarse edizioni di quel giornale e nel volgare tragico dell'ultima guerra, senza poter avere adeguata diffusione. Completano il libro 23 racconti dedicati a tante altre donne della memoria e della fantasia di Enrico Pea. Alcuni di essi si iscrivono in una ideale antologia del nostro scrittore. Il bel volume rilegato costa tremila lire].

Ildefonso Nieri: *I caratteri*, Neri Pozza.

[Di Ildefonso Nieri, l'autore dei *Cento racconti lucchesi*, è stato di recente ritrovato in Lucca un manoscritto rimasto inedito: *I caratteri*. Lo ha scoperto il giovane Giuseppe Lisi, figlio dello scrittore Nicola Lisi, e recentemente laureatosi a Firenze, con De Robertis, proprio su questo argomento. Ora per l'editore veneziano Neri Pozza, il Lisi ha curato l'edizione dei *Caratteri*. Un libretto agile e smilzo; ricco degli spunti tipici e della garbata e gustosa tematica di questo curioso scrittore toscano della fine dell'800. Costa cinquecento lire].

Bruno Cicognani: *L'Omino che ha spento i fochi*, Vallecchi.

[Alla quarta edizione è giunto in questi ultimi giorni presso Vallecchi un bel libro di Bruno Cicognani, lo scrittore toscano autore della *Velia*: *L'Omino che ha spento i fochi*. Una serie di racconti, miti, favole, appunti che serbano freschezza

e spontaneità di intuizione e di scrittura. « Di tutti i miei libri, quello che mi è più caro: il più mio », ha detto l'autore stesso. E proprio lui sarebbe quell'« omino » che ha spento i fuochi: giunto cioè in età, dove i fuochi dei sensi si smorzano, e vengono sostituiti da quelli dell'anima e dalla contemplazione. Costa novecento lire].

Riccardo Bacchelli: *Memorie del tempo presente*, Rizzoli.

[L'editore Rizzoli seguita nella stampa di tutte le opere di Riccardo Bacchelli. Esce ora uno dei volumi più importanti e, dovremmo dire, stuzzicanti di questo nostro scrittore: *Memorie del tempo presente*. Raccoglie i famosi « Poemi lirici » del 1914, opera con la quale Bacchelli si presentò sulla scena letteraria del 900 con una forza e originalità che tuttora stupiscono. Un'opera giovanile ma delle più valide di Bacchelli. Completano il volume le pagine sulle *Memorie del tempo presente*, i cinque atti di « Amleto » (del 1918) e il « Poema sulla Notte dell'8 settembre » scritto nel 1945.

Per il critico ecco un'occasione di raffronto davvero interessante: i versi del 1914 da mettere in rapporto con quelli del 1945. E nel frattempo si è maturato il grande romanziere. Il volume è in vendita al prezzo di lire ottocento].

Correggio, a cura di P. Bianconi, Rizzoli.

[Nella sua bella collana artistica Rizzoli dedica un volume a tutta la pittura del Correggio. E' stato curato da Piero Bianconi. Comprende 152 tavole in nero e quattro a colori. La prima parte del volume è dedicata a una introduzione sulla vita e sull'arte del Correggio, al prospetto cronologico, all'elenco delle sue opere, ai dipinti perduti, a quelli attribuiti, a una scelta dei giudizi critici sulla sua opera, a una nota biografica. Volume utilissimo e ben curato. Costa mille lire].

Scipio Slataper: *Appunti e note di diario*, Mondadori.

[Nei « Quaderni dello Specchio » l'editore Mondadori pubblica un volume di grande interesse: *Appunti e note di diario* di Scipio Slataper, lo scrittore triestino che ha legato il suo nome a una stagione della nostra letteratura e della nostra patria. Sono appunti, frasi brevi o pagine meditate, elenchi, note tolte da una agenda. Si inseriscono in maniera essenziale nella ricostruzione critica della personalità e dell'ingegno di Slataper. Il volume, curato da Stuparich, costa novecento lire].

Diego Valeri: *Fantasie veneziane*, Mondadori.

[Sempre nello « Specchio » di Mondadori Diego Valeri è giunto alla terza edizione delle sue *Fantasie veneziane*: pagine di prosa dedicate all'atmosfera, e agli aspetti della sua città. Le « Fantasie veneziane » sono seguite dal « Quaderno padovano ». Costa settecentocinquanta lire].

Tre romanzi della « Medusa », Mondadori.

[Nella « Medusa » verde dedicata agli stranieri, Mondadori presenta tre opere di sicuro successo: di Ernst Wiechert (l'autore della « Vita semplice » e di altre prove non dimenticate) *Il bufalo bianco e altri racconti*, nella bella traduzione dello specialista Ervino Pocar (costa ottocento lire); di Henry de Montherlant, uno dei maggiori anche se dei più discussi narratori francesi d'oggi, *Gli scapoli*, un romanzo dedicato alla triste sorte di solitudine toccata a certi individui e che penetra e elabora un vastissimo materiale poetico (è tradotto da Egidio Bianchetti, costa ottocento lire); di Christopher Isherwood, infine, scrittore inglese già altre volte tradotto tra noi, *Leoni ed ombre*, un interessante romanzo tradotto da Manlio Bocci (costa mille lire)].

Il meglio di Nicola Ljeskov, Longanesi.

[Longanesi proseguendo nella sua iniziativa di raccogliere in un volume il « meglio » dell'opera di scrittori celebri: presenta, appunto, *Il meglio di Nicola Ljeskov*, lo scrittore russo dell'800 autore della « Famiglia decaduta » e di altri racconti famosi. In questo volume curato da De Sarra e dallo stesso Longanesi, vengono tradotti tre celebri racconti (« Storia di una pulce d'acciaio », « Lady Macbeth », « Lo scacciadiavolo ») e il romanzo « La famiglia decaduta ». Costa mille e duecento lire].

Enrico Bonino: *Quando il vento canta*, Editrice Liguria.

[La naturale inclinazione dell'Autore al frammento trova accenti di calda intimità in questo volume di liriche, che nel paesaggio e in certi particolari ambientali ci riportano alla Liguria marina di Ceccardo, Sbarbaro e Montale. La poesia di Bonino è però tersa e tranquilla, sensibile ai colori e alle suggestioni della natura, secondo una sensibilità che ricorda piuttosto quella del primo Ungaretti, cioè di un impressionismo intenso e pausato. Non mancano brani lirici di una certa efficacia, tali da far sperare dall'autore un successivo approfondimento di tutti i suoi temi ora lasciati alla leggerezza e musicalità del primo tocco].

LETTERATURA FRANCESE

Quali notizie ci arrivano dalla Francia letteraria in questa stagione d'ozio e di riposo? Nel campo del romanzo siamo sempre in attesa di un « fatto », di qualcosa, cioè, che ci strappi alla ripetizione sterile e alle regole di una moda che si trascina da diversi anni senza possibilità di successo. E' pur vero che avevamo sperato di rompere questa triste catena con il grosso romanzo di un nome nuovo, Marcel Guersant. Il romanzo si intitola *Jean-Paul* ed è uscito nelle edizioni Minuit, costa ben mille franchi ed è stato annunciato dai troppo complacenti critici francesi come una cosa nuova, una cosa coraggiosa, come un risultato d'intelligenza. Ora è evidente che quei giudici si lasciavano trasportare da un alone piuttosto sospetto di novità, derivato dal tema del libro: non basta però scegliere un tema coraggioso (o supposto tale, data l'inflazione di argomenti del genere, data la moda della omosessualità) per arrivare al capolavoro o addirittura, come suggerisce un interprete di solito attento e accorto, a una analisi valida dal punto di vista religioso.

L'altro romanzo che ci sembra degno di segnalazione è dovuto a una giovane scrittrice italiana che pubblica in francese il suo primo libro: si tratta de *La Vestale* di Liliana Magrini nelle edizioni Gallimard. La Magrini finora si era fatta notare per dei saggi critici informati e precisi: si sa che ha studiato filosofia a Padova e vive a Venezia. Forse questa preparazione filosofica non giova sempre alla libera soluzione della scrittrice di romanzi ma il libro ha un suo significato che supera di molto la stretta ragione personale.

Sempre più ricco invece il campo della saggistica. Cominciamo col rendere omaggio al giovane Dionys Mascolo che non ha avuto paura di affrontare un tema capitale del nostro tempo, quello dei rapporti che corrono fra intellettuali e comunisti. Il suo libro di quasi seicento pagine in ottavo, *Le Communisme « Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins »*, pubblicato dal Gallimard, diventerà senza dubbio una miniera di suggestioni per discussioni, un argine vivo per confronti. Il tema è troppo scottante per tutti perché possa cadere nel vuoto e nel silenzio e d'altra parte la testimonianza

del Mascolo è una delle più franche e aperte perché un lettore disinteressato non ne sottolinei la sincerità.

Qualcosa di Mauriac e su Mauriac. Il grande scrittore cattolico pubblica da Flammarion il quinto volume del suo *Journal*: tutti conoscono il carattere particolare di questo diario che punta tutte le sue risorse sull'eco pubblica degli interventi. Si direbbe che uno scrittore attento ai movimenti interiori voglia qui mettere in luce la parte meno naturale della sua intelligenza: e si ricordi che il primo volume del *Journal* è uscito nel 1934, in una stagione, cioè, di vivi fermenti umani. Lo stesso Mauriac riprende ancora una volta in un solo volume certi scritti minori (ma di un'alta tensione sentimentale): si tratta degli *Ecrits intimes* pubblicati nelle belle edizioni della Palatine e più precisamente dei *Commencements d'une vie*, della *Rencontre avec Barrès*, del *Journal d'un homme de trente ans* e infine di *Du côté de chez Proust*.

Pagine centrali e ben lo sa l'ultimo studioso del Mauriac, Jacques Robichon che ha preparato un agile *F. Mauriac* per la collana « Classiques du XX Siècle », diretta da De Boisdeffre.

Di Marcel Jouhandeau segnaliamo certe *Notes sur la magie et sur le vol* (edizione Les Pas Perdus), utili per confermare le costanti della morale « diabolica », secondo la definizione recente di un giornale cattolico che ha suscitato molto scalpore in Francia. Il lettore curioso non tralascerà certo di cercare il *Journal inédit* (1914) di Jacques Bainville (ed. Plon): qui basta segnare le date, dall'agosto al dicembre del 1914 per cogliere tutta la suggestione del diario.

Da una guerra all'altra: le edizioni Sept Couleurs pubblicano le lettere dal carcere di Robert Brasillach *Lettres écrites en prison, octobre 1944 - février 1945* e saremmo spiriti partigiani e limitati se non denunciassimo subito la forza della confessione pacata e l'esempio spirituale che deriva dalla lettura.

Sul terreno della letteratura pura, si veda ancora di Roland Bathès il bel saggio *Le degré zéro de l'écriture* (edizione: du Seuil): è la prima volta che si cerca di arrivare al fondo dello stile

puramente parlato, del non-stile, facendo scattare il movimento dalla metà dell'Ottocento.

La grande stagione letteraria francese si ripete, quest'anno, con qualche lentezza e con tutte le difficoltà derivanti dallo sciopero d'agosto. Le tipografie non hanno lavorato o hanno lavorato poco e quindi per il momento il cronista manca del pretesto delle novità ed è costretto a sollecitare l'attenzione su libri che sono usciti al principio dell'estate. D'altra parte sarà proprio il lettore a guadagnarci: in cambio della solita montagna delle novità pubblicate con l'unica ragione e la sola speranza del premio, potrà trovare l'indicazione di qualche libro che si affida a qualcosa di più necessario e di più concreto. Cominciamo subito col presentare l'*Innomable* di Samuel Beckett. Tutti ricorderanno le precedenti prove di questo straordinario scrittore irlandese che nel dopoguerra si è scelta la letteratura francese come terra d'invenzione e di lavoro. Il nuovo libro appare come una particolare conclusione per la prima parte del suo lavoro, una conclusione provvisoria e fragile dal momento che il tono e la profondità della voce ci consentono di attendere qualcosa di più risolutivo o, per essere più precisi, qualcosa di nuovo, qualcosa che si muova in un nuovo senso. I recensori hanno potuto fare — e, diciamo subito, a ragion veduta — i nomi di Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé e Kafka: le allusioni ci debbono servire per situare senza altro il grande tentativo del Beckett, un tentativo che supera nettamente ogni ragione letteraria e lo pone nella famiglia di quegli spiriti che hanno sperato di dare della nostra presenza terrena una soluzione valida. I temi ultimi e indispensabili della nostra vana vicenda sono fissati, volta per volta, dal Beckett con una forza e una luce prive di qualsiasi compiacenza esterna. Cercare di far coincidere la nostra parola con l'essere, con la vita, con il mistero del domani sono stati appunto i termini della disperata e palpitante caccia del nostro scrittore.

Proporre delle soluzioni per il futuro, beninteso delle soluzioni simili a quelle che d'Aurevilly aveva escogitato per Huysmans, la conversione o il suicidio, mi sembra inutile e soprattutto mi sembra contrario alla decenza e all'onestà del Beckett (di chi dice: « Pas de cris, surtout, de

l'urbanité, du savoir crever... »), ci basti restare attenti al suo dramma e al suo messaggio (perché Beckett continua: « Non, c'est impossible, c'est moi qui hurle, loin, derrière ma dissertation »).

Se torniamo al campo della letteratura che si offre come leggenda e musica delle nostre povere storie d'uomini ci tocca gettare lo sguardo su un nuovo volume della serie indocinese di Jean Hougroun, *Mort en fraude*. Al libro è andato come il solito (si pensi che il primo volume della serie *Tu récolteras la tempête* ha raggiunto la centesima edizione e così il secondo, *Rage blanche* e a questa meta si avvicina il terzo *Soleil au ventre*) l'applauso entusiasta del pubblico comune e il consenso della vecchia Accademia con il grande premio del romanzo. Il libro è fatto per impressionare e, come si diceva un tempo, avvincere il lettore. Non è, si badi bene, una concessione da poco: in una lunga stagione, in una stagione che si prolunga un po' troppo e minaccia di diventare pericolosa per la vita stessa del romanzo, trovare un libro che fermi ad ogni pagina la memoria dei lettori è una conquista che non bisogna sottovalutare. I personaggi vivono e hanno la forza di testimoniare direttamente sull'animo dello spettatore un senso preciso della loro storia.

Qualità che su un altro piano e sotto altre luci ritroviamo per l'ultima fatica o l'ultimo scandalo del Peyrefitte. *La fin des ambassades* si ricollega apertamente a un libro che forse puntava troppo in un unico senso le sue risorse mondane. Si direbbe che il fortunato scrittore, che con qualche premura certi critici hanno definito l'ultimo classico della letteratura francese, sia stato troppo sensibile al giuoco dei sottintesi e al gusto dello scandalo che reggevano *Les Ambassades*. I riconoscimenti, i ritratti pericolosi per la loro trasparenza, le facili sostituzioni hanno già eccitato il campo della curiosità letteraria: c'è, per esempio, il ritratto d'uno scrittore (voleva essere Montherlant?) che può diventare una specie di boomerang per lo stesso Peyrefitte. Lionel de Beauséant non è Montherlant ma potrebbe diventare Peyrefitte. E non perché gli elementi del ritratto autorizzino la metamorfosi interiore ma perché l'arte vera difficilmente si accomoda dei riferimenti troppo ricalcati sulla realtà. Nessuno nega al Peyrefitte quelle che sono le sue qualità reali di scrittore e neppure il soccorso di una bella abilità, ma si vor-

rebbe che non ne abusasse e che preferisse l'invenzione al gusto del quadro raccontato e delle facili interpretazioni d'ambiente che si regolano con l'ironia o la caricatura forte.

Chiudiamo la cronaca con la memoria di Eluard: sono passati dieci mesi dalla morte e la rivista *Europe* ha pubblicato

un numero doppio d'omaggio: accanto a testimonianze critiche troviamo parole semplici di oscuri lettori, ciò vuol dire che la sua fama non era soltanto una fama per letterati e che la sua poesia aveva vinto la battaglia fra gli uomini.

CARLO BO

LETTERATURA AMERICANA

Il panorama della nuova letteratura americana non appare molto cambiato. James Jones, William Styron, Saul Bellow, Paul Bowles l'hanno rischiato mesi fa coi loro bei libri violenti o perplessi o corrosivi o disperati; ma già i loro nomi sono diventati « grossi » e già fanno siepe a scrittori minori. L'unico lancio importante di questi ultimi tempi è stato quello del figlio di John Marquand, che si è presentato col nome di John Phillips quale autore di *The Second Hap-piest Day*.

Sarebbe piaciuto a John Phillips che i critici si limitassero a questa notizia per giudicare il libro; perché spesso un padre troppo famoso costituisce un peso non indifferente. Il caso di Phillips non ha smentito la regola; il suo romanzo non era ancora uscito che tutti i critici si affannavano a scoprire le somiglianze o le dissomiglianze tra padre e figlio: senza gran gioia per nessuno dei due. Eppure il libro in sé non giustifica questo atteggiamento. Phillips è uno scrittore della nuova generazione, di quelli che hanno studiato all'università (si potrebbero trarre deduzioni scoraggianti a notare la smorzatura di tono degli scrittori americani a misura che hanno smesso di provenire dalla manovalanza o dalle officine e hanno preso a provenire dalle scuole); e se si aggiunge a questo il fatto che appartiene per nascita alla buona borghesia, non è strano che il suo libro narri storie di gente a lui familiare. Solo a un lettore superficiale sfuggirebbe la profonda differenza tra questa gente quale la vede il padre e quale la vede il figlio. Il tema di Marquand è per lo più costituito dal cozzo di due società, quella ricca, ben allevata, *genteel*, e quella degli arrivisti che vorrebbero inserirsi e ne sono respinti da tradizioni familiari, economiche, sociali; e l'accento è per lo più messo sulla società *genteel*. La novità di Phillips rispetto a suo

padre, è che nel cozzo delle due società l'accento è messo su quella dei poveri: il cui problema, si noti, non consiste nell'inaccessibilità del mondo borghese, ma nel desiderio di riuscire a fare la propria strada senza doversi mescolare. Non soltanto il protagonista del romanzo di Phillips (un ragazzo povero che ha studiato, grazie a una borsa di studio, in un'università di milionari, dove è diventato amico di un miliardario e si è invaghito della fidanzata di lui, una bella ragazza ricca e viziata) non è agitato dal dramma caro a Marquand di una legge sociale insormontabile, ma di quella legge non gliene importa niente: a lui importa di imparare a fare la sua professione e di sposare una ragazza senza grilli per la testa, sia o non sia figlia della buona borghesia.

I lettori di Marquand saranno stati delusi, di fronte a questa diserzione; e forse il meno deluso di tutti sarà stato Marquand, che non può non aver meditato sull'incredibile abilità tecnica di questi scrittori della nuova generazione. Si nota in Phillips quello che già si notava in Styron o in Bowles: una capacità di « mestiere » che sembra impossibile in un autore al suo primo libro. Non si capisce se questo derivi da un minor sforzo creativo o da una maggior scaltrezza critica o da tutt'e due le cose; ma certo si leggono questi « primo libro » che lanciano uno scrittore e si stenta a credere di trovarsi di fronte a ragazzi che hanno dai venti ai trent'anni e un'astuzia di scrittura quale potrebbe avere un romanziere ottuagenario.

E' questa capacità tecnica che rende anche più temerari gli accostamenti a questo o quello scrittore. E' chiaro che un autore così abile riesce a mascherare qualunque influenza, se desidera farlo; e non ha torto di seccarsi quando la critica non sa inventare per lui altro che una derivazione o una somiglianza. Al povero Phillips è toccato di

venir gettato e rimbalzato tra due nomi: mentre da un lato la sua parentela fisica induceva alla ricerca di una parentela narrativa con Marquand, dall'altro i facili amori, la frivolezza, i quattrini e il lusso dei suoi personaggi indussero ad accostarlo a Fitzgerald. Tra Marquand e Fitzgerald, l'editore è riuscito a fare uno dei più vistosi lanci dell'annata; ma è rimasta a questo ragazzino biondo e un po' grassoccio, che non fa sport e respinge le amicizie, una diffidenza che diventa in fretta dispetto, quando i critici non riescono a parlare del suo libro senza fare quei due nomi.

E' evidente che l'atteggiamento della critica di fronte al caso di Phillips è tipico, e non rivela un partito preso. Gli Americani sanno di avere avuto due grandi generazioni di scrittori, quella dei classici della Nuova Inghilterra e quella uscita dalla prima guerra mondiale; hanno constatato che da questa seconda guerra è uscita soprattutto una generazione di critici e di storici, ed è fin troppo facile per un recensore stabilire i meriti di uno scrittore nuovo in base alla posizione che questi può assumere rispetto ai grandi nomi famosi. Non viene in mente ai recensori che forse la spinta agli scrittori di quelle due generazioni venne proprio dal fatto che non c'era nessuno, almeno in patria, a cui venir confrontati; che forse la narrativa americana sta rischiando di venir sommersa dalla critica. Col passare di moda del tipo di scrittore che vive facendo tutti i mestieri pur di scrivere il capolavoro e l'affermarsi del professionista che si guadagna la vita col giornalismo o le pagine letterarie in attesa della celebrità, il numero dei critici non poteva non allargarsi; e con quali conseguenze è facile dire quando si pensi che essi sono quasi tutti scrittori o drammaturghi o poeti in potenza — o già in atto ma ancora nell'ombra — in attesa del lancio che li porterà alla ribalta e alla mercé degli ex colleghi.

Così la scena letteraria americana in questi ultimi anni si è arricchita soprattutto nel campo della critica. Ma come gli scrittori della generazione della prima guerra mondiale avevano creato una letteratura tipica, i suoi critici avevano realizzato — senza formulazioni teoretiche, forse per germinazione spontanea dal pragmatismo costitutivo della nazione — un tipo di critica antiletteraria, documentaria, sincera, continuamente vigile, viva e concreta che appoggiandosi sulla storia del costume e sul dato biografico più che su problemi di stile ha rivelato realtà e substrati della letteratura americana che

forse sarebbero rimasti per sempre oscuri ai critici europei, quasi tutti ispirati al metodo crociano. Si tratta di critici che sono rimasti fuori dalle scuole, da gruppi dominanti e appoggiati su fondamenti teoretici (come per esempio quello di Mencken e Nathan); si tratta di critici liberi da programmi o « refloulements ». Tocca a loro di rischiare di venir sommersi dalla nuova generazione uscita dalla seconda guerra mondiale, una marea di giovani laureati da professori di « critica letteraria », la cui principale ambizione consiste nel fare sfoggio di cultura mostrando sottili derivazioni europee degli scrittori americani e nel rivelare le proprie doti di scrittori o di poeti attribuendo agli autori « recensiti » significati e intenti che probabilmente questi non hanno mai avuto. Sul problema di questo nuovo fenomeno Malcolm Cowley, il più schietto tra coloro che hanno realizzato la critica per così dire biografica cui si è accennato, sta ultimando un libro che uscirà presto e sarà tra le opere più importanti dell'annata.

Qualunque sia la reazione di questi critici eruditi — ai quali i giovanissimi stanno reagendo con la fondazione di riviste letterarie che pubblicano esclusivamente narrativa o poesia, come per esempio la « Paris Review » diretta da Peter Matthiessen — tutta l'America ha accolto con commosso rispetto il volume postumo delle lettere di Sherwood Anderson. E' stato curato da Howard Mumford Jones e Walter B. Rideout, dice l'intestazione; ma si intuisce in ogni pagina, in ogni riga del libro un gesto di devozione della moglie di Anderson, la dolce Eleanor, che ha passato ore e giorni e settimane a frugare tra bauli in soffitte dimenticate o casse inchiodate da decenni per riportare alla luce e spiegare e trascrivere lettere o appunti o biglietti che facessero risorgere la figura onesta, ingenua e perplessa di quello che è ormai considerato il padre della narrativa americana moderna. Cinquemila sono le lettere raccolte da Eleanor; e sono state da lei donate alla Newberry Library. Howard Mumford Jones, con un lavoro che è durato due anni, ne ha scelto quattrocento e le ha illustrate con note intelligenti, le ha disposte in ordine cronologico, ha fatto un indice quasi perfetto dei nomi, e in una prefazione breve e modesta ha spiegato i criteri della scelta e ha ringraziato Eleanor Anderson dedicandole il volume.

La comparsa del libro è stato l'avvenimento più atteso di questi ultimi anni, per

il mondo letterario americano: sono stati in pochi a non porgere un ossequio all'autore scomparso una decina d'anni fa (lo sanno tutti: lo ha fulminato una peritonite, un giorno che a un ricevimento in suo onore Anderson ha inghiottito un frammento di stuzzicadenti infilato in un tramezzino). E' intervenuto perfino Faulkner, schivo com'è di queste cose; e ha pubblicato su una rivista un articolo intitolato: *Sherwood Anderson: An Appreciation*. Narrando con umiltà i suoi rapporti con Anderson ai tempi di New Orleans, quando Anderson al culmine della fama incoraggiò il giovane scrittore del Sud, ribelle e squattrinato, a scrivere romanzi, Faulkner porge al maestro un tri-

buto che forse egli non si sarebbe aspettato dopo la delusione — ingenua e sincera, come tutto quello che lo toccava — che lo fece soffrire quando l'allievo si prese giuoco di lui in quel *Sherwood Anderson and other famous Creoles* che divenne presto famoso quanto il *Torrents of Spring* subito rinnegato da Hemingway.

L'articolo di Faulkner indurrà forse i giovani recensori eruditi a meditare sull'umiltà che è alla base di ogni vero artista; e intanto la figura di Anderson tornerà viva tra quanti lo hanno apprezzato e tra i critici onesti e sinceri come lui, che come lui hanno scritto una pagina nella storia letteraria dell'America.

FERNANDA PIVANO

LE ARTI FIGURATIVE

La seconda Rassegna Internazionale di Scultura all'aperto, alla Villa Mirabello in Varese, ha voluto essere, nell'intenzione degli intelligenti organizzatori (tra cui non dimenticheremo Ambrosoli, Bortoluzzi, Isella; e lo allestitore Ravasi) e della commissione artistica di scelta, una rassegna, anzitutto, di informazione panoramica sui fatti più grandi o famosi della scultura negli ultimi sessanta anni; e pensiamo che non abbia per nulla disorientato nemmeno gli impreparati, soprattutto se l'avranno visitata con l'aiuto del catalogo, preciso di nomi, date, e brevi biografie, e dove una sensibile prefazione di Lamberto Vitali tocca — sia pur, necessariamente, di scorcio — i punti essenziali d'uno svolgimento disparato e complesso. Ma la cosa più importante è stata, entro questo panorama pressochè completo (le mancanze spiacevoli, se non erriamo, limitandosi a Modigliani, Archipenko, Marino), la possibilità di raffrontare direttamente opere appartenenti a poetiche diversissime, e spesso opposte, e affidate ormai a una gara, inevitabile, di forza espressiva. Per cominciare, la presenza di Renoir e Degas mette in difficoltà tutti gli scultori puri; e conferma la convinzione, ormai acquisita per chi sia appena bene orientato, che i più grandi scultori moderni sono stati, e forse sono ancora, dei pittori. E' l'estrema maturazione d'una condizione ormai secolare, per cui certe grandi esperienze di verità umana e di ambientazione atmosferica, iniziate dal Caravaggio, trovarono

in pittura le soluzioni più agevoli; e in iscultura una risposta spesso meno grande, e quasi sempre tardiva. Dopo l'interruzione solo apparente dell'enorme fama canoviana, la situazione precipita nel corso dell'800; mentre la pittura si rinnova gloriosamente di generazione in generazione, alla scultura sembra restare quasi soltanto l'appannaggio della commissione celebrativa, chiesastica, politica, cimiteriale; condizione buona, in tempi di declinanti miti collettivi, a trascinar l'arte sulla via dell'accademia e del mestiere. Mentre la pittura, entro il solco affondato dalla rivoluzione romantica, corre per un cammino sempre più libero e soggettivo, la scultura resta appartata dalla corsa; e la frattura culmina al punto di sboccio della civiltà impressionistica; antiplastica se mai ce ne furono. E non basta a salvar la situazione l'alto talento d'un Rodin, che lottò sempre, con alterno successo, tra vocazione personale e condizione ufficiale, fra impeto interiore e tradizione di scuola; tanto che sarebbe stato ambiguo cominciare da lui una rassegna di scultura moderna. Mi pare invece vi sia stato accolto a buon diritto Medardo Rosso, che diede all'impressionismo, unico, una schietta soluzione sculturale; e che, pur maturatosi a Parigi, resta personale nel sublimare certe eredità sentimentali della Lombardia ottocentesca. Perchè in lui l'occasione naturale e di vita moderna vale solo al patto di suscitare, insieme, un brivido d'interna emozione:

riso, pianto, balenanti entro un velo trascorrente d'atmosfera; volti semicancellati dalla luce e dall'ombra, ma quasi per una felicità o una vergogna, subitanee, d'esistere. E l'altezza del suo temperamento la si intende spesso anche nei disegni, belli talvolta quasi come dei Seurat 'improvvisi'. Ma Rosso fu un fatto unico. Tanto è vero che, quando fra il 1880 e il '90 s'era verificato, con Cézanne e Seurat anzitutto, il grande rivolgimento antimpresionistico, questi convinti di nuove idee (o antiche, 'eterne idee', di platonismo formale e di durevolezza plastica) non pensano affatto a realizzarle in iscultura, lingua semimorta. Se ne servono più tardi (ma come svolgimento naturale d'una loro analoga pittura, che è ormai fuori dalla più tipica civiltà dell'impressionismo) Degas e Renoir; due uomini che non avevan mai pensato, del resto, o quasi mai, che si dovessero rompere i ponti con la tradizione dell'eterno disegno e della forma eterna. Partiti assai meno rivoluzionari degli impressionisti più veri, finiscono così con l'inserirsi, col massimo d'autorità e d'equilibrio, entro l'ondata antimpresionistica da cui si fa iniziare, di solito, l'arte contemporanea. E il loro vantaggio è, subito, ch'essi non hanno nessun pregiudizio tecnicistico, nessun orgoglio di categoria, nessuna fisima che mitologizzi l'atto e la fatica dello scultore; la dolce o amara prepotenza del loro modo di vedere il mondo è così irresistibile da rendere impensabile un loro mutamento all'atto dello scolpire. Nei due bronzetti di Degas, in cui la tradizione del modelletto sculturale (soprattutto nel 'Cavallo e Fantino') tocca la perfezione d'un archetipo, è un nerbo preciso, implacabile; che non sentiremmo tuttavia così vitale e carico d'avvenire se non vi fosse implicito anche l'improvviso della sensibilità impressionistica; di cui Degas fu per qualche tempo ospite, se non adepto. Ma la 'Grande Lavaseuse' di Renoir! Non esiteremo a indicarla come il capolavoro, fra le sculture venute a Varese. Niente di più 'organico', nel senso meno programmatico e banale del termine, di questo grande corpo che accoglie in sé, dolcemente, solennemente, il ritmo, il crescere della vita; dentro, par di ascoltarvi il flusso d'un sangue immortale, d'una eterna generazione; e tutto si corona, miracolo, persino d'un sentimento umano in quel volto che sorride, trema, si protende, interroga. Ma il sublime equilibrio fra arte e natura cui Degas e Re-

noir pervengono nella tarda maturità — quasi eco del dono, o della conquista felice, che fu di certe epoche dell'arte — non si ripete più così liberamente nella scultura susseguente. Già Maillol limita la perpetua intuizione inventiva di Renoir. L' 'Armonia', opera estrema e fra le più belle del maestro, appare già un nobile compromesso fra quella immediatezza e le nozioni precostituite di massa, peso, rilievo, dello scultore professionale. Maillol cerca un canone (qui, non troppo lontano da quello policleteo) per dare norma stabile a un segreto; ma è un canone che va un po' in disuso nei confronti del gusto moderno. Si aggrava, il limite, nei nordici legati a Maillol: da Kolbe a De Fiori fino ad Haller; e soltanto il primo tocca talvolta (anche nella 'Donna di Giava' presente a Varese) una sua fredda e sensuale conclusione. Altro il discorso per Despiau. La sua 'Assia', il cui canone è meno perfetto che nella 'Armonia', mostra tuttavia un volto di attenta e altera dolcezza; a confermare le qualità di questo ritrattista sensibile, e artista forse più vario di Maillol (tale che talvolta finisce in un parallelo, di poco più accademico, con certe sculture di Matisse). Ma l'estraneità di tutti questi alle vicende artistiche più arrischiate e toccanti della nostra epoca ingenera, infine, un sospetto, una insoddisfazione: artisti elevati, più o meno, ma non uomini necessari. E crediamo che nemmeno il rodinismo addolcito, ma un po' incerto, di Wouters o di Lehmbruck (almeno come ci si presentano a Varese) sia stato più importante. Con l'anagrafe dei predetti, siamo ormai agli anni 'terribili': del 1881 nasce Picasso, dell' '82 Braque e Boccioni.

Manca, a Varese, la rara plastica protocubista e cubista di Picasso; e gli sviluppi sculturali di Braque son più tardivi. Quanto alla famosa e recentissima 'Capra' picassiana, ospite temporanea della rassegna varesina, essa non ha nulla a che fare col cubismo; e, mostrando prestigiosamente in una sola opera la polarità di Picasso fra una verità eccessiva e inquietante e un accanito, evidente stilismo, si presterebbe a un discorso totale sul maestro; da rimandarsi, se mai, ad un resoconto della mostra di Milano. E d'altra parte l'apparizione varesina di Braque è elegante, ma esile; e, in quella lastra della 'Caccia', dove il raffinato francese pare aver reso omaggio al raffinatissimo Klee, si riferisce anch'essa ad anni troppo recenti. Tornando al cu-

bismo, si oppose fors'anche, dapprima, a una sua frequente traduzione in iscultura, il sentimento, tramandatosi da Coubert fino a Cézanne, che la facoltà plastica dell'artista dovesse esercitarsi entro i limiti d'un cosmo chiuso e stipato; quasi entro un magma visivo infinitamente continuo, da non lasciar respiro a una idea di scultura, più facilmente volta a isolare le forme. Per questo ci pare molto importante, e andrebbe più sottolineato anche in sede internazionale, lo sforzo di Boccioni scultore («scultore più grande» — afferma, credo a ragione, il Vitali — «che non pittore»), inteso a dar consistenza poetica a un concetto di esistenza dinamica delle forme nello spazio; traduzione plastica e intellettuale d'una ragione, in origine, persino impressionistica. Se le famose «Forme uniche nella continuità dello spazio», dove confluisce in dinamismo plastico una sorta di eccitazione anatomica, possono indurre in sospetto di estetismo, di michelangelismo d'avanguardia, lo «Sviluppo di una bottiglia nello spazio», alla stessa data precoce del 1913, meriterebbe, per la decisione dello stile e per il coraggio d'affrontare in nuova tecnica il tema della natura morta, un posto fra i classici nella scultura del nostro secolo. Accanto a Boccioni, non mancano d'intelligenza e di dignità le sculture di Melli; dove qualche stilismo di apparenza paracubista presto si placa entro misure che alludono precocemente a quelle del «Novecento». E qui è da rimpiangere l'assenza delle opere plastiche di Modigliani; dove i ricordi della scultura negra e di certe forme derainiane si compongono in una sigla assorta e solenne. Del resto, la «Testa di Donna» di Zadkine, a Varese, ne mostra il ricordo alquanto diminuito ancora alla data del 1935. Perché è da dirsi ora che i tre moschettieri della plastica cubista — Laurens Lipchitz Zadkine — arrivano subito dopo, che è già tardi, e non alloggiavano troppo bene; perché dalla loro precoce educazione cubista non sapranno trarre, in sostanza, accenti profondi. Laurens, anche dipendendo dalle idee dei pittori o bordeggiando la scultura matissiana, non esce da una certa banalità inventiva e non mi pare domini con vera sicurezza la forma; e non risultano gradevoli, perché non sostenute da una tempra abbastanza elevata, le discontinuità fra le varie fasi di Lipchitz; a Varese, visibili nella grande «Figura» la seconda, meccanica quanto la pittura di Léger, e anche più; e la successiva, neo-

daumieriana (il «Prometeo», del '42), agitata, ma un po' confusa e greve. Personalmente ho sempre preferito Zadkine, forse meno ambizioso e certo più ricco d'umore degli altri due; ma quasi sempre al limite del gioco. Non sarebbe stato senza interesse vedere, accanto a questi, Archipenko. Ma basta l'«Uomo seduto», che pure non è il capolavoro di Matisse, a segnare il distacco fra questi ingegni, e un genio. Vi si ammira il magistero nell'articolare in rapporti spaziali complessi (dove si raccoglie, più che tutto, l'eredità degassiana) la sua splendida facoltà di figuratore in piano; e la sua arte, resistendo anche senza il colore, mostra fondamenta d'una solidità insospettata da molti. Vive ancora in lui qualche cosa dei grandi equilibri di Degas e di Renoir; tanto che gli andrà sempre l'alto riconoscimento, in tempi di modernità troppo spesso astrusa e spietata, di quella difficile facilità, che è fedeltà a un'idea classica, ma per nulla retriva, dell'arte. Era naturale tuttavia, dopo l'ondata cubista, e facendosi strada arcaismi d'ogni specie, (quello di Barlach, proprio in quegli anni) che non mancassero scultori a voler ricominciare il mondo sotto la specie plastica. Non mancarono infatti, dal 1910 in poi. Ma un fenomeno straordinario come fu, nell'Europa del 1100, l'insorgere della scultura romanica, non si è dato, purtroppo, nei tempi moderni. Il legame inseparabile fra una grande architettura e una grande scultura, predestinato dalla forza spontanea e rinascita d'una intera civiltà piena di linfe, fiduciosa altrettanto nel cielo che nella terra, non ha mancato d'abbozzarsi e d'esser cercato anche nel nostro secolo; ma è mancata, in assenza d'una profonda radice umana e civile, la sincerità di questo primordio; ché su fondamenta incerte non si realizza un'aspirazione così grande, ma talvolta anche confusa. Per la scultura le idee prime furon chiare, ma troppo; affidate alla gelida mente di Brancusi, o a qualche non spregevole «furniste» in vena di rifarsi una solitudine, come Arp. Anche l'intenzione «organica» che è in Moore, non separabile dalle idee wrightiane, è certamente elevata, e segna un momento successivo più umano, di senso più positivo; ma non fluendo, a mio avviso, da una stringente necessità interna, si chiude in espressioni volontarie, in cui sarà sempre difficile separare l'arte dall'artigianato. Sarà eresia, ma ho preferito l'ampiezza dislocata e gigantesca della «Donna addormentata».

tata' di Adam; un'opera dove il picassismo — cosa rara — non disturba. E, per quanto partisse da una concezione ancora 'artistica' e non 'organica' della scultura, giunge a un risultato più commosso anche Permeke, nella sua grandiosa 'Niobe' del 1950. Infine, venuti a questi ambiziosissimi passi della scultura contemporanea, direi che l'aspirazione del nostro Viani sia quella di essere il classico del movimento 'primordiale'; forse — e difficilmente poteva essere altrimenti — ne è solo il Canova. Nobilissimo l'impegno; ma si potrebbe dire che per lui (come per Moore) le idee 'organiche' più splendide le ebbe Fidia. Oh, il vivente 'organico' della 'Laveuse' di Renoir, a poche decine di metri, sullo stesso prato! Ma il discorso (che non potrà soffermarsi sulle appendici rigorose, ma assolutamente inutili della Hepworth o di Max Bill) ha finito col tralasciare Martini e Manzù. Assente Marino, ormai affidato alla sigla asciutta e grandiosa che gli ha valso l'invidiabile considerazione internazionale che tutti sanno, mi ha ancora colpito Martini, in opere che non conoscevo; e la sua scultura, appunto, rischia di restar fuori da un discorso che tenti di seguire idee e movimenti; grave rischio, in questi tempi cataloganti. Temperamento 'artista' per eccellenza, azzardosamente 'artista', e quindi poco fidente in certe difficili astruserie del secolo, resta ancora un po' vecchio scultore, quasi alla Bourdelle; ma lo riscatta la sua foga, la forza nel risolvere via via spunti culturali svariati; tanto che si finisce col dire che in lui è qualche cosa di picassiano, o di stravinskiano. L'incontro con una sua scultura non è quasi mai privo di sorprese; nel parco varesino il suo 'Leone' rugge con vera potenza, pure entro gli stilismi tra bourdelliani e neoorientali, ma ispidi, minacciosi; e la testa dell' 'Ossezzo' è fermata, con efficacia, quasi nell'urto improvviso e violento d'una paralisi. In una situazione appartata è, ormai, Manzù, anch'egli poco curante del mondo; ma la minor forza della sua tempra, in confronto a Martini, minaccia di esaurirlo, se non si riprenderà, sulle buone prove dei suoi anni passati, degnamente presenti in Varese col 'Bambino che gioca'; mentre, nel gesso del 'Cardinale' la gran dimensione non giova a dar vita al motivo del 'Cardinalino' 1940; anzi lo raffredda. Ma già, con Manzù, si è nel pieno d'una generazione che allinea gli ultimi nomi veramente illustri della

scultura internazionale; accanto a Moore, a Marino, e al famoso Calder (che anche nel recentissimo 'Mobile' riconferma il rapporto delle sue freddure con la pittura divertita di Mirò) si allinea anche il sottile, educato Giacometti (non conoscevo i suoi disegni puliti, delicati; memori, sembra, di certa grafica di Klee). Poi, restano i più giovani. Non insisteremo sulla Richier, nè su Couturier, che paion variare, più sensibilmente quella, con più mestiere questi, cose abbastanza risapute; nè sulle sintesi, ben note, ma un po' facili e opache, di Wotruba. Diremo degli italiani (la cui scelta, difficoltosa, potrà essere, naturalmente, discutibile) che il punto di riferimento forse meno incerto ci pare la scultura di Minguzzi; la quale ripete, in minore, certe doti che furon di Martini: un impegno positivo col mestiere; difficoltà da risolvere; qualità di natura e qualità di scaltrezza; e la possibilità di dare, spesso, qualche cosa di nuovo. La violenza di Fabbri, per quanto non manchi di schiettezza, resta spesso alquanto intralciata da una sovraccitazione non sempre chiarita, al limite del generico. Convincono meno le prove di Mirko, che ha scelto male fra le sue prime sculture, ed è abile nel 'Gallo', che potrete però iscrivere facilmente in un percorso che da Picasso porta a Cagli. Non convince Fazzini, anche se tenta con lodevole coraggio di affrontare temi di severo impegno umano ('Il fucilato'); ma componendo incertamente ricordi michelangioleschi e stilismi recenti. Nè tanto meno Fontana, la cui arte 'spaziale' non riesce a legare un abile artigianato con assunti intellettualistici che mi paiono notevolmente insensati. Non è escluso, infine, se gli italiani e i francesi non si rinnoveranno veramente, che le sorti più vive della scultura restino affidate ai giovani inglesi. In qualche modo, con un forte pizzico di 'nonsense' (forse, per occhi stranieri, assurdo umorismo), essi hanno rimesso in moto, e Dio sa se ce n'era bisogno, il mulino della fantasia. Personalmente crediamo ben poco nel mito — che sa troppo di alto artigianato mooriano — della 'nuova età del ferro'; ma qualche cosa di nuovo e di vivente mi pare che si accenni nella 'Testa di Circe' di Butler, strizzata come una rapa, protesa e feroce; o negli spessori e nelle pause sottilmente lunatiche, crepuscolari, di Armitage; lo scultore più giovane (37 anni) della bella, importante rassegna varesina.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Quest'anno l'estate teatrale, per la cosiddetta prosa, è stata squallida; e nella stampa e altrove, se ne sono mossi, ma inutilmente, alti lài. Tra autunno e inverno si era cominciato, almeno in Roma, con vento in poppa; ma già a primavera gli entusiasmi erano calati, i bilanci degli spettacoli anche più ammirati si erano rivelati disastrosi. Si era insomma avuta una volta di più la riprova che teatro è continuità; che iniziative sporadiche, anche bellissime e applaudite, non bastano a far rifiorire la nostra scena; che questa ha bisogno d'essere rimessa in sesto, grazie a un piano metodico; e che purtroppo un tal piano è di là da venire. Peggio che peggio, come ci pare d'aver già ricordato nell'ultima nostra cronaca, i pavidi « ritorni all'antico » con incoraggiate *tournées* di attori veterani, o vecchi, o decrepiti, ma tutti illusi di richiamare il pubblico d'oggi agli stessi spettacoli con cui lo allettarono venti, o trenta, o quarant'anni fa. In conclusione, anche senz'essere esperti in contabilità, abbiamo dovuto capire per forza che, tradotto in cifre, il passivo è stato tale da superare tutte le disponibilità. Sicché per l'estate si son dovuti stringere i cordoni della borsa, col draconiano provvedimento: niente più sussidi a nessuno spettacolo estivo.

Peccato, diciamo e ripetiamo. Perché se è vero che nella voga delle rappresentazioni estive, all'aperto e al chiuso, da una ventina d'anni in qua propagatasi in tutta Italia, si erano lamentati errori e sperperi, è anche vero che, in non pochi fra quegli spettacoli, i più apprezzati registi e attori nostri avevano dato il meglio di sé; e non sempre esaurendoli nella vampata di quattro o cinque sere, ma non di rado arrivando a conquiste che avevano avuto un seguito anche nell'esistenza dei teatri normali, e che insomma avevano inciso sul nostro costume teatrale.

Privi di quel poco, o molto, d'aiuto statale, ormai riconosciuto come necessario, per fare dell'arte, in tutti i paesi civili, spettacoli estivi se ne sono avuti anche quest'anno, classici e moderni, sacri e profanissimi, dalle tre Venezie fino a Siracusa, fino a Sabratha, facendo appello a iniziative private, e talvolta a sovvenzioni d'enti locali. Ma — salvo rare eccezioni, di cui non potremmo dare garanzie dirette, non avendovi perso-

nalmente assistito — pare si sia rimasti ben lontani dal raggiungere il livello massimo degli anni scorsi. (Vero è che, mentre scriviamo, non si sono ancora dati quelli della Biennale a Venezia, né quelli dell'Istituto del Dramma Popolare a San Miniato; dei quali diremo la prossima volta).

A Roma, chiusi fino a metà settembre tutti i teatri normali, il solo a rimanere in attività è stato quello della cosiddetta « Baracca », diretta da Giulio Giròla. Sciogliamo dunque la promessa, fatta l'ultima volta, di dire qualcosa circa questa singolare iniziativa.

Giungendo a Roma, la Baracca era stata preceduta dalle felici accoglienze di Bologna, dove l'anno scorso aveva sostato a lungo (quattro o cinque mesi, rappresentando qualcosa come ottanta lavori); e poi di Milano, dove pure restò vari mesi, favorevolmente commentata anche dalla critica. Sembra che i nostalgici del vecchio teatro, del teatro principio-di-secolo se non addirittura ottocentesco, abbiano riscoperto e additato in questa ingenua intrapresa, l'autentico erede d'una tradizione ahimè dispersa, e a cui invece converrebbe ritornare.

Che cosa si propone questa compagnia? Il suo nome di Baracca parrebbe richiamarsi alla spagnola *Barraca* di García Lorca: iniziativa, com'è noto, di studenti tutt'altro che esperti nell'arte ma i quali, per puro amore della poesia, avevano messo le loro gracili energie a servizio del loro poeta e maestro, per offrire *gratuitamente*, al pubblico d'ogni ceto, nelle piazze dei paesi, rappresentazioni del repertorio classico spagnolo, fatte con mezzi di fortuna.

D'altra parte, il Giròla ha anche ostentato un'altra denominazione, quella di « Compagnia del Teatro Popolare ». Denominazione d'ambiziosa umiltà, se si pensi che è la stessa di quel Jean Vilar il quale, con una *troupe* d'attori insigni, va recitando senza nessun apparato scenico, e a prezzi accessibili a tutte le classi sociali, un repertorio eclettico, antico e modernissimo, ma sempre di gran classe.

Più adeguata quindi, ai caratteri di questa onesta compagnia italiana, una terza denominazione, che pure figura nei suoi programmi: « Carro di Tespi Ermete Zacconi ». Carro di Tespi, perché essa trasporta persone e materiali sopra autocarri, e dà i suoi

spettacoli in una grande baracca di legno, fornita del debito impianto elettrico (e, d'inverno, anche riscaldata con stufe a segatura). E perché, alla maniera delle antiche compagnie dei cosiddetti figli d'arte, ai quali appartenne lo Zacconi come tanti altri attori nostri, il suo nucleo essenziale è fornito da una famiglia, la famiglia Giròla: Giulio primo attore e direttore, suo padre, sua madre, sua moglie, eccetera, più un gruppetto di altri, giovani e anziani. Dal momento che nella presente, durissima lotta sostenuta sempre più debolmente dal teatro contro la concorrenza del cinema, le più aspre difficoltà son d'ordine economico (alte paghe degli attori, spese d'allestimento scenico, viaggi, e il gravosissimo fitto delle sale), la compagnia Giròla, grazie alla sua composizione famigliare, ai trasporti con mezzi propri, alla riduzione dell'apparato scenico in minime proporzioni, infine alla sua sede in una mobile baracca, può offrire i suoi trattenimenti al pubblico popolare, per prezzi inferiori a quelli dei cinema di seconda visione.

Ma non occorre una particolare competenza per obiettare, a queste argomentazioni, la domanda ovvia: di che natura, e di che valore, potranno essere cotesti trattenimenti? La concorrenza del cinema al teatro è fondata soltanto sul prezzo dei biglietti, o non anche, e soprattutto, sulla perfezione degli spettacoli? Anche un ragazzo sa che, a quelli delle ombre parlanti dallo schermo è consentita, mercé la perfetta riproduzione in serie, una completezza che di rado la più accorta regia moderna può conseguire, volta per volta, sulla scena. E se è vero che, in compenso d'una tale completezza, la scena offre allo spettatore l'allettamento d'una vita non fissata su uno schermo immobile, ma respirante, e sempre nuova sera per sera, all'unisono col pubblico collaboratore — non la fotografia ma la persona viva — rimane sempre da vedere, fatte le somme dei vantaggi e degli svantaggi, in quali casi la bilancia possa pendere di qua, e in quali di là.

Nel caso della compagnia Giròla nessuno può offendersi se ci si limiti a ricordarlo come un caso curioso, in certo senso commovente, in certo senso anche ammirabile. Questi attori che mettono su una commedia in poche ore di prova, e « vanno a suggeritore » come la sapessero a memoria, sono un bizzarro o, se volete, sbalorditivo residuo dell'artigianato d'altri tempi. Ma noi a teatro non si va in cerca d'un *tour de force*; si va in cerca d'altro. La disprezzata regia moderna ha irrimediabilmente creato, anche nei più tiepidi fra noi, esigenze non più eliminabili.

Abbiamo visto il Giròla — che è, personalmente, un attore esperto del suo mestiere — trascorrere da Pirandello (*Uomo dal fiore in bocca, Berretto a sonagli*) a Berrini (*Amore senza amore*), a Greppi (*Valperga*); l'abbiamo visto addirittura saltare, dai vecchi aggeggi farseschi, udite udite, della *Zia di Carlo*, nientemeno che a una *Figlia di Iorio* proposta al modo d'un dramma di Giacometti, fra l'interesse e gli applausi, alla fine divenuti assordanti, d'un pubblico altrettanto misto quanto sincero. E poi?

E poi abbiamo sentito dire che, se egli avesse il coraggio di buttar via certe misere scene di carta e i relativi arredi, per recitare senza nessun apparato scenico come fa Vilar, se invece d'avere in repertorio ottanta lavori ne avesse dieci, il suo potrebb'essere un non disprezzabile compito di divulgazione.

Ma no; la Baracca non può essere se non quello che è: estremo esponente d'un tipo di teatro, offerto nei modi più rudimentali a quel superstite pubblico che ancora oggi, non tutto e definitivamente conquistato dai fantasmi del cinema, si ostina alla ricerca d'una comunione con l'attore vivo. Non un inizio, non una ripresa; si tratta d'una fine. Commovente in questo senso, e in questo solo. Il domani è nel senso opposto.

SILVIO D'AMICO

LA MUSICA

Lo spettacolo operistico al XVI Festival Musicale veneziano ha funzionato come il classico *outsider*. Non appena se n'ebbe notizia, i suoi tre atti unici dovuti ad altrettanti autori giovani o quasi e non particolarmente alla moda, apparvero quale scotto obbligatorio da pagarsi al teatro; nè il particolare che si trattasse di lavori comici valse a rialzarne l'interesse. Alla prova dei fatti quel trittico d'occasione ha conquistato la maggior copia di calorose approvazioni che sia andata alla produzione contemporanea nell'intero Festival. Il che è risultato a sua volta come effetto di una seconda sorpresa e la più benigna immaginabile. Quella cioè che anche l'opera d'oggi può procurare dell'autentico divertimento come ai tempi d'oro della comicità musicale; e ignorando i ritorni stilistici al '700 o all'800 così come qualsiasi altro elaborato itinerario sottotraccia per attenersi alla direttiva più infallibile del servire in tutta schiettezza quella bonaria finalità. Ciò che non ha richiesto da parte dei compositori neppure la rinuncia alla propria anagrafe novecentesca.

Sia per la *causerie spirituelle* dell'«Apostrophe» di Jean Français, che per la deliziosa e musicalissima *western opera* «The Jumping Frog of Calaveras County» di Lukas Foss e infine per la «Partita a pugni» di Vieri Tosatti (col neorealismo farsesco del suo tiro burlone di trapiantare sulle scene liriche la riproduzione in chiave tragicomica di uno scalcinato incontro pugilistico come se ne vedono in qualsiasi società rionale romana, folla e gergo inclusi), non si può dire davvero che i compositori abbiano sacrificato alcunché del loro io e del loro credo artistico alla pronta intelligibilità con gli spettatori. E dell'aver vinto ugualmente hanno parlato agli assenti il plebiscito della stampa e la voce imparzialissima delle trasmissioni dello spettacolo. Ma che il fronte dell'arte d'oggi sia tutt'altro che unitario è uno degli insegnamenti che volendo si son potuti trarre dal soggiorno a Venezia.

Come vuole l'antico adagio per il quale la sorte del giorno è indicata dal mattino, all'inaugurazione con l'omaggio a Prokofiev ha corrisposto una più decisa caratterizzazione contemporanea di tutto il Festival. Dopo sei anni di vita, l'Autunno Musicale è caduto dal tronco dell'istituzione al modo silenzioso e illacrimato appunto di una foglia

autunnale. Creato per rinnovare il ricordo delle glorie musicali della Serenissima, quell'appendice del Festival aveva avuto altresì lo scopo, meno ufficiale ma non meno effettivo, di riposare delle asprezze dell'arte moderna con le più melate armonie delle esumazioni del passato, ostentatamente amate dai musicomani d'oggi. E non di rado adempì felicemente il suo duplice compito. Tuttavia la sua sparizione non ha sollevato rimpianti fors'anche perché allontanandone quei postulati dalla porta, si provide poi perché rientrassero dalla finestra. Alla scuola veneziana, e alla più fulgida come tale: quella sacra, è stato dedicato quest'anno un solo concerto ma di eccezionale rilievo. La basilica di S. Marco ha riaperto le sue navate alle musiche di due dei suoi maggiori maestri di cappella: una «Messa» del chiozzotto Giovanni Croce e alcuni frammenti del «Vespro della Beata Vergine» di Claudio Monteverdi, diretti con sommo impegno da Sergiu Celibidache. E concorrendovi oltre alla Biennale, il Comune e l'Ente Autonomo del Teatro La Fenice, l'eccezionale avvenimento concluse il Festival con la solennità di una celebrazione cittadina.

D'altro canto neppure le precauzioni diciamo così sensoriali già ricordate furono abbandonate dagli organizzatori che s'applicarono invece ad osservarle con più sottile scaltrezza. Il secondo dei due concerti diretti da Karajan, con il suo unico pezzo contemporaneo: «Preludio a un altro giorno» di Pizzetti, salvò alquanto acrobaticamente la faccia qualificandosi concerto straordinario. Ma l'altro presentato dallo stesso direttore, che ebbe quale solista Arturo Benedetti Michelangeli, poté tranquillamente deliziare il foltissimo pubblico esibendo quel che taluno chiamò un programma di classici contemporanei: «Nuages» e «Fêtes» e «La Mer» di Debussy, il «Concerto in sol» e «Daphnis et Chloé» di Ravel. Quindi, con i quattro spettacoli del New York City Ballet che riservò per la Fenice tre prime rappresentazioni per l'Europa fra gli altri suoi balletti («Fanfare» su musica di Britten, «Scotch Symphony» su tre tempi della Sinfonia di Mendelssohn e «Metamorphoses» sulle omonime variazioni di Hindemith), la conciliazione fra i diletti del pubblico e le esigenze della modernità si rinnovò senza offesa per la dizione del Festival. Una coreografia come

quella dei « Quattro Temperamenti » è sufficiente difatti a confermare Balanchine quale autentico poeta della sensibilità contemporanea anche se il suo linguaggio si valga dei movimenti dei ballerini invece che di parole o di note. E si dovrà inoltre ricordare che questa serie di manifestazioni meno ortodosse fu disposta nella seconda parte del calendario sì che coloro cui non presentava interesse poterono rivolgersi altrove.

Un criterio più informativo che critico sembra ormai indirizzare il Festival verso la *mostra* piuttosto che verso una selezione tendenziale; si mira, in altri termini, a esporre la situazione d'oggi senza prendere partito in proposito. Ed è questo un altro modo per distinguere la manifestazione veneziana da altre del genere: vedi le numerose germaniche sorte in questo dopoguerra con carattere estremista.

A sottolineare tale intenzione hanno contribuito, sia pure con opposti argomenti, i due programmi di Franco Caracciolo e di Hans Rosbaud. Nel concerto diretto dal giovane maestro napoletano, l'ulissismo d'oggi — rappresentato dalla « Suite per archi » del greco Nikos Skalkottas e dagli « Studi per orchestra » più volutamente sperimentali di Riccardo Malipiero — fu largamente ovattato dall'umore dei tre lavori restanti: dal brillante gioco strumentale del « Concerto per pianoforte e orchestra » di Alexei Haieff, dall'assai moderata modernità dell'« Overture carsica » di Giulio Viozzi e infine dal quasi abnorme romanticismo dell'altro « Concerto per pianoforte (mano sinistra) » del settantenne ma tuttora militante Arnold Bax. Tutti lavori, si noti, scritti tra il '50 e l'anno in corso. Ora a così eclettico e divagato paesaggio non si poteva immaginare niente di più diametralmente opposto di quello offerto dal direttore viennese. Oltre a un'inedita « Elegia Capriccio » di Gian Francesco Malipiero, che include alcune delle pagine di maggiore intensità lirica di quest'autore; e alla rivelazione, per il pubblico italiano, di una delle più splendide e ardue composizioni sotto l'aspetto virtuosistico di Paul Hindemith (« *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* »), Rosbaud presentò la scuola tedesca attuale con tre novità assolute di Boris Blacher: « *Orchester Ornament* », Hans Jellinek: « *Sinfonia concertante per grande orchestra op. 22* » e Giseler Klebe: « *Sinfonia op. 16* ». E il Festival ritrovò quella temperatura aggressiva e gelidamente inclemente che fa di tanta musica uno specchio implacabile ai deliri che assillano il

nostro tempo. Anche per questa triade, costituita da due dodecafonici e da un paradodecafonico (Blacher), il metro dei valori e dell'interesse oscillò notevolmente. Ripugni o meno all'orecchio e al senso estetico lo spazio extraumano in cui si muove agilmente il giovane Klebe, è chiaro tuttavia che egli ha più capacità inventiva nel suo dito mignolo che gli altri due nei loro cervelli professorali messi insieme. Ma la importanza della serata ci sembra sia da ricercarsi altrove. Per esempio nell'aver fatto udire un'orchestra della bravura di quella di Baden Baden, strumento magnifico della musica moderna; nell'aver determinato la conoscenza di autori qualificati come esponenti dentro i confini tedeschi. E finalmente nell'aver documentato grazie ad essi la verità di quel che un loro critico scriveva proprio quest'anno, additando nella Germania musicale d'oggi la tendenza a « una restaurazione ed evoluzione creativa di quella che si potrebbe chiamare la tradizione rivoluzionaria dell'epoca tra le due guerre ». Nello stesso articolo lo scrittore faceva precedere tale affermazione dall'altra che nonostante tutto (cioè le brutali mutilazioni sofferte per la politica culturale hitleriana) « le idee continuano ad operare sotto la superficie per così dire inconsciamente ». E a dargli nuovamente ragione avevano provveduto a Venezia i due unici concerti cameristici del Festival che, per essere stati dedicati ad Arnold Schoenberg, disegnarono la curva storica di quella tradizione rivoluzionaria conservatasi latente nella Germania di Hitler per sortire a nuova vita nella Germania di Adenauer. Dalla filiazione nella decadenza romantica dei due primi Quartetti schoenberghiani si giunse difatti fino all'esasperato e a suo modo vittorioso radicalismo del Trio op. 45 che tende la mano alle vivisezioni sonore di Giseler Klebe.

A completare quest'obbiettivo panorama d'attualità non mancò infine quello che avrebbe dovuto essere l'episodio più singolare e scottante dell'intero Festival; ci riferiamo ai saggi di « *Musique Concrète* » (o più propriamente di musica elettronica) di cui si parla da qualche anno come della più ardita fra le recentissime esperienze. Saggi che a Venezia furono presentati per giunta dall'ultimo *enfant terrible* di turno: il giovane compositore francese Pierre Boulez. Ma una volta di più i fatti smentirono le previsioni. Sia perché l'orecchio era già stato allenato alle prove più arbitrarie, sia perché l'oratore ridusse i suoi spiriti a una singolare pru-

denza, quel che avrebbe dovuto sortire l'effetto di un eccitante scandalo fu accolto con l'anodina disciplina di una lezione di esperienze scientifiche. E ben pochi seguirono Boulez sul terreno in cui mortificò saggiamente le sue aperture rivoluzionarie raccomandando le possibilità che i nuovi mezzi artificiali di produzione sonora potrebbero offrire domani alla *musica naturale*. Il concetto di quest'ultima era apparso in precedenza sufficientemente problematico perché la singolarità di quei suoni — timbri e articolazione spaziale — potesse sollecitare comunque l'ascoltatore.

Ora non a caso o per semplice comodità di concatenazione si è alterata la cronologia in questa cronaca tenendo per ultimo il concerto diretto da Mario Rossi che seguì invece immediatamente quello di Caracciolo. Vale piuttosto la massima del *dulcis in fundo*. Lungi dal seguire il disprezzo verso gl'idoli di ieri in voga in molti ambienti, gli organizzatori veneziani avevano puntato le loro ambizioni su un programma che poggiava appunto su due di questi idoli: Stravinsky e Hindemith, nonché sull'ormai « remoto » De Falla, includendo delle generazioni successive solo Petrassi. E l'esito ha dato loro larga giustificazione. Un rigoroso vaglio critico potrà puntualizzare le manchevolezze del recentissimo « Cantique de l'Espérance » nel quale Hindemith non ha ritrovato se stesso — e lo Hindemith lirico in luogo di quello duro e violento suggerito dal testo — che quando ha potuto scuotersi di dosso la bardatura dell'eloquenza di Claudel. Fonte di sconcertanti sorprese fu poi la suite « Homenaje » di De Falla. Un De Falla che spe-

cie nella « Pedrelliana » appare proprio come un intenerito vegliardo che svolge un album di ricordi immergendosi in un'atmosfera ottocentesca straordinariamente lontana dal mirabile icasticismo conquistato col « Retablo » e il « Concerto per clavicembalo e strumenti ». Tuttavia si respirò anche fra quelle delusioni e debolezze un'aria di sicurezza, di acquisita serenità creativa che ebbe infine il suo sigillo positivo negli altri due lavori. La « Récréation Concertante » (III Concerto per orchestra) di Petrassi segna difatti un punto d'arrivo nella ricerca così schiettamente contemporanea di una soluzione liberamente e liricamente fantastica a un rigoroso costruire, a lungo perseguita dal compositore romano. Quanto alla « Cantata » (1951) di Stravinsky, per soprano, tenore, coretto femminile e cinque strumenti su antiche poesie religiose inglesi, si tratta di un nuovo dono di questo autentico maestro a coloro che lo prediligono come a coloro che lo sconfessano. Quanti non portano oggi in se stessi il desiderio di quella Tebaide spirituale da cui è sbocciato come un miracoloso fiore del crepuscolo questo « Canto funebre per la veglia notturna » intonato dall'autore del « Sacre » respingendo asceticamente tutte le seduzioni e le convulsioni mondane contemporanee? Il morbo della solitudine ritorna ad essere virtù nella sua musica opalina — una quintessenza di musica che vapora lenta in uno spazio senza tempo. E tanto più affascinante per la presenza di una dolorosa, persistente tenerezza umana.

EMILIA ZANETTI

IL CINEMA

Il barometro del cinema italiano, volgendo al tramonto l'annata e comparando i primi films della nuova stagione, sembra segnare aree sempre più basse. Si consoli, chi vuole, coi confronti della produzione americana ed europea, debolissime: tutto fa brodo. Ma quel che osserverà lo spettatore imparziale e, da non dimenticarsi, pagante, è che dalle primizie dei nostri films autunnali appare chiaramente come il neorealismo di ormai otto o sette anni fa, stia andando a ramengo. Questo spet-

tatore è, per definizione, assai indulgente, tutt'altro che settario e non si scandalizzò per nulla quando registi come Emmer o Antonioni, più leggiadro l'uno, più corrosivo l'altro, avviarono le cose del realismo cinematografico su un binario di crepuscolare ottimismo — o scetticismo — da richiamarsi ai vecchi esperimenti di Camerini, forse sottovalutati nel clima di euforia americana anteguerra. Generici, ma divertenti, « Domenica d'agosto » e « Le ragazze di Piazza di Spagna »; diseguali, ma pun-

genti «Cronaca di un amore» e «La signora senza camelie»: e parve che accennassero a colmare la domanda, più volte espressa da critici della terza forza e dal pubblico, di un realismo più corsivo e che, finalmente, considerasse le verità nè carne nè pesce della classe medio e piccolo borghese: la quale esiste — chi lo nega? — e ha diritto di vedersi raffigurata sullo schermo col suo bene e il suo male. Nei termini di questa istanza credevamo dunque rientrasero alcuni films annunciati per la prossima stagione e di soggetto, appunto, borghese.

Questi films non si sono ancora visti, e così sia che la esaudiscano lietamente: ma non saranno allora simili a «I Vitelloni», il primo che sia stato esposto al pubblico e con la segnalazione, per giunta, di un premio al Festival veneziano. Su questo film infatti si potrebbe impostare un utile discorso, a dimostrare, con poca fatica, che se la realtà piccolo e medio borghese non ha altri moccoli, può andare a letto al buio. Per fortuna le cose non stanno a questo modo: e qui verrebbe buono di dichiarare a quei teorici perduti nel confronto fra cinema e letteratura a tutto vantaggio del primo, che, viva la faccia, la piccola e media borghesia ha ancora per sé almeno in Italia, l'interesse di una ottima narrativa, validissima a darci sui suoi casi documenti assai più veridici, e portanti, e «visibili» che non quelli rimediatissimi del film che si diceva.

Non è il caso di riferire qui quel che il Fellini si è provato ad accozzare: non sulle vive testimonianze di un costume, ma, si direbbe, su quelle rancorose di qualche falito di provincia che tutti e tutto riduce alla povera ossessione di un ghignante scetticismo. E', purtroppo, lo stesso scetticismo dei tanti rotocalchi, dei tanti «occhi di vetro» e di quanti'altri nemici ha oggi la letteratura, quanto dire la poesia: uno scetticismo di corta veduta, ottuso, e, soprattutto, impotente. Non si fanno le nozze coi fichi secchi: e tutti gli occhi di vetro del mondo non riuscirebbero a vedere e a far

vedere un ambiente, un carattere, un fatto, se manca l'immaginazione e una facoltà di costruire sul solido che coincidano, nella fattispecie, con una fede purchessia da partecipare al prossimo. Il paese dove i cinque vitelloni s'annoiano, vivendo alle spalle di modesti famigliari, mai riesce a prender corpo e verità, dimostrando, coi poveri espedienti di una lavorazione di stabilimento, di non saper darla a bere neanche ai bambini. Il racconto procede artificioso, allacciando faticosamente l'uno all'altro gli anelli di una catena narrativa in cui ogni episodio tende a staccarsi e a mala pena si affida alla macchietta, alla solita battuta di spirito: quando ci riesce.

Ma non sono queste le ragioni per cui il film sui «Vitelloni» diventa un caso e denuncia la inadempienza di un genere. Nel cinema — come del resto in ogni altra arte — la necessità dell'impulso autentico ad esprimersi fa legge: una legge tanto più rigida quanto più l'impresa narrativa, cinematografica o no, si appella a una realtà e — che è poi spesso la stessa cosa — a una moralità. S'è visto che di realismo qui non può parlarsi, ma semmai di macchietismo che è un'altra faccenda. E quanto a «moralità», la moralità da ottenere anche con l'ironia e col sarcasmo, essa non può scaturire da un *modus vivendi* scanzonato ma indulgente come quello che coccola — non c'è altra parola — le piccole porcherie dei vitelloni. I quali seducono, tradiscono, sfruttano le donne e persino rubano, ma così, senza cattiva intenzione, poveretti: e dopo tutto hanno buon cuore.

C'è da sperare che «I nostri figli» di Michelangelo Antonioni e gli altri films di tendenza neorealista annunciati per la prossima stagione, ma non premiati a Venezia, sappiano dirci qualche più autentica e sia pur mordente verità sul costume della media e piccola borghesia italiana. Senza di che la richiesta di un realismo a soggetto non unicamente popolare rimarrà mortificata e destinata al vaniloquio.

ANNA BANTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Fra le molte lettere che ci giungono con precise richieste di informazioni su questa o quest'altra opera, molte se ne insinuano di carattere generico; che non pongono problemi, ma li sollecitano; che non hanno un indirizzo preciso, e lo domandano. Sono quelle dei neofiti che, timidamente, subiscono il fascino della bibliofilia ancora come un sentimento vago, imprecisato, e chiedono una guida che li conduca per i sentieri irti di malcelate insidie. Non è sempre facile cogliere nel segno avviando queste reclute, entusiastiche e esuberanti, alla calma e placida serenità dell'indagine, alla confidente e, non sempre, simbolica consuetudine con la polvere e le tignole.

Altri, pur già dotati di una propria esperienza, amano consigliarsi prima di fare un acquisto: sono quelli che richiedono un'analisi ragionata dei cataloghi di antiquariato, che pretenderebbero da me il suggerimento della « trouvaille », abilmente nascosto in un giuoco di parole. Purtroppo, fino a quando non avremo la possibilità di un « Approdo » quotidiano, costoro non riusciranno mai a comperare un libro.

Tant'è; la bibliofilia non è fatta soltanto di liete scoperte, ma, anche, di amare delusioni; le prime confortano delle seconde.

Se dipendesse da me, vorrei aiutarli tutti, questi amici bibliofili, e rendere la loro bibliofilia un vero regno di delizie. Farò del mio meglio.

Intanto il signor Giorgio Casati di Voghera, si legga quei *Commandements du Bibliophile* che il Fertiault ha rimato in *as* imperativo e in *ent* avverbiale e mediti su quegli ultimi versi che concludono la giornata faticosissima del bibliofilo:

*A la fin tu te coucheras
L'esprit plein de ravissement
Toute la nuit tu rêveras
Bouquin, brochure et document;
Aux Elzéviros tu souriras
Tombant presque en l'enivrement.
Le lendemain continueras
Pris d'un semblable entraînement
Et sans dol, rebouquineras
Jusques à ton dernier moment.*

Il signor Giorgio Tenni di Agrigento vuol sapere se conosco e se trovo interes-

sante un libretto intitolato *La lesina mensile di Miserino Penuria*, stampato a Napoli nel 1832.

Sì, lo conosco e, sinceramente, lo definirei soltanto curioso.

L'autore vorrebbe far credere, con un accorgimento che sa di lontano della trovata manzoniana del « dilavato e graffiato autografo », che le regole ch'egli si appresta a divulgare, « furon pubblicate manoscritte, però non già stampate »; ma il suo poemetto, in effetti, non è che una versione, sunteggiata e in versi, di un libretto notissimo e diffusissimo da quattro secoli sulla *Famosa Compagnia della Lesina*.

Lo scopo della pubblicazione non tarda ad affiorare fra gli endecasillabi non sempre perfettissimi:

*Ho deciso perciò farla stampare
e venderla a prontissimo contante;
poichè quell'aggettivo regalato
è in Lesina un vocabolo dannato.*

I diciotto capitoli finiscono ciascuno con un proverbio, che dovrebbe riassumerne il contenuto, o una massima che ne suggerisce l'applicazione: una specie di connubio fra la *Lesina*, a punto, e la *Scuola salernitana*, i cui insegnamenti appaiono anche più manifestamente nei dodici capitoli della *Lesina mensile*; l'utile e il dilettevole, si direbbe; il massimo rendimento con la minima spesa.

Forse, oggi più che mai, tanti e tanti di quei suggerimenti scherzosi potrebbero essere presi sul serio; ma, di regola, si fa invece il contrario.

Miserino Penuria non ha torto quando conclude:

*Iuxta illud: dicea mia nonna vecchia:
declina il mondo e peggiorando invecchia!*

Un lettore piacentino mi ha inviato un lungo elenco di libri, fra i quali nulla vedo che possa confortare la sua speranza di trovarvi qualche cosa di importante. L'unico che, pur di scarso valore, abbia qualche interesse, per la sua curiosità, è proprio il più modesto di tutti, quello nella rilegatura di cartone.

Dico della *Formageide*, poemetto giocoso di P. E. A., stampato a Torino nel 1796. Sotto le iniziali P. E. A. si nasconde Paolo Elzeario Aresca, di Nizza nel Monferrato, e il poemetto fu da lui composto per allietare gli ospiti del conte Giulio Cesare Corsi di Viano, nella sua villa Cremosina.

Il poeta esordisce parodiando i poemi cavallereschi:

*Canti pure chi vuol donne, ed amori
Armi, Guerrieri e Franchi Paladini,
Palme, trionfi e riportati onori...*

e dichiara, polemizzando, di infischarsi dei pedanti e promettendo, a chi vorrà prestargli orecchio, un rimedio «buono pel mal di stomaco e di pancia».

Il titolo dice chiaramente che vi si tratta del formaggio, elogiato in tutte le sue qualità e lo stracchino vi fa la parte del leone, insieme con la sua città di origine:

*Milan tu sei ben grande, e sei la prima
fra le belle Città di Lombardia,
ha da per tutto il tuo Stracchin gran stima;*

ma vi sono ricordati tutti i tipi di formaggio, dalle giuncate piemontesi, che in «altra lingua chiamansi ricotte», alle tome, alle fontine, al gruera, alla robiola.

LA FORMAGEIDE

POEMETTO GIOCOSO

DI

P. E. A.



TORINO MDCXCIV.

Presso Francesco Prato Mercante Libraro
in Dora Grossa.

E' un poemetto piacevole e piuttosto saporoso, anche se l'argomento non ha il profumo di immagini romantiche e, tanto meno, di violette.

MARINO PARENTI

DISCHI

Nel luglio 1949, sulla Rassegna musicale, apparve una lettera che Guido M. Gatti indirizzava ad Arturo Toscanini «sul miglior modo di onorare Verdi». Fu una lettera che aprì il cuore di molti alla speranza: si pensò che Toscanini non sarebbe stato insensibile a quell'appello, che veniva dal più alto foro musicale italiano, a un appello che indubbiamente giungeva al profondo del suo cuore quando gli chiedeva di «fissare nel disco fonografico quella tradizione di interpretazione verdiana di cui Lei (e, cioè, lo stesso Toscanini) ha parlato più volte nel passato e di cui possiede, più di ogni altro, il segreto. Il qual segreto non consiste che nell'eseguire le partiture come sono state scritte: ma si

vede ch'è un'impresa piuttosto difficile se pochi la sanno compiere».

Non vi fu purtroppo risposta: e non vi fu neanche quando, assai più modestamente, a quell'appello avemmo l'opportunità di far eco, nel numero che La Fiera letteraria dedicò al cinquantenario verdiano il 22 aprile 1951. Chiedemmo allora che qualcun altro, se proprio Toscanini non voleva o credeva di non potere, Case d'incisione, autorità od enti, considerasse che «il miglior modo di onorare e ricordare Verdi, ancor più che con le cerimonie e manifestazioni ufficiali, era proprio quello di rispondere all'appello di Gatti, che era poi l'appello del mondo

musicale italiano, e di cui Toscanini era tramite sperato ma non necessario ».

« Tramite sperato ma non necessario »: eravamo (e siamo) infatti convinti che l'insegnamento di Toscanini, sia attraverso l'opera di revisione delle partiture e di correzione degli errori di scrittura, giustamente ricordata dal Gatti, sia e ancor più attraverso gli esempi vivi delle esecuzioni, ha cominciato a dare i suoi frutti proprio nei primi anni di questo secondo dopoguerra e soprattutto negli interpreti più giovani, creando un desiderio vivo di rinnovamento, di « ritorno alle origini » (ci si passi questa brutta espressione): il desiderio di rileggere le partiture verdiane e di riscoprirle, nella viva materia sonora, a conferma e risalto di quanto già è stato compiuto, con lavoro non indifferente per mole e durata, dalla critica italiana ed anche straniera.

Un rinnovare di strano carattere, forse, se si pensa che è soltanto un eseguire ciò che è stato scritto. Ma non è, pur nella semplicità apparente, un lavoro facile: troppo si sono inveterate certe abitudini, nei cantanti e negli allestimenti teatrali, troppi interessi si sono costituiti intorno a queste abitudini e fatti potenti, ed è pericoloso toccarli e sicuro lo specioso argomento a difesa della negazione, il gusto del pubblico, a mascherare la pigrizia e le comodità dei singoli. E d'altra parte la battaglia va combattuta e vinta subito. Non per nulla Gatti ha scritto: « Quando sento — e purtroppo mi avviene spesso — lo scempio che certi cantanti d'alta rinomanza fanno delle più belle melodie verdiane, trasportandole di tono, aggiungendovi abbellimenti, corone, pause, dinanzi all'occhio e all'orecchio indifferente del direttore d'orchestra (ché se non fosse indifferente getterebbe la bacchetta e non rimarrebbe sul podio nemmeno un minuto di più, temo che tutto ciò andrà peggiorando nel futuro se non potremo presentare la riproduzione diplomatica autentica di quelle pagine ad opera di un grandissimo interprete del ventesimo secolo, che ha conosciuto Verdi, suonato in orchestra alla sua presenza e in più è nato nella sua stessa terra ».

Il vero significato di tali parole è stato compreso soltanto il giorno in cui Toscanini ha autorizzato l'immissione sul mercato della registrazione di un'esecuzione della Traviata da lui diretta alla N.B.C. di New York (1). Malgrado le tante condizioni negative (sordità acustica dello studio, deficienze vocali dei cantanti, mancata rifinitura della registrazione, effettuata in presa diretta durante

la trasmissione), perfino le pagine più abusate e deboli ci sono apparse nuove: ma soprattutto ci si è rivelata la mirabile unità della concezione verdiana, non più spezzata in arie e duetti, ma concepita come un tutto in divenire continuo, con i suoi fuochi e i suoi sviluppi, con i suoi centri e le sue periferie, non più dettati dal « rango » dei divi-interpreti, ma dalle necessità della creazione musicale, essa finalmente protagonista, nuda nella sua verità, riscattata dalle incrostazioni che ne deturpavano la reale bellezza. E ci è apparsa l'orchestra verdiana, quell'orchestra così spesso accusata di « bandismo », sempre relegata alla funzione di compiacente accompagnatrice, ed ora finalmente nella giusta luce di personaggio altrettanto essenziale di quelli vocali, che tutti lega insieme, tessitura continua, mai prepotente, a volte sottile e penetrante, quasi sempre carica di espressione, sempre funzionale nel sottolineare gli accenti e gli svolgimenti del dramma.

Questa incisione, che in Italia non è stata ancora pubblicata (e non si comprende cosa aspetti « La Voce del Padrone » a farlo), risale agli anni dell'ultima guerra o a poco dopo: fu quindi senza dubbio il primo esempio di quella che « deve » essere un'incisione verdiana, anche se — per le deficienze tecniche di cui sopra abbiamo detto — non risponde pienamente a quel concetto di « definitività » che Gatti — e tutto il mondo musicale con lui — giustamente riteneva indispensabile.

Dopo di allora Toscanini non ha più affrontato Verdi, almeno nella sua attività di registratore. Si parlò nel 1951 di un Otello con Ramon Vinay (e la scelta del protagonista era una promessa) ma non se ne fece nulla. (*) Intanto su quella via si incamminava qualche altro direttore (basti ricordare, per l'Italia, Victor De Sabata), ma nessuno pensava alla necessità di consegnare alla cera le interpretazioni.

Ciononostante, la discografia verdiana ha ricevuto dall'avvento del microsolfco un soffio di vita incredibile e meraviglioso: e, se scorriamo un catalogo, oggi vi troviamo ben 32 incisioni complete di 17 opere di Verdi, effettuate perfino in Francia, in Austria e in Germania, oltre che in Italia e negli Stati Uniti.

(*) In bozze ci giunge la notizia che è stata finalmente pubblicata in America questa tanto attesa edizione toscaniniana dell'*Otello* (interpreti: Ramon Vinay, Herva Nelli, Nan Merriman e Giuseppe Valdengo); i primi commenti della critica sono stati molto favorevoli (Victor, LM 6107, 3 dischi MS 33 1/3 giri).

Non possiamo certo compiere un'analisi critica di tutte e 32 queste incisioni. Sbarazzatici perciò anzitutto di quelle effettuate in fretta e furia da alcune Case minori con intenti puramente commerciali e che perciò non interessano se non in senso totalmente negativo, noteremo che le più vicine tra tutte allo spirito e alla lettera di Verdi sono quelle affidate ad orchestre non teatrali ma sinfoniche (sia di istituzioni di concerti che di stazioni radiofoniche) e, per lo più, a direttori la cui attività preminente non si svolge nei teatri. E' un fenomeno che potrà apparire strano e che a noi sembra invece più che naturale: immuni dalle deformazioni mnemoniche della routine, cui volentieri si abbandonano le orchestre dei teatri lirici, quelle sinfoniche hanno « scoperto » la scrittura verdiana, o, meglio, hanno facilmente seguito in questa scoperta quei direttori intelligenti e sensibili che han voluto ridare all'opera verdiana il suo valore d'arte, togliendole quello di rappresentazione esibizionistica. E poiché grandissime personalità non riscontriamo nell'elenco dei direttori scelti per le incisioni verdiane, è naturale che questa capacità di lettura fedele ed attenta sia stata reperita in quei direttori che son fuori dell'ambiente quotidiano del teatro, in cui ancor oggi non si può vivere senza concessioni che a lungo andare riducono a quella « indifferenza » che Gatti indicava acutamente come il più pernicioso degli atteggiamenti che un interprete possa assumere di fronte ad un'opera d'arte.

E il direttore d'orchestra è, non si dimentichi, pur nel teatro lirico, l'interprete più importante, il regista di una pellicola che chiede una partecipazione corale anche da parte degli interpreti di primo piano.

Né ci meraviglieremo, dall'altro canto, che i risultati interpretativi migliori ci siano offerti dai cantanti delle ultime leve, sia perché una minor notorietà li rende ancor docili alla volontà altrui, sia perché una diversa maturazione (cinquant'anni di critica estetica non saranno poi passati invano) li conduce, sia pure in rari casi, ad una più esatta valutazione dei reali valori dell'opera d'arte ed alla coscienza della sua unità.

Esemplare in tal senso può riuscire il confronto fra due delle quattro edizioni esistenti dell'Aida: quella diretta da Tullio Serafin (Orchestra dell'Opera di Roma), con Gigli, Bechi, la Caniglia e la Stignani, che è degli anni immediatamente precedenti la guerra (2), e quella diretta da Alberto Erede (Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia), con

Del Monaco, Protti, la Tebaldi e la stessa Stignani, che è di questi ultimi anni (3). A parte la Stignani, artista sempre sensibile e ricca (ma quel gigantesco personaggio che è Amneris, pur nell'uguaglianza dell'interpretazione, riceve un più incisivo spicco nell'edizione più recente, per via del risalto dato all'orchestra), due giovani come Aldo Protti e Renata Tebaldi — e non ci interessa il grado diverso di « celebrità » dei due — si mostrano di gran lunga superiori a due esperti anziani quali Gino Bechi e Maria Caniglia, preoccupati soprattutto della loro voce, di ben figurare e di assicurarsi una divistica preminenza, laddove gli altri si conglobano e amalgamano nell'insieme e mai strafanno e sempre si adeguano alla bacchetta del direttore. E perfino Mario Del Monaco, un giovane le cui bellissime qualità vocali son state guastate dal troppo rapido successo, che gli ha fatto presumere di non aver più nulla da imparare, laddove ce ne è sempre, e per lui ce ne era forse ancor più che per altri, ci appare nell'impostazione e nel timbro della voce assai più « verdiano » che non sia mai stato Beniamino Gigli, che pur dei « divi » tenori è il re indiscusso (e che siamo pronti ad ammirare in Mascagni, in Giordano, magari in Puccini, ma non certo in Verdi). Ed inutile sarebbe, giunti a tal punto e dopo le premesse, istituire un confronto tra Tullio Serafin ed Alberto Erede, malgrado quest'ultimo non sia nulla più che un onesto sensibile lettore. Ma « leggere » è qualcosa di più e di diverso che « accompagnare »: implica un'attività e non consente di adagiarsi in una comoda passività.

E' naturale che le opere della più tarda maturità verdiana, così ricche di colore e di ambiente, così vaste di interessi, siano ancora più esigenti in fatto di unità di interpretazione: e non ci meraviglia che le uniche edizioni a tutt'oggi esistenti dell'Otello e del Falstaff siano, sia pure per diverse ragioni, piuttosto da dimenticare. Ma un esempio da considerare è quello di Fernando Previtali, il quale ci ha dato un Don Carlos (4) equilibrato ed unitario, anche se una più acuta e minuta indagine dei particolari, una più sotterranea e ricca penetrazione psicologica dell'orchestra non avrebbero certo guastato. Ed anche qui, accanto a una Stignani, a un Neri, perfino a un Rossi Lemeni, ma soprattutto a un Picchi, interpreti sobri e sinceri, abbiamo una Caniglia e un Silveri che non sempre mostrano di essersi saputi pienamente adattare ad un ambiente e ad un sistema che non sono i loro.

Le altre incisioni di Previtoli — il Nabucco (5), l'Ernani (6), la Battaglia di Legnano (7) — e la Luisa Miller diretta da Mario Rossi (8) hanno gli stessi caratteri di unità e di fedeltà stilistica, sia pure a livelli e con risultati assai diversi, o per deficienze di cantanti, o per scompensi di registrazione, o anche per qualche squilibrio nella direzione, in genere piuttosto massiccia e sommaria, troppo scarsamente curata nei particolari. E' questo appunto il difetto maggiore del Simon Boccanegra (opera quasi sconosciuta ancora ma ricca di pagine assai belle) diretto da Francesco Molinari Pradelli (9).

Le ultime che abbiamo citate sono tutte edizioni « Cetra-Soria »: e una lode sincera e grata va a questa Casa per lo sforzo gigantesco che sta compiendo, tra difficoltà non indifferenti, per la realizzazione dell'opera omnia verdiana. Già 12 incisioni sono state pubblicate: e vi sono comprese opere come Un giorno di regno (10) e I Lombardi (11), oltre alle più note e a quelle già citate. I risultati non sono stati sempre felici, e non poco di ciò è dovuto alla spietata concorrenza fra le diverse Case e al gioco delle esclusive (che costituisce uno degli ostacoli maggiori a realizzare sia pure il meglio possibile, per non dire l'ottimo), ma va riconosciuto che l'iniziativa è stata sempre mantenuta su un piano di dignità e non ha conosciuto compiacenze commercialistiche.

Vogliamo terminare con una rivelazione che ha costituito per noi una sorpresa assai piacevole: fatte le debite distanze, sembra che negli Stati Uniti Toscanini abbia trovato almeno un discepolo. Si chiama Renato Cellini e di lui non sappiamo altro che ha registrato con l'Orchestra Sinfonica della

RCA Victor il Rigoletto (12): non possiede certo una grande personalità, ma ha saputo imprimere all'esecuzione un piglio unitario e deciso, darle un'impronta stilistica che ci hanno fatto piacere, tanto più che egli è riuscito ad amalgamare un insieme piuttosto eterogeneo e mistilingue: Jan Peerce, Erna Berger, Leonard Warren. Si dice che il Trovatore, recentemente uscito sotto la sua stessa direzione, con Jussi Björling, Zinka Milanov, Fedora Barbieri e sempre Leonard Warren (13), sia non inferiore e forse anche superiore al primo saggio. Dunque è vero che nell'arte non esiste confusione delle lingue: come dimostra anche l'ottimo esito del Macbeth, inciso a Vienna purtroppo in lingua tedesca, da Elisabeth Höngen e sotto la direzione di Karl Boehm (14). O forse l'unica lingua confusa ed impastata è quella dei pigri: torpidità di mente e comprensione della vita non vanno certo d'accordo. (E, a proposito, come mai nessuno ha pensato a registrare la stupenda Forza del destino realizzata da Dimitri Mitropoulos all'ultimo Maggio Musicale Fiorentino?).

CARLO MARINELLI

- (1) 2 dischi MS 33 1/2 giri (Victor, LM 6003).
- (2) 4 dischi MS 33 1/2 giri (La Voce del Padrone, QALP 10010/13).
- (3) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Decca, LXT 2735/37).
- (4) 4 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1234).
- (5) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1216).
- (6) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1210).
- (7) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1220).
- (8) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1221).
- (9) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1231).
- (10) 2 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1225).
- (11) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Cetra-Soria, 1217).
- (12) 3 dischi MS 33 1/2 giri (La Voce del Padrone, QALP 10006/08).
- (13) 2 dischi MS 33 1/2 giri (Victor, LM 6008).
- (14) 3 dischi MS 33 1/2 giri (Urania, URLP 220).

NOTIZIE DELLA RADIO

Col principio dell'anno prossimo la Rai darà inizio a due imprese culturali del tutto nuove, entrambe di vaste dimensioni, alle quali sta dedicando già da qualche tempo molte cure e un notevole sforzo di organizzazione. L'una, annunciata col titolo ancora provvisorio *Questa è l'Italia*, è una inchiesta sulle regioni italiane; l'altra, che avrà nome *Classe unica*, è una rubrica a carattere stabile che si propone di raccogliere e divulgare per il pubblico più vasto una selezionata serie di nozioni su tutti i campi

dello scibile, quelle nozioni che si possono considerare indispensabili a qualsiasi persona di media cultura.

Per la prima iniziativa abbiamo parlato di « inchiesta » in mancanza di un termine più esatto: in realtà, avverte la Rai nella presentazione di questa sua prossima iniziativa, la parola è da prendere « come punto di partenza, per mettere in rilievo che l'opera sarà condotta passo passo dal vero e dal vivo, in base a documenti sicuri, a testimonianze dirette, a dati di fatto raccolti

sul posto. Ma — prosegue la Rai — intendiamo, come punto d'arrivo, piuttosto un ritratto a tutto tondo del nostro Paese, visto parte a parte, da nord a sud e dal centro, sotto i diversi aspetti politici, sociali, economici, religiosi, etnografici, ecc. e nei loro rapporti di interdipendenza, attraverso rapide prospettive storiche, vigorose caratterizzazioni di ambienti, costumi ed usanze, animati sfondi di paesi e paesaggi, scorci di psicologia collettiva e profili di figure rappresentative, scandagli nel sostrato delle tradizioni popolari e scoperte di nuovi fermenti nei vecchi tini comunali e provinciali. Insomma una immagine dell'Italia colta nella sua più immediata, mutevole e multiforme realtà per fissarla con la evidenza e la durezza della rappresentazione artistica ».

L'appassionante compito è affidato a uno scrittore, Guido Piovene, che non è nuovo a queste imprese; ne ha, anzi, una sicura esperienza e un gusto particolare. Egli sarà coadiuvato, lungo tutto il suo itinerario, dai migliori radiocronisti e dall'intera organizzazione della Rai. Sono previste ottanta trasmissioni di mezz'ora ciascuna, due per settimana, che andranno in onda nel Programma Nazionale e saranno ripetute in giorni diversi dal Secondo Programma. Alla fine si pensa di fissare i risultati di tutto il lavoro in una pubblicazione.

Piovene si è già messo all'opera, e presto ne vedremo i primi risultati. Tutto fa prevedere che lo scopo della Rai sarà raggiunto: contribuire a far conoscere l'Italia agli Italiani, tracciare di questo paese un quadro che sia vivo e vero, un quadro obiettivo ed attuale. Non ci meraviglieremo se in qualche aspetto sarà anche sconcertante.

Classe unica, come abbiamo detto all'inizio, sarà un'impresa chiaramente didattica, articolata in una serie di veri e propri corsi sulle discipline più varie. « Con essa la Radio Italiana si propone — citiamo ancora dalla premessa ufficiale — di recare il suo volenteroso contributo alla formazione di una coscienza culturale media, fornendo agli ascoltatori più provveduti la possibilità di rinfrescare ed assestare il ricordo di nozioni già apprese, dando a quelli meno

colti l'occasione di apprendere con relativa facilità cose ignorate o solo superficialmente deliberate, e confermando o suscitando in tutti (e questo è forse il lato più positivo dell'iniziativa) l'insopprimibile e vitale desiderio del sapere ».

Divulgazione sistematica, quindi, ma in un tono che vuol evitare tanto le pedanterie scolastiche come le difficoltà dell'insegnamento superiore specializzato. L'accessibilità della forma, condizione indispensabile a questa iniziativa, è stata intesa correttamente; nel senso cioè che le esposizioni saranno tanto semplici da potersi allineare con le possibilità dei meno preparati, ma nello stesso tempo anche tanto rigorose da soddisfare gli elementi culturalmente più maturi e quindi più esigenti. Non è detto infatti che un medico non debba essere curioso delle lettere, o che un avvocato non possa sentire il desiderio di chiarire e ampliare le sue cognizioni musicali. La multiforme materia dei corsi è stata sistemata in quattro gruppi: storia e letteratura, discipline etiche giuridiche sociali, scienze matematiche fisiche, tecnica e scienza applicata, scienze biologiche e antropologiche.

Dopo di ciò resta da dire che ciascuno dei corsi sarà tenuto da uno specialista e che ogni gruppo di discipline avrà un proprio coordinatore con il compito di dare unità di tono e di livello all'opera dei singoli. Il coordinamento generale dell'impresa è stato affidato all'autorità del professore Luigi Volpicelli. Il piano delle trasmissioni di *Classe unica* prevede mezz'ora tutti i giorni, eccettuata la domenica, nel Secondo Programma e la replica, ritardata di una settimana, nel Programma Nazionale. Ogni mezz'ora sarà divisa in due quarti dedicati ciascuno a discipline diverse. Le trasmissioni dei vari cicli saranno seguite a breve distanza da una iniziativa editoriale che raccoglierà le materie in volumetti molto economici. Il progetto non precisa la durata dei corsi, né quella di tutta l'impresa: ma è prevedibile, ed augurabile, che questa scuola per radio diventi un nuovo strumento permanente di diffusione del sapere.

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

Effettivamente il

CARTERET ITALIANO

è una felice definizione attribuita alle

RARITÀ BIBLIOGRAFICHE DELL'OTTOCENTO

di **MARINO PARENTI**

Ma in quest'opera fortunata e preziosa l'autore non si è limitato alla descrizione esteriore e alla collazione meticolosa: ogni singola opera è inquadrata nella vita dell'autore e storicamente collocata nella letteratura del secolo decimonono, con una larghezza assolutamente mai riscontrata di documenti biografici e iconografici: facsimili di frontespizi, di copertine a colori, di autografi, di documenti, perfino di opuscoli rarissimi nella loro integrità; e, ancora, ritratti e luoghi e cimeli.

Il primo volume, nella sua terza edizione riveduta e aumentata notevolmente, specie negli scritti su Fusinato, Collodi e Manzoni, e con l'aggiunta di due capitoli, su Foscolo e su Angeloni, uscirà, verso la fine di ottobre, nella collezione *Contributi alla Biblioteca Bibliografica Italica* diretta dallo stesso autore.

Poichè la tiratura è limitata a 666 esemplari e le copie sono in gran parte destinate ai sottoscrittori dell'intera collana, si consiglia di inviare al più presto le ordinazioni che saranno accettate, nei limiti della disponibilità, scrupolosamente in ordine di arrivo.

Edizioni Sansoni Antiquariato

FIRENZE

CIVILTÀ DELLE MACCHINE

Direttore Leonardo Sinisgalli

RIVISTA BIMESTRALE PUBBLICATA DALLA
SOCIETÀ FINANZIARIA MECCANICA

FINMECCANICA

ROMA - PIAZZA DEL POPOLO 18

Un numero L. 400

Abbonamento annuo L. 2100

Sommario del n. 6 - Novembre 1953

ARTICOLI: **Quantità e qualità** di Enzo Paci; **Partita aperta** di Guido Carli; **Utensili primitivi** di Michele Parrella; **Statistica e industria** di Bruno de Finetti; **Linee guida** di Leonardo Sinisgalli; **Il Ponte sullo stretto** di Fausto Masi; **Che cosa c'è di nuovo nel campo dei metalli?** di E. Marianeschi; **Le Cattedrali del futuro** di Franco Gentilini; **A. A. Soldati** di Vincenzo Lacorazza; **E' difficile intendersi** di Ettore Soave; **Volare era necessario** di Renato Giani; **Aerotermodinamica** di Cesare Cremona; **Tullio Levi-Civita e la relatività** di Giulio Krall; **Mondrian** di Giulio Carlo Argan; **Problemi residui della fisica d'oggi** di Mario Viscardini; **Introduzione alla saldatura** di Giulio Cesare Soncini; **La Centrale di Monte Argento** di Giorgio Caproni; **Altri metodi di stampaggio** di F. Emanuel; **Raymond Loewy incontra la linea italiana** di Bruno Allieri; **Panorama acustico Romano** di Angelo Manfredi; **Fix-Fil** di Enrico Foresti.

Note

La stagione del trattore agricolo
Cartoline al portello • Viscardini e le sfere
Vetrine • I giravento
Il baio alla partenza • Il filobus dell'I. M. A. M.
Semaforo • Letture



In copertina: Il quadrato greco-latino di R. A. Fisher
Copertina interna: Tavole di Riccardo Manzi
Tavole interne in nero e a colori di:
Franco Gentilini, Aligi Sassu, Antonio Corpora
e Nino Scordia

CASA EDITRICE G. D'ANNA

Messina - Firenze

XL

ANTONINO PAGLIARO

SAGGI DI CRITICA SEMANTICA

Dodici saggi in cui l'analisi delle forme linguistiche apre la via all'interpretazione poetica e alla valutazione storica

Secolari problemi della filologia, la questione omerica, il logos di Eraclito, alcuni punti cruciali dell'esegesi virgiliana, il Cantico di San Francesco, il Contrasto di Cielo d'Alcamo, la koiné linguistica centromeridionale del Duecento, il Canto di Francesca e l'episodio di Cavalcanti sulla base di una nuova ermetica sono avviati a soluzioni nuove e definitive.

volume di pagg. 384 - L. 2000

XLI

GIULIANO PELLEGRINI

BAROCCO INGLESE

Dopo un rapido panorama dello stato degli studi intorno ai caratteri e ai limiti del barocco in generale, l'Autore studia il sorgere e il configurarsi di questo gusto nel teatro inglese, partendo da un'analisi puntuale dell'arte di Beaumont e Fletcher. Con modernità di idee sono qui affrontati problemi attuali nella cultura dei vari paesi.

volume di pagg. 250 - L. 1500

XLII

RAFFAELLO RAMAT

PER LA STORIA DELLO STILE RINASCIMENTALE

Un esame, condotto con rigorosa e vivace metodologia storicistica, delle quattro altissime prove letterarie del '500 — il *Furioso*, il *Principe*, l'*Aminta*, la *Liberata* — illuminante la irripetibile individualità del loro stile — non astrazione tecnica o estetistica, ma umana storica concretezza — attraverso il costante rapporto, fra le forme espressive e i valori pratici e ideali più profondi della civiltà rinascimentale, nel loro trionfo e nella loro crisi.

volume di pagg. 250 - L. 1200

XLIII

CARMINE JANNACO

STUDI SULLE TRAGEDIE DELL'ALFIERI

Il primo di questi studi delinea il piano per l'apprezzata ediz. critica delle *Tragedie* (che si viene pubblicando in Asti a cura di C. Jannaco) ed è, quanto alla documentazione, complementare dell'ediz. stessa. Gli studi che seguono tendono a chiarire in senso critico e con nuove constatazioni, suggerite dall'esame degli autografi, alcuni valori essenziali delle prime tragedie, nei confronti della tradizione e della cultura italiana ed europea del XVIII secolo. Attraverso le varie parti dell'organica raccolta, vengono a definirsi con chiarezza aspetti importanti nella storia del preromanticismo italiano.

volume di pagg. 160 - L. 800

Inviare richieste alla Casa Editrice G. D'Anna - Sede di Firenze

Via I. Nardi, 6 - Conto corrente postale 5/1426

NOVITÀ

PARINI E LA CRITICA

DI LANFRANCO CARETTI

In questo volume è tracciata la storia della critica pariniana dai primi giudizi dei contemporanei alle pagine del Foscolo, dalle opinioni dei romantici al grande saggio desanctisiano, dagli studi del Carducci alla polemica e alle conclusioni dei contemporanei. Per questa via il problema della poesia pariniana è illuminato in ogni suo aspetto, attraverso l'esame dei consensi e dei dissensi che è venuto via via suscitando, sempre apparendo ben definita la situazione storica entro la quale ogni giudizio trova la sua esatta prospettiva e la sua interna giustificazione.

Fa seguito un'ampia « antologia » della critica, da Barretti a Fubini, la quale ha lo scopo di stimolare alla lettura diretta dei testi come verifica e libero ripensamento di quanto asserito nella « storia ».

Collana « Maestri e compagni » n. 20 (Edizioni De Silva) Pagg. VIII-240; con 12 tavole f. t. - L. 1000

Società e cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto

DI ANTONIO PIROMALLI

Lo studio del Piromalli pone in rapporto la società e la cultura in Ferrara al tempo in cui governava Ercole I e viveva Ludovico Ariosto. L'indagine, condotta rigorosamente dal punto di vista storico, è una revisione dei documenti della storiografia positivistica relativi alla cultura ferrarese ed è una correzione di diverse visuali degli studi sul Rinascimento. La cultura è esaminata in relazione alla struttura sociale del dominio estense e per la prima volta è posta in rilievo la poesia anticortigiana e antiestense di Ferrara la quale punteggia vigorosamente la letteratura e la vita dell'età dell'Ariosto. L'indagine del critico mira ad offrire un contributo innegabilmente più moderno e più ampio intorno ai problemi della cultura umanistica e popolare e a fornire gli elementi per una concreta valutazione della personalità ariostesca.

BIBLIOTECA DI CULTURA N. 44
Pagg. XII-196 con 4 tavole f. t. - L. 800

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE · PIAZZA INDIPENDENZA, 29

NOVITÀ DELLA

edizioni **RADIO** *italiana*

INCHIESTA SULLA TERZA PAGINA

a cura di Enrico Falqui

Obiettiva disamina di una vera e propria caratteristica del « quotidiano italiano », ossia documentata storia della letteratura nei giornali. Letterati, critici, saggisti, giornalisti fra i più noti manifestano le loro opinioni sulle fortune dell'« elzeviro »: tutta una gamma di giudizi che rivelano consapevole varietà di orientamenti e tendenze.

L. 450

OMAGGIO A BENEDETTO CROCE

Saggi sull'Uomo e sull'Opera

Il pensiero crociano illustrato nei suoi fondamentali molteplici aspetti, a cura di Carlo Antoni, Adelchi Attisani, Riccardo Bacchelli, Federico Chabod, Gianfranco Contini, Mario Fubini, Antonello Gerbi, Fausto Nicolini, Luigi Ronga, Vittorio Santoli, Alfredo Schiaffini, Leonello Vincenti.

L. 400

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla EDIZIONI RADIO ITALIANA - via Arsenale 21 - Torino, che invierà i volumi contrassegno o dietro pagamento anticipato. I versamenti possono essere effettuati sul c/c postale n. 2/37800.

*Nuova
pubblicazione
d'arte della*

EDIZIONI RADIO ITALIANA

COLORI DI SICILIA

- UN VIVO E PENETRANTE SAGGIO
DI ORIO VERGANI SU TRADIZIONI
COSTUMANZE E FOLKLORE DEL-
L'ISOLA - DISEGNI DI MARIO VELLANI
MARCHI E RICCA DOCUMENTA-
ZIONE FOTOGRAFICA A COLORI

- EDIZIONE NUMERATA DI GRAN
LUSSO, PER I TIPI DELLA ILTE
PREZZO DI COPERTINA L. 4000

*In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla EDIZIONI
RADIO ITALIANA - Via Arsenale 21, Torino, che invierà il volume franco di
spese, contro rimessa del relativo importo. I versamenti possono essere effettuati
sul c/c postale n. 2/37800.*

L'ANNUARIO RAI

1953

■
Ampia rassegna
dell'attività radiofonica e
televisiva italiana,
corredata da cartine,
grafici e
prospetti statistici

Al volume
hanno collaborato
noti scrittori, musicisti,
critici e giornalisti

Pagine 428 - 102 illustrazioni
12 tavole fuori testo - rilegatura
in tela L. 900

*In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla
EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino, che contro rimessa
di L. 900, provvederà all'invio franco di altre spese. - I versamenti possono es-
sere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800.*

Prezzo L. 500