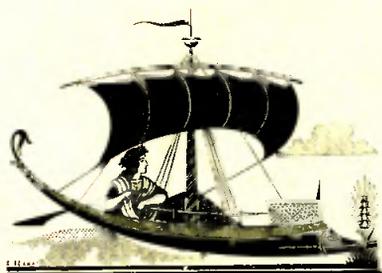


# L'APPRODO

*Rivista trimestrale di lettere ed arti*



Anno II - Numero 4 - Ottobre-Dicembre 1953

---

EDIZIONI RADIO ITALIANA



# L'APPRODO

*Rivista trimestrale di lettere ed arti*

COMITATO DI DIREZIONE:

RICCARDO BACCHELLI, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, 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 4 - Ottobre-Dicembre 1953

GIANNA MANZINI, ENRICO VAQUER, MICHELE PRISCO: <i>Le Stagioni dell'Approdo</i> . . . . .	pag. 3
LUIGI BARTOLINI: <i>La casa del nespolo</i> . . . . .	» 10
PIERO BIGONGIARI: <i>In vita e in morte di Dylan Thomas</i> . . . . .	» 19
PIER PAOLO PASOLINI: <i>Le «Novelle» di Gadda</i> . . . . .	» 25
ROBERTO MORSUCCI: <i>Liriche d'amore</i> . . . . .	» 29
CARLO BO: <i>Lettura di Franz Hellens</i> . . . . .	» 31
VITTORIO LUGLI: <i>Città carducciana</i> . . . . .	» 35
GIUSEPPE UNGARETTI: <i>Il messaggio del libro</i> . . . . .	» 37
ENZO PACI: <i>Filosofi americani: Alfred North Whitehead (1861-1947)</i> . . . . .	» 41
GIAN DOMENICO CIAGNI: <i>Ritorno alla poesia</i> . . . . .	» 44
GAETANO ARCANGELI: <i>Uno che morì giovane (Nel ventennale della morte di Fernando Agnoletti)</i> . . . . .	» 45
LEONE TRAVERSO: <i>Lettura di Pindaro</i> . . . . .	» 49
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>«La Figlioccia e altre donne»</i> . . . . .	» 66
FRANCO ANTONICELLI: <i>Il «compianto» di Max Jacob</i> . . . . .	» 70
ENZO CETRANGOLO: <i>L'elogio di Colono (traduzione da Sofocle)</i> . . . . .	» 75
GIORGIO VIGOLO: <i>Del nucleo poetico</i> . . . . .	» 77
ADRIANO SERONI, BINO SANMINIATELLI, ANTONIO CORSARO: <i>I Paesi dell'Approdo</i> . . . . .	» 79

NOTE E RASSEGNE: GIACINTO SPAGNOLETTI: *Rassegna di poesia* - LANFRANCO CARETTI: *Critica e filologia* - ADRIANO SERONI, GIUSEPPE DE ROBERTIS, CARLO BETOCCHI, ALBERTO SAVINI, GIULIO CATTANEO, ROSARIO ASSUNTO, FRANCESCO TENTORI, PIERO PUCCI: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - CARLO BO - *Litteratura francese* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - ANNA BANTI: *Il cinema* - MARINO PARENTI: *L'approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI: *Notizie della radio.*

Illustrazioni e disegni di CASTELLANI, CONSOLAZIONE, GENTILINI, MATTIOLI e THOMAS - Tavole da: CALMETTES, MORANDI e MORLOTTI.

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

# Le Stagioni dell'Approdo

GIANNA MANZINI

La civetta

*Mio padre era cacciatore. Ecco una cosa che non ho mai capito: che si potesse essere, come lui, innamorati della vita con un senso struggente di protezione, e insieme cacciatori; attenti al filo d'erba, rispettosi del ragno, del moscerino, della formica, e pronti a sparare su gli uccelli. E' l'unico punto d'incomprensione fra me e lui, ieri come adesso. Uno che s'indignava e sfavillava di furore per le scarpe rotte del bambino povero; che saltava come un grillo da un paese all'altro d'Europa, fiducioso di poter rivendicare « i deboli e gli oppressi »; che, in nome della libertà, rischiava e pagava di persona (è morto al confino, sulla montagna pistoiese), poteva poi, con ebbrezza, fare strage del più inerme e grazioso degli animali. Proprio non lo capivo: se glielo dicevo, rideva senza rispondere; e, facendo gli occhi piccini, mi sottraeva almeno la metà di quello scintillante e quasi inconfessabile entusiasmo: quasi a scusarsi d'una irresistibile monelleria di cui gli sfuggisse il significato e la portata.*

*Fra tutte le forme di caccia, preferiva quella che a me sembrava la più atroce: con la civetta.*

*— Tu vedessi il suo giuoco di richiamo, le sue smorfie, la sua commedia, le sue incredibili civetterie; e, nella luce dell'alba, lo stupore, l'incantamento degli uccellini di fronte a una bestia così straordinaria.*

*Da vicino io non l'avevo mai vista. La conoscevo di fama, e la temevo; ma non avrei immaginato di poter essere così sconvolta, quando mi apparvero i suoi occhi, dietro il cancelletto di giunchi del panierino.*

*Eravamo a Cutigliano. L'avevano portata da Firenze, proprio per la caccia. « Vedrai com'è bella », fece il babbo. Ed ecco che i suoi occhi, due mezze sfere enormi, gialle, con la pupilla più grande d'un bottone, forse fosforescente, gli occhi d'un grosso gatto in un uccello, mi dettero un senso pauroso di sortilegio: con quegli occhi d'accatto, aveva cominciato a contraffare la sua stessa natura e, soltanto guardando e girandoli, spalancati, alterava e stregava tutto intorno, a cominciare da me, che non potevo a meno di fissarla, attraverso la sua clausura di bianche sbarre. Nulla poteva resistere al raggio delle sue pupille. Trapassava; voglio dire che non uno di quei diaframmi d'indifferenza, d'ironia, di ripulsa, di semplice opacità, con cui possiamo ostacolare dentro di noi il percorso d'uno sguardo, concedendo molto o poco della nostra intimità, era valido con lei. Al-*

*l'istante, ci si accorgeva d'aver subito una violazione; d'essere senza riparo; d'averle fatto toccare un fondo segreto, insomma di trovarsi in sua balia.*

*Intorno a gli occhi, le piume erano disposte a corona e schiacciate, sì da cerchiarli, come una faccia umana; una vera cerchiatura d'abbattimento rendeva dunque la sua espressione stranamente adulta. Uomo, gatto, uccello; e, per giunta, il senso della notte in pieno giorno; perché, notturna, sfidava la luce.*

*Un mostro; uno sbaglio troppo vivente: d'una gagliardìa, infatti, d'un'accensione, d'una potenza che, ora non ne dubitavo, le meritava di stare a cavallo fra il mondo dei vivi e quello delle ombre. Non si dice che aspetti gli agonizzanti per accompagnarli al cimitero, questa ladra degli ultimi respiri? E mio padre esclamava: «Guarda che bellezza. Sarà un piacere, ammaestrarla».*

*La rividi poi, quando le zampine erano state protette con anelli di cuoio, dai quali pendevano due cordicelle, presto congiunte in una sola, lunga quanto bastava per un breve svolazzare dal pavimento alla gruccia; che era simile a un grosso appuntaspilli, rosso fiamma, fissato su un bastone. Ora mi sconcertava soprattutto la sua mancanza di sorpresa; mancanza di sorpresa o di timore che il babbo chiamava «agevolezza», contento di vederla subito famigliarizzata con noi, con la stanza, co' suoi calzoni di cuoio, e con la gruccia, e con la luce del mezzogiorno; mentre io non vedevo in quella disinvoltura che esperienza antica: un conoscere e un ricordare, di cui era impossibile valutar l'estensione.*

*Quasi approvandomi, spiegò le ali a pochi palmi dal mio viso, di scatto, e senz'alcun rumore, sofficemente.*

*Di qualsiasi uccello, suppongo, il volo si ode; sfrusci, starnazzi, batta l'ala, remighi. Ma lei ti veniva quasi addosso, t'avvolgeva; e non la sentivi: conturbante silenziosità in cui traspariva la sua ironia, forse la sua beffa; comunque la sua natura d'ombra: infatti tutta la stanza diventava uno schermo su cui veniva proiettato, evidente e irreali, il puro disegno del suo svolazzare. Dopo una settimana, era già pronta.*

*— Bravissima; mai conosciuto un uccello che capisca tutto in questo modo. Altro che ubbidienza: si tratta di vera partecipazione.*

*Il solito fanatismo dei cacciatori.*

*Mi convinse invece, allorché mi propose di andare a caccia con lui:*

*— Non foss'altro perché tu possa renderti conto di cos'è l'alba in montagna. Dell'alba sai appena quanto una scolara; che crede di conoscerla per essersi alzata presto, quando si preparava agli esami.*

*Ciò che avviene a distanza, la civetta te lo annunzia con grande anticipo, in modo incredibilmente espressivo: perché il suo orecchio, insuperabile per finezza, percepisce i più lontani fruscii. Dicono che sopra il foro uditivo, disposta su una piega della cute, abbia una mezzaluna di piccolissime penne che, piegate indietro o in avanti, a suo piacere, con movimenti minimi, diventano uno strumento adatto a raccogliere suoni, come un cornetto. Forse il suo volo è perfettamente silenzioso, perché deve ascoltare anche volando.*

*Quali segnali, per noi inafferrabili, dovrà ricevere questa notturna zingara del cielo nelle sue scorribande felpate?*

*Comunque, l'indomani, fui la prima ad alzarmi. Con le stelle ancora splendenti.*

*Fra ottobre e novembre, in quella zona, c'è il passo dei codirossi. A stormi, vengon giù, scegliendo le valli più riparate; e dove, in qualche schiarita ben protetta dai venti, a un povero uccello stanco potrà sembrare propizio e bello sostare: lì, il cacciatore si apposta.*

*Il capanno è nascosto dalle frasche. Bene in vista sul prato, isolata, sta la civetta sulla sua gruccia; a una certa distanza, i bastoni sono disposti con ingannevole naturalezza, e soprattutto in modo che il sole, quando sorgerà non li colpisca, altrimenti la pania che li riveste brillerebbe, rendendoli sospetti: perché è lì sopra, come in tanti palchetti di teatro, che dovranno fermarsi gli uccellini per assistere al grande spettacolo della civetta.*

*La quale era davvero spettacolosa, nelle prime ore del mattino, in mezzo a quel brillante tappeto verde. Svolazzando, senza dubbio faceva le prove. Poi, eretta sul rosso cuscinetto, sfoderati i lunghi stili delle unghie, arruffava le penne in modo da sembrare massiccia; e, senza mostrare di muoversi, girava il collo tanto che la faccia appariva rivolta completamente all'indietro: come una maschera appoggiata sulla nuca.*

*Passò, senza fermarsi, con un volo a grandi archi, una prima ondata di codirossi. Poi, due di essi fecero finta di lasciarsi capitombolare dall'alto; a mezza via risalirono vivacemente, frullando per giuoco; quindi ridiscesero con una linea serpentina per osservare da ogni lato la grande stravagante. Che brio, nel loro volteggiare. Snelli col manto cinereo, la fronte chiara, la gola nera, il petto di un color ruggine che nella coda si accende, arditi e gentili, s'avvicinavano.*

*E lei, soltanto girando la testa, seguiva il loro volo; faceva riverenze, li invitava; fascinosamente li teneva nel riflettore dei grandi occhi carichi di sguardo e di potere; li stregava: infatti quelli, ormai vinti, cercano ora un ramo su cui posarsi; eccolo, a pochi metri. E' il ramo coperto di vischio. Disperati gridano, si sbattono, si piegano; con lunghe frasi invocano aiuto; più si muovono, più rimangono presi. Ora, anche l'ala vi s'inchioda, anche la coda smagliante.*

*E la civetta sforbicia il becco rumorosamente come per sminuzzare; minaccia; trionfa, stridendo; soffia più d'un gatto. Ma a un tratto s'addolcisce, compone le penne, si fa bella e vezzosa. Ha percepito il volo lontano dello stormo che accorre al richiamo dei prigionieri, e si prepara al solito giuoco di seduzione. Mio padre mi guardò di sfuggita. Ora cominciava la ridda; e a muoversi si correva il rischio di rompere l'incantesimo. Tuttavia, mi disse, in un soffio:*

*— Sarà bene che tu vada a casa. Ho sbagliato a farti venire quassù.*

*Più tardi, dalla finestra, vidi la piccola comitiva che ritornava. Il babbo portava con cura la civetta. Lo seguiva un ragazzo con un fardello di morticini.*

EUGENIO VAQUER

Iniziazione

*Nel tramonto, i sontuosi paludamenti autunnali del parco avvampavano, ma nella veranda l'ombra saliva come una marea: sì che il bambino accovacciato in un angolo — si teneva strette le ginocchia con ambo le braccia, e tra le ginocchia premeva il mento — n'era ormai sommerso; invisibile; dimenticato come desiderava; ché,*

altrimenti, suo padre non avrebbe detto: « Derna se ne sta andando »; sapeva, il padre, ch'egli non aveva mai pur pensato Derna potesse morire di quella ferita d'una spina di rosaio.

Il bambino udì la voce della madre che diceva: « Che pena. Come faremo a dirglielo? »; e, d'un subito, la gloria di luce che trionfava là fuor dai vetri della veranda, e che l'aveva rapito in sogni favolosi, gli parve una mascherata empia. Stupì che il vento gelido di quelle parole non avesse denudato pur gli alberi.

Gattoni, quasi nuotando nell'ombra, varcò l'uscio interno della veranda; percorse, cauto, un andito, quindi, a precipizio, il lungo viale di ghiaia che menava alla stalla. Pur correndo, rivolse uno sguardo astioso al rosaio che aveva ferito Derna. Né foglie né fiori mascheravano più il suo scheletro crudo.

Derna era acciambellata in un angolo della stalla linda, e, da una finestrucola che l'era di rimpetto, la luce dorava ingannevolmente il suo mantello spento.

Carlo le si accovacciò accanto e, trepido, prese ad accarezzarle il muso. L'ansimare enorme della cassa toracica gl'incuteva timore.

« Perché t'affanni così, Derna: stai tanto male? ».

Il levriero sollevò con fatica le palpebre sui miti occhi castani; e Carlo provò un dolore struggente perché gli parve implorassero aiuto: mentre egli sapeva che il babbo l'aveva condannata. Il dolore gl'ispirò ribellione: piangendo, disse: « No, non devi andartene. Non devi credere a ciò che dicono. Sei tanto forte e tanto coraggiosa, tu. ». S'accorse di piangere, e provò vergogna. Bel modo di farle animo.

Si guardò attorno: la ciotola con l'acqua fresca era ancora colma; si sentiva un forte odore di disinfettante, ma quello più forte ancora e nauseabondo che veniva dalla piaga sulla coscia dell'animale, vinceva. Torse gli occhi dalla piaga.

La bestia tentava ora di lambirgli un mano: aveva la lingua arida e il naso rovente. Il bambino inghiottì le lacrime, e disse: « Vedi che adesso ridi. Oh, che pazerellona sei. Ti piace tanto scherzare, non è vero? Ricordi che matta eri in città, quando la mamma ti volle con sé, questa primavera? Non ti piaceva fare la bella al guinzaglio; e fuggivi; e ne combinavi di tutti i colori ». Ora il bambino rideva davvero. « Rammenti la mattina che entrasti da un salumiere, rubasti un metro di salcicce, e poi tornasti a casa come un fulmine, mentre t'inseguivano gridando, e piombasti nel letto tra il babbo e la mamma, per nasconderti con le tue salcicce? Che strilli, la mamma! ».

Il grande cane morente guardava il bambino.

« E l'altra volta che strappasti il guinzaglio, e afferrasti il "boa" di quella bella signora, e fuggisti a gran balzi lungo la passeggiata, trascinando il serpente nero... Il babbo ti frustò, dopo: ma io, rammenti? ti diedi mezza caramella ».

Il bambino tacque: il cane non lo guardava più: aveva riabbassato le palpebre, e la gabbia del grande torace si sollevava e abbassava ora sempre più di frequente.

Allora, il bambino appoggiò una mano contro quel costato, e rimase a fissare la finestrucola per la quale la sfera di sole non entrava più, e per dove si vedevano le altere cime fronzute perdere l'illusorio splendore.

Perché anche le cose più belle han da morire così? veniva chiedendosi. Perché tanta festa al tramonto se poi ha da venir la notte? Perché, perché, perché?

*Erano mille, e poi mille, i perché, e stridevano come pipistrelli, nell'ombra che veniva ora sommergendo anche la stalla.*

*L'aveva vista correre leggiadra e selvaggia, alla caccia e nel giuoco: aveva rappresentato per lui quanto di più perfetto e bello natura avesse creato a simboleggiare la vigoria e la grazia della giovinezza: aveva ansimato e riso con lei nei prati assolati, attraverso i boschi fruscianti; l'aveva veduta rivaleggiar vittoriosa con possenti stalloni, alla corsa e nel salto; aveva dormito raggomitolato tra le sue lunghe zampe sognando di potere un giorno correre anche lui sulla terra, com'essa, volando.*

*Perché, perché? Solo perché si era lacerata il fianco sfiorando, in una delle sue corse, quel perfido rosaio? Era mai possibile che il Signore lasciasse distruggere così le sue creature più belle?*

*Si risentì, con un brivido, il bambino, perché s'avvide che sotto la sua mano il gran corpo non ansimava più.*

*Derna si era lentamente distesa, come avesse voluto stirarsi dopo un lungo sonno; ed era rimasta in quella positura mostrando i denti in un tristo sorriso.*

*Barcollando, il bambino uscì sul viale del parco, divenuto fosco, e che già rabbriviva alle prime folate del vento che l'avrebbe mutato tra breve in un'adunata di scheletri imploranti; avanzò lento verso la luce della veranda ora illuminata; aprì, piano, l'uscio esterno, e, alla madre che lo guardava esterrefatta, disse, con voce arida: « Non preoccuparti più per me... ».*

MICHELE PRISCO

## Il Capitone

*Una parola udita come per caso, risommersa nell'intrico vociante d'un mercatino — un mercatino napoletano, è tutto dire — può davvero bastare ad annullare la realtà e confondere a un tratto l'ordinata e incolore successione degli anni? M'è accaduto l'altra mattina, a Mergellina, attraversando il mercato della Torretta, fra le barocche e pittoresche mostre di frutta e il gelo lucido e vivo della carne appesa ai ganci d'una macelleria e l'odore d'alghe che risvegliano i secchi d'acqua rovesciati dagli astuti venditori per vivificare i pesci buttati sul banco di marmo. Facevo attenzione a non bagnarmi, c'erano per terra pozze d'acqua dove il sole pescava minuscoli arcobaleni cavando ori e colori, dalla melma, e all'improvviso intercetto una frase, un pezzo di conversazione: è una donnetta con un ridicolo cappellino che forse fu rosso, una volta, e adesso è marrone, vi sussulta sulla falda un gruppetto di rose di pezza che sembrano impolverate, dalla grossa e floscia borsa d'incerata che le pende al braccio fuoriesce un mazzo di broccoli. Ha comprato una cartata d'alici, ma piccola, esigua, afflosciata dall'acqua di mare che ammolta il giornale, sfatte alici, sparute, pescate dal fondo d'una cesta dove pareva restassero solo le alghe e le scaglie argentate. E domandò un po' timida all'uomo che le porgeva rudemente il pacchetto:*

*— Che prezzo farà il capitone, quest'anno?*

*Il capitone! Già, perché fra poco è Natale, stiamo anzi « sotto Natale », come si dice da noi, e si avvicina — obblighi della tradizione! — la sagra del capitone*

*che arriva, imballato ma sempre vivo, dai vivai di Comacchio sin qui, a colmare le tinozze dei pescivendoli.*

*Allora tutto è scomparso, per me: la donnetta e il mercatino, la folla e i panchetti gremiti, e sul filo di quella parola rettilinea ed opaca che davvero non combacia con il viscido guizzo del pesce che la porta, son ricalato indietro negli anni, o è stato il ricordo a risalire dentro di me e occuparmi i pensieri, non so.*

*Il capitone! Rivedo la grossa cucina della mia infanzia, la vigilia di Natale, quando era ancora incompleto il presepe e ancora mio padre discuteva la collocazione d'un pastore o d'un alberello nudo e scheletrito dove i radi bioccoli di bambagia e la farina passata attraverso il colabrodo avrebbero finto il candore abbacinate della neve. Il dattilografo, i procuratori dello studio in quei giorni mutati in apprendisti, ancora entravano in cucina a sciogliere sul fuoco il barattolo della colla, tra gli inevitabili moti d'impazienza di mia madre e delle sorelle sommerse dietro i cumuli di verdura da mondare, di pesce da pulire, di capponi, pentole, fumo.*

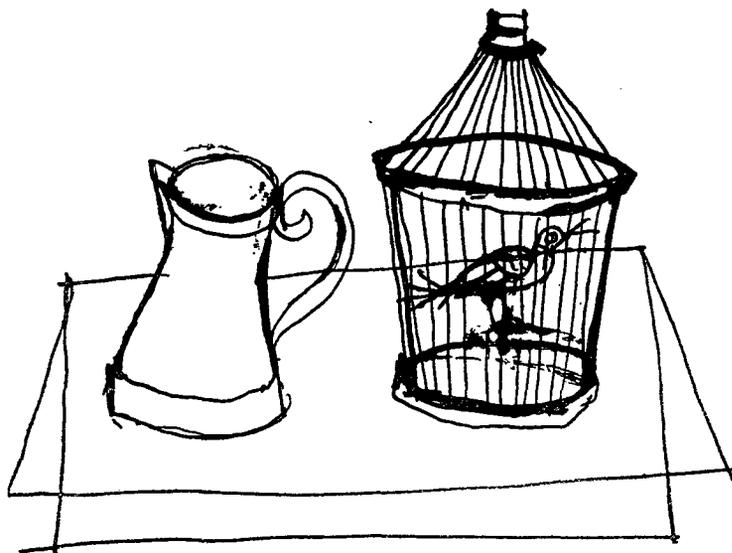
*Nell'acquaio per l'occasione sino all'orlo riempito, i capitoni giravano in tondo intrecciando collane e matasse: scuri, spessi, lucidi e tondi, l'occhio che già pare appassito, lo spacco sottile della bocca velato di bava: è quella bava, non è vero?, che gli si adagia lungo il dorso come unguento e ne fa problematica la presa... Provate ad acchiapparlo: la pelle scivola al tatto, viscoso e guizzante il corpo cerca sottrarsi, si contrae se è stretto, subito tenta di svincolarsi per recuperare... che cosa? La fuga, una parvenza di libertà? Vogliamo allora elevarlo a simbolo, oggi, farne l'emblema delle nostre illusioni? — una resistenza persino drammatica, prima della resa definitiva, un'impennata persino patetica, prima dell'ultima capitolazione... — E tuttavia c'è anche troppa ambiguità, nella sua condotta: è una difesa, capisco, che magari gli nasce spontanea dalla mancanza di pinne e di squame, ma quella turgida sfuggente lubrica evasività non potrebbe essere, allora, tutt'altro simbolo, e restituirci, sotto specie ittologica, il segno di certa diplomazia?*

*Del capitone era ghiotta solo mia madre: li comprava per sé, che semplice strenna! E li cucinava, dopo averli tagliati a pezzi sul marmo, infilzati allo spiedo sui carboni, arrostandoli, per poi spruzzarli d'aceto, oppure li avvolgeva nella farina e li preparava fritti, o in casseruola, con un brodetto di pomodoro e prezzemolo, e quando era tutta intenta a prepararsi il boccone per lei prelibato, non l'aiutava nessuna, delle sorelle, che ne avevano un poco ribrezzo, stavano oziose e mortificate a guardare le svelte mani di mia madre. Ma ormai il pericolo era passato: il pericolo, dico, di vedere il capitone ancora vivo e intatto, prima d'essere stordito e affettato, scivolare dal marmo e strisciare sul pavimento. I gridi delle sorelle, le fughe precipitose nelle altre stanze, le apprensive apparizioni sulla soglia della cucina! Si può entrare, l'hai preso? Voci gridi e ricordi mi rintronano, dentro le orecchie. Era vera, tutta quella disgustata paura, o solo un modo di fare del chiasso?*

*A volte ne profittava mio fratello Peppe, che non ne aveva paura. Entrato furtivo in cucina, si avvicinava all'acquaio e sollevato il maglione al gomito vi immergeva la mano, afferrava un capitone, inseguiva questa o quella sorella per tutta la casa, che s'ingrandiva di risate e di strilli. Il capitone gli si inturgidiva, nel palmo: non c'erano appigli, lo sapeva, diabolico!, e allora sprigionava dall'interno*

del corpo una forza inconsueta, con ogni mezzo provava, inarcandosi agitandosi e comprimendosi, di sgusciar dalla stretta e fuggire. Presentiva dunque la sua prossima sorte? E' un pensiero che mi viene adesso, diciamo pure a sorpresa: e capovolge a un tratto risentimenti ed ubbie...

Ci avviciniamo a Natale, siamo « sotto Natale »: chi lo sa che prezzo farà il capitone quest'anno? Una di queste mattine ritornerò a Mergellina, al mercatino della Torretta, me ne andrò a guardarli, aggrovigliati come serpi, gonfi e neri dentro i catini, ritornerò a sentire il grido eccitato dei venditori: « E' vivo! E' vivo! E' vivo! ». No, non ne comprenderò, anch'io non l'ho mai assaggiato (potrei forse tentare, scoprirei forse in bocca un sapore d'infanzia e di spensieratezza, o il sorriso infantile di mia madre ch'è morta, adesso...): ma andrò soltanto a guardarli. Perché ora c'è un legame, tra noi, una specie di patto segreto. E il frenetico grido del venditore che li offre al passante può forse illudere d'un altro significato la mia malinconia che si nutre di passato. « E' vivo! E' vivo! E' vivo! ».



LUIGI BARTOLINI

## *La casa del nespolo*

Giunsi, in Acitrezza, che non sapevo dove andare a dormire (perché non vi sono alberghi). Mi hanno detto che d'alberghi turistici, per grandi signori, ne costruiranno: ma, allora, addio Acitrezza! — o semplicemente « Trezza » — come la chiamò, costantemente, nei suoi romanzi, Giovanni Verga. E, domani, Acitrezza sarà simile a Taormina: paese attrezzato pei forestieri e paese che quantunque bandisca i soliti concorsi per l'articolo giornalistico che più decanti (incensi) le sue bellezze, rimane, nella mia memoria — è la memoria d'un indipendente scrittore che mai parteciperà a simili concorsi piupeschi e servili — tale e quale a come lo descrissi tempo addietro: una stazione dove, di sera, putono le alghe della riva del mare; una erta roccia dove, a furia di torniquetti salgono, facilmente, soltanto le veloci automobili. Un paese già medioevale; ma con troppi alberghi pei forestieri. Sarà un eremo prediletto dai forestieri, sarà il paradiso loro (non lo nego); ma, la Sicilia che piace a me, è un'altra cosa.

A me piace la Sicilia che non piace agli altri. E non tanto mi piace la Sicilia turistica quanto l'altra; quella già cara, del resto, ai suoi massimi scrittori. Dire che Verga sia il massimo scrittore (di tale Sicilia) è cosa lapalissiana. Avete un bel dire che Verga possedeva un brutto stile letterario, un italiano non certo alla Leopardi, il Verga che adoprava « il quale » o « la quale » al posto di semplicissimi che o cui. Ciò non importa giacché i più grandi scrittori, di questa cara Italia, corrono tutti zoppi-cando: come Benvenuto Cellini (e sono un poco tutti dialettali); (persino il Leopardi). Ma non divaghiamo. D'altra parte è stato scritto, sopra il Verga, sin troppo e quasi sempre male: da Garrone compreso. Troppi studenti universitari, in fregola di tesi « épatanti » hanno male scritto intorno al valore di Verga: « sociale scrittore » (come hanno mal detto) mentre Egli è stato l'ultimo degli scrittori biblici. Sissignori, è così. Infatti *I Malavoglia* incarnano non soltanto uno spirito di tragedia, erede di Eschilo; ma rappresentano l'ultimo raggiunto racconto biblico. E' il dramma del trapasso di due generazioni: la generazione di paron Ntoni, il vecchio, e di Ntoni il giovane scavestro. Voi lo sapete: il giovane va sotto le armi. La grande città lo sconvolge, lo corrompe, gli indica che quelli che lavorano sono gli ingenui (da una camicia) e che quelli che parassiteggiano sono i furbi (dalle tre camicie). Per cui il giovane pescatore — deluso in amore dacché la procace Santuzza lo respinge perché gli preferisce il gallonato Michele della Guardia di Finanza d'Acitrezza e sconvolto dal clima

che ha respirato nella città del settentrione — abbandona barca e rete; e si pone a fare il contrabbandiere. In uno scontro tra la Finanza e contrabbandieri egli ferisce il gallonato Michele: anche a cagione che costui aveva tentato d'amoreggiare « al modo continentale » con la procace sorella di Ntoni. Dramma, o tragedia, di due generazioni: quella patriarcale che vive dell'umile pesca delle sardelle e della vendita di lupini (generazione dai profondi istinti ancestrali, dai profondi amori per la famiglia), all'altra che le succede: e che preferisce il lucroso contrabbando del petrolio alla vita onesta e, ripeto, familiare. Il Verga che, eppure, non sapeva scrivere in italiano e che occorre saper leggere come si legge l'italiano di Benvenuto, reca nel romanzo dei Malavoglia descrizioni incomparabilmente virtuose e potenti: come la scena della tempesta dove affonda la barca della « Provvidenza » o come la scena dei contrabbandieri notturni (verso il Capo dei Molini) e l'uccisione della guardia. Andate a trovare in altri romanzi, italiani o stranieri (meno che in Tolstoj) una simile potenza descrittiva! Io, sino a pochi anni or sono, non mi vergogno di confessare che non conoscevo il Verga giacché mi avevano sviato, contrariato, me lo avevano reso antipatico, precisamente le tesi di laurea scritte sopra di lui. Poi, dopo conosciuto, diventai un suo adoratore. E, del resto, gli italiani farebbero molto bene se rivedessero i valori anche di altri scrittori (Fogazzaro, e De Amicis compresi) del nostro bistrattato Ottocento. Per esempio, è inconcepibile (inaudito) che l'istesso grande Carducci definisse De Amicis « Edmondo dai languori ». Altro che « languori » nel satirico De Amicis, del suo libro *Parigi*: un libro d'un mordente degno di Petronio arbitro, romano. Ma — daccapo — ho divagato. Sono, del resto, divagazioni utili alla mia ed all'altrui — spero — coscienza letteraria.

Per me, dopo che lo conosco bene, Giovanni Verga è uno scrittore — ripeto — biblico. E' per l'ammirazione che gli porto che ho voluto fare ritorno (c'ero già stato l'anno scorso; ma in fretta in fretta) nel paese dei Malavoglia. Non che Trezza, delle varie « Aci » (Acicastello, Acireale, isola Aci) (« aci » forse vuol dire acini o grappoli di case degli umani) sia la più bella. E' bella anche Acireale: con le sue lunghe strade dove si vedono, appese ai muri delle piccole case, file di centinaia di gabbie di canarini dello Hartz, canarini giallo Isabella, giallo giunchiglia, giallo più giallo del tuorlo d'uovo, e le sue chiese di scura pietra lavica: con statue che fanno assomigliare il pronao a feste barocche di strani Santi contorti come le conchiglie (ed il Teatro dei pupi); ma il paesaggio di Acitrezza è il più bel paesaggio marino che si possa immaginare. Se ci riesco, ve lo descriverò piano piano. Andai, dico, ad abitare in Acitrezza, in una casa di pescatori; quella istessa attigua, a due passi, dalla verghiana « Strada del Nero ». Deserte due camere a piano terra. Ed infatti a terra dormii la prima notte. A terra perché non c'era che un debole materazzo, un moccolo, un tavolinetto a treppiedi. Le pareti erano di color verde mite, o verde insalata; o, pei pittori, lo chiameremo verde Veronese. Avevo adocchiato, preferito, tali due nude camere semplicemente perché davano dinanzi ad uno spettacolo apocalittico: il mare da Punta dei Molini ad Acicastello. A distanza di circa mezzo chilometro dalla riva (riva di roccia nera di basalto) ecco le tre grandi isole: chiamarle « faraglioni » (come quelli di Capri) non mi piace. Figuratevi tre sassi verdi dorati come l'elite delle cetonie: tre sassi o minime montagne, o conici di pietre: lanciati, nei bei dì della lontana

creazione di questo mondo, dal furioso Encelado : risvegliatosi (è il mito) dal suo sonno sotto l'Etna. Come, però, facesse l'Encelado furente a potere dormire nel dorso del fiammeggiante roboante, urlante, bollente vulcano non lo si immagina : è un anacronismo del mito. E come facesse a scagliare le isole dai sommi crateri dell'Etna sino alla riva del mare (mare che gli è distante almeno una ventina di chilometri, lo supporrò, fantasiando, un giorno quando mi porrò a tavolino non più a scrivere le memorie di Trezza, ma a disegnare la scena mitica, e ad inciderla all'acquaforte : quantunque un nordico pittore del Seicento abbia già raffigurato tale scena. Delle tre isole maggiori, una è lunga che sembra una balena : è l'isola dove han posto un guardiano ed un istituto di esperienze marine. Vi è, quasi a pelo d'acqua, una casetta color petali di rosa ed una lunga muraglia protegge la strada e la casa dalle furie del mare. Delle altre due isole, una assomiglia ad un primitivo cappello a pan di zucchero di pescatore; l'altra, ad un semplice tronco di cono. Vi vanno pescatori e turisti a dar morte ai polipi con la fiocina. Una sera assistetti al Lido di Trezza (il Lido dalle grandi piante tropicali, di liane e di banane, fra pini e cipressi ed ambulacri fra piante di fiori di gelsomini arabi) alla premiazione dei fiocinatori. Io, invece, ero d'un'altra commissione premiata : quella dell'elezione di Miss Sicilia. Il premio toccò ad una che assomigliava alla muliebre testa del tetradrama siracusano di Eveneto plastico (che firmò la moneta). Era una siciliana dal mento rotondo, dagli occhi chiari e miti. Recava (Dio la benedica) due seni che tanto erano aguzzi e sviluppati da sembrare bombe Sipe. Era bella « greca » siracusana antica anche di corpo. Ho detto « anche di corpo » giacché i pittori già sanno quanto sia difficile, raro che, ad un volto adorabilmente composto, corrisponda una pari bellezza di gambe e di braccia, di dorso ecc. La premiai con più coscienza di quella che non s'usi nei concorsi artistici e letterari. La premiai proprio di gusto; e fra me pensai che assomigliava anche alla « Capinera » di Verga. Verga è stato sempre parco nelle descrizioni di donne. Dovette essere un uomo anche molto casto. Vedeva l'esistenza con una realtà da filosofo platonico. Cosicché egli non vide, per esempio in Acitrezza, che donne begghine, donnette vecchie e superstiziose, e pescatori anch'essi piuttosto anziani; alla Lorenzo Viani. Io, invece, da quel sereno — quanto modesto — amico della bellezza che sono, vidi Acitrezza quale paese di bellezza. Da un giornalista venni, allora, in una corrispondenza d'Acitrezza, redarguito : quasi avessi commesso peccato mortale a rammentare il Lido d'Acitrezza e come si mangi buon pesce a Catania o lungo il suo litorale, ma soprattutto per descrivere la bellezza — riottosa, timorosa ardente repressa — delle giovani donne siciliane. E' stato tornando ad Acitrezza che ne ho vedute ancora di più belle di quelle dell'altra volta. Una abitava nel Vicolo del Nero giacché è da sapere che effettivamente esiste, come nel romanzo di Verga, un vicolo del Nero. E' un vicolo cheto. Da un lato è un alto muricciolo da cui s'innalzano spettacolosi alberi, teneri di verdi ali, d'orientali banane : il vicolo sbocca sulla riva del mare, o riva dei Ciclopi. Là prossimo è un moderno Giardino d'Infanzia. Non dirò, non farò il nome (in questi tempi querelizi) della più bella abitatrice attuale di tale vicolo verghiano. Era una che si alzava — come me — alle ore quattro del mattino ed andava (eravamo a metà settembre) a fare i bagni sul mare o fra gli scogli del nero basalto. Vergine ignuda di circa vent'anni, giganteggiava bianca, armo-

niosa di fattura lineare, simile alla Venere anadiomene o forse alla « Lia » del romanzo dei Malavoglia. Ma guardate che razza di caste donne : non si recano, in riva al mare, in costume « bichini » ; vi vanno vestite : e si nascondono, per togliersi le vesti, dietro alle favorevoli grotticine del nero basalto. Poi allungano l'ignudo piede ; e, quando il piede è stato sommerso dalle onde continuano, piano piano, a togliersi le vesti. Scivolano nel mare con una manovra tale che d'ignudo si vede ben poco o niente. Del resto, beata la loro primitiva castità, così opposta alla oscena spiaggia, ad esempio, del Lido di Roma dove donne d'ogni genere e qualità si mostrano tranquillamente ignude come se gli uomini fossero di roccia di basalto. La ragazza aveva ampi ariosteschi archi di ciglia : occhi nerissimi vellutati, ma che s'incipigliavano poco che uno la guardasse. Dicevo, fra me : « eppure anche tu sei di carne ed ossa, e per cui soggetta agli stimoli della carne ! » ; ma a lei non importava niente. E soltanto un barlume di sorriso le brillava nel volto quando, passandole accanto, le mormoravo come il gallonato Michele verghiano « per favore che ora è ? » ; oppure « per favore ha veduto la Grazia ? ». Grazia era una donna, sposa d'un pescatore, anch'ella di fattura statuaria greca. Era addetta a fare le pulizie della mia stanza, ed a procurarmi, all'alba, un poco di latte di capra, o a lavarmi i fazzoletti ed a pulirmi i pennelli. Il tutto faceva da vera grazia ; con una grazia tale che mai ritroverei, se girassi per un altro mezzo secolo il mondo, una simile che chiamerò — alla omerica d'Achille — fedele ancella. Fu lei che mi procurò un buon letticciuolo, e che andò a Catania a comprarmi un piccolo specchio, un paio di forbicine ed un lucchetto per la stanza da me abitata. Non c'era, infatti, un lucchetto. Ché, incredibile a dirsi, in Acitrezza non si trova da vendere né specchietti, né lucchetti, né forbicine, né chiodini : vivono, tutti, da primitivi pescatori : come al tempo dello sbarco d'Ulisse e della perigliosa avventura nell'antro del Ciclope. Anzi io ho supposto che il famoso (odisseo) antro del Ciclope non sia che quello che è in una fenditura della roccia dell'Isola grande ; quella dove Verga dice che, a sinistra, di notte, spunta la costellazione dei tre Re. Ma sì, lasciatemi supporre che l'antro sia quello : giacché, nell'Isola, esistono, ancora, pecorai che recano in su e giù per le anfrattuosità della roccia, capre e capretti. Forse il Ciclope ulisseo esistette veramente sotto le spoglie d'un iracondo irsuto pastore, che non si radeva mai il mento. Un occhio soltanto, nel mezzo della fronte, non significò che un simbolo : quello dell'ottusità dei pastori solitari. E del loro scontroso sguardo. Ulisse, invece, era così furbo (e la sua ciurma così avida di far preda) che Omero (o i poeti del ciclo omerico) potettero benissimo cantare delle gesta della ciurma : e dello scambio fra pecore acitrezzesi ed otri di vin buono. Alla fine, il gran Ciclope — seccato dall'invadenza degli Ulissidi — un bel giorno rissò. Ulisse si salvò per misericordia degli Dei, (d'Itaca) che da gran tempo lo proteggevano. D'altra parte, in quale altra costa avrebbe ammarrato lo scaltro Ulisse ? Le isole dei Ciclopi sembrano create dal buon Dio per gli approdi favolosi. Approdi alle quattro ore del mattino allorché l'occhio del sole pipopeggia fra sopracciglia scintillanti e saettanti di nuvole d'oro : rosse, viola, turchine. Pipopeggia a sinistra di chi guardi l'Isola grande dalla riva d'Acitrezza. Oh spettacolo degli spettacoli ! : aprivo l'uscio e, dinanzi ai miei occhi, non avevo le case tediose, di cartone e cemento, di Roma, borghese e periferica : ma era, invece, il piano verde d'un grande mare : con orli di merletti di

bianca spuma e barche solitarie, o rare, che tornavano alla riva, reduci dalla lunga faticosa pesca notturna. Pesca con la « lampana ». « Lampana » vuol dire lampada : una specie di mostruoso occhio ad acetilene abbacinante; e sormontato da un nero cappello. L'occhio penetra nei fondi marini. I pescatori affondano il tridente e conffigono i polipi. Più tardi, sul mercato del pesce (che sta a sinistra della Casa del nespolo), erano a vendere polipi e sardelle miseri stuoli di pescatori infreddoliti. Là prossimo è il caffèuccio, anch'esso verghiano, dei Malavoglia, e che, con un più o meno buon caffè, o acqua calda, li ristora. Vendono, allora, le loro sardelle, i polipi, le telline, ed altri pescetti di poco conto, a qualche nuova figura d'aggiottatore del romanzo di Verga. Dice, Verga, che tali compratori non entrano mai in mare. (« Se poi andassi in mare e naufragassi che cosa ne sarebbe dei miei denari? »). Comprano e rivendono. Udite cosa accadde un giorno, mentre noi, quaranta pittori, ci trovavamo a dipingere in Acitrezza. E' non una storiella che invento, ma di cui può essere testimone, ad esempio, la signora Magda de Grada moglie di Raffaele, il pittore. Ella è una buona poetessa (e forse è perciò che non vince i premi letterari). Il rivenditore di pesci saltò nella propria « Lambretta ». Ma non aveva infilato bene, nella rozza tasca, l'imbottito portafogli : e fu così che i biglietti da mille, cinque e diecimila, incominciarono ad infiorare la strada; strada che da Acitrezza conduce ad Acireale. Naturalmente, fu un improvviso gridare, degli onesti e poveri pescatori, al « fermati, fermati! ». E così le farfalle dei biglietti vennero raccolte e riconsegnate al grosso uomo. Ma v'ingannereste se lo supporreste impacciato contrariato, o ché, per la semina del suo cartaceo denaro : macché! : non discese nemmeno dalla « Lambretta » e lasciò che i poveri pescatori corressero dietro al venticello marino; un venticello che faceva ruzzolare, quali foglie d'albero al vento, i biglietti da mille e diecimila. Tale, infatti, è l'onestà dei poveri pescatori d'Acitrezza. Anzi, la signora Grazia mi faceva osservare, a proposito del lucchetto della mia camera, che non ce n'era bisogno « perché in Acitrezza nessuno ruba ». Non possono, infatti, rubare : tanto tale primitiva gente si conosce bene (come nel romanzo verghiano) e l'una e l'altra. Si conoscono, si vigilano si scoltrinano, precisamente come nel romanzo di Verga. Ognuno conosce i fatti e le sorti del suo vicino d'abituro. E siccome le case son poche ecco che ciascuno sa, di tutti gli altri, dall'a sino alla zeta. Quale diversità fra la vita cittadina metropolitana dove noi non sappiamo, e neppure dopo un anno o due, chi sia l'inquilino che ci sta di fronte e la vita primitiva, verghiana, d'Acitrezza! Né si sa quale delle due, però, preferire giacché, secondo Verga — che scrive sempre la verità, con il suo implacabile realismo — allorché nonno Bastiano perdette, durante la tempesta, il sacco dei lupini non ancora pagati allo zio Crocifisso non tanto importava a costui, la disgrazia toccata al vecchio pescatore, quanto che si trovassero, lì per lì, testimoni ad affermare, circa i lupini, che nonno Bastiano ancora non li aveva pagati. In altre parole, i lupini stavano più a cuore allo zio Crocifisso che non la barca « Provvidenza » dei Malavoglia : barchetta squarciata dalla tempesta, (e dello stare fra il sì e no fra la vita e la morte dello scampato vecchio pescatore). E, del resto, è a cagione del crudo realismo verghiano che gli acitrezzesi e gli stessi catanesi (eccezioni intelligenti a parte) non amano eccessivamente il grande Scrittore. Ne volete una prova? Desideravo far dono, ad un mio amico pittore, d'una copia del

romanzo dei Malavoglia. Io m'ero portato, da Roma, in valigia, la prima edizione : ma, trattandosi della prima edizione mi dispiaceva temere di perderla. Desiderando far dono, mi recai a Catania : ma, nelle librerie dove domandai dei *Malavoglia*, trovai romanzi francesi, trovai le poesie d'Eluard, trovai l'ultimo libro di Cocteau, anzi trovai persino il *Méditations religieuses* di Max Jacob; ma non trovai una copia d'una edizione qualsiasi de *I Malavoglia*. Perché? Non lo dico, ma lo lascio supporre. Del resto gli acitrezzei (e catanesi) si lamentano anche del film di Luchino Visconti (su sfondo d'Acitrezza). E le donne dicono che Luchino le ha diffamate « cinematografando soltanto quelle brutte » (ed i pescatori dicono ancor peggio). Dicono che essi non sono né come li ha visti Verga, né come li ha ripetuti il Visconti. Tengono molto alla loro bellezza : sia fisica che morale. E non credo che abbiano torto giacché tutta la Sicilia è un mito di bellezza vivente. In fondo, la Sicilia non è che un trapianto, un innesto, dalla Grecia all'Italia. Vi aleggia ancora lo spirito greco; la tragedia d'Edipo compresa. E, tragedie ed oscurità, ancora più forti. Nei giorni, infatti, che mi trovavo in Acitrezza accadde il fattaccio del diciottenne sodomita che, dopo d'aver violato (a Catania nella periferia) un tenero fanciullino ignaro, di sette anni, lo prese per la gola e lo strozzò : atto di sadismo più crudele che mai sia stato nella storia dell'umane degenerazioni.

Al contrario, la Sicilia è la terra dei miracoli. Madonne che sgorgano calde lacrime. Paralitici che raddrizzano la schiena. Ciechi che riaprono gli occhi. Muti che riacquistano la favella. Io stesso ho assistito in Siracusa al verificarsi di tali spettacolosi miracoli. Lourdes, a confronto di Siracusa 1953, diventa un'inezia. E' il fuoco dell'Etna, e la terra che, laggiù, arde ancora. E' il Fabbro divino, a cui fu d'incudine il grembo della Terra. E, dopo che i vulcani arsero, e che Encelado scagliò l'isole nel mare (quasi fossero fuscilli), ecco tale terra, calda ancor oggi dello spirito della Divina creazione, generare miracoli : sempre e dovunque. Ecco selve, eserciti, di fichi d'India, selve chilometriche. Ecco rupi da Ciclopi anche a Caltagirone : dove, in basso, per « la piana » sotto le rupi, scorrono freschissime acque di ruscelli. Ecco il formaggio fresco molle, di pecora; che mangiavo, allorché ero, da giovane, o quasi, professore in Caltagirone. Il formaggio e le fave fresche. Ecco gli aranceti goethiani, alberi da Esperidi, con aranci sanguigni. Cadono a terra quando l'esile tronco non riesce più a sostenerli. Ed a terra che sono, tu, forestiero, tu nomade, tu cacciatore, tu poeta, tutti voi potete raccoglierne : giacché il buon contadino siciliano non vi dice niente in contrario, ed anzi rifiuta il denaro : se voi, ignaro della nativa fierezza tentate di offrirne. Ecco intanto, la Sicilia che io amo. Ecco i suoi romitori, dove gli Dei di Grecia sorridono dal cielo. Qui non si tratta di retorica; è così. Credete a me che vi fui per molti anni. Ma non sostate negli alberghi. Non visitate la Sicilia frettolosamente. No; state, in Sicilia, da siciliani. Fatevi siciliani anche voi. Ma, d'altra parte, i siciliani capiscano, finalmente, che Verga, scrittore biblico, non li denigrò. Tutt'altro! Disse, di essi, la verità ancestrale. Né egli diede la preferenza al giovane Ntoni che voleva farsi cittadino della babele moderna. Egli descrive i suoi vecchi pescatori con un amore incomparabile; sino alla commozione. Ecco perché, in altre parole, la Casa del nespolo non è la catapecchia che è, ma è un simbolo umano, commovente. E' una specie, per noi scrittori, di Santa Casa di Loreto dove volentieri sostiamo in

pellegrinaggio. Ma, finalmente, vi dirò dove si trova. Stava a due passi dalla casa da me abitata a piano terra. Guardando il mare, rimaneva alla mia sinistra non più lontana di cento metri. Si discendeva orleggiando la spiaggia di sassi di basalto. Toh, ecco là il lavatoio della Mena, e della Zuppidda. Vi discendevo, o vi mandavo la Grazia (formosa bellezza di stile antico) a raccogliere l'acqua da poter bere: l'acqua potabile che sgorga da una fontanella la cui bocca rappresenta una lontana testa di leone arcaico. Non v'è, nelle case, acqua potabile. E tutti vanno a raccogliere la potabile in tale fontana. Poi, a due passi è il lavatoio, famoso, nei Malavoglia, per il cicaleccio delle donne vecchie, le beghine. E' una specie di androne scuro, alto e stretto. Dentro vi sono due file di vasche. Sempre, e come in tutte le rustiche fontane, vi stanno due vecchine chine a lavare panni. Né sanno che il loro umile androne è famoso per il libro di Verga. Poi, dopo due o tre case, viene quella del nespolo. Del nespolo, naturalmente, non c'è più nemmeno l'ombra. Ma un giorno, salendo per le pendici dell'Etna, notai che, infatti, i contadini siciliani sogliono piantare il nespolo attiguo alle loro casupole di nudi mattoni rossi, quando non sono casupole di nera pietra di lava.

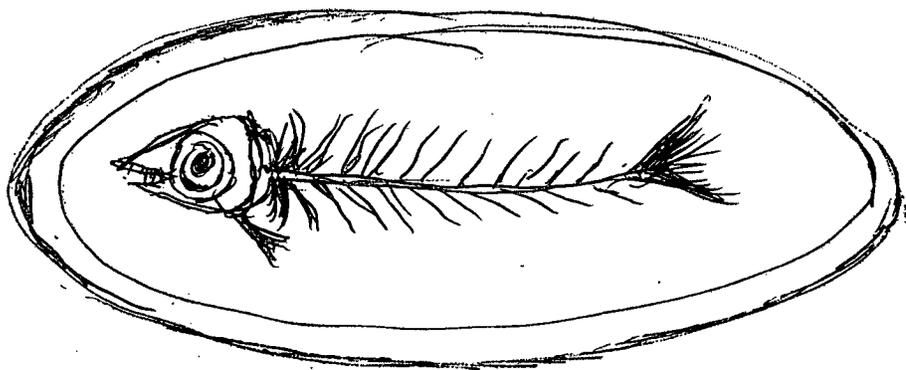
L'orto dei Malavoglia non c'è più in Acitrezza: cancellati, i muri, dai pescatori; pescatori che, dinanzi alla fila delle loro casupole a due piani stanno rammendando brune e colorate reti. Un vecchio indica, ad un ragazzetto, come si fa ad agugliare le reti. Sono lunghe esili reti color caffè, distese lungo l'accidentata marina. Della Casa del nespolo non rimane che una porticina di ferro con una inferriata nel suo arco, di bel lavoro di fabbro. Il resto si vede nel mio disegno. Ce la figuravamo più grande. Invece è così piccina!... Tanto che non valeva la pena di prendersela, da parte di paron Ntoni e di Ntoni il giovane, per essere stati costretti alla svendita. Sembra persino impossibile che quei dieci scalini, stretti di mezzo metro, siano propri quelli della verghiana Casa del nespolo. E la topografia, se controllata pazientemente, non corrisponde a quella indicata nel romanzo. Allora, dicevo fra me: giriamo dall'altra parte; giacché la Casa del nespolo ha due ingressi. L'altro è nell'unica strada lunga del paese: una lunga strada che da Acicastello va ad Acireale mentre altre stradine si dipartono dalla principale andando per in sù e per in giù in senso, detto in termine tecnico, normale. Quelle in sù, conducono alla strada ferrata. Ed infatti c'è la « galleria » del treno che dice Verga; o meglio, c'è quella di cui paron Ntoni, il vecchio, disse, un giorno: « L'infelicità d'Acitrezza incominciò da quando che il bacaro nero della ferrovia bucò il nostro colle ». Su tale strada, e quasi dirimpetto alla barbieria verghiana (che c'è ancora ed io mi feci tagliare i capelli da quegli che c'è oggi e che è un buon uomo, zoppo, senza altre forbici che un sol paio, ed un sol rasoio, un sol pennello, un asciugamano misero (però mi tagliò i capelli molto bene giacché i catanesi sono i migliori barbieri del mondo), sta la casa che viene indicata quale quella del nespolo. L'abita una vecchia levatrice, che indossa il saio delle francescane terziarie cinto da cordone bianco. E' vecchia e speriamo che non legga questo racconto, giacché è bisbetica alquanto. Mi rispose, infatti, giacché l'avevo pregata di farmi entrare per farmi vedere ecc. ecc., ed anche per lasciarmi disegnare ecc. ecc., che ciò non era possibile. « Stamane ho da fare! ». E soggiunse, un poco irata: « ma che cosa venite a disegnare, non ci mancherebbe

che questa?! ». E, dopo: « stamane è impossibile, ho l'affare grave d'una partoriente, capite? » eppoi « ripassate domani ». L'uscio era aperto al modo prettamente siciliano di tenerli sempre aperti e di stare a sedere, sulla soglia, a parlottare, lentamente lentamente, per l'intera giornata. Sbirciai: una camera nera, color cotenna di prosciutto: che sia stato ad asciugare, affumicare, sotto la cappa del camino. Poi c'è un'altra camera un poco meno tetra, ed anzi quasi allegra: giacché, dopo di essa, viene il ballatoio, prospiciente sul mare delle — l'ho già detto — Isole dei Ciclopi. Il ballatoio è tale e quale a quello che si vede nel mio minuto religioso disegno. Era da anni che schivavo di disegnare ambienti picareschi: avendone, o disegnati o descritti, a josa, in tempo di gioventù. Anzi, allora, con la scusa del disegnare riuscivo ad entrare in ogni casupola dove fossero belle donne. Al tempo: non ho, infatti, narrato che, la sera dianzi, m'ero sbagliato: scambiando per Casa del nespolo quella segnata con il numero civico susseguente (e che è il n. 194). Mentre la Casa del nespolo reca il n. 192. A farmi sbagliare erano state tre bellissime ricamatrici a tombolo che stavano lavorando alla soglia dell'uscio; anzi, in un breve attiguo corridoio. E m'ero sbagliato in buona fede. Avevo semplicemente domandato se mi lasciavano entrare per disegnare. E non avevo detto « per disegnare la Casa del nespolo ». Mentre stavo disegnando esse, incuriosite, avevano cessato di ricamare al paziente tombolo, e s'erano poste, ad osservare, dietro alle mie spalle. Invece d'un nespolo, nella casa loro c'era una piccola pianta di banane con il suo involucro di frutta pendente; giacché (e come si sa) la banana genera fra le sue foglie una specie d'involucro o sacco dentro cui stanno le frutta a maturare. Il sacco assomiglia ad una lampada dai vetri violetti. Si apre da sé: quando le frutta sono mature. Oh provvidente Natura!... Poi avevo domandato, alle ragazze, spiegazioni circa un'altra pianta; e finalmente, dopo terminato il disegno, avevo esclamato: « Questa è la famosa Casa del nespolo ». — Che? cosa dite? ma non è mica questa!? ». In breve, m'avevano messo al corrente del mio errore; eppoi m'avevano indicato che « quella che passa per la Casa del nespolo » era l'attigua, abitata dalla levatrice ». Andai dalla levatrice a disegnare che era verso sera. Parlando con lei adoprai le migliori e più gentili parole. Nondimeno, ella, terziaria, si dimostrò diffidente, accigliata e come se mi avesse permesso di commettere un mezzo delitto nel lasciarmi disegnare la sua casa. Disse che venivano, a romperle le scatole, ogni tanto, curiosi forestieri.

\* \* \*

Mangiavo in una trattoria da dove, stando sul ballatoio si vede tutta Acitrezza. Ho disegnato anche tale scena: la chiesa è quella (naturalmente) del romanzo dei Malavoglia. La piazzetta prospiciente è idem. La farmacia (il farmacista del romanzo di Verga era ateo, sempre in polemica con il parroco) c'è ancora; ma c'è una signorina che non sa nulla — dice —; non sa se la farmacia sia quella verghiana; ed anche a costei sembra le dispiaccia se si dice che dev'essere proprio quella verghiana. Dalla piazzetta si discende per la scalinata verghiana verso dove, alla prima alba, si fa il mercato del pesce. Intorno al luogo del mercato sono « a pancia all'aria », come dice Verga, barche e paranze. Vele e pescatori. Castagne secche e fusaglie e noc-

cioline americane. Fichi d'india venduti, subito dopo che sono stati raccolti. Una fontana. Più in là è una osteria dove si balla. Il bello fu il seguente, a proposito della gelosia siciliana. Eravamo in due: io ed il pittore d'Angelo. Avevamo domandato, a due signore bagnanti forestiere (una era beduina di Tunisi) se desiderassero venire a ballare con noi. Stavano dicendo di sì, quand'ecco giungere, trafelato, un giovane uomo, magro, nerboruto, di natura irosa. Era suo marito. « Andate a fare i parigini altrove! » ci gridò in faccia, secco secco. E « un'altra volta non permettetevi di rivolgere la parola alle oneste persone ». (Disse precisamente così). E fortuna che io so sempre ripiegare le cose a che gli feci, infatti, osservare che noi due avevamo semplicemente domandato (al ragazzino che era con le due signore) da quale parte si passasse per raggiungere il luogo dell'osteria dove si ballava; altrimenti ci sarebbe stato da litigare; e, per una cosa da nulla, chissà come si sarebbe andati a terminare. Andammo dove si ballava: l'orchestra era rumorosa. Suonava anche bene. Ma non ballava nessuno e nessuna. Tutti avevano timore di mostrarsi ballerini o d'essere i primi ad entrare nell'area della danza. Oh caro, oh primitivo paese verghiano! L'urto delle due generazioni, la nuova e la vecchia, ancora non è giunto ad Acitrezza. Verga l'ha semplicemente vaticinato: da buon primitivo biblico scrittore; temendolo anch'egli: come il geloso marito siciliano.



PIERO BIGONGIARI

## In vita e in morte di Dylan Thomas

*Dylan Thomas è nato nel 1914 a Carmarthenshire, nel Galles. Ha studiato alla Swansea Grammar School. Durante la guerra prestò servizio nella B.B.C., dove poi fu addetto al terzo programma, il meno diffuso ma il più intelligente d'Inghilterra. Tra i primi ad accorgersi di lui fu Stephen Spender. A sedici anni pubblicava già poesie, a diciannove il primo volume di versi. Nel '38 vinse il premio Oscar Blumenthal, fondato dalla rivista « Poetry » di Chicago: da allora le maggiori riviste letterarie inglesi e americane pubblicano le sue poesie. L'estate del 1947 egli venne a passarla tra noi, vicino a Firenze, alla villa Pian de' Cerri, a Scandicci, e avemmo modo di stringere una difficile amicizia a cui abbiamo tenuto.*

*Insieme a George Barker e a David Gascoyne, Dylan Thomas ha spinto la giovane poesia inglese verso quell'atmosfera che si suol chiamare di « nuovo romanticismo », che ha occupato di sé il decennio 1930-'40, dopo quanto avevano fatto proprio in questo senso i più anziani Auden, Spender e Day Lewis, la generazione, più teorica e apodittica, del '30, i « classici » che avevano accostato la poesia a una realtà oggettiva e sociale. Se dovessimo fare nomi per la sua poesia, ci richiameremmo a Donne e a Blake, e, vicino a noi, a quella grande riviviscenza della poesia metafisica rappresentata da Gerard Manley Hopkins. Con Thomas ci troviamo davanti a un fenomeno di invenzione linguistica che può farci ricordare da lontano Joyce: ne deriva una poesia imprendibile, divincolata, in cui la nessuna paura della gravità e del realismo delle immagini viene a coincidere con un groviglio scivoloso in cui esse non si sciolgono ma perpetuamente si agitano e si compenetrano. Difficile pertanto e quasi disperata impresa è trarre, come estrarre, questa poesia dal suo galles di fuoco, chi voglia, non dico tradurla, ma trascriverla, o anche solo intenderla in termini logici. D'altronde ne era così convinto il poeta stesso che, agli obiettori, così rispondeva, da antico fedele di Apollo Pitico: « Nessun poeta ha mai capito tutto quello che scriveva ». E non per nulla a Thomas si sono richiamati gli apocalittici (Treece, Moore, Hendry, Fraser, ecc.) che si sono assunti il compito di portare su un piano sociale la psicanalisi di Freud. Poesia in continua agitazione, da un lato essa lambe una mitologia ben determinata, dall'altro apre freudianamente le porte del mito in una imagery in cui esso acquista una instabile situazione personale, quasi diremmo si decongestiona soggettivandosi, si decongestiona della sua pericolosa oggettività. Vedete come l'oggettività si trasferisce in una condizione in perpetuo dive-*

nire: tra creatura e creazione viene in questa poesia proclamata l'assoluta identità, e l'inquietudine perde il suo desarroï morale per non essere altro che questo moto dentro un universo organico, è un'inquietudine genetica. Dunque solo un linguaggio in continua tensione può aiutare questo passaggio dalle tenebre alla luce, anzi essere questo passaggio: è la poesia stessa, in quanto tale, la conquista di un ordine alla pari con l'universo, non un ordine anticipato o ritardato. In questo sta la profonda organicità di questa conoscenza, l'oscurità di un tale linguaggio non è che l'indice di una verità non abbandonata nemmeno un istante per proclamare la vittoria dei sentimenti individuali su questo oggetto-soggetto (o Creazione-Io): è l'esistenza dell'Io alle prese con la propria inesistenza, è l'Io immerso come un fuoco d'artificio nella propria notte che esso illumina con la sua luce di ghiaccio e di fuoco, in un'antitesi quasi secentesca insita nella sua stessa ragion d'essere. Verità come ritmo, tempo giusto. Anche alla lettura, dentro una « mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo » scoppietta un'imperiosità, il fuoco d'artificio di una lingua sottomessa a questo suo stato nascente e volontario; con un favoloso aneddoto spiegava il poeta stesso questo suo amor sensuale per la parola: « Quando ero bambino non mi lasciavano mai andare a giocare in strada se pioveva. Allora stavo in casa a leggere. Così mi innamorai delle parole. A Swansea pioveva sempre ». Una lettrice difficile e viziata, Edith Sitwell, è stata attratta proprio da questa « untuosità »; e anche noi dobbiamo indubbiamente ammettere che quella « morbidezza e pastosità » « è cagionata dal cuore », per usare ancora termini leopardiani, ma dobbiamo soprattutto riconoscere che il « cuore » è appena il « cavallo di Troia » di questa poesia. Solo questo cosmo freudianamente permeato dall'io può attingere una qualche luce di cui anche la conoscenza individuale sembra tingersi e in cui in qualche modo riposare: ma è invero un riposo totale, una conquista totale: nulla è rimasto fuori da questo cosmo sanguigno. E' una poesia profondamente cosciente, che ha rasentato il surrealismo senza cadervi, al surrealismo opponendo questa intelligenza fisiologica, perché la sua stessa organicità non poteva permettere la dissoluzione del soggetto in un oggetto che valeva solo per quanto quello riusciva a mantenersi intimamente coerente. Questa poesia combatte su due fronti: il disordine soggettivo, il disordine oggettivo; ha dovuto perciò trovare una coerenza e una coesione fortissime, per toccare quella luce di sortilegio in cui emerge; deve, se così posso esprimermi, rifornirsi per linee interne, non cedere a lusinghe sentimentali, inventarsi ogni volta un linguaggio continuamente nascente da questa disgregazione-aggregazione, un linguaggio certo non oggettivo sul piano linguistico, perché identificatosi con quel moto creativo dove bene e male vivono solo per quanto di gelo e di fuoco portano seco. Il poeta stesso, in una lettera a Henry Treece, così ha espresso la propria poetica: « Una mia poesia ha bisogno d'un subisso d'immagini, perché il suo centro è un subisso d'immagini. Io costruisco un'immagine, sebbene la parola "costruisco" non sia la più adatta; io lascio, direi, un'immagine costruirsi in me emozionalmente, poi vi applico quanto possiedo di forze intellettuali e critiche; lascio che ne crei un'altra, lascio che questa nuova immagine contraddica la prima; faccio, della terza immagine generata dalle altre due insieme, una quarta immagine contraddittoria, e le lascio tutte venire in conflitto tra loro, nei limiti formali che mi sono imposto. Ogni immagine ha in sé il germe della propria

*distruzione, e il mio metodo dialettico, come l'intendo, è un continuo sorgere e crollare d'immagini che nascono dal germe centrale, che è anch'esso distruttivo e costruttivo insieme. Fuori dell'inevitabile conflitto d'immagini — inevitabile in ragione della natura creatrice, ri-creatrice, distruttiva e contraddittoria del centro propulsore, generatore della lotta — tento di fare quella pace provvisoria che è una poesia ».*

*E', dopo Eliot, forse il maggiore poeta inglese contemporaneo: valga questa testimonianza di un coetaneo italiano che per avventura si trova a fare lo stesso difficile mestiere di tessere parole per restare alla pari col mondo: « Sfumare e tessere di nuovo il rappezzo delle parole / Lasciate dai morti che, nel loro campo senza luna, / Non hanno bisogno del calore delle parole ».*

\* \* \*

*E' morto Dylan Thomas, caro amico bizzarro di una stagione prodigiosa di dolore e di speranza: l'abbiamo conosciuto nell'immediato dopoguerra, la sua figura ormai si confonde coi crolli e la polvere che dalle rovine si levava rossa sulle rive d'Arno dove era venuto a passare una stagione della sua vita, una colma, frenetica stagione, ricco solo dei suoi versi, già minato dall'alcool e dalle sregolatezze. Girava con noi e con la sua lieve moglie Caitlin MacNamara, ex-ballerina dai capelli rossi che viveva in una perpetua meraviglia nella dolce ma non meno stringente tirannia del suo straordinario marito. Con gli occhi lucidi ci accompagnava per queste vie dove il sole, il sole stesso, pareva tramortito da quello che doveva riscaldare, dalle ferite che illuminava, dentro e fuori di noi; bel sole come un fantasma in una città di fantasmi. Il poeta vedeva alla stessa stregua la cappella dei Pazzi e l'osteria dove, fin dal primo mattino, ordinato un fiasco di Chianti, costringeva gli amici a brindare alla vita, lume e loto di una primavera impalpabile. Egli ne è rimasto bruciato; l'ha bevuta a garganella, non ha avuto la pazienza di centellinarla. Nella sua poesia l'ebbrezza delle cose ha sapore di morte, e di superamento di morte. Le sue immagini scintillano l'una nell'altra: si coprono e si scoprono a vicenda; sono immagini continuamente a mezzo, la cui provvisorietà è quella stessa, tragica, della vita; immagini gravissime che non hanno finito, l'una nell'altra, di sorgere o di dileguare, sicché l'una ha il peso o il sospetto continuo di qualcosa che non è ancora, o non è più, suo. Ne nasce una poesia vivamente sospesa, il cui suspense lirico è tale che non ne conosciamo l'uguale nella poesia contemporanea. Chi legge, ascolta in un brivido, poiché il paesaggio lirico in cui s'inoltra col poeta, nel tono alto della sua voce, è sempre incalcolabile. Come in una eclissi l'ombra nera della morte — la sua tragica monotona ossessione — poggia sulla viva luce astrale di una vita che essa copre e scopre, delimitandola, nello stesso tempo. Ho detto vita, ma è meglio dire nascita, poiché la vita, diremmo, è vista nel suo stato prenatale, come la morte è vista, se così posso dire, in una eterna condizione, in una ribollente post mortem: si ha così una straordinaria simbiosi dove la realtà quotidiana par illuminarsi di riflessi sovrumani e insieme carnali; poiché insomma in Thomas la lotta ha spostato i suoi termini fino ai limiti orfici; e non per nulla il titolo del suo libro più significativo è Deaths and*

Entrances. *Nel vivo impasto delle idee il lievito poetico è in atto, non ha finito di dare una forma definita: la poesia vive in questo suo fieri continuo dove Hopkins e Donne hanno gettato il seme della loro insoddisfazione. Fisica come un cosmo in ebollizione, essa tocca nella sua volontà metafisica la ragione e i limiti della sua stessa, folgorante, consistenza fisica. L'immagine della sua poesia, della sua violenta discordia poetica, è nel bilico continuo tra la forza di gravità della morte e la forza centrifuga della vita. Non vince né la vita né la morte; e così la vita è fatta di morte; e la morte, di vita: tragico impasto che apparenta questo poeta « irrealizzabile », o realizzato solo attraverso quella « pace provvisoria che è una poesia », ai più grandi metafisici inglesi e al loro moderno vessillifero Gerard Manley Hopkins, come a certi macabri pittori medievali di contrapposti « trionfi ». Ma forse il 9 novembre 1953, in un ospedale di New York, preceduto dalla sua lunga guerra, Dylan Thomas ha vinto.*

### COLLOQUIO DELLA PREGHIERA

Il colloquio delle preghiere sul punto di essere pronunciate  
Dal fanciullo che va a letto e dall'uomo per le scale  
Mentre sale verso il suo amore morente nella sua alta camera,  
L'uno incurante verso chi moverà nel sonno  
E l'altro pieno di lacrime all'idea di trovarla morta,

Si aggira nel buio sul suono che essi fanno si leverà  
Dalla terra verde ai cieli echeggianti,  
Dall'uomo per le scale e dal bambino presso il letto.  
Il suono che si alzerà nelle due preghiere  
Per il sonno in un paese sicuro e per l'amore che muore

Sarà il volo di un unico dolore. Chi calmeranno?  
Il fanciullo dormirà incolume, l'uomo singhiozzerà?  
Il colloquio delle preghiere sul punto di essere pronunciate  
Si aggira sui vivi e sui morti, e l'uomo per le scale  
Stanotte non troverà morente ma vivo e caldo

Nel fuoco della sua inquietudine il suo amore nell'alta camera.  
E il fanciullo incurante verso chi innalza la preghiera  
Annegherà in un dolore profondo come la sua vera tomba,  
E fisserà, attraverso gli occhi del sonno, il negro occhiuto flutto  
Che lo trascina su per le scale verso una che giace morta.

## E MORTE NON REGNERA'

E morte non regnerà.  
I morti nudi saranno una cosa sola  
Con l'uomo nel vento e la luna occidentale;  
Quando l'ossa scarnite fino alle ossa se ne saranno andate,  
Al gomito e al piede avranno stelle;  
Impazziti, saranno ragionevoli,  
Risorgeranno, sprofondati in mare;  
Si perderanno gli amanti, non l'amore;  
E morte non regnerà.

E morte non regnerà.  
Sotto i meandri del mare  
Giacendo a lungo, non moriranno in tempesta;  
Torcendosi alla tortura quando i tendini cedono,  
Legati a una ruota, non si spezzeranno;  
La fede nelle loro mani si romperà in due,  
E il liocorno del male li trapasserà;  
Spaccati da ogni parte, ma non si fenderanno;  
E morte non regnerà.

E morte non regnerà.  
Potranno i gabbiani non gridare più nelle loro orecchie  
O le onde non spezzarsi strepitose sulle rive;  
Dove un fiore fiorì mai più un fiore  
Alzerà il capo ai colpi della pioggia;  
Benché pazzi e morti come ceppi,  
Con la testa ostinati si faranno strada tra le margherite;  
Nel sole irromperanno finché non avrà abbassato bandiera,  
E morte non regnerà.

FRA LE VITTIME DELL'INCURSIONE  
ALL'ALBA C'ERA UN UOMO CHE AVEVA CENT'ANNI

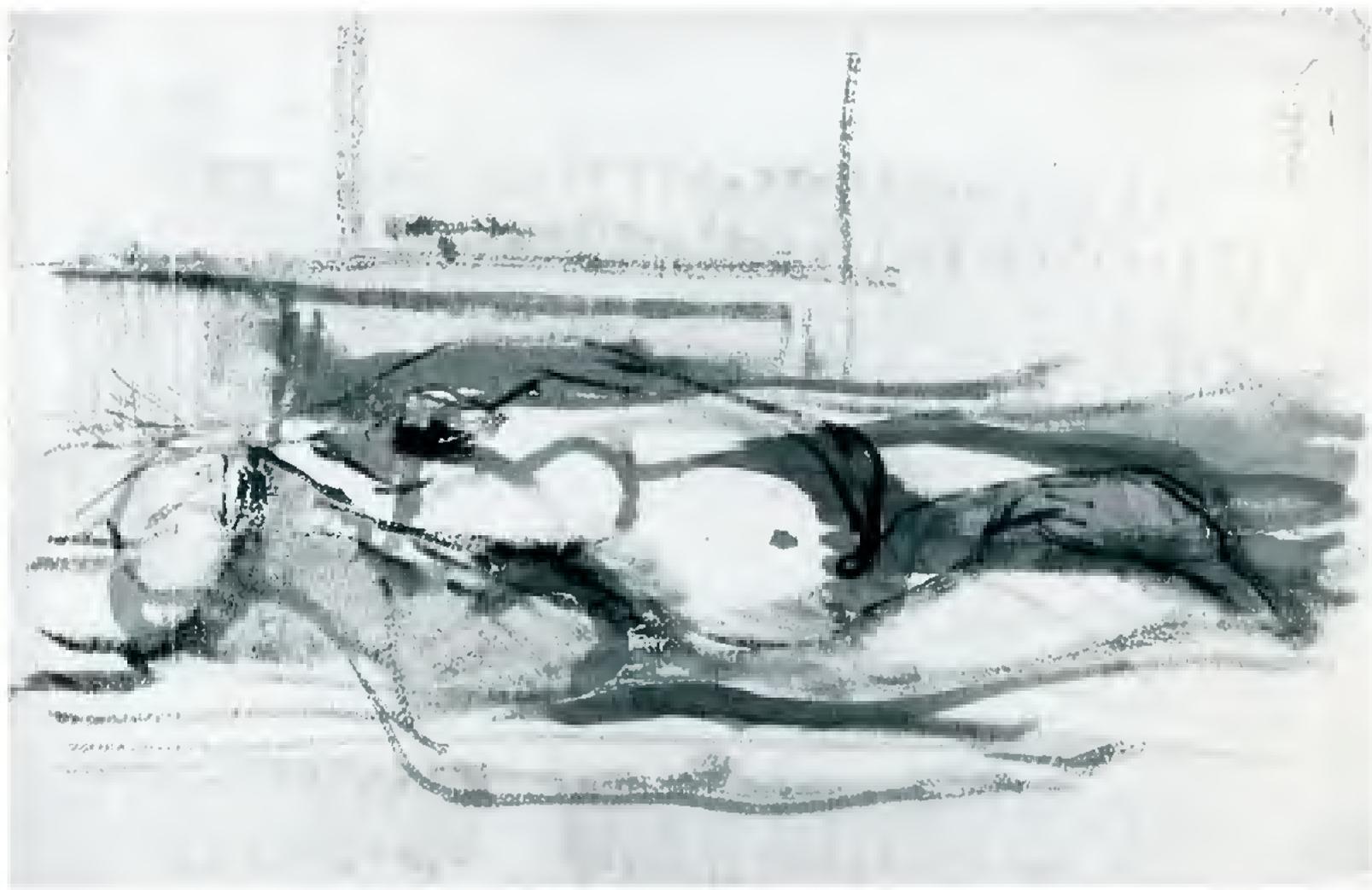
Si stava appena destando il mattino sulla guerra  
Ed egli si vestì e varcò la soglia e morì,  
Un soffio improvviso scardinò le dischiuse serrature,  
E cadde dove aveva amato sul lastrico cretato  
E sui funebri grani del suolo straziato.  
Dite alla sua strada sulle sue spalle che egli fermò un sole  
E che i crateri dei suoi occhi fecero sorgere germogli di primavera e fuoco  
Quando tutte le chiavi saltarono dalle serrature, e tintinnarono.  
Cessate di scavare per le catene del suo cuore che si faceva grigio.  
L'ambulanza celeste chiamata da un assembramento di feriti  
Attende che risuoni la vanga sulla gabbia.  
Oh tenete lontane le sue ossa da questo carro comune,  
Il mattino s'invola sulle ali della sua età  
E un centinaio di cicogne è appollaiato sulla destra del sole.

*(Traduzioni di PIERO BIGONGIARI)*





DYLAN THOMAS: autoritratto



MARTINI: *Figura*

PIER PAOLO PASOLINI

## Le « Novelle » di Gadda

Non ci sembra sproporzionato tener presente dietro il primo piano di questo grosso scrittore ch'è Gadda, l'intero sistema in evoluzione della prosa italiana. I problemi che la sua lingua propone sulla pagina, non vi si esauriscono: tendono con violenza a divenire generali. Non si può pensare a Gadda senza pensare a tutto il Novecento letterario italiano, né a questo senza il particolare Ottocento che lo contiene. Già molti critici si sono deliziati al gran convivio gaddiano: e ne hanno dato i referti che si dovevano: tanto che le principali osservazioni stilistiche che si potevano fare sono già state fatte: né c'è alcuna bibliografia (se si eccettui forse quella d'un Cecchi) che ne vanti di più sottili e cordiali. Perciò l'ascoltatore non stupisca se cerchiamo piuttosto di collocare nella storia che di analizzare nel momento, questo poderoso corpus di racconti (le *Novelle del Ducato in fiamme*, pubblicate da Vallecchi, e premiate a Viareggio): e se lo facciamo con secchezza di schema, purtroppo; con poco maggiore respiro che se si trattasse d'un appunto: Schiaffini e Contini faventibus.

Gadda al tempo stesso appartiene molto e appartiene poco al nostro Novecento: forse il suo curriculum potrebbe fornirne le spiegazioni psicologiche e le circostanze determinanti: ma è un fatto che si danno delle differenze sostanziali tra la sua « prosa d'arte » e quella dei suoi contemporanei. A debellare subito uno dei più diffusi luoghi comuni della critica gaddiana, bisognerà osservare che non c'è in lui alcun sapore di dannunzianesimo: e quindi non c'è il barocco nell'accezione corrente che la parola ha acquisito dopo il D'Annunzio. Il barocco di Gadda è un barocco realistico: categoria di stile anteriore al Seicento, e reperibile lungo la costante della letteratura italiana che il Contini definisce « plurilinguistica », in antitesi con l'« unilinguismo » petrarchesco, cioè con quella lingua assoluta, e quasi astorica nella sua suprema purezza, che si è sempre posta come modulo della letteratura italiana-fiorentina. E pensare che la letteratura italiana era cominciata precisamente sotto il segno del « pastiche »! Il « pastiche » gaddiano, proprio: letterario di origine, com'è in Gadda, non prodotto da una concezione metafisica (come quello del gran modulo realistico ch'è la « Divina Commedia »): dai rimatori italo-provenzali, franco-veneti, siciliani, al Trecento realistico, al Quattrocento macaronico, al Cinquecento sensuale ecc. fino al Romanticismo — senza dimenticare i poemetti scientifici settecenteschi (tipici per il nostro caso)... Il lettore non s'impressioni alla congerie: e si aggrappi alla semplicità dello schema. E vedrà come, giunti alla

soglia della nostra epoca, la grande costante petrarchesca appaia incrinata e esausta: in sincronia col mondo sociale e politico in cui aveva potuto esistere. E come al contrario l'altra corrente, la dantesca, appaia potentemente ricaricata e attuale.

Mentre il petrarchismo linguistico si tramandava nelle scuole, nelle accademie, privilegio delle classi conservatrici e dominanti, il dantismo lussureggiava nella vita letteraria militante, s'imbeveva di Risorgimento, di liberalismo, di socialismo... Forse per il suo immanente spirito democratico comunale, per il suo continuamente violento senso religioso e moralistico... Siamo al caso del Manzoni; col Verga il realismo, rifondendo gli interessi direttamente religiosi e morali, si articola da una parte al verismo di origine scientifica, dall'altra trova ragione di essere in un profondo sommovimento lirico: nella « scoperta del monologo interiore », come definisce la cosa il Contini

Ed è da notarsi ancora — su un piano più basso, di lingua strumentale — come tale realismo contribuisca alla creazione di una *koinè* nazionale, letterario-giornalistica, in cui l'Italia fine-ottocento principio-novecento esprime la sua unità politica e, ancora dimessamente, culturale.

Ora tutta questa massa d'esperienze come giunge al nostro Novecento letterario, e, nella specie, a Gadda? Ma — sempre angolando su Gadda — sceveriamo, schematizziamo ancora: del patrimonio ottocentesco possono eminentemente valere per Gadda, a determinarlo dall'esterno, i seguenti dati: 1) Una componente manzoniana, originantesi dal Manzoni non teorico, ma (come dice lo Schiaffini) « romantico in quanto il sistema romantico racchiudeva in sé una tendenza cristiana e democratica »: il Manzoni Lombardo, insomma, tra i due poli del campanile e della nazione. 2) Una componente dialettale, in cui giganteggiano il Porta e il Belli, ironici, non umoristi, espressionisti, non cromatici. 3) Una componente « scapigliata », la cui « funzione Gadda » è stata stupendamente indicata dal Contini nella sua recente antologia della scapigliatura piemontese. 4) Una componente veristica (a fondo lirico) di procedenza verghiana.

La presenza di tali componenti resta accertata, oltre che dalla loro felice tonificazione, anche da una patina leggermente putrida ch'esse lasciano sulla pagina: della prima si deposita in Gadda un certo conformismo sia in senso provinciale che nazionale (semberebbe assurdo: ma non lo è, se si pensa all'enorme timidezza di questo grosso anarchico buono come un ragazzo), e ne restano tracce, per esempio, nella figura del capitano (autobiografica) nel racconto « Socer generque ». Della seconda, vernacola, un certo sapore, anche se spesso esilarante, di chiusura municipale. Della terza, scapigliata, un eccesso di psicologismo patologico, clinico. Della quarta, veristica, una non celata crudezza di compiacimenti per il linguaggio e l'atteggiamento scientifico: con odore di laboratorio.

Ora tutte queste componenti esterne (Gadda è nato sessant'anni fa) raggiungono Gadda nel cuore del Novecento: passano cioè attraverso un filtro che ne trasforma la sostanza. C'è di mezzo il decadimento di tutti i miti ottocenteschi e moderni, e la crisi della nostra epoca, ossia della grande borghesia che di quei miti è stata la produttrice. Quelle componenti stilistiche arrivano quindi in Gadda svuotate di contenuto. Non resta che la loro forza, la loro violenza espressiva: a sé, essendosi

annichilite in essa le ragioni dell'espressione. Non c'è più fede in nulla se non un superstite attaccamento a un'indifferenziata e pur sempre operante passione dell'individuo una specie di superuomo senza volontà di potenza. E si badi che in fondo anche le ragioni polemiche anti-borghesi (quelle vociane) in Gadda si sono smontate: e così il gusto rondiano della letteratura, come estrema e elegante salvezza. Gadda si trova ciecamente solo di fronte a un mondo ciecamente solo: spinti l'uno contro l'altro, a urtarsi, con ripercussioni di dolore nevrotico, cosmico, da puri impulsi empirico-irrazionali.

E' chiaro che la potenza espressiva di Gadda serve a ricreare un mondo destituito di possibilità di razionalizzazione, se l'idealismo e Croce, per Gadda, non sono esistiti; se ogni finalismo, sia religioso che sociale, può essere in lui pura constatazione, fenomeno del mondo circostante, non misura interiore del mondo: trovano cioè in questo scrittore una sorta di pausa terribile, quasi come in un membro staccato dalla storia, o vivente la storia di una parte dell'umanità (la nostra, la borghese) in via di superamento.

Collocata dunque in un corso storico, — nella specie la storia della prosa italiana — questa scrittura, a cui tendevano insieme la scapigliatura e il verismo ottocentesco come prodotti di una comune violenza linguistica potrebbe dunque definirsi nella formula « espressionismo ». E un esame interno della prosa gaddiana, porterebbe alla stessa soluzione critica.

Riducendole allo schema, ecco di questa prosa le componenti essenziali: in ordine psicologico: 1) Una fissazione narcissica implicante, oltre la naturale deformazione del rapporto gnoseologico con la realtà, una nostalgia (non crepuscolare!) per l'epoca in cui tale fissazione s'è avuta, e una incoercibile simpatia per le figure dei « ventenni » (sia appena dirozzate, come gli spesso ritornanti « alpini », sia vividissime, come nel protagonista giovane di « San Giorgio in casa Brocchi »); 2) Una reazione patologica ai contatti col mondo esterno: il « tono » espressivo di Gadda essendo un misto di rabbia e di pietà, di mitezza e di livore, con cui si adatta come in un calvario alla società della quale, insieme, è reietto e transfuga volontario, quasi non sapesse distinguere nel suo cieco sentimento verso di essa, furia polemica e rimpianto, rancore e generosa sfottitura. Il suo stesso antifascismo (in « Socer generque » e passim) si direbbe dovuto al fatto che i fascisti urtavano particolarmente i nervi: e insomma l'unico contenuto della sua violenza espressiva è un indifferenziato stato di sommovimento psicologico, e quindi lirico, ma in un senso straboccante del termine, il lirismo della « commedia »...

In ordine stilistico: 1) La « contaminatio » di linguaggi (su cui non conta insistere, tante sono le osservazioni ormai fatte al proposito, e volgarizzate); 2) La furia analitica, con continuo, irruente apporto di excursus (mirabilissimi). In merito al primo di questi dati vorremmo però sottolineare quelli che sono i termini fondamentali e più drammatici del « pasticciaccio » gaddiano: ossia il *linguaggio letterario*, strabocchevole di terminologie colte (che è la massa più imponente di questa scrittura) e il *linguaggio veristico*, vivente soprattutto nel dialogo, assai scarso e quasi sempre « citato », con implicita colorazione dialettale.

Mentre dunque in Verga era idealmente il dialogo (ossia la vita oggettivamente vista e ascoltata nella sua realtà) a produrre la complicazione stupenda del testo

narrativo, vibrandovi e sommuovendolo liricamente col contrasto lingua parlata - lingua letteraria, in Gadda è invece il testo narrativo che produce il dialogo, come un corollario, un massimo di violenza linguistica, un supremo sberleffo: un fugace sguardo alla vita nella sua beata e irraggiungibile realtà. Sì che ci sarebbe da scrivere un intero, grosso capitolo di storia della lingua letteraria, partendo dall'interiezione verghiana, già robustamente studiata dal Russo, *Santo diavolone!*, per giungere al gaddiano *Vacca miseria!* gridato dal cascarino che s'imbatte contro il formidabile seno della Jole.

Nella storia della nostra prosa, in un periodo in cui questa, dopo esser stata per secoli diacronica alla poesia — quasi per reazione alla propria strumentalità, trovata nella pratica dell'unità nazionale borghese — si mescola alla poesia nella « prosa d'arte », Gadda non poteva sottrarsi all'influsso di tale operazione: ma, come abbiamo visto, la compie in un modo sostanzialmente diverso dai suoi contemporanei. Pur rovesciando il rapporto per definizione realistico, egli corona nel novecento il realismo verghiano; dà respiro « nazionale » al libellismo filologico e scapigliato, prodotto un po' provinciale del romanticismo; e attua in concreto, per mezzo del suo portentoso macchinario linguistico, la sua « ipertassi » (se possiamo per simpatia, coniare questo nuovo vocabolo) le teorie dell'Ascoli in polemica col Manzoni teorico. Visto così, un po' forestiero al giro linguistico del suo tempo, in una più assoluta gerarchia storica, Gadda può dunque apparire un autentico « classico »: tanto che di certi suoi pezzi da antologia si potrebbe dire, proprio con una frase — che lo Schiaffini citandola chiama stupenda — inventata dall'Ascoli per il Manzoni, che sono stati scritti « con l'infinita potenza di una mano che non pare avere nervi ».



ROBERTO MORSUCCI

*Liriche d'amore*

1.

*Quando il mare si ritira  
in fondo ai tuoi piedi  
— il corpo tuo sta pallido e bello —  
offerto ai sogni più che agli occhi miei,  
Per questo raffreno il desiderio:  
non ti sveglio, e lascio navigare  
il silenzio per le profonde curve  
dell'isola calda che tu sei*

2.

*Dentro te vorrei rimanere immobile  
e tutt'e due a guardare  
l'infinito che passa sopra noi.*

3.

*Anima del tuo bianco corpo  
sogno di prenderti ancora  
al mio ritorno.  
Le ore d'attesa, come un colonnato,  
non tolgono tutta la visione  
scoprendo  
metà figura per la lunga coscia  
un dolce seno e una rotonda spalla,  
e l'ombre che esaltano gli amorosi  
punti che porgi alla luce  
e al mio desiderio.*

4.

*Con questa gioia e con questo dolore  
io devo partire: ritrovarti  
più innamorata al ritorno  
e libera adesso della mia presenza  
che ti danneggia con un vecchio amore.  
Gioventù nasce  
quando vecchiaia muore:  
ma la morte è dolore.*

5.

*Disteso al tuo fianco  
levigato in anni d'amore  
non dormo  
ma seguo i tuoi occhi che vedono  
affacciarsi la fine del tempo  
e il mistero d'un'altra serenità.*

6.

*Ho bisogno di te come dell'acqua  
perché il mio sangue m'ha dentro bruciato  
sangue arso dal sole chiede acqua  
come il silenzio d'un fiume asciugato  
Tu sola puoi venirmi incontro, acqua  
dove tuffo il mio viso innamorato  
nel colore del cielo, dolce acqua  
che lo rispecchi dal vento trasportato.*

#### NOTA

Di Roberto Morsucci, giovane poeta immaturamente scomparso, non si conosceva sinora che un esile volumetto di *Odi*. Ma le sue carte manoscritte rivelano la consistenza della sua voce, e ci indicano che egli avrebbe pienamente raggiunto i risultati poetici che da lui si attendevano. Dalle carte rinvenute dopo la sua morte, abbiamo tratto appunto queste liriche che egli aveva scritto per la moglie poco tempo prima di lasciarsi.

CARLO BO

## Lettura di Franz Hellens

È una vera e propria illusione credere di possedere di una letteratura, di un periodo, di un genere letterario un quadro esatto e sicuro. Lo so, è un'illusione provocata dal senso della nostra provvisorietà, quanto più siamo incerti e indifesi dentro di noi, tanto più ci riportiamo su un'immagine di eterno, su una vocazione assoluta. Ci è accaduto di ripensare a questa legge leggendo e rileggendo Franz Hellens. Voi stessi siete in grado di giudicare della situazione e della posizione di questo scrittore, dico giudicare riferendosi al modo della fama e alla ragione della sua presenza. Di solito siamo portati a considerarlo come uno scrittore di eccezione, quasi che volessimo restituire alla purezza della sua condotta le ragioni dei nostri debiti e in tal modo giustificare la nostra distrazione e la debolezza della nostra funzione critica. Non è ad ogni modo questo il momento per una revisione puntuale e completa dei nostri rapporti, cerchiamo piuttosto nel corso di una semplice lettura di vedere fino a che punto abbiamo veramente dimenticato questo spirito precursore, questo scrittore che — spesso assai prima di altri inventori d'avanguardia. — ha saputo mettere in luce approssimazioni e condizioni del nostro tempo. Intanto fermiamoci per un momento sul capitale, quasi direi sul volume della sua opera. Hellens è nato nel 1881 e dal 1905 è rimasto sempre presente come lavoratore della letteratura belga di lingua francese: opera robusta e nello stesso tempo opera significativa, al punto da poter sopportare assai bene il peso dei confronti più compromettenti, per esempio quello col surrealismo. E ancora opera diversa, dalla regione del poeta a quella del romanziere, del narratore la strada è lunga e sta a testimoniare una partecipazione che è non mai stata frutto di occasioni e di movimenti calcolati. Cerchiamo di sottolineare almeno uno di questi motivi essenziali della sua storia: è lo stesso Franz Hellens ad aiutarci nella prefazione scritta nel 1951 per la ristampa di *Mélusine* che egli definisce il suo libro più imperfetto e per questo il più caro, quello che riflette meglio le profonde suggestioni della sua anima. *Mélusine* fu cominciato nella primavera del 1917 a Nizza e fu portato a termine alla fine del 1918 a Villefranche. *Mélusine* rappresenta una somma di sogni e fu « scritto letteralmente in uno stato di transe » mentre lo scrittore conosceva uno strano periodo di felicità creatrice. Il libro nacque occasionalmente per un « rêve fabuleux » e venne ripreso sul filo di altri sogni che solo alla superficie conservavano l'immagine del caso mentre in realtà erano collegati da un filo miracoloso. Il ritmo del libro è, dunque, un ritmo di febbre e l'opera restituisce l'ansia, la febbre della creazione libera, non organizzata.

Assai prima che i surrealisti scoprissero la fonte meravigliosa dei sogni, Franz Hellens seguiva il metodo di questi appuntamenti offerti contro il muro della ragione: il sogno era diventato non solo l'occasione ma anche la ragione fondamentale della sua ricerca. Gli unici momenti di lucidità che lo scrittore ricordi sono appunto quelli in cui egli cercava di opporre una diga all'onda travolgente del sogno, al clima di eccitazione continua. In questa caccia gli oggetti del controllo si identificavano con le parole, con le immagini, insomma con il giuoco dello stile. Hellens ci confessa di avere tentato molte altre volte, in seguito, di ripetere questo esperimento di lucidità ma di non esservi più riuscito: la confessione starebbe a significare che il dominio del sogno fu al tempo di *Mélusine* preponderante. La volontà non aveva nessuna forza, quella particolare illuminazione al magnesio derivava direttamente dalla funzione attiva del sogno. Il libro ha ancora un altro significato, la sua conclusione lasciò allo scrittore il senso di una liberazione: una malattia era finita, era risolta, Hellens usciva da quella dolorosa allucinazione che però non dava dei frutti malati ma l'immagine di una vita sana e ricca. Hellens suggerisce anche che *Mélusine* potrebbe significare il tempo del rinnovamento, la vittoria contro una concezione troppo sterile e borghese della vita dello scrittore, il predominio dell'avventura sulla regolarità, sull'ordine fittizio.

C'è anche una storia pratica del libro che è poi la storia di tutti i libri importanti della letteratura: vale a dire che l'opera fu letta da molti editori ma senza successo, si dovette aspettare un'occasione, l'intervento di fortuna perché il libro pubblicato in Belgio fosse messo in commercio da un editore parigino allora famoso, l'Emile-Paul. Il libro è del '21, sono passati più di trent'anni e se lo rileggiamo vediamo subito il grado della sua resistenza, in che modo mirabile porti alla superficie, oggi, tutte le sue domande, tutte le voci nuove. Lo stesso Lalou si dimostra persuaso dell'importanza di quest'opera di precursore: e l'aggettivo dovrebbe servire due ragioni, la prima di carattere generale in quanto sottolinea la qualità del libro nel quadro dei vent'anni famosi fra le due guerre, l'altra di carattere intimo in quanto allude a quella che sarebbe stata l'evoluzione di Hellens. D'altra parte Hellens non è arrivato a *Mélusine* gratuitamente, si cerchino i libri di racconti che l'hanno preceduto per conoscere la pazienza dell'artigiano, le qualità di conquista dello scrittore: *Les Hors-le-Vent* (1902), *Les Clartés latentes* (1912), *Nocturnal* (1919), *Réalités fantastiques* (1923). Ho segnato questo titolo con una data posteriore per cogliere meglio l'arco del suo lavoro, del resto il nome stesso è rivelatore di uno stato d'animo che abbiamo visto in azione per *Mélusine*. Il rapporto fra realtà e fantasia risulta quindi perfettamente articolato, Hellens ci confessa ancora di aver messo la maggior parte di sé in *Réalités fantastiques*.

Se si vuol inoltre illuminare la condizione rivoluzionaria di questi due libri, *Mélusine* e *Réalités fantastiques*, ci si riporti a quello che era lo stato della letteratura belga di lingua francese verso gli anni venti. Critici avveduti hanno per l'appunto fatto osservare come Hellens si sia sottratto di colpo all'illusione stanca del folklore, all'inganno del regionalismo. Se ci affidassimo a un giuoco di immagini, potremmo dire che Hellens ha fatto soffiare sullo stagno morto di una letteratura di ripetizione, il vento vivificatore del sogno, della parte più vera e profonda di noi. Soltanto un

Supervielle in poesia è riuscito a muovere dei mondi così composti e inquieti, fragili e ricchi di una carne sconosciuta. Il narratore classico, così come salta agli occhi della memoria, è un operatore a freddo, che muove con astuzia le carte del proprio giuoco e per cui soprattutto vale l'argine insostituibile della realtà quotidiana, il narratore secondo l'esempio e l'immagine dei grandi romantici, e, nel caso di Franz Hellens, è uno che sposta il problema proprio ai confini della realtà e trascinato dal peso del vuoto, dal senso del mistero suscita tutto un nuovo mondo di proporzioni, tutto un nuovo libro di situazioni. In tal modo alla realtà sorda si contrappone una immagine palpitante della verità. Questo dominio della fantasia è stato naturalmente più attivo per il poeta, per l'altra parte della figura di Franz Hellens. Anche questa del poeta è una bella e lunga carriera che si è iniziata con *Vers anciens* (1905-1915), nei *Poèmes pour l'Eau sombre* (1917), ha continuato ne *La Femme au prisme* (1920), in *Notes prises d'une Lucarne* (1925), per concludersi in *Poésie de la Veille et du Lendemain* (1932) e in *Variations sur des Thèmes anciens* (1941).

Della realtà restava questo senso di dolore :

*Pour une tiède page écrite sans douleur  
Suffit le court parfum d'une tasse de thé.  
Mais l'orgueilleux élan du poète qui souffre  
Exige pour tremplin l'arome de volcan.*

e nello stesso tempo lo soccorreva il bisogno di una fedeltà :

*La machine qui répète  
Le mouvement sans broncher  
Est aussi simple que l'enfant  
Qui répète sa prière.*

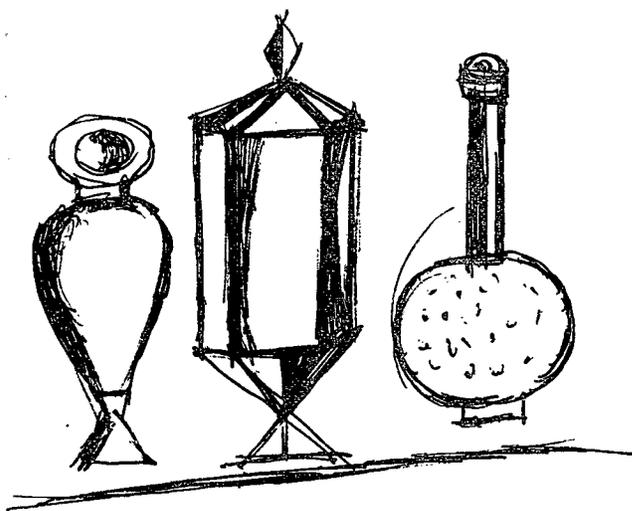
*Faites, mon Dieu, que le fil  
Ne s'échappe de l'aiguille  
Faites, mon Dieu, que ma main  
Ne lâche ce qu'elle tient.*

Eterno rapporto di forze che trova la sua piena vocazione in questo *Poème d'automne* :

*Le corps penché sur l'étang  
Où grandissait un visage  
Voyait s'élargir le temps  
Autour d'un ciel sans nuage.*

*Je penche une tête lasse.  
Caillou perdu, tout en bas,  
Mon corps ensablé s'efface  
Sous une eau qui n'attend pas.*

Realtà, sogno, essere, essere stato, ecco i termini della storia di Franz Hellens. Tutto il suo lavoro, per diverse ragioni prezioso, sta in questo alternarsi di movimenti opposti ma collegati fra di loro in profondità. Soltanto uno spirito aperto e toccato dagli oggetti della realtà, soltanto uno spirito ferito, raggiunto dal dolore poteva avere la forza di indicare nuove occasioni, nuove possibilità: Franz Hellens ha fatto questo in un arco di tempo che sta per toccare i cinquant'anni. Se avesse lavorato in Francia, non c'è dubbio che la sua eco sarebbe stata maggiore ma questa spiegazione non deve chiuderci un esame in profondità, non deve escluderlo dalla lotta comune: soltanto su un teatro pieno, in mezzo ad attori tanto più famosi di lui riusciremo ad avere un'idea esatta della sua importanza e del significato del suo lavoro.



VITTORIO LUGLI

## CITTÀ CARDUCCIANA

Si restringe il tempo, di lontano; nel passato, si abbreviano le distanze. Quando nei primi anni del secolo, adolescenti ansiosi venimmo dalla nostra provincia alla città, fu come una delusione, che qualcuno ci aveva preveduto. I bei giorni di Bologna erano finiti: altrove era ormai la luce cui si volgevano gli spiriti nuovi, desiderosi di procedere col tempo. Qui era il passato — l'Ottocento, si direbbe adesso; ma allora nessuno pensava di opporre al secolo concluso il nuovo, di cui quasi neppure si aveva coscienza. Vecchia ci parve la città, di una gaia, sapida vecchiaia, contenta del suo nobile decoro di poesia e di storia, un poco impigrita in quella sua luce già declinante. Un tramonto che la diffusa, vivace letizia della gente non dissimulava. Troppo tardi eravamo venuti...

Solo molto dopo ci sono parsi quegli anni del tutto preziosi: sentimmo che la nostra Bologna d'allora non era poi remota, diversa dalla Bologna donde erano volate le *Odi Barbare*. Infatti qualche volta, nel fondo della libreria illustre, avevamo scorto il vecchio Poeta che poi, tra il premio Nobel e la pace della Certosa, sembrava comporsi nella gloria sicura. Il solitario di Casola Valsenio, seduto al caffè San Pietro in costume da ciclista, fra una cerchia di giovani intenti, era la solitaria opposizione che accompagna la vera grandezza. Guerrini scriveva ancora, con qualche nuovo pseudonimo; sotto i portici s'incontrava la nobile, decorosa figura del Panzacchi. Non c'è dubbio, quella era bene la città carducciana, e noi ci siamo stati giovani.

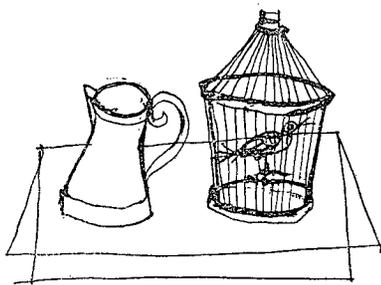
Poi, un poco avanti, un po' dopo la prima guerra, quasi violentemente alterate le sue linee nel gran fervore edilizio: più ampia e libera nel respiro dei vasti corsi, delle vie irriconoscibili, spaziose e lucenti, ingenuamente orgogliosa di riprodurre l'aspetto, la vita, la febbre delle più grandi città. Ma quando altro tempo ancora era passato, tornando come da un lungo viaggio, la riscoprimmo con lenta gioia.

Ecco, le linee recenti si sono un poco armonizzate con le antiche; le nuove costruzioni, di ieri, hanno già un poco la patina del tempo. Accanto ad esse, i monumenti vetusti ridono in piena luce, nella loro giovinezza perenne; i palazzi quattrocenteschi lasciano intravedere i vasti cortili adorni. Nel vespro la Piazza è sempre quella rossa meraviglia che ogni primavera mostriamo agli amici stranieri, reduci da Firenze e diretti a Ravenna, perché vedano che anche Bologna è bella. Come

l'ha detta il Poeta : « ardita, fantastica, formosa, plastica, nella sua architettura trecentistica e quattrocentistica, di terra cotta, con la leggiadria delle loggie, dei veroni, delle bifore, delle cornici. Che incanto doveva essere tutta rossa e dipinta nel cinquecento! ».

Così noi ancora vediamo Bologna, quasi con occhi carducciani. Perché egli ci ha aiutato a vederla, perché è stato il primo a rivelarla così. Questo giovane venuto di Toscana ha sentito, amato la Città, come sanno intendere ed amare i diversi, gli ospiti, che fan proprio il luogo estraneo, lo conquistano col vivo amore. Lo spirito toscano, acuto, frizzante e un po' chiuso, si apriva qui nella vasta pianura ove l'Italia è più agevolmente europea. In compenso, l'ospite dava alla Città la gloria letteraria, che le mancava accanto a quella delle scienze e delle arti.

Del Carducci anche la robusta sanità si conviene a questa terra; alla bontà della gente, schietta e rude, si convengono i bruschi moti del sentimento. E perché non sappiamo immaginare il Maremmano chiuso in una moderna città sterminata, questa ancora gli si confaceva, provinciale, quasi campagnuola, con la gran gente che ogni giorno le si rovescia dentro, per la via romana e dai colli. Nel suo passare da una casa povera ad una un po' meno modesta, Broccaindosso, Strada Maggiore, il Poeta naturalmente doveva giungere al limite della Città, alle mura di Porta Mazzini, ove più di oggi libera si apriva la pianura verso l'oriente. Questa casa-museo Carducci non è la casa, il museo Victor Hugo, in Piazza dei Vosgi, la *Place Royale* Luigi XIII e romantica. Il confronto, anzi, ricorda ove si arresta la somiglianza fra i due, il signore opulento delle immagini, dei ritmi, e il raccolto cantore delle *Rime Nuove*; E Bistolfi, qui accanto, purtroppo non è Rodin. Pure, se lontana sembra la poesia del Carducci anche ai non giovani, se da tempo ci è parsa ingiustizia (troppo scontata, del resto) il suo prevalere assoluto, nell'ultimo Ottocento, sopra il Verga e gli altri, ecco qui — in questa austerità semplice e pensosa — s'intende quanto c'era di schietto, di onesto ed umano nell'uomo e nell'opera, come l'uno e l'altra, da questa Città tutta viva e cordiale, dovessero imporsi alla nuova Italia, bisognosa di un simile forza e luce.



GIUSEPPE UNGARETTI

## IL MESSAGGIO DEL LIBRO

Oggi (1), nelle varie città d'Italia, e, credo, in questo stesso momento, si svolge la cerimonia inaugurale della *Settimana del Libro*. Con l'appoggio decisivo dello Stato e con la collaborazione dell'Associazione Librai Italiani, ogni anno, dall'anno scorso, l'Associazione Italiana degli Editori organizza questa manifestazione che ha lo scopo di presentare al pubblico, come in un bilancio, i raggiunti risultati nel campo nazionale della produzione libraria. I raggiunti risultati possono questa volta farci pronosticare per il libro italiano liete sorti, confermando le promesse e le speranze dalla precedente celebrazione alimentate nel pubblico, il quale ad essa era affluito numeroso: solo qui in Roma la Mostra annoverò, l'anno scorso, 400.000 visitatori.

Dicevo che, nella sua produzione libraria, quest'anno si presenta a noi con risultati particolarmente felici. In quest'anno, uscirono libri di poesia di anziani e di giovani e di giovanissimi recanti notevoli segni di forza e d'originalità d'ispirazione; di rado, come in quest'anno, romanzi e novelle d'ogni tendenza narrativa s'imposero al lettore per uguale acutezza e per uguale precisione nello sceverare e nell'approfondire problemi del vivere d'un'umana persona, in relazione agli altri ed a sé stessa, in un consorzio umano confuso all'estremo quale l'odierno. E, accanto alle opere del sentimento e della fantasia, gli scritti saggistici non sfigurano, anzi a volte appaiono tanto attraenti e perspicui alla lettura da fare esitare se non preferirli a liriche e a racconti: indagini, scrupolosamente condotte in grandi paesi stranieri, ricche di documenti e nuove di penetranti, giuste, osservazioni; studi dotti intorno a singoli scrittori, o a questo o a quel momento della storia letteraria; tentativi di chiarificare e sistemare storicamente avvenimenti politici non lontani; opere accurate sugli sviluppi del teatro e del cinema nell'ultimo cinquantennio. E che dire delle traduzioni? Traduzioni dalle lingue classiche, traduzioni da ogni lingua moderna: traduzioni di prose, traduzioni di versi, traduzioni di opere di varia cultura. Non solo esse di anno in anno migliorano; ma qualcuna di esse ormai raggiunge la perfezione d'un'opera nata bella nella stessa nostra lingua. Non parlo dei libri di scienza esatta, o di scienze naturali e mediche, o di scienze economiche e giuridiche, libri sui quali non ho competenza a parlare, e nei quali il cultore troverà certo anche quest'anno, e secondo l'altezza delle nostre tradizioni in tali campi, ottimo cibo per il suo esigente palato; né mi dilungherò

a parlare dei libri di storia della musica e di storia delle arti figurative, certo eccellenti. Eccellenti, posso dirlo per mia conoscenza diretta, quelli che riguardano le arti figurative, eccellenti per il pregio delle riproduzioni, ma soprattutto per la scelta di esse, spesso di assoluto rigore critico, ed è noto che la nostra contemporanea critica d'arte è autorevole ovunque e senza dubbio rappresenta, per riconoscimento universale, un nostro primato nel mondo. Infine, a vecchie collane di classici antichi e di classici nostri, collane di merito indiscutibile, sono venute ad aggiungersene altre, e i nostri maestri di filologia hanno avuto occasione, nello stabilire più d'un testo difficile, di mettere alla prova vittoriosamente anche questo anno, la loro vasta erudizione e la complessità e la sottigliezza del loro ingegno.

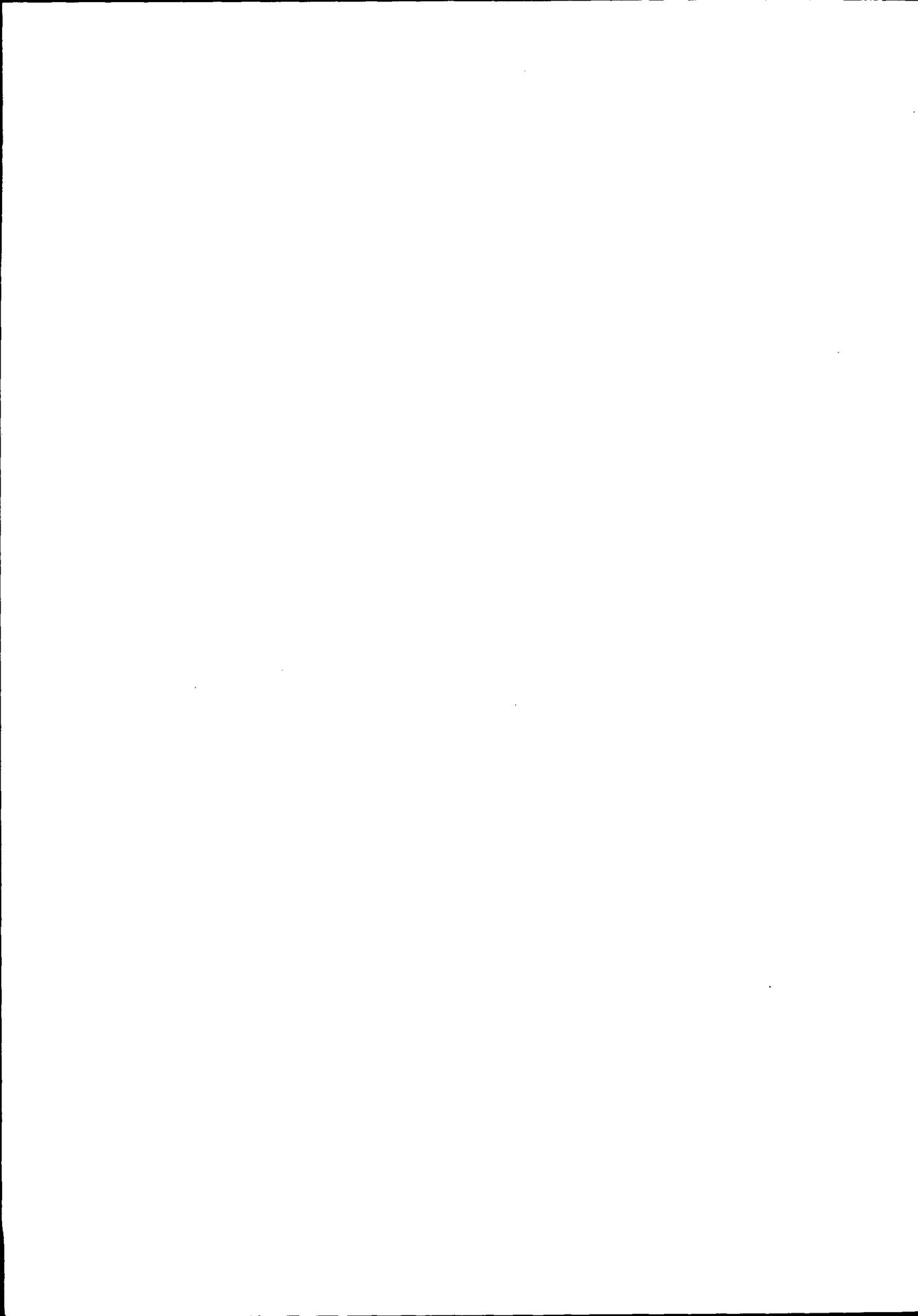
Quando ero giovane, tanti anni fa, la Biblioteca Economica Sonzogno aveva voga, e alimentò molte delle nostre letture; e non solo per lo svago che procurava, ma anche per il sapere che diffondeva, si acquistò incalcolabili benemeritenze. Neanche sotto quest'aspetto della vita del libro, ci sarebbe motivo di rammarico. Sono più d'una le iniziative attuali che, in collane dette universali o dette altrimenti, si propongono di mettere alla portata di tutti opere di cultura. Alcune collane sono tendenziose, hanno di mira la propaganda dell'una o dell'altra ideologia. Tutte concorrono a stimolare la lettura, e, stimolando la lettura, a produrre quei contrasti nella coscienza per cui la coscienza si rende a sé presente. In tali collane sono incluse opere letterarie celebri antiche e moderne, e persino opere di scrittori contemporanei, opere del pensiero scientifico, e anche opere destinate ad avviare a gustare le arti figurative nelle innumeri sue espressioni e ad intendere i motivi della polemica sul linguaggio: della polemica per un linguaggio attuale che, forse più di qualsiasi altra manifestazione dello spirito, le arti figurative da cinquant'anni fomentano. Nella presentazione, nella carta, nella stampa, nella selezione dei testi, nella traduzione di quelli stranieri, chi paragoni le universali d'oggi a quella di tanti anni fa che poco fa citavo, non avrà grandi sforzi da fare per accorgersi del non piccolo progresso che le separa.

Due cose dunque in primo luogo ci colpiscono: come sino dal primo momento, come sino dal nascere della parola e del sapere di cui la parola è l'originario strumento, come sino dal primo momento dell'umana storia, il libro anche oggi tende ad essere di tutti, mirando, nel contenuto e nella sua veste, ad appagare l'innata umana nostalgia di bellezza. Il libro quale oggi circola in seguito all'invenzione della stampa in Occidente, e ai continui progressi tecnici della stampa, è un libro che esiste in tale sua condizione materiale da cinque secoli; ma il libro, nelle aspirazioni ideali che significa, esiste difatti da quando l'uomo ebbe bisogno incidendo figure sulla rupe, o tramandando, prima di venire in possesso d'una scrittura esatta della parola, di generazione in generazione, memorie e insegnamenti e la sua brama d'Assoluto attraverso il canto: il libro esiste da quando l'uomo ebbe il bisogno di sentirsi legato nella storia per il compimento del suo destino sacro. L'uomo è stato dunque sempre portato, da millenni, a lasciare traccia della sua incessante passione: a lasciare traccia del suo incessante operare, del suo fatale operare, nella storia e interpretando il fine della storia, per l'avverarsi della giustizia; e a lasciare traccia, insieme, del suo operare per salvaguardare, oltre ogni



GIOACCHINO MORANDI: *Fiori* - 1951 - race, Stramezzi, Crema

*(Tavola estratta dalla Monografia su Giorgio Morandi in corso di stampa per i tipi delle Edizioni del Milione.)*



vincolo e ogni determinazione della storia, la libertà di ciascuna persona umana, per salvaguardare il diritto di libertà che ad ogni singolo uomo viene da Dio. Se uno non è libero nei suoi atti, come può esserne responsabile? Come potrebbe esserci giustizia? In un libro che voleva contenere tutta la storia umana, l'antica, la presente, quella dei secoli non nati fino al termine dei secoli, nella *Divina Commedia*, tale è il significato di giustizia, e tale il significato di libertà.

Il libro di vero valore, dicevo, tende ad essere libro di tutti, poiché chiunque operi per rendersi migliore operando, opera più che per sé per gli altri, e, siccome i libri che posseggano la qualità di essere mezzi di bene, producono con la lettura — l'osservazione è del Leopardi — le facoltà le più energiche, attive e feconde, essi per durare e produrre i loro effetti, per essere il meno possibile operando caduchi, per vincere il più che sia possibile, terrenamente la morte, sono libri che il sentimento della bellezza anima, che anima un sentimento che libera da servitù utilitarie; sono libri che pure essendo utili, c'infondono il sentimento della libertà, svegliano, nutrono in noi « la speranza dell'altezza ».

Il libro, dicevo, idealmente, nello sforzo millenario della mente umana che idealmente racchiude: il libro quale simbolo del sapere, vuole in primo luogo, che l'uomo divenga l'uguale dell'uomo migliore, e il suo messaggio d'uguaglianza che reca, il suo messaggio democratico, è un messaggio di giustizia. Ma come potrebbe aversi giustizia se ignorassimo il vero? *La Divina Commedia* c'insegna — c'insegna tutto — c'insegna che come esiste la sublimità umana, esiste anche, latente se non operante in ogni persona umana, l'Inferno, e ne percorre il Sommo Poeta, ogni grado, e ne perlustra ogni insenatura di grado, essendo esperienza umana, anch'essa.

Se il libro è messaggio di uguaglianza, di verità e di giustizia, fatalmente è insieme messaggio di libertà. Ma come evitare che la giustizia si muti in tirannia e terrore, e non sia più giustizia, la giustizia che si ambiva di instaurare? Come si può evitare che l'uomo, proclamando di applicare giustizia, tolga, per troppo orgoglio o per troppo zelo, all'uomo libertà, e lo riduca a fanatico e a pusillanime?

Quando la civiltà meccanica ebbe mostrato i primi sintomi dello stato di squilibrio e di sovvertimento che essa aveva provocato nella Società, furono libri di poeti a segnalare per primi, con gridi dai più allora giudicati temerari, la condizione morale di disagio nella quale l'uomo s'era venuto a trovare. Furono in seguito libri di economisti e di giuristi a proporre rimedi all'assetto sociale. Se avvenga poi che l'applicazione dei rimedi reclamati dalla giustizia sia tale, come avviene sempre nella storia, da reclamare la difesa della libertà, sarà ancora in libri di poeti che scoppieranno i primi gridi.

La necessità temporale e la libertà saranno nello spirito umano suscitatrici di continuo dramma per l'avvento della giustizia: così per divino decreto si attua il destino dell'uomo; e ne è il libro continuo testimonio nel suo messaggio.

I primi geometri — perché anche la scienza nel fine che la muove è poesia — cercavano nel numero di avere, almeno per un barlume, nozione della misteriosa bellezza che è all'origine e nell'armonia del cosmo.

Dicevo: giustizia, verità, libertà, uguaglianza, sono il messaggio del libro, e accanto a uguaglianza, e come fonte di ogni aspirazione a giustizia, a verità, a libertà, a uguaglianza, dicevo che il libro è anzitutto messaggio di bellezza.

Come gli antichi cercatori del numero, anche l'uomo di scienza moderno, quando cerca di elucidare il sistema del mondo o di scoprire le leggi della natura, nelle sue formule affidate ai libri non mira a un fine utilitario. Dio voglia che nessuna delle applicazioni che derivano dalla sua ricerca pura mai più smentisca lo slancio verso la bellezza che è nella sua poetica attività, e servano solo, sempre, tutte, a un migliore esistere.

Si cerca la chiarezza: chiarire il mondo; ma un illustre poeta di cui venero la memoria commentava: « Qu'est-ce qu'il y de plus mystérieux que la clarté? ». Desiderio instancabile di chiarezza, dell'Assoluta Chiarezza è nel libro, e ammissione che ad ogni accrescimento di chiarezza portato all'uomo dall'arte o dalla scienza, ne risulterà per l'uomo più fondo mistero, più segreta poesia.

E se d'un tratto dal mondo il libro sparisse? Se non ci fossero più biblioteche, più archivi, più monumenti, e cessasse la sete umana di imparare? Se non ci fosse più memoria nel mondo? Se l'uomo diventasse d'un tratto senza memoria e d'un tratto fosse una bestia innocente? No, non sarebbe l'Eden... Figuratevi quel vuoto: gli uomini vuotati d'umanità... Potrebbe succedere. Tutto nella storia è fragile e precario, anche ciò che è più umano e ci è più prezioso: le opere del sapere. E questo anche insegna il libro, e l'invito all'umiltà del suo messaggio è il più fondato di tutti, quello che più di tutti ci dimostra come l'uomo nonostante tutta la sua passione, resterebbe, nell'asserire il suo destino, per le sue sole forze inerme.

Osservava Monsieur de Voltaire: « C'est à *Cinna*, à *Phèdre*, au *Misanthrope* que le français a dû sa vogue, et non pas aux conquêtes de Louis XIV ». Il Petrarca aprì l'umanesimo con il suo *Canzoniere*, dette alle lingue europee dignità letteraria, profondità storica, facendole uscire d'infanzia: l'Italia ne ebbe vera gloria. La gloria all'Italia è venuta da Dante, dal Petrarca, da Leonardo, da Michelangelo, da Galileo, da Monteverdi, da Leopardi, da innumeri altri insigni artisti e scienziati.

E chi meglio degli scrittori della Venezia Giulia — nel recente cinquantennio nessun'altra regione ne conta tanti di così alta qualità — chi meglio di essi ha servito l'Italia? Chi meglio se non essi, con i loro libri di ottima arte italiana? I loro nomi? Uno Slataper, gli Stuparich, uno Svevo, un Benco, un Quarantotti Gambini, Umberto Saba. Alcuni di essi per attestare l'italianità della loro terra, sono anche morti sul campo dell'onore.

Se l'Italia che non ha grandi ricchezze, salvo il suo sapere, dovesse diventare un paese culturalmente insignificante, sarebbe da quel momento una nazione perita. I nostri sforzi maggiori, se vogliamo davvero essere degni dei Padri: sforzi dello Stato, sforzi del popolo, sforzi dei singoli, devono mirare al progresso e alla diffusione del sapere.

Amiamo il libro, facciamocene un culto, daremo segni d'amare davvero questa nostra gloriosa Patria, gloriosa soprattutto per merito del sapere.

---

(1) Discorso letto alla presenza del Presidente della Repubblica, il 29 novembre 1953, in occasione dell'apertura della 2ª Settimana del Libro.

ENZO PACI

## *Filosofi americani*

### Alfred North Whitehead (1861-1947)

Se il filosofo americano più famoso nel mondo è John Dewey, morto nel 1952, uno dei più profondi e dei più sconcertanti è certamente Alfred North Whitehead, professore alla Harvard University, morto a Cambridge Massachusetts nel 1947. Per metà della sua vita Whitehead, cittadino inglese, ha insegnato a Londra, specialmente geometria e matematica applicata. Fino al 1924 egli era noto nel mondo soprattutto per il suo *Trattato di algebra* e per i famosi *Principia mathematica* scritti in collaborazione con Bertrand Russell. Matematico in Inghilterra Whitehead divenne filosofo in America dove ha scritto le sue opere filosofiche fondamentali: *Processo e realtà* (1929) e *Avventure di idee* (1933). Per quanto Whitehead abbia avuto un'influenza decisiva sulla cultura americana nella quale rappresenta la difesa dei valori umanistici ed estetici contro il trionfante tecnicismo, non è facile trovare, nelle numerose opere scritte su di lui, un'esposizione non solo completa ma chiara del suo pensiero. Ciò è dovuto alla straordinaria complessità della sua filosofia ed all'uso di una terminologia veramente rivoluzionaria.

E' stato giustamente detto, non senza ironia, che è poco probabile l'esistenza di uno studioso che possa dire in buona fede di aver compreso fino in fondo la metafisica di Whitehead. Si può tuttavia tentare un avvicinamento al pensiero di uno dei più grandi filosofi del mondo contemporaneo specialmente se non si è costretti a scendere a particolari precisazioni. E' doveroso notare che qualsiasi breve esposizione del pensiero di Whitehead deve lasciare nell'ombra molti punti fondamentali ed abbandonare, per amore di una possibile comprensione, la formulazione tecnica di alcuni concetti e alcuni principi.

Il miglior modo per avvicinarsi alla filosofia whiteheadiana è quello di considerare tale filosofia come una nuova originale forma di pitagorismo. Whitehead è soprattutto il filosofo dell'armonia. L'universo è per lui, prima di tutto, rapporto, relazione, ritmo, inserzione di ogni realtà in tutte le altre realtà, presenza in ogni particolare di tutti gli altri particolari, in una sinfonia di cui la struttura, nel suo intimo fondamento, rimane per l'uomo irraggiungibile e sconosciuta ma tuttavia intuibile sensibilmente nel suo finale valore estetico. L'armonia dell'universo è il compenetrarsi di ogni suo elemento con tutti gli altri in modo che nessun fatto, nessuna legge, nessun evento, sono separabili dall'armonia dell'insieme. Quest'armonia non è soltanto uno statico accordo ma un continuo e dinamico disgiungersi e ricongiungersi in forme sempre nuove, le quali, d'altra parte, conservano in sé l'esperienza del passato e le conseguenze di questa esperienza.

Il principio dell'armonia che in sé riunisce tutte le possibilità, un principio che vede in sé tutto ciò che è possibile realizzare anche se non è realizzato e mai sarà realizzato è, per Whitehead, Dio. Dio si può definire come la massima armonia possibile di tutto ciò che una mente infinita può pensare. Da questo punto di vista Whitehead considera la natura di Dio come natura primordiale che, in modo a noi sconosciuto, sceglie tra le infinite possibili realtà quelle che entreranno a far parte effettiva della storia del mondo, o come Whitehead dice, del *processo* del mondo.

Ciò che avviene nel processo universale degli eventi del mondo non è mai casuale. Esso rivela un ordine nel quale tutto è solidale e nel quale anche il male ha la sua funzione. Senza quell'infinita armonia tra tutte le possibilità che è rappresentata da Dio l'ordine sarebbe impossibile. D'altra parte l'ordine e la razionalità del mondo non possono essere spiegati totalmente in tutti i loro aspetti e perciò, per noi, la realtà ha degli aspetti non razionali e non ordinati.

Paradossalmente Whitehead concepisce il divino principio dell'armonizzazione come qualche cosa che dal punto di vista umano non è mai riducibile a chiara razionalità. Il paradosso sta nel fatto che Dio, principio di ordine e di razionalità, non può apparire che irrazionale. Per l'uomo spiegare gli eventi significa sempre dare una ragione degli eventi, dire, per esempio, perché è avvenuta una cosa e non un'altra. Ma questa spiegazione rimanda ad una ragione prima, ragione che è quella che sceglie, per così dire, nell'infinito dei possibili, quei tali possibili che si realizzano nel mondo. Questa ragione prima della limitazione, della razionalità e dell'ordine delle cose, proprio perché è la ragione da cui tutto deriva, non è essa stessa spiegabile, perché altrimenti sarebbe riducibile a tutte le altre spiegazioni che l'uomo dà degli eventi del mondo. In altre parole la ragione ultima della razionalità di ciò che accade, ragione che è anche la limitazione che nel regno del possibile determina ciò che effettivamente si realizza, è una ragione che in se stessa non è affatto razionale. Whitehead dice perciò — e la sua affermazione ha suscitato un certo scandalo — che Dio è l'*ultima irrazionalità*. « Non si può trovare nessuna ragione della natura di Dio — egli aggiunge — proprio perché la sua natura è il fondamento della razionalità ».

La natura di Dio, che si presenta come la infinita armonia dei possibili, e insieme come principio di scelta e di determinazione per cui i possibili si realizzino nel mondo, non è però, per Whitehead, l'*unica natura* che Dio possiede. L'armonia e la scelta fan parte della *natura primordiale* di Dio; Dio però possiede anche un'altra natura che Whitehead chiama *conseguente*. Mentre per la sua natura primordiale Dio è eterno, per la sua natura conseguente fa parte del processo temporale dell'universo, fa sì che nel processo del mondo la possibilità del futuro *consegua* al passato. Mentre per la sua natura primordiale è armonia e perfezione infinita, per la sua natura conseguente è in noi e con noi, nella nostra vita di ogni giorno, sbaglia, si corregge, soffre e gioisce con noi, è il nostro grande compagno, l'amico che soffre e che ci comprende. Le due nature di Dio, la primordiale e la conseguente, fanno sì che Egli unisca in sé i due caratteri contrastanti della perfezione e della imperfezione, della meta finale e della lotta per realizzare la meta finale, dell'eternità e del divenire.

La visione religiosa di Whitehead è caratterizzata da una teologia chiaramente rivoluzionaria che non si accorda con nessuna delle religioni tradizionali. Tuttavia proprio questa sua teologia permette a Whitehead la sua originale concezione dell'Universo, concezione che è in notevole accordo con la scienza contemporanea. Non c'è nessuna realtà per Whitehead che non sia un divenire, un consumarsi, un passare. D'altra parte ogni momento del divenire ha in sé il tutto, è strettamente collegato non solo con il passato e con il futuro, ma anche con l'armonia divina, con il mondo delle possibilità che Whitehead talvolta chiama mondo degli *oggetti eterni*. Il processo è un insieme e un ritmo di eventi nel quale qualche cosa permane e qualcosa sempre si rinnova. Un oggetto qualsiasi, per esempio un cristallo, ha una struttura e una forma che è data dal fatto che nel passare del tempo in esso permangono certi rapporti, d'altra parte anche se noi non ce ne rendiamo conto, anche un cristallo è sempre un continuo dinamico accadere di fatti di cui ci possiamo rendere conto se esaminiamo l'intensa attività delle sue energie subatomiche. Ogni realtà dell'universo è così il permanere e il ritrovarsi di un *ritmo* ed infatti il ritmo è proprio caratterizzato dal ripetersi in tempi nuovi di una struttura fondamentale. Avviene così che ogni essere del mondo minerale e ogni creatura del mondo organico sono una sintesi tra il passato e l'avvenire, tra ciò che rimane e ciò che si solleva oltre la continuità, o, per usare i termini di Whitehead, tra la *permanenza* e l'*emergenza*.

Il punto nel quale avviene la sintesi è il presente che è condizionato dal passato ma che, nello stesso tempo, avanza verso l'avvenire. Nel caso dell'uomo, per esempio, il passato lo determina perché egli è quello che è in quanto ha vissuto una data vita e una data storia, l'avvenire però gli apre un campo di possibilità nelle quali egli deve scegliere. E' nella scelta di queste possibilità che l'uomo entra a contatto con i possibili e cioè con l'infinita armonia delle possibilità che caratterizza la natura primordiale di Dio. In altre parole in ogni passo della nostra vita noi entriamo in rapporto con un aspetto dell'infinita armonia di Dio. Nello stesso tempo in ogni passo della nostra vita Dio è con noi che ci aiuta e ci consiglia di scegliere le vie migliori, e cioè quelle che sono più armonizzabili sia con la nostra e con la vita altrui che con le possibilità del futuro. C'è dunque in ogni atto della nostra vita un incontro tra l'umano e il divino, tra il finito e l'infinito, tra la realtà e la possibilità. L'intuizione fondamentale di Whitehead si esprime come connessione infinita di ogni finito con l'armonia dell'universo. Da un punto di vista filosofico tecnico questa concezione si presenta come una critica decisiva all'idea tradizionale della *sostanza*.

La sostanza nella tradizione filosofica occidentale è *ciò che è in sé e per sé e che non ha bisogno di nulla per esistere*. Così concepita essa è la *massima solitudine* e la massima incomunicabilità. Al contrario per Whitehead ogni realtà, o meglio ogni evento, in tanto può accadere ed esistere in quanto è *in relazione* con tutti gli altri eventi, sia passati che futuri, sia reali che possibili.

La filosofia di Whitehead rappresenta nel mondo contemporaneo la più grande filosofia della comunicazione che sia stata concepita nel secolo ventesimo. La sua funzione è quella di combattere fino all'ultimo ogni concezione che pretenda di isolare l'uomo in se stesso e di chiuderlo nella prigione del proprio Io.

# Ritorno alla poesia

« So here I am, in the middle way having had twenty years ».  
T. S. ELIOT.

Rosee nuvole, mio sostegno all'alba,  
siete tornate all'incertezza di una  
parola smarrita, voi che il vento  
trasforma in antichi paesaggi  
che tu, implacabile, mi scopri  
come altari divelti dentro gli occhi.

*Amore, giovine amore, amor senile,  
il tuo tripudio è l'ultimo intermezzo  
della mia vita: giovane amore  
(hai l'occhio della rondine marina  
che acque, porti, incensi e tetti  
raccoglie in fiato, apre la primavera  
in un selvaggio e generoso grido);  
amor di sempre (la tua calda mano,  
vera incredibile armonia,  
è tua sembianza solenne al mio riposo).*

GIAN DOMENICO GIAGNI

(1951-52)

GAETANO ARCANGELI

## UNO CHE MORÌ GIOVINE

(Nel ventennale della morte di Fernando Agnoletti)

*Uno che morì giovane*: era il titolo di uno di quei suoi elzeviri che animarono, per me, insolitamente, la terza pagina del quotidiano bolognese che, in quel torno di tempo fra il '29 e il '30, li veniva ospitando. Parlava di George Meredith, definendolo « l'ultimo dei titani inglesi di quel periodo di tempo che si chiama dalla Regina Vittoria, contemporaneo e pari grado di Browning e di Swinburne ». Poi, dopo questo avvio, il breve discorso si svolgeva da uno stimolo di giudizio letterario, ma insieme da uno slancio verso un'immagine di poeta quasi allontanata in un distacco mitico; poi, d'un tratto, una parentesi polemica lo rompeva, contro un modo di critica umanamente limitato e parziale; infine, il richiamo riparatore al modello assoluto ricorrente al suo pensiero, il richiamo a Dante che « con voce indefettibile squilla ogni più amara, ogni più dolce ed ogni più ardua verità di vita a tutti gli uomini di tutti i tempi » lo avviava alla giusta e riequilibrata conclusione. La colonna di giornale che me lo conserva, un po' logora dal tempo, reca una data mensile che quasi coincideva con quella della sua morte: 28 novembre del '29. Il 25 di quel mese, quattro anni più tardi, Fernando Agnoletti moriva nella sua Firenze. Novembre, richiamo di nebbie, di spiriti che si richiudono, soffocati o minacciati di letargo o di morte: in mezzo a questo, lo squillare disperato delle parole di quel titolo, come di un estremo fiore dell'anno, o dell'anima. Come mi parvero pochi ed acerbi, infatti, quei cinquantotto anni della sua età adempiuta, rispecchiati in quella scarna opera di scrittore, in quella figura di uomo ancora tanto appassionatamente protesa verso la vita! E salutava di certo la vita, quella sua mano che rivedo ora levata verso di noi giovanissimi, mio fratello e me, in un addio che sembrava non voler più cessare, quel giorno che, a lui già ormai vinto dal morbo inesorabile, gli rendemmo una visita che egli, nel pianto incontenibile e senza conforto con cui accompagnò il gesto della mano, intese e indicò, di certo, come estrema; e tale fu infatti. Il tema più ricorrente, del resto, del secondo ed ultimo libro suo, *Il bordone della poesia* (Vallecchi, 1930), non era forse già quello dell'addio e della morte, attraverso labili apparizioni e presagi, o vere e proprie commemorazioni funebri, anche se di defunti eletti al premio della sopravvivenza per una loro alta od umile virtù di poeti, di cittadini, o di semplici creature umane? Ma quella sua morte reale, invece che esito acerbo inflitto da una sorte avara e crudele a tanta generosità e capacità di amore, fu forse conclusione pietosa, e di privilegio, riservata a uno spirito che troppo avrebbe sofferto della sempre più cruda smentita che gli anni e gli

eventi successivi avrebbero senza alcun dubbio inferto ai suoi ideali umani e civili. Quel suo « Impero umano con Roma capitale », nel quale dichiarava di credere (secondo la battuta conclusiva del colloquio conviviale con una signora inglese « quasi intelligente », sviluppato nel capitolo che s'intitola « Tavola ovale ») mi pare avesse sapore dantesco piuttosto che mussoliniano. Un profumo di utopia, di sogno civile, infatti, mi parve trascolorare sempre tutte le dichiarazioni da lui rese a riconoscimento di quel regime politico; deviabili perciò da quel segno contingente verso una meta che si avvertiva intraveduta appena e vagheggiata da un occhio solitario e contemplativo, che balenava improvviso, alto e sereno di sugli impeti e gli eccessi, anche, di un carattere e di un costume tempràtisi al richiamo e all'esperienza di guerre propugnatate e vissute. Non dimentichiamo la sua giovanile e singolarissima partecipazione volontaria, al seguito di una legione comandata da Ricciotti Garibaldi, alla guerra d'indipendenza greca contro la Turchia, nella quale egli si distinse, per autentico eroismo, nella battaglia di Domokos (sua madre, secondo egli stesso ebbe a raccontarmi, apprendendo, dal letto in cui giaceva malata, la notizia dell'insurrezione ellenica, aveva chiamato a sé il figlio apostrofandolo con queste parole: « Come, là si battono per la libertà e tu sei qui? »). Profumo di utopia, di magnanimità, che rimase a lievitare la sua pagina, sempre, anche quando la penna si incontrava con gli oggetti più opposti a quegli alti termini. Un profumo che arcaizza e fa ieratico il suo gesto, il suo costume di vita e di pensiero. Per esso, forse, soprattutto, la sua opera, pur senza raggiungere la misura della grandezza letteraria, riuscì tuttavia esente dal sospetto di dover soggiacere, per inevitabile alternativa, alla opposta legge e misura della mediocrità. Così, i suoi abbandoni, i suoi sgomenti e smarrimenti, le vertigini che pure lo colsero, irrompendo o insinuandosi per entro la parete ferma della sua fierezza e della sua dedizione alle cose belle e grandi, che quotidianamente potrebbero bastare a reggere l'uomo su un alto crinale, ci giunsero di tanto più sorprendenti e degni di essere colti nella radice indubbiamente profonda da cui scaturivano ed emergevano, di quanto più si stagliavano di contro a quell'opposta immagine di figura incrollabile, senza vacillamenti. Ruscirono, allora, preziosi e inconfondibili nell'accento di quel loro confessarsi senza più alcuna resistenza. Era come se, smesso l'abito civile, polemico e guerriero, non restasse più nulla di lui, e per lui, per aiutarlo a vivere. Eccolo, allora, ad abbozzare, di sé, quel profilo di « un inerme; povero e inerme », nel quale gli amici (non i lettori; sarebbe stata presunzione, in quel punto, andare oltre la cerchia consentibile proporzionalmente al riflettersi di quell'immagine più personale e privata) avrebbero potuto riconoscere, diceva lo scrittore, « il me vero ». Eccolo a concepire, così, ma umiliandolo al massimo grado nella qualità dei termini traslati scelti a quel fine, quella specie di mito autobiografico, che egli adombrò in quegli amarissimi *Ciottoli di Calandrino* in cui via via denunciava — ma senza lagni e sfoghi egoistici, bensì allargando soltanto il raggio pietoso della propria attenzione umana, del proprio altruismo — gli urti, le percosse, le ferite che l'« inesorabile vita » andava sempre più inferendo a lui inerme. L'avvertimento a cogliere questo fondo più vero della sua natura, dichiarato nella « Dedicà », quasi testamentaria ed epigrafica, che apre il suo ultimo libro, veniva ragionevolmente a proiettarsi anche sull'immagine che, dell'uo-



Maurizio: Parigi  
(Mostra pittori d'oggi Francia-Italia - Torino 1933)



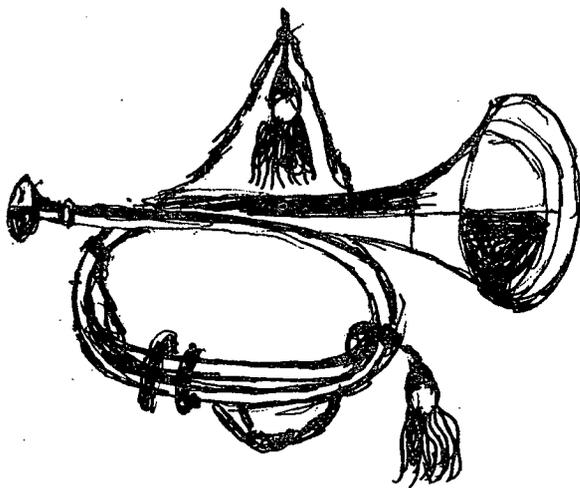
Giuseppe Penone, *Nella notte*  
(Mostra pittori d'oggi Francia-Italia - Torino 1968)

mo e dello scrittore, ci aveva profilato l'opera prima, nella quale la presenza viva, immediata e piena della guerra tutta partecipata e sofferta come dedizione e adesione a una realtà umana trascendente, aveva potuto distrarre l'occhio da quella immagine, nel suo più singolo ed intimo rilevarsi. Non fu dunque, allora, proprio un'attitudine congeniale a risolversi in quello stato e in quel senso di inerme, a fargli riconoscere, a distanza, il poeta ed uomo che, meglio di ogni altro, tradusse, per sé e per tutti, il gesto e l'atteggiamento rivelatore di tale condizione? Per questo, credo, per una coincidenza profonda che si trovò ad accomunare i due poeti al di là di ogni diversità letteraria, Agnoletti poté fissare, nella penultima pagina della prima edizione di *Dal giardino all'Isonzo* (Libreria della Voce, Firenze, 1917: poi, Vallecchi 1937), l'individuazione di quella specie di nuova e albeggiante forma umana, affiorante appena allora alla luce dall'immane naufragio della guerra? Così mi sembrano suonare e significare infatti le parole del breve capitoletto, che, per giunta, porta per titolo un umile nome ignoto di località: leggiamo dunque questa rivelatrice « Centenara »: « Di là dalla pineta di rame il Carso muggia imminente. Ci dev'essere da quelle parti un soldato semplice infangato e tranquillo:

*Ungaretti*  
*uomo di pena.*

Dolce Italia e dolce poesia, comincio oggi a conoscervi e amare ». Quel fango che ricopre il poeta albeggiante, sembra richiamare il fango da cui era stato plasmato l'uomo secondo la *Genesi*; non invece quel « fango di retrovia, fango in terra in cielo e nelle parole degli uomini », quel « fango della strada » sul quale egli aveva visto un giorno passeggiare alcune donne perdute, come ne passavano ogni giorno « sul fango dei discorsi di mensa ». Eppure, da quel fango ristagnante di una primavera piovosa, finì per tornargli, come riverberata dal riflesso di quel lampione a gas sotto il quale ella gli apparve, per l'ultima volta, « una sera di quasi inverno », allo sbocco di Via del Corno, nella sua Firenze, la più indimenticabile delle immagini umane da lui salvate dalla fatale fuggevolezza degli incontri: l'immagine di Marcellina. La meretrice umile, capace di gentilezza, di generosità e di amore, fu l'incontro nel quale indugiò fino alla pienezza e al ritmo di un vero racconto l'arte intensa, ma, per umiltà e libero orgoglio ad un tempo, fuggevole e impaziente, di Agnoletti, uomo d'azione. Che, in un più tardi scritto, si trovò ad affermare con tranquilla certezza: « Tre modi ha l'uomo colto per sottrarsi alla disumanità della cultura; avvicinare i bambini, avvicinare le donne, avvicinare la malavita ». Affermazione che egli seppe testimoniare e garantire con autentica fedeltà e coerenza, senza forzature retoriche e programmatiche; variazione particolare, d'altra parte, di quel concetto centrale della vocazione del poeta, in assoluto (vocazione ad « essere » e non già a « dire ») che gli seppe reinverare, dalla tradizione del pensiero civile dei poeti maestri del nostro Risorgimento, nella intatta e nativa energia del carattere. Erede naturale e schiettissimo, così, delle più virili insofferenze antiletterarie, antilibresche, che mai fossero insorte nell'umore fondo del più raro ed eretto temperamento italiano, dal Foscolo al Carducci, fino ai nudi, disadorni e poveri spazi di vita e d'anima del più vero Pascoli, del suo Pascoli. Quel Pascoli che tanto

intimamente lo informò di sé (certi toni e andamenti della sua prosa vengono perfino, se non travedo, dal pur breve e labile consistere della prosa pascoliana delle prefazioni ai volumi di poesia) ma che finì per ricevere anche lui, in un'immagine postera, la sfumatura di un'impronta, dal contatto con la tempra di quel suo devoto: dal quale sembrò acquistare, ma senza minimamente snaturarsi, un che di più virile e di più erto, di più fatale e scandito. O fu un inganno della mia ammirazione giovanile quello che mi restituì quasi vergini e nuovi, mediati dal suo occhio appassionato e modellatore, al di là di ogni usura di consuetudine culturale, gli oggetti del suo amore, del suo studio sobrio ed essenziale, quella patria e quel popolo, quel Dante e quel Pascoli? Per questa virtù plasmatrice e perennemente rinverginante, credo, ho potuto definirlo, al modo di quel suo Mededith, come « uno che morì giovine », e appropriare a quella che penso e spero sia stata la sua visione ultima nel transito, i versi di quella specie di « mirabile visione » che egli aveva trascelti e tradotti dal poeta inglese nel chiuderne, in quello scritto, il ricordo: « E vidi anche la morte, e vidi, al di là, la giovinezza dell'alba ».



LEONE TRAVERSO

## LETTURA DI PINDARO

I primi romantici tedeschi (e non solo poeti, ma critici come Federico Schlegel o filosofi come Schelling) lamentarono come perdita gravissima per la poesia l'inaridimento, successivo al Cristianesimo, di quella fonte del meraviglioso che era per gli antichi la mitologia; e tra noi tutti ricordano il rimpianto leopardiano delle « favole antiche » e il luminoso sforzo di risuscitarle tentato dal Foscolo nelle *Grazie*. Ma già con Hölderlin in Germania e col Leopardi in Italia (o anzi già col Petrarca?) s'instaura in luogo della tradizionale mitologia pagana una sorta di nuova singolarissima mitologia fondata sullo strumento stesso della poesia: sul linguaggio. La carica straordinaria di certe parole collocate opportunamente, un intimo ritmo che governa il moto della frase, la cadenza di una musica segreta, giungono a destare fantasmi remoti come sorti dal cuore, confusi di stupore quasi apparizioni invocate di figure leggendarie. Da allora ogni oggetto del ricordo o della speranza si fa « mito », anzi per taluni le parole stesse, per un ritorno involontario alla radice del vocabolo, ché « mito » vale in greco appunto « discorso » « parola ». E si arriva a quell'estremo che una formula sin troppo fortunata designa come « poesia della poesia ». Né si può nascondere che molto smarrimento dei lettori d'oggi di fronte alla poesia d'oggi nasca appunto dalla novità dei « miti » di solito affatto personali che l'animano.

Simile ma opposta difficoltà s'incontra a leggere nel nostro tempo un poeta di « miti » autentici come Pindaro. Troppo remoti noi da quella fede, troppo ignari — la maggior parte — fin delle imprese dei suoi numi ed eroi.

Fervore ditirambico e sobria eleganza, puntiglio letterale e fantasia impressionistica s'alternano nella congerie degli scritti su Pindaro: mole ingente, spesso « rudis indigéstaque » da atterrire il più intrepido lettore. Ma è quello oggi il cammino prescritto verso il poeta tebano, e un dovere la gratitudine alla legione di valent'uomini che s'affaticarono qui a emendare un passo corrotto, là a rifrutare un'oscura genealogia, ora a stabilire una data, ora a svolgere la bellezza scontrosa d'un verso o a sgombrare una prospettiva confusa.

D'altra parte, chi s'accinga a tradurre un testo di poesia, deve, compiuto questo lavoro d'accertamento, rituffarsi « pour soi seul, à soi seul, en soi-même - Auprès d'un coeur, aux sources du poème » con tutta la delicata violenza necessaria per assumere nella propria voce il dettato altrui. E' questa un'operazione insieme d'ob-

bedienza pieghevole e di rigoroso imperio, in qualche modo simile — solo mutati i mezzi — alla metamorfosi di un attore nell'eroe che è chiamato a impersonare. Quanto più il testo parla perentorio, come in Eschilo, in Pindaro, tanto più risoluta dovrà camminare la versione, se voglia almeno arieggiare, che è suo capitale impegno, lo stile dell'originale. E anche certa oscurità o solo ambiguità che Pindaro di solito riserva alle sentenze di passaggio, non andrà dissipata — se non forse in note a piè di pagina; ché di un linguaggio augusto è prima virtù l'arcano. Si direbbe anzi che Pindaro si serva della gnome non solo per legame logico tra una sezione e l'altra del carne, ma a fine d'arte, di contrasto alla luminosità abbagliante delle scene mitiche.

La trattazione di scorcio del mito è la novità più caratteristica di Pindaro. Pretesto all'evocazione di numi ed eroi d'altre età, sarà l'incitamento una pura glorificazione (e le Muse erano figlie di Mnemosine, della memoria); ma nel *modo* è il suo sigillo, è lì da ravvisare il suo stile: anzitutto nel taglio, nell'inquadratura, come si dice ora, di una singolarità che a volte rasenta il capriccio. Pindaro coglie quel che gli serve di un mito, rapacemente di solito, e passa oltre; a volte degusta compiaciuto un particolare. (Né manca d'inserire nelle giunture, nei trapassi da una scena all'altra, più d'un cenno sulla sua « poetica »: è consapevole e orgoglioso della propria novità e ne avverte chi l'ascolta). Non è Pindaro il primo né il solo che travasi materia epica in forma lirica; solo ci mancano termini di confronto assai numerosi e ampi; siamo ridotti al solo Bacchilide, emulo e contemporaneo (troppo scarse le reliquie di Stesicoro e Simonide). Certo dai giorni di Omero e dei poemi ciclici a Pindaro erano fiorite intense stagioni di poesia e insieme discussioni radicali sui « generi », se nel Tebano ci ritroviamo a una mistione così ardita e cosciente di epos e lirica, di attualità e mito, di gnome e visione. S'era avuta certo una travagliosa, anche se non lunghissima, elaborazione; per ora il trapasso dalla pura, estensiva e impassibile narrazione alla condensazione lirica, sembra da cercarsi negli « inni sacri » (gli attribuiti a Omero, e altri) dove l'invocazione al nume e l'evocazione delle sue gesta s'avvicinavano naturalmente.

Riprova di tale macerazione della materia epica è la rarità di taluni miti rintracciati da lui in tradizioni locali a volte assai anguste, e la nuova moralità che egli v'infonde. Egli, come Eschilo, non solo riplasma alcune leggende secondo un canone d'etica purificata, ma addirittura — dopo un cenno a una tradizione popolare inaccettabile alla sua coscienza — la nega e rigetta come blasfema assurdità.

Ovvio, da queste brevissime riflessioni, concludere come anche Pindaro sia da leggersi in una prospettiva storica, se pure troppi elementi ci difettino per definire precisamente la sua situazione. Viene così (e non è gran danno) capovolto un modo di lettura — o piuttosto di rêverie tra pigra e ignara — ch'ebbe a trascinarsi ormai troppo a lungo. Il Tebano era piantato nel proprio tempo, come poeta (almeno negli epinici) d'occasione, assai più a fondo di altri; e davanti allo splendore di certi carmi, non sarà offesa, ma doppio riconoscimento, studiare piuttosto la sua arte che abusare di una parola troppo vaga e agnostica nelle sue intenzioni celebrative: l'« ispirazione ». Alcuni filologi ci hanno spianato anche questo cammino e si offrono

guide meritorie. Ma certi passi attendono ancora la giusta luce, la debita valutazione. Facile per es. sorridere d'un'immagine come questa, applicata all'isola di Egina: *Né di peani - digiuna ti coricheremo.*

Ma come non rilevare, pochi versi dopo, la novissima bellezza di questo paesaggio fatto umano:

*Allora le chiome dell'aria  
d'oro occultarono ombroso  
il dosso del vostro paese.*

Altrove un delirio di rapidità:

*(Oto ed Efialte)  
tesa una scala veloce  
al ripido cielo,  
piantavano l'uno nell'altro  
le lance mortali».*

In un passo della IV Pitica — la più vasta delle sue composizioni, e di più epica stesura — troviamo persino un esempio di « dissolvenza » (per togliere un'altra voce al cinematografo):

*E subito a passi diritti  
provando l'intrepido cuore  
ristava in mezzo alla piazza che la folla gremiva.*

(Nel testo, solo una parola, un possessivo trisillabo, separa l'« andando diritto » dal « ristava »).

Anche l'ultima fissità, raggiunta dall'isola erratica di Delo quando vi approda Latona (« la figlia di Ceo ») stretta dalle doglie del parto, Pindaro la rende col moto più veloce, inarcandovi una sorta di tempio sopra la Dea:

*Ché prima vagava sui flutti,  
preda alle raffiche dei venti;  
ma, come la figlia di Ceo,  
in doglie furente, v'approda,  
balzano allora diritte  
sul capo reggendo la rupe,  
quattro colonne su zoccoli di diamante.  
E qui mirò la Dea la sua prole felice.*

A volte il movimento continuato produce nel lettore una stordita felicità, una sorta d'abbagliamento per troppa luce. (Noi pensiamo a certi versi foscoliani delle *Grazie*):

*Prima Temi celeste d'alto senno  
su cavalle d'oro dalle fonti  
d'Oceano traevano le Mòire,  
prima sposa a Giove Salvatore:  
ed ella generava a lui infallibili le Ore,  
cinte di bende d'oro, nutrici di splendidi frutti.*

Non che egli non sappia alternare all'azione la quiete, ora con una pausa dichiaratamente contemplativa (« E qui mirò la Dea la sua prole felice ») ora con un richiamo a figurazioni plastiche o attributi cultuali (« Cinte di bende d'oro, nutrici di splendidi frutti »).

Non era facile, ma Pindaro l'ottiene, un effetto simile con le tenebre :

*Di là vomitano sterminato buio  
tardi i fiumi della notte fosca.*

A volte è una sentenza rapida, dove termini in apparenza simili sono contrapposti, che provoca vertigini. In un Partenio si augura che a Eolada e alla sua stirpe volga

*eguale un tempo felice :  
eterni durano i giorni  
all'uomo, e la carne è mortale.*

Altrove invece la più ingenua osservazione fonde il senso del sacro e delle stagioni, come in questa preghiera :

*Liberale Dioniso di gioie  
rechi il prato degli alberi a rigoglio,  
luce pura dell'autunno.*

Ma sono, queste, note marginali sull'esecuzione di certi passi; né avanza qui lo spazio d'indagare, sia pure di passata, la struttura delle grandi odi. Basti accennare che Pindaro di solito tocca un motivo epico a volo; ci ritorna a volte con impegno più profondo e lo sviluppa ariosamente fino al punto che gli serve; poi l'abbandona con un pretesto o lo riannoda alla fine con altri precedenti motivi. Anche adotta volentieri uno svolgimento regressivo, imitando, si direbbe, il modo degli affabulatori popolari, che la memoria trascina via via sempre più indietro nel tempo, a circostanze prima omesse, a fatti anteriori, fino all'esplorazione delle origini. C'è in lui un gusto singolare dei primordii, nutrito forse dalle « storie sacre » e, come in altri pochi, la virtù d'immaginare, anzi di *vedere* il mondo all'inizio dei tempi, ancora fluido, ma già chiaro di una luce di aurora, pronto a rapprendersi nel metallo dei suoi versi, appena qualche figura dominatrice apparsavi osi — rapido e definitivo — un gesto. Inevitabile nel lettore un senso di vertigine quando, all'arrivo, si ritrova di colpo all'abbrivo, e l'ammirazione del disegno concluso. (Esemplare l'ode per Diagora di Rodi). A volte peraltro Pindaro si muove su una linea più libera, spezzata, con impeti e sprezzature irruenti, o anche s'adagia in curve di retorica un po' lenta; che a fatica tenta di rilevare il puntiglio trito dello stile. Né dissimula qua e là un moto d'impazienza o di noia verso i committenti, che pretendono liste troppo lunghe di vittorie e di fasti; come non risparmia i rivali, né tace se una nuova commissione viene a turbarlo durante un lavoro già iniziato. Nella Nemea VII addirittura osa intrecciare alle lodi di un giovinetto vincitore l'apologia di un proprio peana che gli aveva sollevato acerbe proteste. (Più difficile cogliere la parte veramente personale di certe sue sentenze politiche o sociali). Ai moderni, che in ogni opera vanno rifrugando i segni del carattere dell'autore, non dovrebbe tornare ingrata

la libertà con cui Pindaro afferma la sua presenza — pure nei confini assai rigorosi della lirica corale — non solo con l'imperio dello stile originalissimo, ma con aperture verso i moti più individuali del suo animo. E in componimenti d'altro genere (monodici), scoperti alcuni in tempi più recenti ma purtroppo la maggior parte frammentarii, anche altre pieghe egli c'illumina, più segrete; non che ne esca mutata la sua fisionomia, quale già si conosceva dalle odi e da citazioni e testimonianze antiche, ma arricchita certo la gamma dei toni, dalla levità giocosa all'accesa passione.

Meno gradevole apparirà ai sostenitori più fieri (e anche meno ai neofiti) della democrazia, ricordare che il poeta tebano apparteneva per nascita costume e inclinazione all'oligarchia e certo fu guardato con sospetto ai giorni delle guerre persiane. Ma consigli di moderazione ai potenti dell'ora di cui cantava le gesta e gli avi e sovente divideva la mensa, largheggiano nei suoi carmi, e l'esaltazione della libertà (preferita entro norme doriche). E dopo la battaglia di Maratona celebrò Atene salvatrice dai barbari (né manca un elogio della « medietas » democratica in un epinicio). Ma Pindaro certo, come Goethe, non dimenticava che già nascere in un certo modo è dono celeste; nelle mani di ben pochi si palleggia (anche in democrazia) il comando; a pochissimi è destinata la grandezza.

A un lettore moderno Pindaro appare, piuttosto che l'« invasato » caro a una tradizione stravagante ma ancora tenace, un artista perfettamente consapevole delle sue intenzioni e fornito di tutta l'abilità e la « grazia » necessarie per attuarle. Così s'è voluto rintracciare, sulla scorta di indicazioni di antichi grammatici e di riscontri metrici, uno schema predisposto e una rigida divisione in parti di ogni epinicio. La cosa non è dimostrabile in ogni caso; ma non si dimentichi: anche la canzone per il vincitore di un agone rientrava, come le gare stesse, in una cornice rituale. (Di certi riti offrono sovente la spiegazione o l'origine — l'« áition » — i miti inclusi nelle odi). E d'altra parte il committente poteva suggerire all'artista certi particolari non solo sulla carriera agonistica, ma sulla storia della famiglia o della patria del celebrato. Lo schema generale (« nomo » di Terpandro o altro che fosse) comportava: un principio, una parte centrale occupata dal mito, un « sigillo » dove il poeta parla per sé. Di passaggio servivano altre due parti, o « rivolgimenti », una tra l'inizio e la parte centrale, l'altra fra il centro e il « sigillo ». A queste cinque parti s'aggiungeva talora, in capo all'ode, un proemio, e un epilogo alla fine. Ma anche dove Pindaro segua tale canone, l'arte dissimula abilmente le giunture e, se vogliamo, gli impacci del « genere ». Come si dimostra in questa VI Olimpica.

#### NOTA ALLA VI OLIMPICA

Agesia era insieme sacerdote dell'oracolo di Zeus a Pisa e discendente dagli Arcadi (di Stinfalo) fondator della colonia di Siracusa, oltre che vincitore in Olimpia. Ottimo guerriero, ottimo profeta come già Anfiarao. La famiglia degli Iamidi, cui il vincitore apparteneva, traeva secondo la leggenda la sua origine da Poseidone e Apollo insieme. Pitane infatti, un'ava di Agesia, genera, congiunta a Poseidone, Evadne; la quale a sua volta soggiace all'amore di Apollo; ma non riesce a dissi-

mulare la gravidanza. Àpito, alle cui cure era stata affidata, interroga l'oracolo del dio il quale conferma la sua paternità. Àpito torna a casa felice; dopo cinque giorni si scopre in mezzo alle viole, da cui deduce il nome, il neonato, Iamo. Cresciuto egli ottiene da Poseidone duplice dono di profezia, che sarà tramandato ai discendenti, tra cui Agesia. Ma alla felicità segue sempre l'invidia. Ora Pindaro ricorda l'origine comune, propria e del vincitore (per via di altre nozze: di Metòpa col fiume Asopo) ed esorta il capo del coro Enea a mostrare se finalmente i Beoti non abbiano vinto il proverbiale oltraggio. Ricordino poi i cantori Siracusa patria attuale di Agesia, dominata da Ierone, amico del vincitore e della poesia. L'ode muovendo da Stinfalo a Siracusa, passa in realtà da una patria ad un'altra patria: e averne due è come possedere due ancore alla nave per i pericoli di una tempesta. Ma un dio benevolo conceda destino glorioso a queste due città e una messe d'inni al poeta.

Immagini e concetti qui tornano simmetricamente nelle parti distribuite intorno al mito centrale (sentenze sull'invidia e i suoi rischi, immagini di navigazione ecc.). Nello stesso mito la vicenda di Evadne rispecchia la storia della madre sua, Pitane. Ai due eroi mitici del primo « rivolgimento » Adrasto e Anfiarao, corrispondono nella seconda personaggi storici: Agesia e Ierone. Al proemio fa riscontro l'epilogo con gli augurî. La duplice avventura erotica del mito centrale può colpire stranamente un lettore moderno se riflette che Pindaro la cantava a un sacerdote discendente da quelle eroine. Ma qui più che altrove è forte lo stacco fra l'era cristiana e la greca (per la quale Eros stesso era un dio e vincoli — di sangue, noi diremmo — congiungevano l'uomo alla divinità). Pindaro coglie del resto nella nascita di Iamo l'occasione per uno dei suoi quadri più vivaci.

## OLIMPICA VI

### AD AGESIA SIRACUSANO VINCITORE SUL CARRO DA MULE

*Colonne d'oro balzano a reggere l'atrio  
del talamo, poi che leviamo un palazzo  
mirabile: d'opera impresa  
lontano splenda la fronte.  
Se, vincitore in Olimpia  
vigili l'ara di Giove profetica in Pisa,  
alcuno che vanti la chiara  
Siracusa tra i suoi fondatori,  
a qual inno sfuggirà quell'uomo,  
se gli fanno corona cittadini  
senza invidia in amabili canti?*

*Che tiene il fortunato  
piede in tale calzare  
il figlio di Sóstrato intenda.  
Virtù di pericoli schiva*

*non si onora fra gli uomini  
in terra né in concave navi;  
ma ricordano molti, se bella  
era di fatiche, un'impresa.  
Agesia, a te viene la lode  
che giusta sonava la lingua d'Adrasto al profeta  
Oicleide Anfiarao,  
poi che la terra ghermì  
con lui le lucenti cavalle.*

*Consumti i roghi dei sette  
cadaveri il Talaonide  
in Tebe gettò la parola:  
« Piango la pupilla del mio esercito  
maestro insieme d'augurì  
e di lancia a combattere ». E vale  
anche al signore della festa siracusano.  
Io che non bramo contese né soverchiare  
ora giurando solenne  
giuramento ne fo testimonio  
palese; e m'assentiranno  
le Muse dalla voce di miele.*

*Ora, Finti, sollecito aggiógami  
la forza delle tue mule,  
che su luminoso cammino  
drizziamo il carro e io tocchi l'origine della progenie.  
Sapranno quelle fra tutte  
guidarci per questa via,  
poi che hanno raccolto in Olimpia corone;  
e avanti a quelle giova aprire le porte degl'inni:  
io devo oggi andare per tempo  
dove Eurota si valica a Pitane,*

*che a Posidone Cronide  
congiunta, si dice, partoriva una figlia,  
Evadne dai riccioli viola.  
Celava le doglie verginali nel peplo;  
mandò poi nel mese segnato le ancelle  
recando la pargoletta  
in cura all'Elatide eroe, che a Fesana  
regnava sugli Arcadi ed ebbe dimora in riva all'Alfeo.  
Ivi nutrita gustò con Apollo  
la prima gioia d'Afrodite.*

*Né celò sino al termine ad Àpito il seme divino.  
Soffocando nel petto con acre rancura  
l'indicibile collera, venne  
egli a Delfo a tentare l'oracolo  
sull'intollerabile evento.  
Ella, deposta la cintura  
di porpora e l'urna d'argento  
sotto una cerula fratta  
generava un fanciullo di senno divino.  
Manda a lei il dio dalla chioma d'oro in soccorso  
Ilítia benigna e le Moire.*

*Balzò dal grembo e le dolci doglie alla luce  
Iaimo, che la sgomenta  
abbandonava al suolo;  
ma, pupille azzurre, due draghi  
per consiglio divino solléciti  
lo nutrirono del veleno delle api innocente.  
Poi che sul carro tornò dalle balze di Pito,  
interrogava tutti il re nella casa  
sul figlio di Evadne: gli è Febo,  
dice, padre e sarà dei mortali*

*sulla terra profeta  
insigne e mai perirà la sua stirpe.  
Annunciava così Peroe;  
ma né l'avevano quelli udito mai né veduto,  
dicevano, il nato d'ormai cinque giorni.  
Occulto era tra i giunchi e gl'impenetrabili rovi,  
rigato dai raggi di porpora e biondi  
di viole le tenere membra.  
Così promise chiamarlo  
in ogni tempo la madre*

*per questo nome immortale. E quando ebbe colto  
il frutto d'Ebe soave che l'oro corona,  
sceso nell'alveo d'Alfeo  
chiamò l'avo suo Posidone potente  
e l'Arciere che vigila Delo fondata dai Numi,  
per la sua fronte chiedendo un onore regale,  
sotto il nudo cielo notturno.  
E risondò la parola  
chiara dell'avo e rispose:  
« Lévatì, figlio, e seconda  
la mia voce al paese di tutti ospitale ».*

*E giunsero alla rupe scoscesa dell'alto Cronio,  
dove gli affida un tesoro  
duplice di profezia: d'ascoltare la voce,  
subito, ignara di frode  
e, quando il nobile germe degli Alcidi, l'audace  
Eracle, approdi ivi e dedichi al padre  
la festa frequente di popolo  
e la norma solenne degli agoni,  
sull'altare supremo di Giove  
gl'impose fondare un oracolo.*

*Va famosa da allora tra gli Elleni  
la stirpe degli Iamidi, e fortuna  
la segue: per chiaro cammino  
avanzano, rendendo onore a virtù.  
Prova l'uomo il cimento, ma biasimo  
d'invidia incombe su quanti,  
primi al dodicesimo giro, la maestà della Grazia  
cinge d'un lume di gloria.  
Ma se nelle dimore ai piedi del monte Cillene,  
Agesia, gli avi materni*

*piamente offrivano molte preghiere e vittime a Ermete,  
l'araldo degli dei, che governa  
gli agoni e ha parte nei premi  
e onora, madre di prodi, l'Arcadia,  
o figlio di Sóstrato, Ermete col Padre Tonante  
adempie a te lieta la sorte.  
Sulla lingua mi serpe un brivido  
di cote sonora e mi trae  
bramoso a limpidi soffi  
la madre di mia madre, che nacque  
a Stinfalo, Metopa la fiorente,*

*e generava Tebe che sferza i cavalli,  
onde le amabili acque  
io bevo, tessendo ai guerrieri l'inno che suaria.  
Ora, Enea, sprona i compagni a cantare prima  
Era Partenia; e si mostri  
se in verità noi sfuggiamo  
al vituperio antico di scrofe beote.  
Ché messaggero fedele tu sei,  
araldo delle Muse dalla splendida chioma,  
dolce coppa di canti sonori.*

*E di' che ricordino Ortigia  
e Siracusa, che Ierone  
governa con puro scettro,  
inteso al giusto, e onora  
Demetra dai sandali di porpora  
e nei riti la figlia dai bianchi cavalli  
e la maestà di Giove Etneo.  
Le lire e i canti soavi  
lui sanno, e movendogli incontro  
non turbi il tempo il suo stato felice.  
Benigno nell'animo amico  
riceva d'Agesia il corteo,*

*che dalle mura di Stinfalo  
da una patria ritorna a una patria,  
lasciando la madre d'Arcadia ricca di greggi.  
Buone in tempestosa notte  
a gettare da nave veloce  
due áncore. Doni un destino  
alle due città glorioso un nume benigno.  
Signore che domini il mare,  
concedi una rapida rotta  
immune di travagli, o sposo  
di Anfitrite dalla conocchia d'oro  
e accresci a me l'amabile fioritura degl'inni.*

Dalla IV Pitica, il più splendido poemetto tramandatoci dall'antichità di una lunghezza pari ai *Sepolcri* del Foscolo, scegliamo solo la raffigurazione della conquista del vello d'oro, dove il poeta tebano si distende con più agio che altrove. Giasone, il capo degli Argonauti, è qui presentato come purissimo eroe di fronte al perfido Pelia, che gli ha usurpato il trono e promette restituirglielo ove quegli affronti la disperata impresa che servirà a richiamare in patria l'anima di Frisso sepolto in terra straniera, nella Colchide, dopo essere sfuggito appunto grazie all'ariete dal vello d'oro alle insidie della matrigna. - L'ariete era stato poi sacrificato a Zeus e il vello appeso nell'inaccessibile bosco di Ares sotto la custodia di un enorme drago. - Pindaro riprende la gesta da un oracolo che vaticinava morte a Pelia da parte dei discendenti di Eolo, avo di Giasone, qui designato come l'« uomo di un solo calzare ».

Pindaro si compiace manifestamente dell'apparizione del suo eroe nella piazza di Iolco, che i cittadini paragonano a numi ed eroi. Interrogato da Pelia, Giasone narra dell'educazione avuta nell'antro del nobilissimo centauro Chirone dopo la forzata fuga nell'infanzia dalle temute persecuzioni dell'usurpatore. Ma ora egli torna nel fiore dell'età a riscatto del trono, rivede il vecchio padre, raduna i parenti coi quali dopo cinque giorni di festa invade il palazzo di Pelia, richiama all'usurpatore la comune origine e gli abbandona campi e ricchezze pur di riottenere lo scettro

avito. Pelia accetta purché il giovane Giasone si assuma l'impresa del vello d'oro sicuramente mortale. L'eroe bandisce l'impresa (e qui segue un elenco degli Argonauti), supera coi compagni i rischi del mare, uccidendo le due rupi cozzanti « vive e gemelle »; sul Fasi abbatte la resistenza dei Colchi sotto gli occhi del loro re Eeta figlio del Sole. Questi allora gli promette il vello d'oro se avrà domato i suoi bovi spiranti fuoco (che primo egli piega all'aratro). Giasone vince anche questa prova, fatato com'è contro il fuoco dagli olii e antidoti fornitigli da Medea, la figlia di Eeta. (Qui Pindaro a spiegare il tradimento di Medea, narra come Afrodite stessa in quei giorni spedisse in terra per la prima volta la torquilla, sorta di cutrettola che si credeva operasse incantamenti amorosi, legata a un cerchio con quattro raggi).

La tradizione dell'umanità greca, che si apre con le gesta mitiche del giovinetto Achille e si conclude con le imprese storiche dell'altro giovane prodigioso, informato a Omero, Alessandro, ci offre nei versi di Pindaro un altro esemplare di quell'ideale di gloria e avventura, ma qui nobilitato anche più da generosità e irreprensibile saggezza, nella figura del ventenne Giasone.

*Quale fu dunque l'inizio al viaggio marino?  
Quale pericolo li avvinse  
con forti chiodi di acciaio?  
Era fatale a Pelia  
morire per opera di mano  
o d'inflessibili consigli  
degli Eolidi fulgenti.  
E gelido al cuore profondo  
gli giunse un oracolo uscito  
dall'ombelico della madre Gea dai begli alberi:  
« far grande guardia all'uomo d'un solo calzare,  
quando da ripide balze  
giunga alla terra assolata dell'inclita Iolco,*

*sia cittadino o straniero ».  
Così nel tempo venne con due cuspidi un uomo  
terribile: l'avvolgeva una duplice veste  
quale fra i Magnesii circonda  
le mirabili membra,  
e d'una pelle di pantera  
parava le piogge abbrividenti;  
né rase le trecce luminose  
delle chiome accendevano il dorso.  
E subito a passi diritti  
provando l'intrepido cuore  
ristava in mezzo alla piazza che la folla gremiva.*

*Non lo conobbero; e tutti  
stupivano e disse taluno:  
Non sarà mai questi Apollo*

*o lo sposo dal carro di bronzo  
di Afrodite! E anche dicono morti  
i figli di Ifimedeia nella splendida Nasso,  
Oto e l'ardito sovrano Efialte.  
E la rapida freccia d'Artemide  
vibrata dall'arco invincibile  
trafisse Tizio, non voglia tentare  
altri mai illeciti amori ».*

*Così dicevano quelli uno all'altro, e giungeva,  
sul carro liscio tratto da mule, precipite  
Pélia; e subito sbigottiva  
spiando il calzare ben noto  
cinto solo al piè destro.  
E, soffocando il terrore nell'anima, chiese :  
« Ospite, quale suolo  
vanti tua patria? Quale  
delle donne che nascono in terra  
mai ti gettò dal grigio grembo alla luce?  
Senza offuscarla di esose menzogne,  
svela ormai la tua stirpe ».*

*Rispose quegli sicuro con miti parole :  
« Io recherò, ti dico, quel che insegnava Chirone.  
Vengo dall'antro suo, da Cáriclo e Filira, dove  
m'hanno allevato le figlie  
caste del Centauro. Vent'anni  
ivi ho compiuto, né mai parola né gesto d'oltraggio  
ho loro scagliato, e ritorno ora a casa  
a riacquistare l'antico onore regale  
del padre mio, che altri esercita contro il destino,  
da Giove un tempo largito  
al signore dei popoli Eolo e ai suoi figli.*

*So che l'ingiusto Pélia, cedendo al suo cuore bianco,  
l'ha di forza rapito  
ai genitori miei, primi sovrani.  
Ché, appena vidi la luce,  
temendo la tracotanza del capo crudele,  
alzato nelle case un fosco  
lutto quasi io fossi morto,  
tra lamenti di donne furtivo  
mi mandarono in fasce purpuree,  
confidando alla notte il cammino,  
e diedero ad allevare al Cronide Chirone.*

*Ma di questi eventi sapete  
la somma. Additátemi ora le case  
dei miei padri dai bianchi cavalli,  
voi nobili concittadini.  
Ché sono di questo paese  
io figlio di Esone,  
non giungo in suolo straniero.  
Me la divina fiera chiamava per nome Giasone ».  
Disse; e lo riconoscevano  
venire gli occhi del padre,  
e dalle palpebre antiche pullularono lacrime,  
ché l'anima tutta godeva vedendo  
fra i mortali bellissimo il figlio.*

*E, sparsa la fama, correvano ad essi  
i due fratelli d'Esone:  
Ferete, lasciata la fonte vicina Ipereia,  
e, da Messene, Amitáone; e veloce  
giungeva Admeto, e Melampo,  
benigni al cugino. E li accoglie  
con dolci parole Giasone  
a parte del banchetto,  
doni ospitali apprestando,  
e dispiegava ogni letizia  
per cinque giorni e notti mietendo  
il sacro fiore di vita serena.*

*Ma nel sesto l'eroe dal principio  
grave svelava ai parenti la trama,  
e quelli assentivano, e súbito  
balzò dalle tende con essi;  
venuti al palazzo di Pélia,  
irrupero dentro. Li udì,  
si fe' loro incontro il figlio stesso di Tiro ricciuta;  
e, stillando con voce soave  
miti parole, Giasone  
gettò fundamenta di saggi discorsi:  
« Figlio di Poseidone che fende le rocce,*

*corrano gli animi mortali  
a lodare acquisto fraudolento  
più che giustizia, e s'avviano  
al domani amaro dell'ebbrezza.*

*Ma noi dobbiamo, frenando  
l'ira, tessere futura  
felicità. Parlo a chi sa:  
nacquero d'una madre Créteo  
e Salmonéo temerario;  
e noi in terza età discesi da quelli  
oggi vediamo la forza d'oro del sole.  
Ma le Mòire fuggono, se l'odio  
sorge tra nati d'un sangue a offuscare il pudore.*

*Non giova a noi con le spade e gli strali di rame  
dividere il grande retaggio degli avi.  
A te le greggi e i fulvi armenti dei bovi  
e tutti i campi abbandono,  
che tieni, predati ai miei genitori, e ne impingui il tuo fasto.  
Né m'aggrava troppo che la tua casa se n'alzi.  
Ma lo scettro che solo governa  
e il trono, su cui il Cretide sedendo rendeva  
un tempo giustizia al suo popolo di cavalieri,  
senza comune sciagura,  
réndilo a noi, non ne sorga altro danno ».*

*Così disse; e calmo rispose  
anche Pélia: « Tal sia di me.  
Ma me circonda ormai l'età debole e tarda,  
e appena ondeggia il fiore della tua gioventù;  
estinguere tu puoi il corruccio  
dei defunti: ché Frisso comanda  
di richiamare l'anima sua, penetrando  
nei talami di Eéta, e recare  
il vello di lana profonda  
dell'ariete che un giorno lo scampava dal mare*

*e dagli empi dardi della matrigna.  
Così mi grida un sogno mirabile che m'ha visitato.  
Interrogai l'oracolo della Castalia:  
m'impose allestire subito un legno all'impresa.  
Compi ora tu la gesta e, ti giuro,  
a te lascio il regno e il comando.  
Ci sia testimone, giuramento supremo,  
Giove da cui tutt'e due discendiamo ».  
Fermo il patto, ognuno partiva.  
Ma Giasone mandava per ogni terra gli araldi*

*a bandire l'impresa marina.  
Solleciti vennero i tre figli di Giove Cronide  
e d'Alcmena e di Leda dagli occhi rotondi,  
infaticabili in guerra; e da Pilo e da Ténaro eccelsa  
i due eroi d'alte chiome, figli d'Enosigéo  
consci di loro virtù;  
e altissima allora fiorì la gloria di Eufémo  
e la tua, Periclímene forte.  
E da Apollo venne, maestro di cetra,  
padre dei canti, Orfeo molto lodato.*

*Due figli mandava all'impresa infinita  
Erméte dalla verga d'oro,  
Echione ed Euríto, fervidi di gioventù.  
Veloci discesero quelli,  
che abitavano ai piedi del Pangéo;  
ché li sospinse con ilare cuore più rapidi il padre  
Borea, il sovrano dei venti, Zeto e Calái,  
uomini armati il dosso d'ali purpuree ambedue.  
Tale infiammava Era nei semidei il desiderio  
dolce che tutto persuade,  
della nave Argo, non resti  
alcuno presso la madre a smaltire  
lontana da rischi la vita,  
ma trovino pur nella morte con gli altri compagni  
bellissimo fàrmaco a loro virtù.  
Poi che il fiore dei naviganti  
discese a Iolco, - Giasone  
tutti li aduna e loda;  
e Mopso l'indovino, da auguri e da sacre sorti  
vaticinando propizio, imbarcava le squadre.  
E poi che sospesero le àncore al rostro,*

*un calice d'oro impugnato,  
il comandante da poppa invocava  
il padre dei Celesti che vibra come asta la folgore,  
e le rapide raffiche dei marosi  
e i venti e le notti e i cammini del mare  
e giorni benigni e, destino felice, il ritorno.  
E a lui dalle nubi rispose augurando  
la voce del tuono, e corruschi  
diramarono raggi di fulmine infranti.  
E trassero gli eroi, fidando nei segni divini,  
un respiro. E comanda*

*il profeta gettarsi sui remi,  
e bandisce soavi speranze.  
E dalle palme veloci seguiva  
un'infaticabile voga.  
Sospinti dal soffio di scirocco  
giunsero alla foce del mare  
Inospitale: qui dedicarono un tempio  
a Poseidone marino:  
v'era un armento fulvo di tori traci  
e il cavo di un'ara nuova, di pietre.  
Scagliati in profondo pericolo,  
pregarono il dio delle navi  
di sfuggire al moto inoppugnabile*

*delle rupi cozzanti. Ben erano vive e gemelle  
e rotolavano più rapide  
che le squadre dei venti muggianti;  
ma fine impose loro  
quel varco di semidei. Poi giunsero al Fasi,  
dove opposero forza  
ai Colchi di brune membra sotto gli occhi di Eéta.  
La dea d'acutissimi dardi  
Ciprigna, allora d'Olimpo recava agli uomini prima  
la torquilla che svara nell'ali,  
incatenata a una ruota saldissima di quattro raggi,*

*uccello che desta furore negli animi,  
e insegnava all'Esonide saggio  
le preghiere e gli incanti;  
che spogliasse Medea di pietà filiale,  
e l'Ellade pure bramata  
l'agitasse, nell'animo accesa,  
sotto la sferza di Persuasione.  
Ella subito a lui svela i cimenti paterni,  
e lo medica d'olio e gli porge  
balsami alle piaghe roventi.  
E convennero insieme congiungersi in nozze soavi.*

*Ma quando Eéta nel mezzo  
piantò l'aratro di acciaio  
e i bovi che dalle fauci  
fulve spiravano vampe di fuoco rovente  
e sotto l'unghie di bronzo alterne squassavano il suolo,  
li trasse al giogo egli solo.*

*E li cacciò, stendendo solchi diritti  
e di due braccia fendeva il dosso alla terra.  
E disse: « Quest'opera il re,  
chiunque mai regga la nave,  
se me la compie, si porti l'incorruttibile manto,*

*il vello lucente di bioccoli d'oro ».*

*Al grido, Giasone, scagliato il mantello di croco,  
fidando nel nume, si getta all'impresa;  
né lo turbava il fuoco, fatato com'era  
dalla straniera esperta di tutti gl'incanti.*

*Ma, tratto il vomere, doma  
di forza al giogo le nuche bovine,  
e nei vasti fianchi vibrando il pùngolo acerbo,  
compì quel gagliardo l'imposta fatica.*

*Mugolò di muto dolore  
Eéta, ammirando la forza.*

*Tendevano i compagni le mani amiche all'eroe  
e lo cinsero di verdi fronde,  
salutando con dolci parole. E subito il figlio  
mirabile del Sole indicava la fulgida pelle,  
dove l'avevano tesa le daghe di Frisso,  
sperando che mai compirebbe l'impresa;  
poi che giaceva nel forte d'un bosco, tenuta  
fra le mascelle bramose d'un drago,  
che in mole vinceva una nave allestita a colpi di scure,  
fornita di remi cinquanta.*



GIUSEPPE DE ROBERTIS

## «La Figlioccia e altre donne»

In un grosso volume: *La Figlioccia e altre donne* (675 pagine), come usa oggi offrirne al lettore, l'editore Sansoni pubblicava or è poco, insieme raccolte, alcune opere di Enrico Pea. E cioè: *La Figlioccia*, che è del 1931, tra le meraviglie del vecchio e verdissimo scrittore (che s'egli si fosse tenuto più spesso a questa misura, avremmo ora, invece di quattro o cinque romanzi in più, altrettanti racconti di pari qualità e splendore, e di struttura eccentrica ma salda, con le parti intrecciate a dire e rispondere); *Rosalia*, un romanzo rimasto quasi ignorato (uscì nel tristo 1943, e la critica, quasi senza eccezione, lo accantonò: io stesso devo confessare d'averlo letto in questi ultimi mesi); *Stella Bissi*, un romanzo anch'esso, d'un vent'anni fa all'incirca, apparso la prima volta con titolo diverso: *Il Forestiero*, mutato forse in armonia col titolo dell'intero volume («... e altre donne»); infine ventitré racconti brevi e brevissimi (e io ne avrei scelti assai meno, e li nominerò: *Norina*, *Gelosia*, anche *Il coltello sotto il tavolo*, *Farida*, anche *Tito Pascià*, *Si chiamava Rosa*, *Nikokàvura*, *Il Cavaliere Alfredo Rossi*, *Zampognari*, *Amerigo*, *Nozze a Strettoia*, *L'orto più piccolo*, *Il maniscalco*), degli ultimi anni quasi tutti. C'è, mi pare, un errore (o l'idea mi sfugge) nell'ordinamento del libro: ché a *La Figlioccia* doveva subito seguire *Stella Bissi*, vicina anche di tempo oltre che di valore, e a *Rosalia* seguire gli ultimi racconti di *altre donne*. Pancrazi, che fu l'ordinatore, non ci dice parola.

Io non riparerò de *La Figlioccia* né di *Stella Bissi*, che sono pure «le vere gemme del volume», come scriveva Cecchi testé, in un suo articolo. Quando apparvero, ne parlai «a un giro di ruota» (il lettore cerchi, se ha voglia, in *Scrittori del Novecento*). Ma *La Figlioccia* resta anche per me una delle perfezioni di Pea, per durata e saldezza-compositiva, pur nel moto subitaneo che è il proprio della sua fantasia (fantasia concreta e faticosa); e *Stella Bissi* resta e resterà, forse, il suo romanzo meglio costruito, obbediente a un'intima ragione di poesia, e con il suo bel corso a ritroso, evocante, che accompagna il lettore in una sorta di vago «errore» («errore» della memoria giudice). *Stella Bissi* supera di qualcosa le centocinquanta pagine, *Rosalia* supera di qualcosa le duecentocinquanta, e questo ha il suo peso, ché a Pea manca il respiro del romanziere nato e, per ciò che il suo proprio genio gli consentiva, in *Stella Bissi* trovò una volta il tempo giusto. *Rosalia* è di ambiente egiziano, che pur significa assai, per chi sa un poco della vita di Pea, vissuto a lungo in Egitto, e conosce due suoi libri, che sono dei più genuini (d'una

genuinità profonda): *Il servitore del diavolo*, che è del 1931, *Vita in Egitto*, che è del 1949. L'Egitto quasi come la Versilia e come Lucca: il mondo, cioè, della giovinezza e della prima età. Ma non sono i ricordi (questo tema così geloso e segreto), che certe volte tradiscono un artista, ma è quella tal « forma », più e men consentanea. Scrivendo Pea *Il servitore del diavolo*, scrivendo *Vita in Egitto*, secondava la sua musa riottosa e selvatica; e fuori d'ogni ambizione del comporre, le dava sfogo, le forniva materia adatta, non la imbrigliava, anzi la eccitava e la lasciava sfrenarsi. Pea era nato poeta, e di vena popolaresca, con un suo canto. Doveva trovare, nell'improvviso assalto dei lontani ricordi, nei versetti della sua prosa, il suo « modo » esatto. Cantare, cioè, non più alla popolaresca, che spesso si vizia di letteratura, ma esaltarsi in quella forma tante volte sperimentata buona.

Ora *Rosalia* non è costruito come *Stella Bissi*: non lo consentiva l'intima ragione. E' diviso, invece, in due parti uguali (non fate le meraviglie: Pea non l'ha fatto apposta), due parti di centotrentasei pagine ciascuna; e nella seconda gli piglia la mano una sorta di ritratto che, per sé, lo tentava, bisogna dire: la storia e la vita dell'olandese Van Le Neppe, un tipo di saggio, che in un racconto di Pea ci sta sempre bene. Si narra, dunque, per tanti canali, di gente italiana in Egitto. Talarico, siciliano, vinaio e lavandaio; Cassano, livornese, un albergatore, ora vecchio già, che veste alla maniera araba, ha cambiato anche nome (Joanne Hassan), e s'è godute, alla stessa maniera, trentadue mogli (Pea, nei tratti, non nelle abitudini, intendiamoci, ha qualcosa di quello strano uomo, anche la barba); e terzo, Dalle Piagge, un tipo d'imbroglione lucchese, con bottega di chincaglierie e di commestibili. Pea, che ha conosciuto quella gente, quei luoghi, è nel suo elemento (peccato che certi arabi e fellah parlino un po' troppo attraverso la sua parlata). C'è l'Egitto, e c'è quel particolare braccio lungo il Nilo: i lavori, la solitudine strana, il sistema delle acque, certe trottate sull'asinello (tra via, i cespugli dei fichetti rossini, e il volo dei corvi e l'altro, come a festa, dei piccioni). Per forza bisogna ci fermiamo un po'...

*« Il viottolo su cui l'asinello trotta, sventra i campi seminati a granturco, ad orzo, a fave. Sul ciglio, o più propriamente lungo i canali d'irrigazione, stanno, solenni come colonne, piante di datteri il cui capitello è un frutto pendente proprio a sommo del fusto. Bel frutto: grappoli gialli: quattro grappoli per ogni pianta, come se fossero le volute dei capitelli in chiesa, all'attacco dell'arco. E le palme, che spiccano appena sopra i frutti in maturazione, allargano le braccia, toccano le une e le altre palme della pianta vicina, sì che spesso sono, anche quelle, arcate nel cielo chiaro chiaro, quasi bianco, ora che il sole è tramontato ».*

E subito seguitando:

*« Poche esbe s'incontrano lungo il cammino. E poca è la varietà delle piante: le enormi foglie delle banane (c'è anche qualche roseto) vengon su dal terreno arsiccio, larghe, a raccogliere anche loro il fresco della sera.*

*« I cespugli dei fichetti rossini, fichetti dolci come quelle albicocche che gli arabi chiamano misc-misc, maturati al sole sulla pianta, fino a riconsumarsi, prosciugati avvizziscono: si candiscono, scacciata l'acqua, concentrano lo zucchero e l'aroma, nutrimento ai ragazzi e agli uccelli ».*

E questo « tema variato » dei piccioni, fino all'esultanza:

*« I piccioni di razza sono cavalli da corsa nel cielo, ubbidienti all'uomo che li guida e li istruisce. Più belli delle rondini, adesso, nel cielo. Delle rondini che vanno solo per istinto nell'aria, che pur son gaie, pazzelle del resto in questo cielo sereno. Ma non giostrano per arte, come i piccioni, signorilmente. Né sono comandate, le loro centurie, in quei rondò o in quel buttarsi a capofitto.*

*« ... e tanta fantasia d'ali in un cielo senza ombra non si vede che in sogno. Se fossi solo, al cospetto dell'animazione d'ali che si direbbe celestiale, li crederei uccelli scesi dal paradiso, quei piccioni, a rasentare la terra (o il cielo stesso si è abbassato alla terra?) nell'ora che gli uomini di fatica e gli animali riposano già nei tuguri che fumano per la cena.*

*« Sto con gli occhi levati; anche lassù il cielo è tutto un campo, come questo d'erba che calpesto. Anche lassù senza riferimento di montagne che lo limitino: di nuvole che lo frastagliano. Non una tacca di macchia. E le schiere dei bianchi piccioni sono piuttosto gerarchie d'angiolini in festa: angioli con le ali poste incrociate sotto la gola, quasi che la testa ci riposi sopra ».*

Ma c'è, se possibile, qualcosa di più gentile e prezioso: quel viaggio su un cammello di Rosalia e Dalle Piagge, come salvati in un'arca, a cercare la felicità. Già..., questa Rosalia che dà il nome al romanzo, non si sa come; e Pea risponderà che l'insegnamento del libro è sotto il suo segno, da quando — si direbbe — lui in persona ha preso a difenderla, difendere, dico, la sua parte e la sua vicenda, e la casa messa a soqqadro, come dire spazzata dal vecchio marito geloso Tallarico: le sottane di Sicilia, il busto a fiorami, il corpetto dello spozalizio...

*« Io vado per la stanza cauto, per non pestare la biancheria. Le scarpe presso il comodino mi dicono il piede piccolo della donna, mi fanno impressione. Son quasi nuove. Deve averle usate pochissimo. Nere, alte, che abbracciano il polpaccio e abbottonate di fianco con bottoncini a bauletto che si muovono da sembrar campanelli, quando la scopa dell'orco le investe, passando vicino. Forse sono ancora quelle dello spozalizio? E il corpetto che ha le spalline rigonfie, lì per terra, mi accora: non si adatta a fare da strofinaccio all'impiantito. Par che rimbalzi e recalcitri, sotto la scopa che lo strascica malamente. Tutto attillato, doveva stare a quel corpo di fanciulla, ché ancora la forma resiste. Ho una gran pietà di quel corpetto, che vorrei sollevarlo dal pattume che lo accomuna ».*

Fa in tempo Pea, che tutto racconta, quasi persona e attore, a salvare la piletta dell'acqua santa: e da quel punto capisci che Rosalia si salverà. (« La piletta dell'acqua santa, appesa a un chiodo dalla parte del letto che doveva essere quella occupata dalla siciliana..., di terracotta di due colori: smeraldo e mattone. Una cosuccia popolaresca, paesana, da nulla, ma l'unico segno vivace che orni le pareti della povera stanza »). Ma quel ritratto di Van Le Neppe (suo padre, la vecchia serve fedele, il testamento) è una novità curiosa nell'arte di Pea, anche di durata. Per servire all'unità del racconto, i due fuggiaschi approderanno nel suo piccolo regno; e noi, per farci l'idea, per sentirlo un fatto necessario, bisogna che consideriamo il romanzo come un grande dittico, diviso così (idealmente poi ricongiunto).

Resterebbero ora i racconti: quei pochi e soli e belli che io avrei trascelti, e i più belli sono degli ultimi anni. Ricordi affiorati dalla lontana vita, dall'avventura o ventura di Pea quaggiù; e per uno scrittore come lui radicato nelle sue passioni, segreta, indolita e qualche volta furiosa d'impeto, la nota che lo tocca da vicino (dico i suoi affetti). C'è la sua ragione se *Gelosia* sopravanza gli altri dodici. Ha come campo due luoghi sacri al cuore e all'arte di Pea, il suo luogo natio e l'Egitto: e i due motivi si scambiano le parti in una sorta di fortissimo accordo, che la misura stessa aumenta di valore. Tanto è vero che questo vecchio scrittore saggio è visitato ancora dalla sua musa antica. Ma il lettore non passi disinvolto sul resto di quest'ultima parte. Pea, ripeto, è ancora giovane.

Ma mi parrebbe di non aver detto di lui tutto, se non trascrivessi quelle dieci righe che hanno tanto risalto, io dico che fiammeggiano, nel testamento del padre di Van Le Neppe: « Ho vissuto troppo in fretta e troppo in fretta mi par di morire, ora che scorgo luce dove già per me era buio. Ma può pensare all'anima un ladro mentre sta scassinando? Lo può un ingordo ubriaco? Molti di noi, che siamo nella vita, se non scassinatori e ubriachi? Mi accorgo perciò alla fine, ad esempio, che anche l'istinto, per essere nobilmente saporito, va condito dalle leggi civili e dallo spirito, nella misura cristiana; altrimenti è confusione ».

Vorrei dire che qui s'è proprio toccato il cuore di Pea.



FRANCO ANTONICELLI

## *Il « compianto » di Max Jacob*

Per amore di un poeta, quando andai nel cuore della vecchia leggendaria Bretagna cercai la cittadina di Quimper dov'egli è nato; e la mattina dopo mi venne quasi all'improvviso in mente che avrei potuto scrivere di lui qualcosa, ma non in chiave critica: poeticamente, ma come?

Si trattava di Max Jacob, e ciò che mi accostava a lui erano vari fatti: anzitutto, quello ch'egli fosse bretone risvegliava in me antiche affascinante ore di lettura, nelle quali anche il solo nome di amanti avventurosi, di re, di cavalieri, d'incantatori, di città, aveva balenato come uno stendardo inebriante sulla schiera di quelle lontanissime leggende preziose e alquanto selvatiche che poi, come un vento di primavera, s'erano propagate nell'Italia del medioevo fino alle soglie principesche del Rinascimento; quel sol fatto che Max Jacob fosse della Bretagna lo poneva per me in un campo di native e privilegiate sorgenti poetiche, che allora a mio avviso dovevano essere mitiche e popolaresche.

Per questa via, Max Jacob risaliva al più caro dei poeti da me incontrati fra i primi, voglio dire a Villon, capostipite di ogni lirica moderna, ricco delle più pure doti della tenerezza e della malizia, del rimpianto e della carnalità. Per la stessa via il bretone s'incontrava con l'italo-polacco-parigino Apollinaire, ultimo erede di Villon, ultimo nostalgico di arie amorose e autunnali, dall'arpa fragile e innocente, ma raffinatissima.

Dunque, Jacob era dei preferiti. Essere nella sua terra, accanto a lui, e pensare di lui era più che naturale. Ma c'era un altro dato per me importante: egli era ebreo e si era convertito al cattolicesimo, e tuttavia, dopo molti anni, quando l'intolleranza si scatenò nel mondo con quella follia che ha lasciato su certi lembi della nostra storia un marchio sanguigno ancora indelebile, egli ebbe a soffrire mortalmente di appartenere a una famiglia umana degradata a specie animalesca e designata all'espiazione di assurde colpe.

Come ebreo e come convertito, mi pareva che il poeta avesse potuto disporre di quella sconfinata sensibilità che hanno le anime in conflitto, nelle vigilie e poi anche nelle più inoltrate esperienze, che non cessan mai di essere duplici, di sentirsi acque di due mari. Perciò la sua figura si poneva a me come rappresentanza di una umanità plurisangue e plurispirituale, quale pensavo che fosse la nostra, negli anni ultimi delle generazioni intorno alla crisi.

In più Max Jacob, come ho detto, era stato della schiera delle vittime e per una qualità speciale, che tiene ancor oggi aperto il problema di come sanare le ferite purulente del fratricidio. Anzi, per questa sua fine, un critico letterario ha detto parole in definitiva più impietose che pietose: ha detto che il poeta appartiene alla storia di questa guerra per la sua morte e non per le sue ultime opere. E' anche vero, ma ben triste.

Certamente, la sua ultima giornata fu delle più desolanti: mi sembrava perciò che riassumesse qualcuna delle più angosciate solitudini dei nostri tempi; le braccia più abbandonate alla rassegnazione, il vittimismo più debole, qualcosa di assolutamente incolpevole e più misteriosamente offeso.

Era un vecchio di quasi settant'anni Jacob quando fu catturato: un buon parrochiano, un portinaio di chiesa, e un poeta tranquillo.

Lasciamo stare ogni giudizio, e anche ogni indagine sulla sua conversione; lasciamo anche cadere le punte insalivate di maligna ironia di un uomo come Maurice Sachs che osservava di lui: « visita gl'infelici, serve Messa, scrive poemi, dipinge guazzi e si lamenta un po' che l'abbandonino; ma chi non va a visitarlo a Saint-Benoît? ».

Max Jacob da anni viveva ospite e qualcosa come sacrestano nel monastero di St. Benoît-sur-Loire vicino a Parigi.

Il 24 febbraio 1944 alle ore 11 fu arrestato da tre agenti della Gestapo. Aveva servito Messa alle 7 del mattino. « E' il nostro miglior parrochiano », aveva detto il curato. Egli andò via umilmente e rassegnato, come presentiva, al martirio. Già una sorella gli era stata portata via. Fu mandato al campo di Drancy, dove, malato da tempo, morì pochi giorni dopo, il 5 di marzo.

Dal treno che lo trasportava al campo, ebbe modo di inviare tre biglietti. Senza speranza, mi pare, implorava non so se pietà o soccorso. Un biglietto era al suo amico Jean Cocteau. L'attore Sacha Guitry, quando gli avevano parlato della sorella di Jacob arrestata, aveva detto: « Se fosse per lui, avrei qualche possibilità ». « Ebbene — scriveva dal treno il vecchio poeta — ebbene, sono io ». L'ordine di liberazione arrivò troppo tardi.

Qui s'innesta un altro filone nella storia di quel qualcosa che volevo scrivere. Sulla *guide bleue* della Bretagna avevo letto una notiziola riguardante il paese di Pont-Aven e la memoria dell'eroico abate Tanguy. La Francia non è stata sconoscente coi suoi *maquis*. Qua e là per tutto il paese, la Francia ha eretto monumenti anche grandiosi. L'abate Tanguy ha una sua stele nel piccolo cimitero rustico di Pont-Aven: il forte profilo della sua testa calva parla chiaramente di un uomo generoso e risoluto. Anche il suo coraggioso vicario è ricordato insieme con lui. Avrei voluto altre notizie sull'attività di quel bravo prete, e forse ne avrei potuto trovare, ma allora quel che sapevo bastava: aveva aiutato molti patrioti.

Mi parve che questa cronaca di valore umano, una cronaca certo splendente, ma non rara in quegli anni, almeno quanto e più di tante bassezze e orrori, non potesse essere dimenticata. E più che salvata in particolare dall'oblio, potesse essere innalzata molto in su, quasi esemplarmente, quasi con forza di simbolo, sullo spettacolo di una tragedia di snaturamento di coscienze, di fedi perdute e di angosciate

implorazioni di nuove tregue o paci dello spirito, di nuove desiderate adorazioni. A me poi è sempre parso che un segno dei tempi smarriti sia questo ostinato, quasi cocciuto e ridicolo, rivolgersi al passato, glorificare e cospargere di tenerezze e rimpianti il mondo di ieri, e, un po' meno, trasferire sogni di eventi, speranze di soluzioni in un lontano futuro assolutorio di ogni nostra colpa e distaccato dalle nostre responsabilità.

Sono posizioni dello spirito debole che si acceca di fronte alla luce della vita. Io credo che tutta l'umanità oggi soffra di questa crisi di virilità: e per questo la nostra storia di oggi è così piena, pietosamente, di balbettii e di passi incerti. La stele dell'abate Tanguy, con le sue quattro parole di ricordo, mi sembrava proprio che potesse essere scelta per il suo umile e sprezzante vigore. Non poteva essere quella del martire Tanguy una leggenda dei tempi nostri? E che cosa è al fondo di ogni leggenda se non un impeto vitale, un rigoglio di amore, di forza, di bellezza, di tale eccezione da passare naturalmente dal fisico al morale; che cosa la muove se non l'aspirazione a vincere la pochezza, a scuotere le paure?

I nostri tempi sono ancora belli, se qualcosa della natura umana ha saputo esprimersi con la stessa fede e quasi sovrannaturalezza di Rolando e Oliviero; ma dove cercano i poeti d'oggi le loro storie? Quale rude elemento di cronaca rompe la pigrizia dei loro rituali lamenti giornalieri e li invita a ritrovar nel presente quello che può contare nella eterna drammaturgia dei simboli?

Ma i poeti non hanno più colpa degli altri uomini. Certo anche per essi fu coniato il bel pensiero di Goethe: « solo colui per il quale il presente ha valore terrà una cronaca ». Cioè lo racconterà, così come potrà cantarlo: un atto di fede.

Questo mi piacerebbe dire, ma non al modo dei ragionamenti: *μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους*. Poesie, favole, non discorsi. Insomma, in quei giorni di Bretagna mi nasceva questo desiderio. E Max Jacob?

Pensai di unire i due ricordi così (il legame mi riusciva ora naturale). Immaginati una forma di oratorio che chiamai profano, benché lo sentissi intimamente religioso. Un musicista mi avrebbe dovuto aiutare, in alcune parti necessarie. La prosa, la lirica, la musica si sarebbero alternate spontaneamente, secondo il naturale tempo psicologico dell'azione e il suo desiderato effetto morale.

L'oratorio mi pareva la forma più opportuna. Di tutte le antiche, quella che risponde, a parer mio, alla naturalezza e al decoro dei nostri spiriti moderni e anche a un certo arbitrio spettacolare di concitazioni e di calme, di sintesi e di variazioni che il nostro gusto tragico accetta senza difficoltà. Il mio oratorio avrebbe dovuto cominciare con la recitazione di un breve poemetto in prosa di Max Jacob, la cui allusione, il cui significato s'imponavano chiarissimi subito.

« Chi ha visto il rospo attraversare una strada? è un minuscolo uomo, nemmeno una bambola è così piccola. Si trascina sui ginocchi: ha vergogna, forse...? No! ha i reumatismi, una gamba gli resta indietro, lui la raddrizza! dove va così? esce dalla fogna, povero clown. Nessuno ha notato questo rospo nella via. Un tempo nessuno notava me per via, ora i ragazzi ridono della mia stella gialla. Felice rospo! Tu non hai stella gialla ».

E' una mattina grigia : autunno al cimitero d'Ivry dove sono sepolti 854 fucilati. Un giovane (chi è? è un poeta? è semplicemente uno dei nostri tempi) gira fra le tombe, leggendo i nomi. Si ferma dinanzi a un nome, che gli suscita molto interesse, quello di Max Jacob.

L'immagine del visitatore mi era nata da un verso dello stesso Jacob, in *Mille regrets*, dedicato al ricordo del suo paese natale di Quimper: « *Je viens en étranger parmi des pierres* ».

« O Morven — mormora il giovane — Morven le gaëlique... ». Sin dal 1927 Max Jacob aveva inventato questo soprannome di « Morven le gaëlique », di poeta celtico, per firmare certe sue romanze bretoni che apparivano in una rivistina. Solo in questi giorni tutti quei suoi poemetti sono stati raccolti in volume : vi dico di cercarli. Sanno di selvatico e di marino : fanno pensare alle lande e ai « perdoni » di Cornovaglia. L'accento popolaresco vi è rifatto con tutta una maliziosa ingenuità. Un'ingenuità anche banale, talvolta, ma a cui possiamo cedere senza discutere troppo. (Non si tratta del più autentico Corbière). Sembrano preghiere, leggendari, e immagini sacre, di quelle che si vendono alla fiera o stanno in capo al letto.

Altre sono canzoni e attendono l'aria per i loro ritornelli.

*Souviens-toi de notre enfance, rose blanche,  
quand nous jouions sur le quai,  
rose blanche et blanc muguet.*

Quel che importa è ciò che dice il raccoglitore : « i canti di Morven preludono alla fine di Max ». Anche per questo, il visitatore di tombe si ricorda del poeta in quanto egli ebbe di più bretone. Gli dice così: « O tu, che sei morto riconciliato col tuo paese di Quimper, cantaci le canzoni e le filastrocche della vecchia Bretagna, perché il nostro cuore ha bisogno di dimenticarsi nel passato più lontano possibile.

« Perché mai? — risponde Morven-Jacob. — Non distante dal mio paese è Pont-Aven. Io vi canterò una leggenda più bella delle antiche, quella dell'abate Tanguy e del suo vicario. Andate dunque al cimitero di Pont-Aven, salite sei scalini e vedrete la sua pietra tombale.

#### POUR DIEU - ET POUR - LA PATRIE

L'abate Tanguy salvò molti uomini nella sua casa parrocchiale. Ma la sua ultima impresa fu la più sorprendente di tutte. (Qui naturalmente il racconto di Morven si sviluppa in una scena drammatica). Andò a prendere due condannati a morte nella loro stessa prigione, seguito dal suo giovane vicario e scortato da quattro *maquis* vestiti da tedeschi, e li accompagnò fuori in campagna fino al muro dei fucilati, come se dovesse confortarli fino all'ultimo istante. E così li salvò, ma poi fu scoperto e preso a sua volta e mandato nel campo di deportazione di Büchenwald e il suo vicario in quello di Flossenbürg.

Gli chiesero i tedeschi severamente che cosa, lui prete, avesse imparato nel suo ministero d'anime. « Tre cose — rispose — l'amore per Cristo, l'amore per gli uomini, l'amore per la vita ». « Sono tre cose molto differenti », gli osservarono i suoi carnefici. « La stessissima cosa » egli ribatté.

Quando nel campo di Büchenwald l'abate fu per morire — e qui dirò che ho visto le immagini umane scomporsi a questo modo, quasi venendo a una a una a dominare il campo visivo, con una calma e religiosa solennità allegorica — la testa del deportato tedesco, le mani dell'italiano, gli occhi dell'ebreo, le ginocchia dell'olandese, i piedi del comunista, la gola del liberale, la fronte del vecchio, il seno della donna, i capelli del bambino, tutto il corpo fatto a pezzi dell'umanità avvilita si rivolse a lui e lo ringraziò.

Può sembrare un eccessivo gioco di astrazioni, regolato da un'invenzione un po' cerebrale: in realtà volevo fissarmi punto per punto sullo strazio dell'umanità martirizzata, dargli una amplificazione e una intensità particolarmente significative (cercavo la minuta storia dei dolori nella nazionalità, nelle ideologie, nel sesso e nell'età degli uomini, ma come in un corpo solo: gli occhi terrorizzati, le ginocchia che s'erano tanto trascinate a terra...).

« Salvate il presente! », dice l'ultima volta l'abate Tanguy e manda la sua benedizione al vicario che, nell'altro campo di Flossenburg, s'inginocchia in quell'istante e muore anch'esso, sentendo misteriosamente nell'aria le parole del suo Rettore.

Salvate il presente. E come salvarlo, se non prendendo parte responsabilmente alla vita nel tempo che ci è concessa? Non trasferirsi mai fuori della propria vita, cioè fuori del proprio compito. Chi fa la sua parte nel suo tempo, salva quello che gli è dato. E' così? Io penso che sia così, tutto il dovere e anche tutto il senso del nostro essere quaggiù.

L'oratorio termina in un canto; questo canto mi era ispirato da alcuni versi, fra gli ultimi, di Max Jacob, quelli del *Reportage de juin 40*.

*Oh se un nuovo Deucalione  
se una nuova Pirra  
getteranno sassi nel mondo deserto  
nasca una generazione di uomini  
che spero nella Fede  
congiunta alla Ragione.*

Non è questa la speranza dei nostri cuori? Ne conosciamo forse un'altra e migliore di questa? Non tocca alla poesia precisarla e tanto meno discuterla: le spetta soltanto di portarla confortata alla luce.

Va da sé che l'impresa dell'abate Tanguy l'avevo inventata io, quello stesso mattino che mi nacque l'idea dell'oratorio. Forse il generoso abate compié qualcosa più degno ancora di essere ricordato in leggenda: aspetto che mi venga eventualmente raccontato, ma il senso della sua parte nella leggenda non potrebbe mutare.

Quanto al titolo, mi venne subito alle labbra « *la complainte* », il « compianto » di Max Jacob, perché in verità, elegia funebre o canto di resurrezione, è il vecchio poeta al centro di tutto. E « compianto » è genere letterario di antichissima, nobilissima tradizione, di sostanza intensamente moralistica: Sordello e il « compianto in morte di ser Blacatz » e Dante.

Ahimé, l'idea come tante altre non diventò proposito, non diventò nulla. Per ora almeno, e forse per sempre. Per questo ho ardito parlarne.

# L'ELOGIO DI COLONO

Distesa a pascoli di cavalli,  
ospite,  
una terra t'accoglie,  
delle soste umane la più grata:  
Colono dai miti chiarori.  
Qui l'usignolo viene a cantare  
la sua tristezza sommessa  
al vuoto dei burroni,  
nascosto nell'edera fosca.  
Oh ebbri giri di Diòniso,  
arboreo brivido  
tra le ninfe del bosco  
senza sole né vento;  
foglie sacre, fiori di ombra.  
Nasce dalla rugiada  
ogni mattina  
a cespiti il narciso  
antico diadema terrestre  
e il croco iridato.  
Sorgenti insonni cadono  
tra il suono delle pietre  
al Cefiso veloce:  
strepiti d'acque,  
perpetua melodia della pianura.  
E vengono i cori delle Muse  
e Afrodite che splende  
dalle redini d'oro  
ferma sui clivi.  
Cresce da queste glebe  
di lenta vita un albero  
che l'Asia non vede  
né l'isola grande  
di Pèlope dorica,

e spaventa le spade nemiche:  
il verde ulivo,  
amore dei fanciulli.  
O mia città materna,  
supremo dono del dio,  
vanto della terra:  
lodo i tuoi cavalli,  
i tuoi puledri audaci,  
lodo il tuo mare.  
Tu figlio di Crono,  
Posidone,  
di questo vanto artefice;  
tu qui primo insegnasti  
a tendere un freno  
per i cavalli tra i campi.  
Intanto il remo scivola,  
meraviglia sul mare,  
e balza e insegue  
agile rapido  
fluide Nereidi,  
mille piedi su l'onda,  
mille veli d'azzurro.

(Da Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 668-719)  
(Traduzione di ENZIO CETRANGOLO)

GIORGIO VIGOLO

## DEL NUCLEO POETICO

Torno spesso a rileggere con grande interesse Wilhelm Dilthey e specie il suo fecondissimo *Erlebnis und Dichtung*, di cui esiste una molto buona traduzione italiana di Nicola Accolti Gil Vitale: in questo libro, insieme a saggi fondamentali su Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, è posto con estrema chiarezza il problema della poesia alla luce del concetto di *Erlebnis* (esperienza vissuta).

Nella dualità ineliminabile di poesia e vita, di forma e materia, il concetto di *Erlebnis* introduce un termine medio: esso fissa il punto di prima aggregazione degli elementi e scorge nel fatto poetico il nucleo d'un evento interiore che è, dunque, la struttura originaria in cui determinate forze dell'anima vengono già intrecciate, tessute in un nesso. Da tale nesso si svilupperà poi, come da embrione, il poema. « L'anima — dice Dilthey — è il principio vitale di ogni poesia ».

La « sintesi a priori estetica » è dunque una *sintesi vitale* (o esistenziale, se si preferisce); cioè una organizzazione originaria di elementi, la quale non può avvenire che nel misterioso crogiuolo della esistenza. Se si pensa, ad esempio, come le componenti, possiamo dire, cosmiche dello sfondo naturale, del paesaggio, le tensioni del pathos o della brama, le illuminazioni dell'idea si sono intrecciate nella *Sera del dì di festa* di Leopardi o nella *Elegia a Marienbad* di Goethe, si avrà ben chiara la nozione che quel nesso immaginale, quel rapporto unico e singolare di elementi è qualche cosa di « avvenuto » spontaneamente come una *prima operazione dell'anima*. E questo è l'evento poetico. Le linee e le forze più lontane della vita cosmica si incrociano nel cuore dell'uomo, vi si fondono alla temperatura dell'esistenza: tale è la condizione della sintesi, in cui l'« evento interiore » viene fondato. Il procedimento tecnico, la *ars combinatoria* dei veicoli espressivi, per quanto abilmente manovrati e alchemizzati, non potrà mai artefare l'evento se questo non c'è, ma solo costruirne un surrogato, ricostituirlo chimicamente.

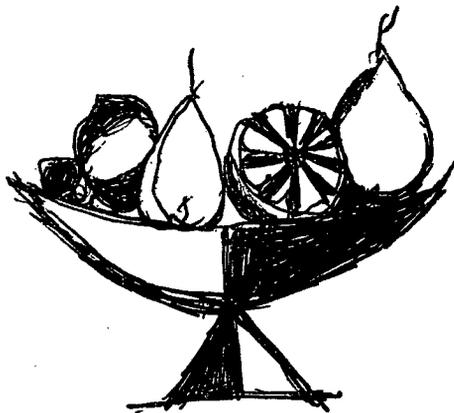
Questo concetto dell'evento interiore e della sintesi vitale conserva identico valore anche per la musica e le altre arti: verificare la sua presenza dovrebbe essere il fine principale della critica.

Bisogna guardarsi, e ciò mi sembra ovvio, dall'equivoco genericamente autobiografico. Il « vissuto » in se stesso e per se stesso non costituisce poesia: è necessario l'incontro di esso con le forze formatrici di un determinato destino poetico, che è

poi la personalità singola. D'altra parte l'evento poetico può accadere nelle forme meno appariscenti rispetto alla cronaca e quasi fuori della vita, nelle pieghe più riposte della interiorità o perfino nella visione o nel sogno. Ma bene si avverte quando un'opera d'arte ha radici in un accaduto spirituale e quando non le ha. Ciò costituisce, per così dire, la *storicità* interna del fatto poetico ed estetico in generale: l'autenticazione dei valori sui quali può essere giudicata la sua legittimità.

Occorre poi aggiungere che questa concezione non afferma affatto l'identità assoluta dell'espressione con se stessa come linguaggio, secondo la tesi principale della estetica del Croce. L'affermazione di questa identità resta in fondo un dogma alquanto teologico; essa risponde piuttosto a una esigenza sistematica, deduttiva, di logica coerenza, ma non alla realtà del fatto poetico, nel quale non si ha mai, nemmeno nei casi sommi, l'identità assoluta di *forma* e di *evento*, ma solo una approssimazione all'infinito, un asintoto. La lingua stessa è un relativo strumento di relazione fluttuante, soggetto ad innumerevoli continui cambiamenti e a una iridescenza di valori semantici, in cui l'assoluto non può abitare, ma solo fuggevolmente riflettersi. Ciò ben sanno i poeti.

Il concetto di asintoto, come approssimazione mai raggiunta per intero, rispetto al nucleo di *Erlebnis*, mi sembra dunque più operativo e redditizio nella pratica del giudizio estetico, che non quello di identità assoluta.



# I Paesi dell'Approdo

ADRIANO SERONI

Vinci e Leonardo

*Non è facile « indovinare » Leonardo; neppure se te lo trovi di fronte con tanto di castello e di casa natale, tra Vinci e Anchiano; neppure se vie e piazze, in questo bellissimo centro della piana d'Arno, recano il suo nome; neppure se t'ingegni a far funzionare le sue macchine ricostruite da ingegneri moderni. Ma se guardi, quando la luce ottobrina toglie alla vista anche il velo più sottile, cielo e collinette e alberi in lontananza; se, lungo il margine d'una strada asfaltata, fissi l'occhio su uno scosciamento di riva d'Arno, allora può darsi che tu riesca a « indovinare » Leonardo. Certi cieli astratti forse l'artista se li portò sempre con sé da queste campagne, e certi movimenti, tecnicamente studiati, delle sue figure forse li capì primamente nelle immagini vive di questi contadini della pianura di Vinci. Lungo le rive d'Arno, del resto, dal masso della Gonfolina in avanti, non studiò egli la faccenda dei « nichì », dando il via alla scienza delle stratificazioni terrestri e delle rocce, alla moderna geologia?*

*Vinci non è certo un paese (vivo com'è e fiorente e animato) che ti possa incantare con archeologie leonardiane. Guarda pure al castello, cerca pure nel borgo la casa natale dell'artista. Non è lì certamente che trovi Leonardo. Il quale, ragazzino, corse quelle strade fino a scendere sull'Arno per i suoi giuochi, senza pensare che più tardi di acque e di rive e di pesci avrebbe cavato invenzioni scientifiche e poetiche. Ma, intanto, « guardava » (Dopo questi venne Giotto, fiorentino, il quale, nato in monti soletari, abitati solo da capre e simil bestie, questo, sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per li sassi li atti delle capre, de le quali lui era guardatore; e così cominciò a fare tutti li animali, che nel paese trovava: in tal modo che questo, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati): anch'egli, come Giotto, come Masaccio.*

*Può esser facile, s'intende, lasciarsi prendere dalla facile suggestione d'una presenza: qui, in questa strada, in questa piazza, forse, Leonardo... Ma subito ti riscuoti dalla fantasticheria, e ti ripeti che il genio non ha, non può avere delle dimensioni geografiche così nette, precise, particolari.*

*Ma, ancora, la campagna. E il colore autunnale delle terre fresche, i cupi verdi delle erbe autunnali. Qui forse più che altrove è Leonardo, in questa campagna toscana, anzi fiorentina, nella quale « indovini » tutta la più grande pittura della nostra storia.*

*Intanto, Vinci si allontanava. Lungo la rapida strada asfaltata incrociavi le gite domenicali e le curve sempre diverse dell'Arno. Un leggero velo cominciava ad ad-*

*dolcire la vista, a toglier nettezza ai contorni. Ripetevi dentro di te, a commento di colori e di rapporti tonali, la leonardiana dottrina del chiaroscuro. Presto saremmo rientrati in città, avremmo ritrovato forse il segreto di Leonardo nella stretta armonia e relazione che esiste tra Firenze e le sue architetture, e le architetture e le campiture della circostante campagna. (Dopo questo l'arte ricadde, perché tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino, cognominato Masaccio, mostrò con opra perfetta come quegli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra de' maestri, s'affaticavano invano... Odi somma stoltizia di quelli, i quali biasimano coloro che imparano da la natura, lasciando stare li autori, discepoli d'essa natura!).*

BINO SANMINIATELLI

Il Chianti

*Con mura e torri merlate, e con lo stemma del gallo nero in campo giallo, fu raffigurato il Chianti da Giorgio Vasari sul soffitto del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. Questo nome del Chianti, sotto il simbolo del gallo, ha qualcosa di sonoro, qualcosa che canta. E lo fa cantare anche chi sostiene che l'origine del nome debba ricercarsi nella voce latina clangor, ossia squillo di tromba, strepito e gridio di uccelli: nome « quasi nato dall'antico stato agreste della contrada coperta di selve e forse un dì destinata alle clamorose cacce baronali ». Boschi, dunque, e castelli in grande. I boschi un tempo comandavano. Coprivano le colline e circondavano i castelli dei signori. Attorno alle vecchie pietre i maiali vanno ora mangiando la ghianda e una contadinella acerba da parer dispettosa (se non fossero i suoi modi civili e il suo parlar socievole, senz'ombra di fatuità) fa la calza mentre bada poche pecore magre. Ancora si odono di lontano i colpi dei boscaioli, i tonfi degli alberi che cadono con dignità regale, con reticenza muta. A buio si vede l'albore delle carbonaie. Ma, con l'addomesticarsi della regione, il selvatico più vicino all'abitato fu messo a coltivazione per vivere al sicuro dalle bestie e dai birbanti. Prima, essendo un po' briganti gli stessi padroni dei castelli, le macchie facevano comodo; poi fu bene veder chiaro intorno casa.*

*Il Chianti storico era ripartito anticamente in terzieri; i quali formavano la Lega del Chianti, circoscrizione medioevale che risale ai primi del trecento. Da allora si è chiuso fra i monti, quasi una fortezza, segregato nella sua luce severa. Le case coloniche, immedesimate a vecchie torri, si confondono col masso che affiora; e i sassi coi branchi delle pecore a merigiare. Quelle case hanno tutte una ragion d'essere, una loro umanità. Né v'è differenza tra muro e vegetazione, tanto ogni cosa è forte e sedata. Molte sono aggruppate attorno a castelli, pievi o abbazie; e dietro a un portone chiuso vedi un chiostro dove sembra raccolto tutto quello di cui l'uomo ha bisogno, in misura parca e confortante: un po' di sole, un po' d'orto, un po' di pollame e una gran pace posata tra le mura; e quell'odore proprio del Chianti che è di vin vecchio e di cacio pecorino. Bello era una volta, per il signore, oziare nelle agiate stanze, abbandonandosi in casta solitudine a umane divagazioni.*

Nei borghi t'accompagnano le facciate nere e stemmate dei palazzotti asserragliati lungo la via a erta. Sul lastricato aspetta un carro di grande e complicata armatura, un immenso scheletro di scavo, cui sono aggiogati buoi dalle corna smisurate. In fondo a un vicolo cieco lavora un frantoio tra fumi caldi e grassi. Dalle cantine ombrose esce sentor d'avvinato. Dietro i vetri opachi della bottega si scorge una matassa di filo, un salvadanaro di terracotta, qualche candelotto e una lampada funeraria. Un prosciutto all'osso pende dal soffitto come una clava di genti primitive. Il macellaio tiene attaccato fuor della porta un agnello col capo mozzo e il sangue rappreso. E' la prima veduta per chi entra dentro le mura, e dà l'impressione di qualche supplizio medioevale. Un cane da caccia fiuta per aria con lieta brama di strage. E scende per la china un barroccio carico di vino infiascato tra una fiera di borchie, specchiotti e campanelli. Il vino in trono; e l'uomo, seduto dietro, che tira la martinicca e fa da contrappeso.

La fattoria fa tutt'uno con l'abside romanica di una chiesa smessa. Un fico rampica su pei muri assolati di travertino. Nell'ombra dell'abside affiorano pitture giottesche d'un drammatico verismo; e niente si sposa meglio dell'aria che profuma di bosco col buio dei secoli che racchiude ermetici capolavori. E ci si mette a volte di mezzo un certo odor di cucina; la cucina asciutta di quei posti, la cucina del Machiavelli: olive sott'olio, una forma di pecorino vecchio, e quel pane che le massaie partiscono con gesto tanto grande e materno, appoggiandoselo al petto come se custodissero una creatura. Cibi con cui si può parlare e sembra che essi, per loro umanità, ci rispondano. Spira dalle valli un vento di antica grandezza che porta odor di gregge e di selvaggina. E l'odore dell'autunno, la stagione chiantigiana, quando la campagna si abbandona alla dorata bellezza. Nel profondo delle mura fermenta intanto quel vino maestoso, imperioso, di cui si loda nel mondo il frizzante, la pasta, il colore, la scorrevolezza, il vellutato e la gagliardìa sincera: che è il cuore vivente di quella terra selvaggia e buona.

ANTONIO CORSARO

### Camporotondo Etneo

E giù come nel cavo d'una mano rocciosa, levando solo il dito del giallo campanile simile a un filo di ginestra, si rannicchia il paese che fu Camporeale prima che la Montagna lo stringesse in un anello di lava. Giù, perché il ciclista che sale da Catania dopo avere sgranato il rosario degli sciarosi agglomerati: Barriera del Bosco, Gravina, Mascalucia (oh vino sui colli assolati), San Pietro Clarenza, vi piombi a capofitto; il viandante curvi lo spazio e scelga, sulla piazzetta aperta alla Chiesa Madre, la strada per Valcorrente o per la scacchiera di Belpasso. Si direbbe collocato nel fondo del silenzio, Camporotondo, nicu, appunto, scugnizzo, feudo un giorno d'un settecentesco barone. Il suo nome è più lungo delle sue strade. Le sue strade hanno il colore e la forma dei rocchi di salsiccia nel momento che il macellaio l'insacca. Da ponente si butta a mezzogiorno come un carretto senza cavallo, le aste abbassate. E nel buttarsi, da sciara che era, si fa vigneto, prato, oliveto saraceno, siepe di ficodindia, insalata. Dove il nero lavico s'ingrigia e finisce persino a inte-

*nerire come un volto scuro e ispido sul bianco della zagara. Ecco un paese che si ignora, e ce ne sono tanti come lui, ma lui nasconde il fuoco, la bragia viva, la pietra bruciante e magmosa, dentro le viscere e dorme nella più perfetta assenza.*

*Gli ultimi eserciti non lo videro, non lo degnarono nemmeno di una di quelle imponenti cannonate che fanno la storia di un sito. Che storia! Camporotondo è senza memoria. Le sue giornate sono tutte al presente, compatte e mute, come le case senza tetti e il piccolo cielo che lo tiene in una cocca. Forse coltiva una passione dominante, forse contempla la solitudine che lo rende immobile, forse non desidera che sparire. Forse, non se ne sa nulla. E la notte, se sulla Piana di Catania bruciano le stoppie, o il Castello di Motta, laggiù, s'illumina profilandosi nella sua sagoma di poltrona gigantesca e Misterbianco slama nel vuoto della sua creta e le macchine che serpeggiano sui monti invisibili appaiono lucciole irrequiete, qui, non veglia che la voce del grillo, disperata, simile a un'anima smarrita tra i dirupi. Giacché in questo borgo inclinato sono costretti a collimare sassi neri e pampini dorati, poggi arsisimi e verdi radure, tali urti, si capisce, fanno disperare e neppure la notte silenziosissima li placa, pur se arriva con una chiusa violenza.*

*I camporotondesi sarebbero pronti a fuggire, tutti, a fuggire perchè? E dove? C'era una volta l'America... E ci fu per mio padre, morto lì, in cerca di fortuna ma la fortuna gli passò sul corpo, arrotandolo, e per me, per mia madre sedicenne allora. Quanti a Camporotondo sognarono New York! Non hanno più sogni, ora. Tutt'al più c'è Catania, per diventare portinai, bidelli, avvocati, ingegneri di Catania. A Camporotondo basta un fabbro, un barbiere, un prete. Non gli occorrono caffè, né cinema, qualche radio semmai e da un capo all'altro tutti la possono ascoltare. Anche i morti nel loro sparuto quadrato di pace.*

*Gente che il pane lo mangia se odora di frumento e beve vino nero e acqua di cisterna. Solo in gergo, dalla cadenza stanca, vocalissima, e come battuta da un sole sempre a picco, ma a picco su un lago sconvolto e subito pietrificato, apre i pensieri, gli affetti. Gente che subisce la propria condizione di propaggine vulcanica e, a momenti, scatta nel carnevale e prega, gridando, alla festa del patrono s. Antonio Abate, perché asini e porci e muli e tutti gli animali che servono abbiano salute.*

*Fu in tante estati il desiderio di questa gente dissetarsi, vedere l'orto adacquato e il cielo, quel cielo netto e rovente, annuvolarsi. Ma oggi può andare alla fontana se la cisterna è vuota, e l'aria, col solleone, avvampare e il vento dall'Africa recare scirocco e sudore. L'acqua corrente sta persino arrivando nelle case. Camporotondo in progresso? Solamente completa un po' il suo elementare costume, scava un ruscello di ristoro in tanta arsura, sotto il cui segno si chiude il giorno laborioso, nasce l'ansia del podere duramente rabbonito, e gli sguardi impietriti e diffidenti passano alle fotografie dei morti, là adesso, attaccate in gruppo alle pareti disadorne dell'unica camera ospitale.*

*Ho girato tre parti di mondo, san Pietro, Torre del Grifo e Camporotondo: nel proverbio adatto a una morale giustezza, i paesani fermano il carattere del loro sogno illuso, l'anelito a lontananze irraggiunte e chi sa quali altri mondi mai pronunciati.*

## RASSEGNA DI POESIA

Segnalato al Premio Viareggio di questo anno, che ha visto vincitore per la poesia Raffaele Carrieri, il volume di Umberto Bellintani: *Forse un viso tra mille*, edito da Vallecchi, meriterebbe di essere accolto con viva simpatia da quanti chiedono all'ultima nostra lirica un volto più fresco e rinnovato. Bellintani appartiene alla generazione di quei poeti che ebbero tutta la giovinezza incastrata nel mezzo della guerra; dopo la guerra ha cominciato a pubblicare i suoi versi nelle riviste, oggi soltanto li raduna in un libro, con le date dal '42 al '50. Delle esperienze, umana e letteraria, che si fondono nella sua poesia, quella letteraria, quando se ne avverte il peso, e cioè piuttosto di frequente, ha un carattere poco deciso e personale. Potremmo dire anzi capriccioso, come di chi le sue simpatie le coltiva fuori dell'impegno critico e solo per propria soddisfazione. Ecco quindi ambiziose stesure metriche, una sintassi non troppo coerente, diseguaglianza di toni e di lingua, e su tutto posata una patina di irritata prosasticità, tra accenti che vanno da Pavese, a Quasimodo, a Sereni, dove quest'ultimo stempera i colori della nostalgia in un fiato leggerissimo e assorto. Non escluderemmo ancora altri richiami: il gusto epigrammatico greco, le metalliche asprezze di un Hölderlin; e molto si potrebbe aggiungere analizzando. Ma la esperienza umana, diciamo subito, è così forte e decisa che, nel momento in cui vibra, dà alle parole una scossa che le trascina e le coinvolge in un unico respiro. Poeta dalle gracili e intense visioni, Bellintani non ha il culto esterno e facile dell'immediatezza, la sua verità sta nel cogliere di alcune situazioni il sapore eterno e profilarlo in un discorso. L'amarezza sociale, lo sgomento della solitudine, la no-

stalgia, i colloqui con la natura e con il figlio, certi incontri femminili fanno vibrare la sua voce ad un caldo timbro, che è assieme lirico e meditativo. Come in questa breve lirica intrisa della nostalgia dell'oriente:

*Le asine passavano innanzi  
come in segreto nella notte,  
guidate da fanciulli scalzi  
con lunghe fruste.*

*Il noto  
canto ora sento e i miti  
echi erranti fra le rocce:  
quanto si può da questa riva  
a cui il mare urta  
rumoreggiando.*

Di Pier Paolo Pasolini, già da oltre dieci anni si conoscono poesie in dialetto friulano. Ai due volumetti usciti a distanza di tempo, se ne aggiunge ora un terzo, stampato a Tricesimo per le edizioni « Friuli » quest'anno, a cura di Luigi Ciceri: *Tal cour di un frut* (Nel cuore di un fanciullo). Come dice l'autore, esso fa parte di un « romancero » che attende di venir pubblicato. Si tratta, comunque, di un'anticipazione molto interessante e tale da richiamare ancora una volta i critici al singolare dono di questo poeta « romanzo » che per la prima volta ha saputo spostare i confini della lirica *pura* al di là delle barriere della lingua letteraria d'uso; coltivando quindi, dentro il friulano, i modi e le forme di una sua nostalgia poetica, al tempo stesso intima e corale. Se non possiamo trascrivere, per ovvie ragioni, alcuni testi originali, vogliate ascoltarne almeno uno nella veste italiana datagli dallo stesso autore:

## FESTA DI MIA MADRE

*Bianco per i prati  
buio per il cielo,  
il rintocco dell'Ave  
non ha pace.  
Fra tutti i mali  
che mi ricordo,  
luce nelle prode  
e buio nel seno,  
paura, non amore,  
ancora guardate  
questa bambina  
occhi del Signore?*

C'è nel canto di Pasolini il segno di una sensibilità canora e visiva portata al limite dell'estenuazione, quasi dello sgomento: le parole si accendono, dentro un incanto senza memoria, di quei riflessi esatti che già Lorca conobbe nelle sue esplorazioni liriche andaluse; riflessi vergini, non più del paesaggio, o delle cose viste, ma della natura intesa come strumento del nostro cuore. Nei versi di Pasolini sarà facile trovare, fra delicatezze lessicali struggenti e immagini d'un candore beato, tali corrispondenze, anzi vibrazioni di un mondo fermato all'alba stillante del suo cammino, di un mondo cioè adolescente.

Vogliamo segnalare, infine, nella nostra rassegna le prime cose di un giovane, stampate « all'insegna del pesce d'Oro » a Milano, a cura di Vanni Scheiwiller: *Diario* di Mario Costanzo. Versi esili, ma dotati di una loro grazia raccolta, di un pudore autentico che piace quanto meno lo si sospetterebbe in un giovane. Come si rivela da questi accenti, dove trascorre una aria di canzonetta settecentesca:

*Con la vestina d'aria  
e le mani arrossate, sei fuggita  
lontano: dal paese  
di fango sei fuggita,  
o cara — come un vento  
leggero dell'estate  
che passa; e il dolce amore  
mai più ritornerà.*

La stagione dei premi è finita, ora si tirano alla brava le somme dell'annata letteraria. Anche la poesia? Certo, i premi e i riconoscimenti non mutano la posizione che ciascuno dei poeti ha acquistato, da sé o attraverso l'azione della critica. Dal Premio Marzotto per la poesia, assegnato degnamente a Corrado Govoni, al

Premio Carducci che è andato alle *Primizie del deserto* di Mario Luzi, esempio vivido e illustre della spinta migliore della nuova poesia; dal Premio Chianciano, che quest'anno è toccato a Bartolini e a Piazzolla, al Premio Versilia, infine, col quale a Viareggio si son voluti premiare i giuochi di fantasia di Carrieri, la « stagione » poetica si può dire conclusa. Ora ne comincia un'altra. Un altro anno di speranze per i poeti, dai quali ci si attende sempre di più, e di trepidazione per gli editori di poesia. Essi, chi non lo immagina? sono costantemente incerti sull'esito pratico di un libretto di liriche. Queste preoccupazioni si presentano ogni anno con la stessa gravità. Non rimproveriamo la nostra editoria. Il fatto è generale, e se ne faceva eco qualche settimana fa, in un articolo pessimistico, il *Figaro littéraire*, guardando con occhio disincantato la situazione della poesia francese.

A Venezia, riunitisi in congresso, alcuni poeti hanno detto cose grosse, affrontato problemi di diffusione, chiesto sovvenzioni e aiuti al governo, prospettato, alla maniera quasi sindacale il problema della sopravvivenza fisica dei creatori di versi. E i settimanali illustrati si sono impadroniti delle proposte e dei lamenti come avrebbero fatto di qualsiasi altra curiosità mondana o d'attualità, aggiungendoci magari un pizzico di bonaria ironia.

Allontanandoci da quest'atmosfera, e fiduciosi in un contatto spontaneo e diretto fra poesia e pubblico, ritorniamo a leggere le novità del mese. Che non sono molte.

Una breve antologia di liriche di Francesco Chiesa, curata da Elsa Nerina Baragiola (per i tipi di Vanni Scheiwiller, Milano), non ci dice più di quel che sapevamo sul venerando poeta ticinese, al quale Renato Serra aveva mandato, nel 1913, un distratto saluto di convenienza dalle righe de *Le Lettere*. Perché si pubblicano, noi ci chiediamo, certi libri? Solo per un affabile rispetto? Ché di rispetto, soltanto, qui si può parlare. Opportuna è caduta, invece, la terza edizione delle *Poesie* di Filippo De Pisis, che Vallecchi diffonde nelle librerie. Il posto conquistato dall'illustre pittore ferrarese nella nostra pittura non può farci dimenticare infatti che un altro, sia pure infinitamente più piccolo e riservato, egli ha saputo farsi nella poesia. Con lo stesso tocco di grazia, qua e là manierata, con lo stesso sapore di cosa vissuta, o semplicemente guardata con amore.

De Pisis è ancora uno di quei poeti che crede nell'ispirazione. In « due parole al lettore », vergate nel '42, per le sue liriche, egli s'affrettava a spiegare: « Sotto l'ispirazione mi avviene spesso di scrivere dei versi su foglietti volanti, su buste, con il lapis, e di dimenticare di ricopiarli, o di smarrirli ». A rileggere, ora, queste liriche, si trova davvero riflesso, anzi profuso a larghe mani, il senso di fuggevole ansietà che ha spinto il poeta a confessarsi, a chiudere in qualche verso la sua emozione. Magari per dimenticarsene poi. Sono tutti accenni, e sospiri di poesia, più che liriche costruite. Chi può credere che dall'improvvisazione, sia pure felice, possa scaturire un durevole risultato d'arte?

Eppure De Pisis, con quel suo romanticismo sottile, leggero, fatto di ricordi e di increduli voli della fantasia, talvolta troppo morbido ed evanescente, o prossimo al lamento, lascia della sua sensibilità un segno non caduco. Ascoltatelo in questo

#### COMMIATO

*Venisti!*  
*Ti tenni sulla porta*  
*ma il mio cuore tremava,*  
*dissi delle cose banali.*  
*La bella luce del sole invernale*  
*rideva nei tuoi occhi,*  
*impreziosiva il tuo volto*  
*di giovane dio.*  
*Era di già nell'aria la promessa*  
*della primavera,*  
*ma io ero triste e stonato.*  
*Ti tenni sulla porta e rinchiusi.*  
*Amaro era il profumo della stanza*  
*in penombra,*  
*e tornai sui miei passi*  
*ma tu eri già lontano.*

Altrove, sembra di vedere per un attimo leggiadre visioni di interni e di fiori riflesse come in uno specchio veneziano. Un momento, e il vetro appannato fa tutto dileguare; « poco basta al cuor di un poeta », dice l'autore, ed è vero soprattutto per lui che sente la poesia come un delicato passaggio nei sensi. Così, attraverso la sua voce, il crepuscolarismo letterario del primo Novecento si riserva una piccola, amabile, sopravvivenza, che non offende il gusto di oggi, anzi gliela rende cara. Ed ecco, dunque, trasfigurata in poesia anche questa anacronistica libertà:

#### ATTIMO

*Poca cosa chiedo!*  
*Di pormi così al davanzale*  
*di questa finestra qualunque*  
*per guardare il cielo che si scolora.*  
*Ho tanto sofferto*  
*che il mio cuore è leggero*  
*come una farfalla nel sole.*  
*Un'ombra a pena di gioia*  
*lo solleva e lo gonfia*  
*come il vento placido lago.*  
*Poca cosa chiedo,*  
*guardar questo cielo*  
*così puro, così vivo,*  
*senza fretta,*  
*e scordarmi di te*  
*e di quando ero felice.*

L'ultima e quasi indispensabile definizione della narrativa d'oggi sta lentamente spostandosi, da qualche tempo, sul terreno della poesia: e « neorealistica » o semplicemente « realistica » usa definirsi quella che si attiene non solo ad un modulo narrativo, ma tenta l'interpretazione del documento sociale dando quindi alla parola sensi pregnanti di vita attuale. Così dalla lirica strettamente intesa si passerebbe al poemetto, al racconto in versi. Avvertire queste esigenze sul piano letterario è facile, difficile invece trovare, come si sa, degli esempi che si sollevino dalla mediocre ripetizione, dall'orgasmo immediato della cronaca. Nel presentare un volumetto di Luciano Luisi, *Piazza Grande*, (edito nella collana « Portici » diretta da Gino Tibalducci) Giorgio Caproni, col suo impegno consueto, tocca assai bene i termini della questione. E sarà utile rifarsi al suo discorso: « Dirò che la poesia di Luisi " mi interessa », anche perché mi pare ch'egli abbia saputo risolvere, per proprio conto, quello stridente dualismo ch'è nei poeti più giovani, tutti più o meno tesi nel tentativo di conciliare la cronaca (e c'è invero in queste paginette un'inneffabile aura neorealistica, che è un tributo al presente) con la virtù della parola-memoria, voglio dire con la virtù di quella plurivalente parola, propria del linguaggio poetico, ch'è stata la più grande riconquista dei nostri maggiori poeti di questo secolo ». Dunque, c'è già chi consapevolmente respinge le ipotesi estreme di una poetica illustre e di una incerta e vaga, per cercare una risoluzione nell'ambito dei propri mezzi, e non importa se siano deboli mezzi: valga, come nel caso di Luisi, la buona volontà,

l'aderenza ai propri temi, il tentativo sincero. Dal suo libro, commemorativo di un dopoguerra localizzato nella buia Livorno dei bombardamenti, delle prostitute e dei negri, togliamo questi versi della sua lirica più impegnata: *Rappresaglia*

*Venga la notte, avvolga  
di tenebre la piazza, che non sappia  
di tanto scempio, venga notte, porti  
la stanchezza: non corra più nessuno  
nelle strade déserte, più non battano  
i passi alle tue tempie. Venga notte!*

Cadendo il discorso, è opportuno informare che proprio in questi giorni si ristampa il volume di Quasimodo: *Giorno dopo giorno* (terza edizione, Mondadori): fu da queste liriche, infatti, che parti, molto vagamente e impropriamente — è vero? — il proposito di tanti giovani e giovanissimi di dare alla poesia della guerra e della resistenza un significato morale, costituendo un punto di partenza, quasi non più letterario, almeno nelle intenzioni: come risposta alla realtà, e impegno verso il dolore degli uomini e verso la società d'oggi.

Fuori dell'ambito di queste voci, ma insensitosi per sua natura, oggi si ascolta volentieri il « discorso » di Franco Fortini, quando s'apre a certe dimensioni, a certe tristezze della solitudine cittadina. Eccone un tema svolto con commozione:

*Non è molto lontano il segno ormai, tra poco - Non ci sarà più sulla via quell'uomo  
- Che andava, chiuso nel bavero, udendo -  
- Nei fili dell'alta tensione i cori delle nuvole  
- Sulla maremma e i pensieri che in lui  
discorrevano. Un carro - Lordo di vendemia  
o un fischio o una piuma di starna -  
- Penetreranno l'aria dov'era e non è più, il  
confine - D'aria dov'è sparito - Come l'avesse  
dissolto - Il vento.  
E poi dove saranno - La sua bocca d'uomo,  
la pupilla veloce e la fede - Ironica, i ricordi  
delle vecchie ferite? Nessuno - Lo sa né può  
dirlo. - Anche una donna che molto lo conobbe  
non può - Che inorridire, se in sogno  
le appaia stranito - Pregando con gli occhi  
qualcosa - senza filo di voce.*

Questa lirica è raccolta in un'edizione privata, uscita a Milano, dal titolo *Sei poesie per Ruth e una per me*, con la data 18 novembre 1953.

Come sarà difficile ora risalire da una lirica e da un momento definito come l'attuale a tutto il corso della poesia italiana del Novecento! Il volume fresco di stampa, *Lirica del Novecento*, edito da Vallecchi in una magnifica veste, propone difatti, come vogliono i due antologisti: Luciano Anceschi e Sergio Antonielli, la visione completa, storica, della poesia italiana, tra il 1905 (all'incirca) e il 1945. Diciamo subito, gli sviluppi del lungo cammino sono rigorosamente rispettati, dopo il grande lavoro della critica contemporanea, dopo che l'Aneschi stesso, nel '43, aveva contribuito, con i *Lirici Nuovi*, a creare un'immagine salda e raggiante della novità e dell'altezza, ormai non periture, della nostra poesia tra le due guerre. A differenza dell'antologia ora citata, questa che si presenta oggi, oltre ad aver il merito di un allargamento dei confini (ché, difatti, si comincia col Gozzano), ha anche quello di una maggiore concretezza sia negli esempi che nella discussione della materia. Merito forse del giovane e affermato narratore Sergio Antonielli che ha collaborato all'antologia? E' indubbio che da Anceschi ci si aspettasse una vasta informazione teorica; lui così addestrato al vaglio delle poetiche ce ne ha proposta una, prospettica e dimensionale, di tutta la lirica del secolo, accumulando documenti e prove, specie per il primo periodo, e ricavando, successivamente, dall'esperienza critica degli autori, quelle definizioni intorno alla poesia e al proprio lavoro, che valgono a ricostruire una storia della parola poetica, ossia *storia delle forme*, del nostro tempo. Il lungo discorso di Anceschi e la larga scelta, movimento per movimento, si concludono con una preziosa nota didascalica sui criteri della scelta, a cura di Antonielli, e da un largo apparato bio-bibliografico.

Auguriamo a questo libro così dimostrativo e completo lunga fortuna fra gli intenditori e il pubblico.

GIACINTO SPAGNOLETTI

## CRITICA E FILOLOGIA

L'Accademia della Crusca dà alla luce il volume XI dei suoi *Studi di filologia italiana* (Firenze, Sansoni, 1953, pp. 451). Sono qui raccolti saggi di Bruno Panvini, sui manoscritti della antica lirica italiana, di Silvio D'Arco Avalle, sulla tradizione manoscritta di Guido Guinizelli, di Vittore Branca, sulle testimonianze della tradizione volgata del *Decameron*, di Franca Ageno, per una nuova edizione della *Battaglia* e delle *Rime* di Franco Sacchetti, di Ruggero R. Ruggeri, sulla protostoria dello strambotto romanzo, di Franco Riva, per una nuova edizione del *Trattato* di Gidino da Sommacampagna, e infine di Gianfranco Folena, sulla tradizione dei *Detti piacevoli* attribuiti al Poliziano. E' sufficiente il semplice sommario per capire l'importanza di questo grosso fascicolo, tra i migliori della serie, nel quale tutti i contributi fanno compiere un notevole passo innanzi al problema trattato, quando addirittura non lo impostino su basi rinnovate e del tutto originali.

A scrittori e ad artisti del medioevo ci introduce il volume *Trecento*, pubblicato da Sansoni, nel quale sono raccolti i testi delle conferenze tenute nel 1949 e nel 1950 presso la « libera cattedra di storia della civiltà fiorentina » (*Trecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. VII-223). Qui riappaiono le pagine rivelatrici di Gianfranco Contini, già lette in « Paragone », sulla lingua del Petrarca, di Giacomo Devoto sulla lingua dal latino a Dante, di Alberto Moravia sul Boccaccio, di Salvatore Quasimodo su Dante. Per le arti figurative i saggi sono di Salmi su Arnolfo e di Fiocco su Giotto; mentre Sestan, Severi, Saporì e Bargellini hanno illustrato rispettivamente la storia, la scienza, l'economia e il costume domestico nel comune fiorentino. I vari studi sono preceduti da una vivida *prefatio* di Emilio Cecchi, il quale fa gli onori di casa interpretando da par suo il senso della « fiorentinità ».

Dopo la morte di Carlo Calcaterra, Luigi Fassò ha assunto la presidenza del « Centro di studi alfieriani » e si è subito preoccupato di garantire la continuazione di quella che può considerarsi l'iniziativa più utile, e ovunque ammirata, del Centro stesso: l'edizione, vale a dire, di tutte le opere del poeta, criticamente curata nei testi definitivi e arricchita di apparati con prove, abbozzi, varianti e altro simile materiale. Erano sinora

usciti, sotto l'assidua vigilanza di Calcaterra, i due volumi della *Vita*, il primo delle *Tragedie* e il primo degli *Scritti politici e morali*, e già vedono la luce, non essendosi ancora compiuto un anno dalla scomparsa del primo presidente del Centro, due nuovi volumi: il secondo e il terzo delle *Tragedie*, a cura di Carmine Iannaco, con i testi del *Polinice* (seguito dall'« idea » della tragedia, dalle stesure in prosa, francese e italiana, collocate di fronte, e dalla prima e seconda versificazione) e dell'*Antigone* (a sua volta seguito dall'« idea », dalla stesura in prosa, e dalla prima e seconda versificazione). Questi due nuovi volumi sono editi con la stessa eleganza e lo stesso nitore di caratteri che hanno procurato tanti consensi, anche sotto questo aspetto, all'edizione astese sin dal suo primo apparire (*Polinice*, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, pp. 363; *Antigone*, ibidem, 1953, pp. 299). Ora sono annunciati altri volumi delle *Tragedie* (è imminente quello della *Virginia*), le *Rime* a cura di Francesco Maggini e le *Commedie* a cura di Fiorenzo Forti.

La ristampa delle opere di De Sanctis, che Einaudi e Laterza proseguono con alacrità e vivace spirito d'emulazione (da ultimo ha veduto la luce il volume *La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a cura di Candeloro e Muscetta, Torino, Einaudi, 1953, pp. LIX-425), va suscitando contributi, studi e interpretazioni, e sovente anche discussioni polemiche intorno al significato e al valore degli scritti desanctisiani. Un riflesso delle nuove posizioni assunte da un particolare settore della nostra cultura nei riguardi di De Sanctis, si può trovare in un recente numero della rivista « Società » (gennaio-giugno 1953) quasi interamente dedicato al nostro maggiore critico, con pagine di Gerratana sull'estetica desanctisiana (a cui si è opposto, or ora, Carlo Ceda nello « Spettatore italiano », ottobre 1953), di Cantimori su De Sanctis e il Rinascimento, di Sapegno su De Sanctis e Leopardi, di Ferretti sulla nuova scuola di De Sanctis. Questi studi possono fornire, quale più e quale meno, un'interpretazione del De Sanctis come viene delineandosi attraverso l'edizione einaudiana delle opere: d'un De Sanctis, cioè, sottratto all'interpretazione idealistica e restituito storicamente alla sua misura più autentica di grande

« realista ». Chi, invece, intende conoscere da vicino i presupposti culturali su cui è fondata la stampa laterziana, farà bene a rileggersi gli scritti del suo direttore, Luigi Russo, su De Sanctis, riapparsi nella seconda edizione della « Serie seconda » dei *Ritratti e Disegni storici* (Bari, Laterza, 1953, pp. 341). Qui, accanto a pagine note su Manzoni e su Nievo, si trovano tre studi assai importanti sulla carriera mentale di De Sanctis, sulla *Storia della letteratura* e sui *Saggi critici*.

A un anno di distanza dalla scomparsa di Giorgio Pasquali, l'editore Le Monnier ha dato alla luce un libro postumo del grande e rimpianto filologo. Precisamente quella *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo* che Pasquali aveva affidato alle stampe giusto pochi giorni prima di morire (Firenze, 1953, Bibliotechina del Saggiatore, con una prefazione di Giacomo Devoto, pp. VIII-146). Sono pagine che prendono lo spunto dalle memorie dell'archeologo tedesco Ludwig Curtius e si risolvono in un acutissimo e appassionato esame della cultura tedesca dell'Ottocento e del primo Novecento. Ma l'interesse più vivo di questo libro consiste nel fatto che Pasquali, accanto alla storia dello spirito tedesco, ovvero della borghesia tedesca, delinea anche quella dell'ambiente sociale e intellettuale romano dell'epoca. Che è poi l'ambiente nel quale Pasquali è nato e s'è formato. Ne deriva una serie fitta di annotazioni autobiografiche, di spunti polemici e di confessioni brucianti. Per tal modo le due autobiografie, quella di Curtius e quella di Pasquali, s'intrecciano tra loro e vicendevolmente si misurano in una sempre ricca e complessa prospettiva di situazioni culturali nelle quali si riflette il profilo dell'Europa colta e operosa, storica e filologica, della seconda metà del secolo scorso e degli inizi dell'attuale. Pasquali aveva annunciato, alcuni anni or sono, il proposito di scrivere le sue memorie. La morte improvvisa ha troncato quel disegno. Ma le pagine attuali sostituiscono, almeno in parte, il vagheggiato volume tanti sono i ricordi che qui si affollano, le figure di studiosi e di amici che vi appaiono ora rievocate con commozione, e anche con rimpianto, ora invece giudicate con severità schietta e onestamente impietosa. Non mancano frammenti di sfogo personale, attimi di sofferta tristezza. Perché queste pagine sembrano veramente chiudersi sopra un mondo dolorosamente defunto, travolto da avvenimenti che l'han-

no scalzato dalle radici e quindi travolto. E nelle pagine d'erudizione come in quelle più propriamente memorialistiche, sempre ritroviamo la eccezionale personalità di Pasquali, il suo rigore mentale, la sua esigenza razionalistica, il suo fervore umano.

Einaudi pubblica un nuovo volume di Giorgio Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* (da aggiungere agli altri due: *Goethe e il suo tempo*, Milano, Mondadori, e *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, già tradotti e diffusi tra noi), il quale reca una premessa scritta dall'autore appositamente per l'edizione italiana, e quindi ci offre la *Introduzione agli scritti di estetica di Marx e di Engels* e saggi sulla *Polemica tra Marx-Engels e Lassalle sulla tragedia Franz von Sickingen*, su *Friedrich Engels teorico e critico della letteratura*, su *Marx e il problema della decadenza ideologica*, sul problema *Narrare o descrivere*, sulla *Fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, sui rapporti tra *Lo scrittore e il critico*, e infine una vivacissima e importante *Discussione epistolare* di Lukács con Anna Seghers. In questo volume, e direi soprattutto nelle pagine indirizzate alla Seghers, la posizione di Lukács, appare una posizione di equilibrio dinamico, rivolta com'è a combattere la sua battaglia in due direzioni: quella della polemica antidealistica e quella della polemica antisociologica. Il grande e veramente suggestivo sforzo di Lukács, consiste nel tentativo, lucido e cosciente, di conciliare le esigenze apparentemente contrarie, della trattazione storica dei fenomeni letterari e le esigenze, del giudizio di valore, dialetticamente articolando i nessi tra « condizionamento » storico dell'opera d'arte e riconoscimento delle sue particolari virtù di merito, assorbendo in una visione moderna, e controllata sui testi fondamentali del marxismo, le tesi ancora attuali e fruttuose dell'estetica classica. Come già nella sua opera su Goethe e sui maggiori scrittori realisti dell'Ottocento francese e russo, Lukács tende infatti, anche in questi suoi scritti teorici, a liquidare i residui formalismi dell'estetica idealistica, senza però indursi a esaurire i procedimenti della critica letteraria entro meccanici schemi economici (sostanzialmente livellatori e per niente individuanti). Di qui la forte spinta ad una valutazione obbiettiva delle doti personali dello scrittore, dell'ampiezza della sua libertà di scelta e di azione di fronte al mondo della realtà.

LANFRANCO CARETTI

## L'INDICATORE LIBRARIO

### « Il bastardo »

A breve distanza dalla nuova edizione mondadoriana di *Artemisia*, Anna Banti ha pubblicato, nella collezione di « Paragone », un suo nuovo romanzo: *Il bastardo*. Nuovo, diciamo subito, non solo per il fatto obbiettivo della cronologia, ma soprattutto per la costruzione diversa, perché apre una prospettiva differente, nella carriera di questa nostra scrittrice ch'è ormai entrata a pieno diritto nel numero, certo non grande, dei destinati a recare sconcerto nella critica e nei suoi cartellini. Potrà giovare all'intendimento il fatto che anche *Il bastardo*, come già *Artemisia*, è stato scritto nei tempi difficili della guerra, poi, perdutosi il manoscritto, ancor esso rifatto, rifatto e ripensato, lavoro dunque della realtà sulla memoria, poi ancora della memoria sulla realtà? Ma, allora, in che modo si parla di una esperienza « diversa »? Sta di fatto che nel *Bastardo* non vi è più, come in *Artemisia*, il rincorrersi, perdersi e ritrovarsi, di due tempi, di due esperienze, o meglio di una esperienza e di una memoria; almeno ciò più non vi è quanto all'organatura del racconto, a quell'intarsio di linguaggio e di scrittura, che fece la novità entusiasmante di *Artemisia*. Qui, nel *Bastardo*, il piano è unico, il tempo è unitario. E la storia si svolge narrata con la semplice evidenza dei fatti. Una storia moderna; al termine di un lungo zitellaggio, che vorrebbe essere un tentativo di liberazione forse, Donna Elisa giunge al matrimonio: con un ricco latifondista del Mezzogiorno. Dovrebbe essere un'avventura senza avventure, quieta e tranquilla, questa del matrimonio. Ma cessa d'esser tale, alla scoperta d'una famiglia illegale del marito: attorno alla quale, come attorno ad una ossessione (che si farà più terribile e presente con l'intervento di una morte tragica e quasi magica), si costruisce la nuova famiglia, e si crea, soprattutto, preparata da lontano con magnifica evidenza, la follia della donna. Ne hai una famiglia tipica, baronale e meridionale: dove la donna non conta che in funzione del *clan*, terra e dignità e autorità. In essa (fulcro del romanzo) il tentativo di liberazione di Cecilia, la quale sceglie una vita propria, attraverso l'assurdo (così pare all'autorità paterna) di una carriera scientifica universitaria. Così

comincia la straordinaria avventura della ragazza, che si reca nella capitale con dentro la decisa avvertenza-minaccia del padre adultero, a non peccare, a non togliere « dignità » al nome di famiglia. Si tratta di un tentativo fallito: né la famiglia, né altri che le sia vicino comprenderà mai il suo tentativo; neppure gli operai della fabbrica nella quale Cecilia è ingegnere la comprenderanno. Morirà vittima di una incurata malattia, lasciando come messaggio umano il suo sballiato eroismo.

La narrazione è condotta con logica rapidità, che ingenera, alla lettura, ansia di conoscerne l'esito. Non hai più, in questo libro, traccia di quegli intarsi di linguaggio (che son costruzioni sintattiche e logiche ben motivate) di *Artemisia*. Qui, alla Banti importano i fatti e la costruzione dei caratteri attraverso le vicende. Per ciò stesso, il lettore può impunemente abbandonarsi al personaggio, fino ad amarlo, senza il timore di giuochi dell'ironia o dell'intelligenza. Prendete, ad esempio, le pagine del romanzo ov'è fissata la grande avventura amorosa di Cecilia. La ricorderete sempre, sul banco dell'aula universitaria, con dentro, fissa, l' ammonizione paterna ch'è minaccia, con la conseguente costrizione fatta alla sua bellezza che vuol rivelarsi d'ogni parte, con, ad un tratto, l'avvertito pungere d'uno sguardo. Quegli occhi che la guardano. E il sommovimento improvviso; e poi la sicurezza che quello sguardo le dà, in ogni ora della sua giornata. E il suo farsi diversa, il mutare delle sue giornate. Poi, altrettanto d'improvviso, lo scomparire di quegli occhi e di quello sguardo. Il vuoto, forse la fine. Siamo dinanzi ad uno dei più belli studi d'amore che mai siano stati scritti; e come, in queste pagine, la penna scaltrita della scrittrice abbandona davvero ogni scaltrezza, e costruisce, con parole leggere ed essenziali, una storia profondamente umana. Un solo esempio; e dobbiamo qui rinunciare alle molte sfumature d'indagine cui il nuovo romanzo della Banti ci inviterebbe. Veda da sé il lettore, cui sarà sufficiente accostarsi al libro con la persuasione d'esser dinanzi a una storia ch'è moderna e umana, e vera, che ha davvero « bruciato », come si suol dire, ogni impaccio di callida letteratura.

ADRIANO SERONI

## Studi pariniani

Il lettore ricorderà, per quel tanto almeno che se ne disse alla prima uscita, uno dei meglio assortiti dei volumi della grande collana dei « Classici Ricciardi »: *Poesie e prose di Giuseppe Parini*, a cura di Lanfranco Caretti; il quale poi, in « Studi di filologia italiana » (vol. IX), già aveva scritto — forte anticipo — una sua Nota sul testo del « *Giorno* ». Sommate le esperienze dell'uno e dell'altro lavoro, metteteci come giunta lo studio ormai inoltrato sulle difficili carte del poema pariniano, da cui s'aspetta egli trovi la via di capire quel di più che ad altri non era accaduto innanzi, in una storia così intricata: ecco questo suo *Parini e la critica* (ediz. De Silva, 1953), voglio dire i titoli seri che ci assicuravano una tal riuscita. E bisognerà, per chiarezza, dir qualcosa in anticipo della compagine del libro che, ci auguriamo, vedrà fruttare sul suo esempio tanti mai volumi uguali sui nostri classici, e non solo sui grandi, per tutta un'intera storia e antologia della critica (un nuovo « corpus », insomma, della nostra letteratura critica « per nomina »). Il libro, dunque, è diviso in due grandi parti: *Storia della critica* (Testimonianze e giudizi dei contemporanei - Le pagine del Foscolo - La critica tra Foscolo e De Sanctis - Il saggio del De Sanctis - Gli studi del Carducci e le indagini della scuola storica - La critica moderna), *Antologia della critica: 1763-1949* (e si comincia dal Baretti, e a traverso il Verri, il Reina, il Foscolo, Ugoni, s'arriva al De Sanctis, al Carducci, fino al gruppo folto dei contemporanei, che, per dire la verità, ci fa la sua figura). Non basta: ché nel piano inferiore del libro c'è il « basso continuo » delle note selettive; e io ce n'avrei aggiunta una, una sola, riguardante lo scritto giovanile leopardiano (1817) sulla *Traduzione della Titanomachia di Esiodo* (« Abbiatemi, o lettori, la *Titanomachia di Esiodo*, che è a dire la battaglia de' Titani co' Saturnii. Già sapete che non è opera speciale, ma un gherone della Teogonia » e via di seguito: dov'è, come dire, fatto il punto sulla qualità e grandezza dell'endecasillabo pariniano, e quanto esso sappia dell'esametro virgiliano): un anno avanti, badate, il saggio foscoliano, che noi conosciamo, si sa, nella traduzione di M. Pagnana, con quel cenno sull'endecasillabo del *Giorno*, arieggiante appunto il verso di Virgilio (felice incontro di due superbissimi giudizi, da parte di due grandi tecnici).

Com'è nella realtà effettuale, l'interesse del saggio del Caretti, dico della sua introduzione a carattere storico-critico, comincia giusto col Foscolo (il Carducci già vide bene), e col vicino e amico Ugoni; ma, com'era da prevedersi, la sua attenzione si fa quanto mai acuta nello spiegare i tre tempi della critica desanctisiana (le pagine giovanili napoletane, il celebre *Parini e i suoi tempi*, che è nei *Saggi critici*, il capitolo della *Storia della letteratura italiana*): come acuto è lo sforzo di smorzare quella condanna riassunta nelle parole impresse nella memoria di noi tutti: « In lui l'uomo valeva più che l'artista... ». Non si pensi a un bisticcio: sta il fatto che il ritratto dell'uomo è un « ritratto in piedi », di monumentale statura, quello del poeta (ma dice veramente « artista ») ci pare non più che un pallido riflesso. Correggendo il rapporto tra i due termini di paragone, smorzandone il rigore e la perentorietà, non entra però nulla, di quell'intuizione folgorante, di quel lampo di conoscenza, nella sua idea del *Giorno* (« Una giornata, una sola giornata, è pari a tutte le altre per qualificare il nobile uomo: tanto è ozioso il suo vivere »), e come essa nasce (dal « tempo », dalla « misura di tempo »). I ritocchi al grande ritratto, ché non fu mai sazio di tornarci su, risultano solo a beneficio della persona e del volto, dell'animo insomma. Già..., « la perfetta armonia che è nell'uomo, passa nell'artista », « l'equilibrio morale diviene equilibrio artistico ». E dirà: « parola potente », « nuova parola », non dice mai « opera ». Arriva, a furia di specificare, a concludere che « il contenuto... si pone non come arte già formato e trasfigurato, ma come staccato dall'arte, anteriore e superiore all'arte ». Sono un vecchio desanctisiano, ma non saprei armarmi a una tal difesa; poi col rigore ragionato del Caretti, organico al solito a saper toccare tutti i tasti, e cavarne il suo costruito. Ma in tutto il resto, queste facoltà attive, come e quanto fruttano! Prima Foscolo, l'Ugoni; e ora sarà Carducci, dove lo limita e dove scopre il suo oro; e così nel cap. VI e ultimo, toccando della critica moderna, non ancora finita di esplicarsi intera da tutte le sue premesse.

Del quale ultimo capitolo noi sottoscriviamo queste esattissime righe. E cioè: che giunti a un certo punto ormai, a certi inani sforzi di superare la posizione crociana, essa non poteva essere riveduta che per due vie: « tentando una nuova " lettura " spregiudi-

cata del Parini, per sottrarlo, attraverso indicazioni parentorie di gusto, ai domini della "letteratura" in cui sembrava doversi interamente risolvere, e per farne toccare con mano le autentiche virtù poetiche, oppure storicizzando più fermamente il fenomeno pariniano e mostrando i precisi confini entro i quali quell'opera dev'essere giudicata. Mentre il primo procedimento presupponeva un critico di sicurissimo gusto, disposto a compromettersi direttamente sui valori stilistici della poesia di Parini, e deciso a mutare le conclusioni crociane non attraverso un capovolgimento della posizione teorica ma sulla scorta di una diversa valutazione della stessa arte pariniana, il secondo procedimento esigeva, invece, una nuova indagine della "poetica" del Parini, una ricostruzione della sua cultura e del suo ambiente, allo scopo di collocare l'opera pariniana nella sua giusta prospettiva e di misurarne quindi i veri legami con la tradizione letteraria e insieme la forza originale e inventiva anche in rapporto allo svolgimento successivo della lirica italiana». Il Caretti, s'è detto, lavora a un'edizione critica delle parti del *Giorno*, e questa aiuterà più di tutto a finire la sua storia, a penetrarla appieno. Quelle due vie descritte, congiunte in una, al lume d'un più chiaro testo, si augura avvino un giudizio più vero della maggior gloria del Parini, che aspetta ancora, infatti, d'essere intesa a dovere (decifrata). E per dir tutto, spetterà alla critica volta ai soli valori poetici, forte di tanti acquisti, decidere l'ultimo giudizio. Un saggio come quello del Carducci, meno composito, più netto, più diritto, a conclusione di tanta storia di lavoro, anzi di lavori, in una forte ripresa.

L'ho detto, in altra occasione, e lo ripeterò. Dapprima sulla scorta del bellissimo *Parini maggiore* carducciano, poi esplorando dietro quelle suggestioni, per mio conto, e allargando il campo in tanti mai anni con l'orecchio intento, il segreto sulla riuscita dell'endecasillabo del *Giorno*, nonostante tanti esempi e paragoni, mi pare sia ancora da scoprire. Quei « precedenti », se pure son tali, poco o nulla spiegano. Ci lasciò scritto il Foscolo (ed è quanto di più geniale uno seppe cavare da una lettura pari) che il Parini sopra tutto ebbe di mira (ascoltò) l'esametro virgiliano (quello in specie delle *Georgiche*), a cercare il suo verso (penso volesse dire: a batterlo, estenderlo, spaziarlo, variarlo, ingrandirlo). Si aiutava nella difficile opera « trascrivendo »

in una finissima sintassi (quando non sapeva d'artificio) che svegliava essa sola l'armonia propriamente figurandola, quasi per sortilegio. Dico ora, dunque, che ciascuno di noi, aiutato dalle personali esperienze, e dalle particolari inclinazioni, ricominci questo confronto, rifaccia la storia del gran lavoro, su quell'unico confronto e paragone (Virgilio). Per prepararci domani a vedere più a fondo, sulla guida delle infaticabili correzioni, una volta che ce le abbia « dimostrate » il Caretti, nella loro lunga storia. Sarà certamente una mia fantasia: ma l'*Ossian* del Cesarotti ci dice assai più, da solo, a scoprire le anticipazioni, gli avvisi di certi incanti dell'endecasillabo foscoliano o leopardiano (incanti, aperture, echi improvvisi, suoni di pause), che non quant'altro il Parini lesse, in lingua nostra, a diventar maestro nella sua arte.

G. DE ROBERTIS

### Poesie di Attila József

Torna a farsi sentire tra noi la voce del poeta ungherese Attila József. Dopo le diciassette poesie tradotte da Folco Tempesti nei suoi *Lirici Ungheresi* stampati dal Vallecchi nel 1950, escono nelle Sansoniane edizioni Fussi, a cura di Umberto Albini, nuove traduzioni di tre fra le più lunghe e belle poesie dello József già conosciute, oltre ad una poesia nuova, con una interessante introduzione biografica critica ed un ragguaglio bibliografico.

E' una occasione eccellente, anche per i meriti del traduttore, per ricordare nello József un grande poeta d'interessi istintivamente popolari, cresciuto nel clima d'esperienza europea che aveva seguito, dopo la prima guerra, lo slancio rinnovatore degli anni felici: e che ormai, procedendo verso la seconda prova, anche più tragica, si trovava alle prese con problemi sempre più concreti e determinanti, che andava risolvendo con diverse mediazioni secondo le aree spirituali che lo influenzavano, tra la civiltà occidentale, le dittature centro mediterranee, e il gran fatto nuovo della rivoluzione comunista.

Quel clima, che in Russia era stato inaugurato e portato a grande altezza dalla umanità confidente di Jessenin, dette qualche anno più tardi Attila József all'Ungheria, la cui poesia è tutt'insieme una protesta della verità, e un atto di coscienza e di speranza. Così, con molta approssimazione, può

anche dirsi che essa seguiva, come voce di popolo nella vita di un poeta, la poesia dell'altro grande poeta Endre Ady, che era rimasta individualista nelle esperienze nuove, allo stesso modo che la poesia di Jessenin sopraffaceva l'espressionismo poetico di Alessandro Blok rimasto eguale anche nella sua trasformazione bolscevica.

L'Europa è sempre presente, sia nella poesia di Endre Ady che in quella di Attila József; ma tra l'Europa del primo e quella del secondo, che aveva anche vissuto nelle due capitali, Vienna e Parigi, miserabilmente, e nella cui poesia non sono meno presenti le grandi linee informative della esperienza poetica europea, c'è una differenza enorme. Nello József questa esperienza torna infatti a cercare i motivi che la sostengono nella realtà storica del suo paese, collegandola alla speranza di una umanità nuova; e illuminata dalle sofferenze e dalle necessità del popolo che in lui si rivela, acquista un rigore e una giustificazione che invano si cercherebbero nell'individualismo dell'Ady e nella sua estetica rinnovata su radici meno profonde se non meno sincere. D'altra parte, come nello Jessenin, la voce di Attila József è calma in un supremo dolore, se anche accesa di meraviglioso consenso con la tragedia e la perpetua speranza degli oppressi: ma meno consolata di quella del russo dal flusso della tradizione favolosa, più legata ai fatti di una situazione emergente, e per questa via, forse, con un timbro più classico, crea una differenza tra i due poeti, con una intimità più fonda nell'ungherese, più epica nel russo: e con una differenza di alone, nella stessa intensità, che sembra ricordare la grandezza diversa delle due terre natali.

La traduzione di Umberto Albinì raggiunge dei risultati eccellenti anche nel porre in luce la finezza con la quale Attila József aveva raccolto nella sua poesia la più alta e profonda esperienza poetica europea: come in quella *Ode* che è tra le sue più belle poesie, e di cui vogliamo ricordare nella traduzione nuova la prima strofa:

*Qui  
sopra un muro risplendente siedo.  
Sale il vento leggero dell'estate  
giovane, come cena calda, cara.  
Abituo il mio cuore al silenzio;  
greve non è —  
Qui mi ritorna ciò che è delegato,  
reclino il capo,  
pende la mia mano.*

*Guardo la criniera dei monti —  
la tua fronte che splende  
ha luce da ogni foglia.  
Sulla strada nessuno,  
nessuno: vedo il vento  
sollevar la tua gonna.  
Sotto fragili foglie  
spuntano i tuoi capelli:  
vedo i tuoi seni morbidi, frementi,  
— come il Szinva via fugge —  
ecco lo vedo: sulle bianche  
rotonde pietre, sui tuoi denti brilla  
magico riso.*

Ma chi non ricorda le stupende poesie alla madre, che l'Albinì non ha creduto di tradurre ancora, o *Notte di Sobborgo*? Sono tra le più vive del poeta, più vicine al mondo nel quale credeva, e in mezzo al quale era nato e vissuto da povero: così atrocemente povero che, secondo quanto riporta l'Albinì, poteva scrivere da Parigi, nel '26 queste parole: « Mi viene in mente questo, che non sento più il mio stomaco, come se fluttuasse... ».

Finché, nel 1937, sopraffatto da un ultimo attacco di disperazione, si ammazzava tragicamente. Era nato nel 1905.

CARLO BETOCCHI

### Saggi di Carlo Bo

La scheda bibliografica di Carlo Bo si arricchisce di un nuovo, denso volume: *Della lettura e altri saggi*, apparso in questi giorni per i tipi del Vallecchi. Saggi che si erano già letti, alcuni, qua e là nelle nostre riviste, ma che, così riuniti, acquistano luce e valore l'uno dall'altro, e testimoniano della coerenza critica di Carlo Bo. Parlare di questo maestro è rendere omaggio al lettore più sensibile e aperto, al nostro maggior critico di cose letterarie francesi. La volontà critica di Bo affonda le sue radici in una partecipazione umana d'ordine eccezionale, capace di rivivere con estrema lucidità le vicende della letteratura anche più difficili da scoprire, come cognizione autentica e come valore, quale è la letteratura francese del nostro secolo. Un tempo, il cui arco accetta scrittori e poeti del peso di un Proust e di un Valéry, e di un Apollinaire, per non dire di tutti gli altri (e sono moltissimi), quasi tutti presenti in queste pagine. Saggi, questi, che possono offrire numeri di validità anche nello stesso territorio francese, se è vero che anche là appaiono

opere critiche, come l'*Histoire* di Henry Clouard, che, escluso la facile abbondanza di dati e di date (che sembrano precisi, almeno essi) è frutto di una eccezionale insufficienza critica. Non è tutta qui, fortunatamente, la critica francese attuale, e del resto un bel saggio di questo volume ce ne ricorda con precisione il ritmo evolutivo. Solo meraviglia in Carlo Bo, così abile nel disfare il giuoco delle apparenze e giungere al cuore della verità, l'accettazione, il discorso sempre giustificante intorno a scrittori che, seppure della medesima nazione, appartengono a pianeti diversi: un Peguy e un Bernanos, un Camus e un Cocteau. Meraviglia, dico, se non presupponessimo nel critico una ferma volontà d'indagine, una ambizione squisita di moralista delle « lettere », che, su qualunque dato offerto, è capace di inventare una sua pagina esatta. Tuttavia, c'è come un senso di disagio a dovere accettare, anche criticamente esposto, un Claudel accanto a un Sartre, e così di seguito. La esemplarità di Bo, in questo senso di estrema accettazione, ci costringe ogni volta ad un esame di coscienza, che evidentemente per il critico è già scontato, esaurito. E' possibile che noi di fronte ad ogni apparizione letteraria si reagisca con lo stesso metro, con la stessa *anima*? Artaud e Montherlant, Rivière e Sartre, non sono esponenti di una medesima condizione: e non impegnano dunque ad una scelta che, inesorabilmente, sarà un'esclusione? Abbiamo cercato una risposta a queste sollecitazioni interiori nel lungo saggio di apertura che appunto dà titolo al libro: *della lettura*. Cos'è leggere per Carlo Bo? Leggere è, forse, inventare un tempo assoluto, al di là del bene e del male, scavare nel corpo di ogni libro e trarne, qualunque sia, quel brandello di autenticità che *ogni libro* contiene. Ci sono per Carlo Bo delle letture capitali, ineliminabili: una di queste è Du Bos: un Du Bos in cui il patrimonio dell'eredità bergsoniana si illimpidisce sino all'istanza definitiva di poter rinvenire, al principio primo dell'emozione creatrice, il senso del divino.

Questo libro, ricchissimo di informazione e di suggestioni, offre continui pretesti di discussione al lettore attento: il che testimonia la sua importanza. Ripartito, com'è, in due zone (anche tipograficamente), una tutta *alta* di saggi larghi e intonati; l'altra è sommessata e ridotta: un affascinante monologo critico, più persuasivo, anche se meno difeso, un diario critico, insomma, che rivela ad ogni pagina scoperte allettanti. Si legga

la nota su Montherlant, acutissima e bene centrata, da cui si potrebbe addirittura partire per la costruzione di un saggio in piena regola. O si legga il passo sul « Faust » di Valéry: come il gioco dell'offerta e della risposta riesca a pareggiarsi senza difficoltà. Ma è impossibile soffermarci sui singoli giudizi, sugli accostamenti geniali, sugli scorci arditissimi, su tutti i riflessi che la lettura di questo libro propone. Verrebbe voglia di chiedere a Bo un suo intervento, così concluso e complesso, anche per altro, per altre zone della letteratura europea che attendono ancora il loro critico sensibilissimo.

ALBERTO SAVINI

### « Sui contemporanei »

Nel libro di Leone Piccioni *Sui contemporanei* (Fratelli Fabbri Editori - Milano, 1953) i capitoli più importanti sono da riconoscersi nel saggio introduttivo e nelle pagine su Gadda, Bilenci e Vittorini. Lo studio iniziale « La narrativa d'oggi in Italia », di data recente, chiarisce anzitutto la posizione del critico che si compromette anche in alcune preferenze discutibili ma decise. Generalmente è difficile che uno studioso si impegni su qualche nome; una scelta è sempre pericolosa e non è approvata da nessuno. Si può rendere atto in questo caso all'autore di un certo coraggio, di una assoluta fedeltà alle proprie idee. Le parti più sentite e risolte del libro documentano queste predilezioni; il resto è cronaca, appartiene a una normale attività di recensore per quanto attenta e pertinente. Da aggiungere ai saggi più riusciti sui narratori gli scritti per Ungaretti e gli appunti su Montale. Lo studio dedicato a Vittorini, tecnicamente ottimo, rappresenta quanto di meglio è uscito su questo scrittore. Nessuno aveva analizzato con tanta precisione il rapporto fra Vittorini e Saroyan, fra il traduttore e il narratore, fra *Garofano rosso* e *Conversazione in Sicilia*. Le prove di Vittorini sono definite con esattezza anche se il critico ne ha accentuato il lato positivo e ha avuto un tono cordiale nelle limitazioni, nell'indicare i punti deboli. Quanto c'è di negativo nell'opera di Vittorini viene puntualmente descritto ma attenuato e reso quasi accettabile da un'affettuosa adesione al tema. Giusti gli appunti su « Politecnico », soprattutto nell'averne individuato il punto morto nella sua attività di volgariz-

zazione della vecchia cultura dopo l'annuncio, in quel momento abbastanza importante ma piuttosto sprovveduto, della fine della vecchia cultura. Nelle pagine più recenti di Vittorini, pure riconoscendovi novità e aperture, il critico vede con sicurezza i dati negativi, difficilmente superabili. Aggiungerei che se Vittorini ha rinunciato alla esasperazione di certi suoi modi tipici ha ripetuto con maggiore senso di misura gli espedienti già noti in *Conversazione in Sicilia*, rivelando spesso scarsi contenuti tematici dietro la suggestione verbale misteriosa e allusiva. Direi che questo repertorio deterioro e risaputo è ancora più evidente delle soluzioni nuove.

Più motivata l'adesione dello studioso all'argomento nel caso di Bilenchi, giustificata dai risultati narrativi perché l'uomo Vittorini è senza dubbio interessante. Bilenchi è fra i narratori della sua generazione certamente il più dotato; innegabile senso di costruzione del racconto, solidità di scrittura, nessuna indulgenza per l'effetto, per il giuoco. Questo saggio è condotto con rigore e con estrema minuzia, nella preoccupazione costante di dire tutto il possibile, di spiegare tutto.

Su Cesare Pavese l'autore ha pubblicato un ampio studio nel libro *Lettura leopardiana e altri saggi*. I motivi fondamentali dell'opera vi erano esaminati scrupolosamente; tutto l'essenziale era descritto e analizzato. Nel discorso criticamente obiettivo interveniva spesso un tono accorato. Nel nuovo volume Piccioni raccoglie scritti pubblicati durante la vita di Pavese e qualche altro steso in memoria dello scrittore o recensendo qualche opera postuma. Anche in questo caso la partecipazione al tema accresce l'impressione di un giudizio positivo. Pavese era uno scrittore in fase ancora sperimentale, artigiana, incline a complicare una disposizione autentica negli impacci di pseudoproblematiche immature e gratuite. Il diario ha contribuito a rilevare questa incertezza che non è proprio soltanto di Pavese ma di tutta una generazione di scrittori dalla improvvisata, confusa preparazione culturale. *Il mestiere di vivere* può suggerire altre considerazioni e il recensore ha preferito sottolinearne il significato umano, l'infelicità e la consapevolezza del tragico destino.

Piccioni non si dedica alla critica con un interesse esclusivamente letterario; ha bisogno per impegnarsi di una simpatia, di una ragione affettiva. Non è attratto dallo

scrittore esaminato per un puro risultato d'arte; deve affrontarlo da più punti di vista, conoscerne la vita, capirne la psicologia, rendersi conto dei suoi gusti, delle sue tendenze. Anche i capitoli più brevi sono nati da moventi come questi, indicano sempre una preferenza magari momentanea, non certo il dovere del bravo critico che non trascura nessuno, prima di decidersi per una scelta che non credo definitiva. Anche quando Piccioni scrive su Montale (un poeta che senza dubbio sente meno vicino di Ungaretti) è portato a scegliere magari una sola lirica per poterla ripetere e ogni volta commuoversi. Proprio questi appunti su Montale servono non soltanto a chiarire l'esigenza di un movente affettivo nel critico ma anche a rilevare, applicata a un tema non perfettamente congeniale, la sua originale capacità interpretativa, evidente anche nei casi di piena adesione all'argomento, l'indagine ferma e obbiettiva nonostante la disposizione sentimentale.

GIULIO CATTANEO

### Poetiche e studi di poetica

Non ultima fra le difficoltà, fra le angustie del nostro tempo, tutti conosciamo una diffusa e varia avversione alla letteratura che si acquieta in se stessa, in sé riponendo la propria ragione ed il proprio scopo. Non è solo la malcelata ostilità di quelli che la letteratura *dissolvono nella filosofia*, disinteressandosi di ciò che distingue il poeta dal teorico, non è solo l'imperiosa richiesta di una testimonianza sociale, di una responsabilità politica: è anche l'inefficace e a volte menzognera difesa che della letteratura vien fatta in nome di una logica irrigidita e parziale: di una logica che non si cura tanto di *comprendere* e di *giustificare*, quanto di custodire gelosamente certe tavole di dottrina, alla letteratura assegnando un ufficio minore e comunque servile, non reputandola degna, nel suo consistere in sé, di recar luce nel destino degli uomini, di metter pace nelle nostre irrequietezze.

In una maniera o nell'altra, è sempre il *sistema*, lo *spirito di sistema*, quello che osteggia e avvilisce le lettere, per le quali la miglior garanzia teorica sarà sempre fornita *dalla lenta erosione che il particolare inquieto tenta all'interno di un universale già organizzato e come trionfante*: da quella erosione della quale assai raramente si ac-

corgono i dottrinari burbanzosi, che ad altro non mirano se non a disseccare la pagina viva, a sezionarla sui tavoli di marmo di una loro crudele anatomia, a farla stritolare dalle ben congegnate e ben lustre macchine concettuali... Se costoro girano intorno alla letteratura senza trovarne la porta, meglio potrà aiutarci il vagheggiato ideale di una scienza che sappia essere gaia e ami l'immagine, il divertimento, non precludendo alla riflessione i piaceri dell'immaginazione: e ad una scienza siffatta non bastano le sole esperienze di ordine speculativo, ma occorre, in un modo o nell'altro, una partecipazione diretta e sensibile all'arte, e alle vicende dell'arte. Quella partecipazione, appunto, della quale si preoccupano così coloro che negli intermundia tra la filosofia e la letteratura vanno cercando il modo in cui quest'ultima assume in sé tutti i motivi speculativi e morali di un'epoca, ma comprimendoli nell'alta quiete delle sue figure resistenti al tempo, come gli stessi uomini di lettere, in quanto si esercitano nella riflessione che la letteratura ha il diritto di esercitare liberamente su sé stessa.

Quest'ultima frase appartiene ad un libro di Luciano Anceschi, *Poetica americana ed altri studi contemporanei di poetica*, che gli editori Nistri-Lischi hanno di recente pubblicato nella loro collana di varia umanità diretta da Francesco Flora. Come si può arguire dal titolo, è un libro che esplora alcune sensibili zone dell'odierna civiltà letteraria con quella preoccupazione di guardare l'arte dall'angolo di chi l'arte stessa fa che è nota costante del lavoro di Anceschi, e ormai da vari lustri caratterizza la sua figura di studioso e di critico militante. Aggiungerò: un libro che alle asperità della ricerca strettamente teorica preferisce certi modi più flessibili e aperti, quasi un nascondersi della dottrina dietro le sospensioni della frase, dietro gli emblemi e le allusioni, ordinandosi a guisa di una galleria dove, ritratti di fronte o soltanto accennati di scorcio, ci vengono incontro i frequentatori di intermundi filosofico-letterari come Ferdinand Lion e gli scrittori come Kafka e Paulhan, così diversi tra loro. Ed Eliot critico, pensatore sociale; così difficilmente separabile dal poeta che tutti amiamo, e di cui la poesia è nutrita anche di quella critica, di quel pensiero sociale. E Pound, teorico della poesia propria ed altrui, Pound che idoleggia una « civiltà della poesia », contro l'orrore dell'Industria e della Banca...

Nel parlare di Pound, Anceschi ha il buon gusto di non toccare certe stravaganze, per non dir peggio, dell'uomo: ma chi veda chiaro nella idea poundiana di poesia, nello stesso *primo tempo estetico* di Eliot, e nelle crisi religiose a questo succedute, potrà forse capirle, quelle stravaganze, e accorgersi come in esse sian deformati e traditi certi remoti e non mai spenti richiami del mondo anglosassone: gli appelli cominciati con Ruskin, per una « civiltà estetica »; o certe odierne proposte di riportare nel tempo dell'Industria e della Banca l'ideale educativo di Schiller, la sua visione di un *giuoco sempre legato al lavoro...* La soluzione estetica, ancora ma sottratta a ogni provvisorietà: non più l'armonioso esilio della angustia, dall'abissale miseria dell'esistenza: dopo le immani dislocazioni dell'essere di cui ognuno di noi si porta dentro la testimonianza sofferta, una nuova intima umana ricchezza, disposta a comporre le più profonde e rotte agitazioni, i dissidi e le crisi.

Mi par di vederli, a questo punto, gli assertori della dogmatica follia che vuol giudicare senza comprendere, come storceranno il muso, levando alte strida, agitando per la millesima volta il fantasma di un'Arcadia che del resto, per mio conto, non esiterei a riabilitare. E in più feroci clamori proromperanno costoro quando Anceschi ammonisce come la leggerezza, l'umore e non so che inutilità possano essere segno assai più vero di profondità, di impegno, di socialità, che la tetra ubbidienza passiva a certe solenni ed esterne ingiunzioni obbligatorie... Saranno, del resto, in affiatata e degna compagnia che alle loro proteste non tarderanno ad associarsi taluni inaciditi imbalsamatori di fiori, quando, nei suoi discorsi intorno alla critica, ed alle ragioni della critica Anceschi rivendica la necessaria fedeltà all'aspetto intuitivo ed artistico della parola, alla sua polivalenza e allusività. A quelli, insomma, che della parola si sogliono dire i valori espressivi non logici: ma che noi preferiremo salutare come organi di una logica meno inclemente di quella che si affida soltanto ai concetti: della quale si può dire che in nessun caso giustifica il nostro sentimento della parola come pensiero-senso, capace di accordare il desiderio di descrivere il volto dell'uomo, oggi, con la condizione di artistica purezza che in qualsiasi situazione della civiltà e della società è il fondamento della libertà morale dello scrittore.

La fecondità, la forza vitale di ogni discorso, si misura, di solito, dalle resistenze che esso colpisce: e se i sistematici e i moralisti di professione si arrabbieranno nell'ascoltare il discorso di Anceschi, non sarà questo il suo più alto titolo di lode, almeno all'occhio di quanti convengono con noi nel reputare i sistemi, tutti i sistemi come un inciampo nel nostro cammino verso la verità, e nell'avere in uggia ogni sorta di moralismo come il peggior nemico della virtù?

ROSARIO ASSUNTO

### Spagna e antispagna

Questo notevole libro di Lorenzo Giusso (*Spagna ed Antispagna*, Soc. Ed. Siciliana, 1952) reca un sottotitolo: « Saggisti e moralisti spagnoli », il quale indica il gusto dell'autore in letteratura, o meglio la forma in cui egli di preferenza la contempla, e che è quella dell'approfondimento e dell'impegno morale. Metodo, questo, tutt'altro che casuale, e quasi indispensabile per chi si volge allo studio del fenomeno culturale spagnolo, che è forse una sola e gigantesca « moralità ». Perciò il libro, che pure non ha intenzione di fare una sintesi della cultura spagnola, finisce in certo modo per farla appunto perché quell'osservarla *sub specie morali* ne tocca il centro segreto, rivela il germe dal quale l'intero edificio di quella cultura nacque.

Se si fa tale uso, generoso quanto giusto, del concetto di moralità — la quale diviene un metro, una sonda, una bilancia per i valori della cultura —, è logico che le prospettive del libro spazino per un largo orizzonte, fin dove appunto un fatto culturale legato a quel concetto compare, e si comprende come oggetto dello studio, dell'affettuoso interesse dell'autore, siano tanto uno scrittore di forte impegno morale quanto un pittore ritrattista di anime, quanto la stessa *leyenda negra* spagnola, che trascinata da un continente all'altro più volte inventata e smentita, ha tenuto a lungo legata all'esito della sua fortuna del nome spagnolo nel mondo. Della quale leggenda nera, in uno dei suoi saggi (il libro ne raccoglie undici), Giusso chiama inventore il grande Quevedo non certo perché il padre del *Buscon* volesse diffamare il suo paese, ma proprio per amor di patria: perché, testimone della corruzione e decadenza della monarchia, e con essa

della grandezza spagnola, egli attaccò violentemente nei suoi opuscoli politici la *carena crescente*; fondando così quella dinastia di critici per carità di patria, che tra il finire del secolo scorso e il principio di questo si chiamarono Ganivet, Unamuno, Azorin, Baroja, Ortega, oggi per ingenuità chiamati detrattori da qualche giovane spagnolo poco riflessivo. Così ogni paese avesse sempre forti critici, grandi accusatori, i quali in uno spietato e amoroso esame di coscienza gli additassero i mali!

La *leyenda negra*, sotto l'aspetto di critica mossa agli spagnoli dagli italiani, torna in un altro saggio che ha per tema il Boccacalini e la politica di Urbano VIII. E' conosciuta la polemica dei letterati italiani contro la Spagna (mi sembra superfluo citare il Tassoni), e tra gli scrittori di storia e politica, Giusso indica in Machiavelli e in Guicciardini i fondatori di quella tradizione. Ma il saggio, nato intorno a questo tema, è presto sollecitato da interessi più profondi, e spinto a tracciare un quadro della Riforma e della Controriforma, se non addirittura di tutta quell'epoca barocca che sembra affascinare il nostro scrittore. Il quale in un altro studio, dedicato al padre Feijóo, affronta i concetti — fondamentali nella storia della cultura e del costume spagnolo — dell'europeismo e del *casticismo*, o rinnovamento e tradizione, sui quali dovrà ancora tornare nel libro. Figura civilissima, il padre Feijóo volle inaugurare una ragionevole polemica coi detrattori del suo paese. E in questa galleria di ritratti troviamo un altro grande scrittore ugualmente civile, il fine ed equilibrato Valera, letterato e diplomatico, osservatore delle lettere e dei costumi, che a metà dell'Ottocento fu segretario di legazione a Napoli (e per ministro c'era Àngel de Saavedra Duca di Rivas, il migliore poeta del romanticismo spagnolo! Che tempi; e che diplomatici!). Giusso contrappone la sua arguzia, disinvoltura ed eleganza, e soprattutto il suo equilibrio, all'amarezza e alle passioni degli scrittori del '98, per preferire il letterato diplomatico; ma altri furono i meriti dei novantottisti, pei quali Giusso fa, mi sembra, qualche riserva.

Il discorso ci ha portati vicino ai saggi che studiano alcuni aspetti della cultura spagnola contemporanea; ma facciamo un passo indietro (il libro è vario, e può esserlo un poco anche questo suo commento), per ricordare quello che tratta di Gracián e della sua « tecnica del successo ». Gracián

gode fama di gran trattatista, e lo è; ma anche di grande scrittore politico, e qui appunto Giusso spiega come quella che egli illustra non sia una scienza politica ma una tecnica — una « regia dell'illusione » — per mezzo della quale l'uomo nuovo che Gracián cercava possa dirsi in grado di maneggiare gli illusionismi necessari nel gran gioco di miraggio che è la politica. In questo saggio troviamo nuovamente una forte immagine del barocco, l'immagine della vita barocca, della quale il gracianesco *Criticón* fu lo specchio. Avevo detto che il barocco appassiona Giusso; esso riappare infatti in due saggi, uno dei quali è dedicato alla poesia dell'allegoria in Calderón, poeta di un'epoca e di una estetica in cui la poesia diviene metafisica, al tempo si sostituisce l'eterno e alla realtà il sogno. (In questo saggio troviamo anche una discutibile ma interessante teoria; per la quale l'iperbole delle fortune e dei crolli nei drammi calderoniani, il ritmo vertiginoso cui i suoi personaggi sono costretti, sarebbero gli stessi che obbediscono alla legge grandezza-crollo nella storia di parte del grande romanzo ottocentesco: Balzac, Dostojevski, Verga). L'altro saggio che interessa il barocco è quello dedicato al grande « catalano universale » Eugenio d'Ors, col quale Giusso entra in polemica difendendo il barocco. È noto che il saggista spagnolo si proclama classico (tanto da dire: « anche i bambini ormai sanno che la mia ambizione sarebbe essere Goethe ») e, nella sua teoria delle costanti storiche, oppone la misura classica alle forme del Barocco, che furono nel tempo l'Alessandrino, il romanico e il gotico della disarmonia e dei mostri, il Barocco propriamente detto, e il Romanticismo.

Si è parlato d'arte parlando del barocco (benché Giusso consideri il fenomeno nel suo aspetto più pieno, di forma della cultura e della vita di un'epoca). C'è un altro saggio che cerca nell'arte l'aspetto morale, cioè lo specchio della vita; esso è dedicato a Goya, pittore di un'epoca stravolta, che egli mascherà (quindi l'Ensor di allora, in certo senso): fabbricatore di « allegorie catastrofiche », che dovevano formarsi inevitabilmente nella fantasia degli artisti del tempo — osserva Giusso — se il nostro impressionabile Monti non poté non scrivere la *Bassvilliana* e la *Superstizione*. « Carnevale che finisce in tumulto sanguinario », chiama Giusso l'agitata e tragica opera di Goya, il cui sarcasmo — egli dice — precorre le critiche mosse alla società spagnola

dal romantico Larra e dal contemporaneo Baroja. Qui il discorso mira al centro di ogni discorso essenziale sulla Spagna: al suo dualismo, alla sua contraddizione, alla profonda divisione che ha regnato negli animi dei suoi figli, ed è forse soltanto adesso in via di sanare e di equilibrarsi. Il dualismo è quello di tradizione-rinnovamento; e intorno ad esso, fin dal Settecento, ma specialmente dal secolo scorso, sul terreno politico e su quello dell'arte si sono combattute battaglie senza quartiere. In Spagna mancò — osserva Giusso — la conciliazione tra cattolicesimo e liberalismo; il loro incontro fu perciò violento, fu uno scontro, e la lotta si irrigidì su posizioni irriducibili. Il Cattolicesimo attaccato « fu tratto ad asserragliarsi nel fortillio di un'ortodossia sdegnosa di concessioni »; i rinnovatori fecero gli eretici. L'aria che si respirava era tragica e dolorosa. I campioni ideali dei due atteggiamenti possono essere facilmente riconosciuti, nel campo delle lettere, in Menéndez y Pelayo e in Unamuno. *Don Marcelino* (al quale è qui dedicato un saggio) interpreta cattolicamente la storia iberica e rappresenta la tradizione *castiza* — che Giusso traduce argutamente: « strapaesana » — in polemica con Unamuno che voleva i « venti europei » sulla « steppa morale » spagnola, e con gli europeisti svalutatori dell'ispanismo. Per Menéndez y Pelayo la « fortunata età » coincide con l'ortodossia, e il principio della critica col principio della decadenza nazionale. Unamuno sarà il tema di un altro saggio, dedicato al suo « chisciottismo » o religione dell'inquietudine, che esige una vita tragica con la promessa dell'immortalità individuale. Unamuno è il secondo inventore di don Chisciotte, di quell'ideale don Chisciotte la cui mortale avventura suggeriva a Ortega la teoria del « puro sforzo », azione eroica che ha in premio soltanto se stessa.

E siamo a Ortega; siamo cioè davanti a uno spagnolo europeo che è un grande definitore, un grande curioso, e un dilettante esemplare. Giusso lo chiama « creatore del paesaggio filosofico » (le sue meditazioni sul paesaggio spagnolo sono fondamentali) e filosofo della libera concorrenza, dell'emozione agonistica e della *gracia vital*. Ortega infatti critica il razionalismo, cioè, in sostanza, la civiltà occidentale; l'uomo razionale per lui deve cedere il posto all'« uomo organico », che è l'uomo completo. Queste nostalgie irrazionali di un cerebrale sono sospette; e mi soddisfa vedere Giusso ricor-

dare al saggista spagnolo che l'idealismo di Hegel e anche quello di Vico e Gioberti interpretavano la storia come una « convergenza delle passioni verso la ragione ». Qualche critica a quel gran divagatore bisogna pur farla; egli ad esempio, che riconosce nella storia il ripetersi costante di eventi uguali, come può assicurare che un determinato fatto « non potrà più » verificarsi? (Per esempio, non ci sarà più una rivoluzione perché gli uomini non potranno più credere fino a quel punto in un'idea politica. E l'esempio quotidiano del comunismo?) Altra critica giusta è quella rivolta al determinismo di Ortega, che lo induce a stabilire relazioni troppo strette fra un dato vitale dell'artista e la sua opera. Siamo pienamente d'accordo con l'obiezione di Giusso: « Tra un carattere litigioso che farebbe scegliere un determinato soggetto e una Deposizione di Caravaggio, sussiste un dislivello impossibile a colmarsi ».

FRANCESCO TENTORI

## Il « Corpus Christianorum »

E' uscito il primo tomo del nuovo *Corpus Christianorum*, stampato sotto la direzione dei Monaci dell'Abbazia di Saint-Pierre di Steembrugge (Belgio), contenente due operette di Tertulliano l'*Ad Martyras* preparata dal Dekkers e un nuovo testo dell'*Ad Nationes*, dovuto al prof. Borleffs.

Questa nuova edizione, completa, degli scritti dei Padri della Chiesa, il cui annuncio fu dato quattro anni fa, contiene non soltanto gli scritti patristici propriamente detti, ma pure i testi Conciliari, agiografici, liturgici, i monumenti epigrafici, diplomi, ecc., in una parola tutto quello che resta

dei monumenti scritti dei primi otto secoli del Cristianesimo.

La descrizione particolareggiata di tutto il piano della riedizione è stata esposta in una operetta apparsa recentemente sotto il titolo di *Clavis Patrum Latinorum*, in cui si è fatta l'introduzione a tutta la collezione e vi si è enumerato l'ordine stesso in cui seguiranno tutti i testi cristiani scritti in lingua latina dalle origini fino alla rinascenza Carolingia.

Parte di questi documenti sono ristampati da vecchie raccolte (*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* - Vienna, o dalla *Patrologia* del Migne), con l'aggiunta delle correzioni in un apparato speciale a pie' di pagina.

Ma numerosi testi sono invece del tutto nuovi, e da ciò si comprende la scrupolosa e attentissima valutazione dell'enorme materiale manoscritto che gli autori hanno dovuto incontrare. Così l'*Ad Martyras* di Tertulliano, recentemente stampata, è la prima edizione critica che appare, ed è accompagnata da un ricchissimo ed amplissimo apparato critico, mentre il testo è preceduto da una importante catalogazione delle fonti e dei manoscritti.

Accompagna l'edizione di questi due primi testi Tertulliani una introduzione generale a Tertulliano e ai problemi di critica testuale che pone la sua opera, ed una ampia bibliografia.

A edizione ultimata delle opere di Tertulliano si potrà dire più ampiamente: per ora basta salutare con soddisfazione l'apparizione di una impresa editoriale così importante, destinata a colmare una lacuna gravemente sentita dagli studiosi.

P. P.

## LIBRI RICEVUTI

George Bernanos: *I grandi cimiteri sotto la luna*, Mondadori - L. 600.

Thomas Mann: *Tonio Kroger e Tristano*, Mondadori - L. 400.

[L'Editore Mondadori ha dato vita ad una nuova collana, la cui concezione ci sembra assai interessante e felice. Con la sigla « b.c.m. », cioè « Biblioteca contemporanea Mondadori », in edizione semplice ma elegante, rilegata e con sovracoperta, vengono presentati in tirature che certamente supereranno le normali, ed a prezzi economici, i classici delle let-

terature moderne mondiali. Fra i primi volumi pubblicati ecco « I grandi cimiteri sotto la luna » di George Bernanos, nella traduzione di Spagnoletti, e « Tonio Kroger e Tristano » di Thomas Mann. Autori e titoli, come si vede, non hanno bisogno di presentazione: si raccomandano da sé].

Marcel Proust: *Jean Santeuil*, Einaudi - L. 3500.

[Molto scalpore nei circoli culturali di tutto il mondo si fece intorno alla scoperta avvenuta un paio d'anni fa, di un manoscritto inedito di Marcel

Proust: trattavasi del romanzo « Jean Santeuil », scritto prima di iniziare il famoso ciclo della « Recherche ». Oggi il « Jean Santeuil » esce presso l'editore Einaudi, in bella edizione. Traduttore è stato Franco Fortini].

Ruzzante: *Dialoghi*, Einaudi - L. 500.

[Nella sua nuova e bella collana di teatro, Einaudi pubblica i « Dialoghi » del Ruzzante, nella edizione curata da Gianantonio Cibotto, un giovane e valente studioso che particolare amore e cura ha dedicato alla riscoperta di quella autentica vena ed acutezza dello scrittore veneto. Del Cibotto è anche l'illuminante introduzione].

Lorenzo Valla: *Scritti filosofici e religiosi*, Sansoni - L. 2000.

[Da Sansoni nella collana « Classici della filosofia » si pubblicano gli « scritti filosofici e religiosi » di Lorenzo Valla, il grande umanista romano. Vengono pubblicate « Del vero e del falso bene », il « Dialogo intorno al libero arbitrio », « Il discorso sulla falsa e menzognera donazione di Costantino », « Il dialogo intorno alla professione dei religiosi », « L'apologia ad Eugenio IV » e lo scritto « In lode di San Tommaso ». Introduzione, note e traduzione dal latino sono di Giorgio Radetti].

*Due libri di Strenna di Einaudi.*

[Nella speciale collana « I Millenni » in un volume, ecco le antiche favole russe di Alexandre Mikolaevic Afanasjev, nella traduzione di Gigliola Venturi riccamente illustrato in tavole in nero e a colori. In un altro volume di strenna, a suo tempo, Einaudi stampò le « Favole del focolare » dei Fratelli Grimm, e questa nuova raccolta di fiabe, sorretta da una grazia popolare, toccante, e frizzante, veramente si affianca a quel libro. Novelle per i bambini, ma, ci verrebbe da dire, che hanno da essere lette a voce alta dai grandi. Alcuni di questi classici libri per l'infanzia hanno in verità più sapore per gli adulti che per i bambini, e il modo migliore per venire congiuntamente gustati e apprezzati, ci pare, sia quello del cerchio dei bambini a bocca aperta che ascoltano la lettura ad alta voce del babbo e della mamma nel salotto di casa. Questo volume è in vendita a cinque mila lire. Accanto, Einaudi ha preparato un altro classico: « Gargantua e Pan-

tagruele » di Rabelais, nella traduzione di Mario Bonfantini. Sono due volumi di oltre mille pagine illustrati da 27 tavole a colori tolte da un pittore congeniale della fantasia di Rabelais, come Hieronimus Bosch. Costa otto mila lire. Ecco un libro che non ha bisogno di biglietto di presentazione].

William Faulkner: *La paga del soldato*, Garzanti - L. 1200.

[Tra la narrativa straniera recentemente tradotta in Italia, un posto preminente spetta alla « Paga del soldato » di William Faulkner, tradotto per Garzanti da Massimo Alvaro, e presentato in bella edizione rilegata. Faulkner infatti è forse il maggior narratore americano d'oggi, tale la forza della sua personalità, il vigore della sua scrittura. E ne ebbe alto riconoscimento col premio Nobel di tre anni fa. Ogni sua prova, dunque, anche se meno felice delle maggiori, ha un interesse ed una importanza più che rilevanti. « La paga del soldato » è del 1926, cinque anni prima di « Sanctuary » che gli dette fama. Ripropone dunque alla narrativa il problema dall'inizio narrativo di Faulkner].

Goffredo Bellonci: *Sette secoli di novelle italiane*, Casini - L. 12.000.

[Presso l'Editore Casini è uscita una bella ed ampia antologia in due volumi dedicata a « Sette secoli di novelle italiane ». E' stata curata con amorevole cura da Goffredo Bellonci che ha scelto testi di 125 autori dai primi secoli ad oggi. Si va dal « Novellino » alla Manzini e a Gadda. Gli scrittori contemporanei sono esemplificati solo quando siano nati prima del '900. L'introduzione di Bellonci è di una cinquantina di pagine. Complessivamente i due volumi toccano le 1800 pagine. Torneremo ad occuparci di questa importante pubblicazione].

Nicola Lisi: *La via della Croce*, Fratelli Fabbri - L. 2500.

[Presso i Fratelli Fabbri di Milano va segnalata una edizione di lusso di Nicola Lisi: « La via della Croce », con otto illustrazioni originali di Giacomo Manzù. E' un'edizione molto bella di grande formato, che ha oltretutto il pregio di presentare ai lettori una delle opere più felici di questo nostro importante scrittore cattolico del '900].

## LETTERATURA FRANCESE

Cominciamo con un libro che non delude. Si tratta della « corrispondenza di Proust con la madre » che raccoglie tutte le lettere scambiate dalle due parti fra il 1887 e il 1905: per illustrare meglio questo dialogo, che d'altronde appartiene già alla storia, almeno nella sua figura simbolica, si è pensato di aggiungere due lettere di Proust al padre e una del fratello Robert alla madre. Il raccoglitore e presentatore delle lettere è

stato il prof. Philip Kolb dell'Università dell'Illinois, Urbana: il grosso volume di trecento pagine è stato pubblicato dall'editore Plon e ci viene presentato in bella veste con sei illustrazioni e un fac-simile di lettera. Non occorre essere degli specialisti o dei patiti di Proust per comprendere l'importanza della pubblicazione: credo che anche un lettore non avvertito messo di fronte a questo dialogo possa ricavarne, almeno nelle

grandi linee, non solo il peso di un rapporto così singolare ma riesca a intravedere quali sono i fili conduttori della preparazione dello scrittore. Dopo tanta agiografia, dopo l'inevitabile allargamento dei motivi portato dal tempo, la raccolta delle lettere ci aiuta a rimettere nella giusta proporzione la storia dei rapporti tra madre e figlio, a restituirci un suono più umano della voce di Proust e a sottolineare il senso borghese di quella vita e in modo particolare di quell'ambiente. Il lettore comincia a conoscere il Proust giovanissimo, ancora studente, con quei colori e quei toni che sono proprio dell'età e del tempo in cui ha cominciato a vivere attivamente. Il padre, la madre, il fratello, i nonni materni, insomma tutti quei personaggi che abbiamo conosciuto nell'onda scrupolosamente registrata del romanzo ricompaiono qui con la loro prima fisionomia e non solo attraverso lo scrittore: le parole della madre diventano quindi altrimenti importanti e servono involontariamente di confronto. Tutto questo lavoro di adeguamento ci aiuta a stabilire meglio quello che era il fondo dell'inventore, quale è stato il contributo dell'ambiente, fino a che punto dobbiamo accettare per sincere e per vere l'infatuazione e la trasformazione del romanziere. Poi troviamo il Proust militare, lo vediamo di fronte ai primi dolori (la morte della nonna), e finalmente siamo portati a scoprire i primi segreti dello scrittore, di chi si esercita alla composizione del Jean Santeuil. Soprattutto mi sembrano importanti le lettere da Evian che ci ripropongono il Proust come siamo riusciti ad immaginare attraverso il grosso libro delle testimonianze, delle lettere, dei ricordi, ecc.

Per il fatto stesso di essere lettere autentiche, scritte senza nessuno scopo segreto, probabilmente senza il minimo sospetto della scoperta ritardata e quindi della pubblicazione, il dialogo fra madre e figlio ci raggiunge direttamente, soprattutto quando diventa minimo, fatto di particolari, di manie confessate apertamente. Perché proprio questo ci stupisce nel giuoco dei rapporti, la spontaneità, la semplicità, il grado di confidenza che Marcel Proust aveva per sua madre. Ora tutti sanno come non sia facile ottenere da altri testi — nonostante tutte le possibili qualità di divinazione critica — un'immagine così libera e discorsiva dello scrittore, di quello scrittore che spesso si è compiaciuto di perdersi in una rete fittissima di offerte, proposte e con-

troproposte. Evidentemente non è lecito attendersi, dalla lettura del volume, tutte le chiavi utili per il mondo proustiano: limitiamoci a dire che si tratta di una buona introduzione e, se fosse ancora tempo di letture organizzate, bisognerebbe consigliarlo a chi si prepara a conoscere il traduttore di Ruskin e non è ancora in contatto con l'amico di Swan.

Ma esiste un'influenza di Proust sugli scrittori francesi d'oggi? E', beninteso, una domanda molto pericolosa e ci sia permesso di aggiungere che la nostra risposta non intende avere per nulla un carattere assoluto e pretende solo d'essere una semplice indicazione. Direi di no, tolte pochissime eccezioni, gli scrittori d'oggi si rifanno ad altre esperienze e ad altri modelli. Dico questo pensando all'ultimo romanzo di Roger Nimier, *Histoire d'un amour*, che è uscito da Gallimard: siamo di fronte a una prova di sapienza costruttiva ma spostata su un registro completamente diverso: sembra che la regola di questo scrittore troppo dotato di mezzi tecnici sia la secchezza, la rappresentazione netta, priva di qualsiasi sfumatura musicale. Altrettanto potremmo dire per l'ultima fatica di Marguerite Duras, *Les petis chevaux de Tarquinia* (sempre Gallimard) che è un libro di una memoria affrancata, senza sottintesi e senza fusioni di tempo. Proust resta dunque legato a una stagione che sembra molto lontana e diversa; ce ne dà conferma una raccolta di saggi e di lettere, uscita adesso nelle edizioni Palatine, del povero Edmond Jaloux, *Avec Marcel Proust*. A volte si ride troppo facilmente di questi scrittori, di questi critici come il povero Jaloux, eppure certe pagine restituiscono una condizione psicologica, una ricchezza di intelligenza umana e partecipata che oggi non abbondano: è facile riderne, ma sarebbe più facile e soprattutto sarebbe più utile leggerli con umiltà e simpatia.

Non sempre l'attualità può pretendere l'attenzione o soltanto il prurito della curiosità: d'altra parte c'è un'attualità più vera legata al senso della realtà e al rispetto delle proporzioni e della concretezza ed è per l'appunto l'attualità direttamente suscitata da quei libri e da quelle opere che in un certo senso continuano, sviluppano e illuminano un discorso già fissato e portato avanti nelle grandi linee. Si aggiunga che troppa parte dell'attualità provvisoriamente autorizzata dal calendario, dal colore dei giorni è talmente priva di vita reale da non

riuscire a superare il più piccolo ostacolo della memoria e questo va detto per le produzioni comandate, per il monte di romanzi e di racconti che gli editori — per ragioni puramente commerciali — sono costretti a gettare sul mercato nella speranza di vincere uno dei grossi premi della fine dell'anno. A dar retta alle cronache quest'anno saremmo arrivati ai cinque metri di romanzi, inutile aggiungere che di tutto questo bagaglio ben poco o a dirittura nulla potrà salvarsi. All'ingrosso si tratta di un mercato, di una fiera e quindi è inutile soffermarsi con considerazioni d'ordine morale su problemi che hanno le letterature come sfondo, come secondo interesse. Il *Fémina* è stato assegnato a una scrittrice che si era già fatta conoscere prima della guerra, Zoé Oldenbourg. Verrà anche il Goncourt, verranno anche gli altri premi minori ma difficilmente avremo una sorpresa o magari una semplice e onesta occasione di lettura. La diagnosi di Giraudoux vecchia di molti anni è sempre valida: molti, troppi libri e non un'opera, non qualcosa che si stacchi dalla ripetizione e cominci un nuovo discorso.

Lasciamo, dunque, la provincia della creazione pura e restiamo per un momento di fronte allo scaffale dei saggi e della critica. Qui il posto d'onore spetta a André Breton per il suo recentissimo *La clé des champs*, presentato dalle edizioni del Sagittaire. Apparentemente è una raccolta occasionale di scritti di diversa natura e di diversa importanza, centrati su due o tre momenti tipici del padre del surrealismo ma — se si bada bene — si vede subito che il volume riprende e allarga posizioni dell'ultima stagione e acquista così una sua precisa ragione nella storia critica di Breton. Anche a costo di ripeterci, bisogna dire che l'opera di Breton vive soprattutto in rapporto a questa sua fedeltà critica: spirito di una forza straordinaria guida ormai da trent'anni ricerche e interessi della nuova letteratura, offrendo pretesti e incontri inaspettati, suggerendo nuove prospettive, vigilando con accanimento perché siano rispettati quelli che per lui sono i limiti della realtà intellettuale. Se seguiamo la disposizione del libro troviamo la memoria del Messico, la figura di Troskj, un omaggio a Antonin Artaud, per passare in un secondo momento a Germain Nouveau, a Jarry con delle pause polemiche e qui ricorderemo il violento e immediato intervento contro il falso e preteso Rimbaud. Paesi, nomi e vicende che hanno un peso per la storia di Breton ma al di sopra di queste occasioni

confrontate c'è un interesse assai più vasto e profondo: c'è anzitutto la riprova della sua intelligenza, del suo rigore e infine lo spettacolo della sua fedeltà: una fedeltà così severamente sostenuta da apparire in certi momenti un freno alla stessa invenzione. Beninteso, è una semplice impressione che basta riportarsi al prosatore, allo scrittore dell'*Amour fou* o di *Arcane 17* per restituire la sua vera luce a quella che è la forza della sua immaginazione fissa.

Non è per gusto di giuoco che facciamo seguire al nome di Breton, quello di Aragon ma è per segnare con facilità la differenza delle strade seguite da questi vecchi amici del primo surrealismo. Aragon pubblica due libri, il secondo volume dell'*Homme communiste* (quattro lunghi saggi su Bloch, Eluard, Duclos e Thorez) e *Le Neveu de M. Duval* che avevamo già letto su un settimanale e costituisce indubbiamente una prova di campionato del polemista. Breton fedele esclusivamente alla sua misura interiore, Aragon fedele e ortodosso alla legge che si è imposto nel lontano 1931, ecco due spunti che potremmo sviluppare all'infinito con qualche utilità per fissare alcuni caratteri generali del nostro tempo e per istruire un vero processo alla letteratura e alla sua verità. Che se poi sembrasse pericoloso o azzardato entrare in simili ragionamenti, potremmo ripiegare su questioni più limitate e vedere in che modo sono nate e sono state nutrite due prose esemplari del novecento francese. Ad ogni modo basti qui per il lettore l'indicazione di tre libri interessanti con l'invito a trattenersi sugli umori eccitanti e spesso carichi di verità critica del Breton.

Gaëtan Picon che si è fatto conoscere per un bel libretto su Malraux e specialmente per il suo panorama dell'ultima letteratura francese, ha ceduto a grosse ambizioni e con *L'Ecrivain et son ombre* inizia l'introduzione a un'estetica della letteratura. In questo primo volume Picon cerca di illuminare « la possibilità e la necessità d'una ricerca estetica » in modo da definire condizioni e strutture da cui dipende il valore reale di un'opera. Il libro resta fedele a una soluzione saggistica e quindi non vale contrapporgli qui il peso delle nostre esperienze e la grande lezione della nostra filosofia: Picon tenta un discorso più semplice e del resto i suoi movimenti, le sue occasioni e i suoi riferimenti non possono che arricchire spiriti diversi e abituati ad altre regole.

CARLO BO

## LE ARTI FIGURATIVE

L'interesse del gran pubblico, e la sua frequenza alle mostre d'arte sembran seguire, in questi anni recenti, una oscillazione non sempre facilmente prevedibile. Molti elementi intervengono nel successo o nell'insuccesso d'una esposizione, e taluni restano di esplorazione così segreta da rendere ardue tutte le previsioni. Personalmente, non sono un osservatore tanto allenato e tanto sistematico da poter arrivare a conclusioni certe; ma vorrei che queste righe servissero, almeno per qualcuno, di richiamo a una questione che mi pare estremamente importante per la cultura figurativa in Italia. Per evitare confronti ingannevoli fra città diverse, sarà bene, ancora una volta, riferirsi alle grandi mostre susseguitesi nello spazio di poco più che due anni nella medesima città, e nella medesima sede: Milano, Palazzo Reale. A condizioni pressoché pari di organizzazione e di propaganda, balza chiaro agli occhi che il pubblico preferisce le mostre monografiche, le grandi « personali » alle mostre « collettive »; che intendano cioè presentare una tradizione, una corrente, un movimento pittorico. E' chiaro che questo secondo tipo di mostra richiede nei visitatori una cultura già più selezionata, e capace di portare attenzione a fatti più sottili e complessi che non siano quelli che concernono l'autore famoso nella sua prepotente statura e individualità. Il quale è quasi sempre una calamita così potente da far superare a moltissimi quelli che sembran costituire ancora i pregiudizi del vecchio gusto: l'amore cioè per il vero e per il bello come comunemente s'intendono. E non è detto che queste ragioni tendano per ora a scomparire. Perché, è vero che Picasso e Van Gogh hanno largamente battuto i « Pittori della realtà in Lombardia », ma è altrettanto vero che il Caravaggio li ha battuti entrambi, per frequenza di visitatori, con un buon 2 a 1 all'incirca; probabilmente perché riuniva nella stessa persona i requisiti del gran « divo » (e, per giunta, collaudato e corroborato anche da sussidi cinematografici di « pittore maledetto ») e dell'artista tale da poter accontentare, grosso modo, tutti i palati. Comunque, prima necessità non trarre previsioni troppo ottimistiche dal successo di pubblico delle mostre di Van Gogh e di Picasso; perché se si ritenesse che la gente ha mostrato maturità di gusto preferendo que-

sti pittori difficili e astrusi ai facili « pittori della realtà », si andrebbe molto probabilmente lontani dal vero. La pittura, sembra chiaro, è facile e difficile ad un tempo; ma la sua influenza moralmente liberatrice si esercita purtroppo soltanto su chi, senza restare sordo alle sue ragioni facili, che la legano al circolo della più vasta umanità, ne intende parimente la ragione difficile che la fa essere pittura, necessariamente, inevitabilmente pittura, e non altra cosa. Al momento in cui il contenuto, il mondo dell'artista trapassa sulla tela, accade un atto, un'operazione misteriosamente, silenziosamente discriminante, decisiva per la qualità dell'opera, che sfugge ai più; e che, enunciata, temo non debba riscuotere l'attenzione vera di chi si appaga delle ragioni facili dell'arte. Le quali ragioni facili, che risiedono per gran parte nelle emozioni e reazioni prodotte dagli aspetti letterari e descrittivi del soggetto, non sono altro che il modo naturalmente e forse inconsapevolmente preferito dal pubblico di restare passivo, di compiacere la propria pigrizia, di non voler trovare terra nuova e più ricca. Il pubblico in genere cerca nell'opera d'arte quanto di se stesso già conosce: emozioni forti o piacevoli, perché scarsamente suppone che l'opera d'arte possa dare altro che grandi « effetti » e piacevolezze; stupore per l'abilità del fare, perché scarsamente suppone che l'arte sia altra cosa dall'abilità, dal talento operativo e imitativo. Ho sentito di recente — e credo sia supposizione largamente condivisa — una signora di grande società manifestare per Picasso, nella apparente avversione, una celata curiosità e ammirazione perché le pareva che le figure del pittore dimostrassero un violento disprezzo per le donne; ed è sentimento banale e diffuso fra il pubblico femminile il ritenere che il disprezzo per la donna sia dimostrazione decisa e affascinante di virilità. Chissà quante reazioni analoghe e di pari peso avrà provocato la mostra picassiana! Ne siamo stati spettatori, a Roma e a Milano, in alcuni giorni di visita; e ricordiamo l'animazione pittoresca di certi pomeriggi, e variabile dall'offesa reciproca al riso e allo scherzo davanti all'opera; dalla frequenza di sacerdoti preoccupati o rispettosi, a quella di « attivisti » motorizzati e internamente di-

sattenti. La mostra diventava spettacolo essa stessa, ridando forse qualche sentore, qualche brivido di quelle che dovettero essere le serate futuriste. Spettacoli anch'esse, anzitutto, più che generatrici di concreti mutamenti del gusto: riconferma di odii e amori prima latenti, e poi scatenati. Odii e amori generici, per il nuovo e contro il nuovo, per la rivoluzione o per la reazione, divenuti termini astratti, esterni all'intimo valore dell'arte. Sostituite alla mostra del pazzo, suicida, « maledetto » Van Gogh quella del pur ben noto, ma apparentemente pacifico, impassibile, « borghese » Cézanne, e vedrete che diverso successo. Ricavare qualche cosa da queste chiacchiere? Anzitutto la conclusione che, per ora, fra il desiderio (non sempre reale) di cultura figurativa che le masse dimostrano accorrendo alle mostre — e pagando — e una possibilità di educarle realmente, si frappone talvolta una condotta della critica non abbastanza saviamente e coraggiosamente orientata; per ragioni spesso non immediatamente imputabili alla critica stessa (sordità di ambienti ufficiali, mancanza di mezzi; ma non è il caso di parlarne per Milano); ma qualche volta, sì, certamente. Non basta, è troppo poco dare al pubblico soltanto quello che il pubblico sostanzialmente già desidera. Non escludo che si debbano tenere mostre del tipo Picasso o Van Gogh, o — d'altro canto — mostre raffinate e « specialistiche »; ma queste mostre dovrebbero costituire più l'eccezione che la regola. La quale dovrebbe attenersi piuttosto alla presentazione di valori così grandi da andare oltre a lamentati pericoli (ed è questo il caso del Caravaggio) e da fornire sempre un nutrimento sostanziale al visitatore; o alla messa in circolazione di artisti grandi e certi (come potrebbero essere, splendida e tipica scelta, quella di Lorenzo Lotto), ma non ancora entrati nel gusto corrente. Si condurrebbe così una lotta forse produttiva contro il conformismo naturale alle folle, e con probabilità, non di eccezionali, ma di buoni successi. Preferiamo una serie di buoni successi del genere Lorenzo Lotto a quelli eccezionali, ma ambigui, delle mostre di Van Gogh e di Picasso. Non si creda che il pubblico abbia ricavato da queste una rivoluzione effettiva per il suo gusto, che è cosa che non tollererà mai; ci pare, di massima, assai più utile allargare e arricchire le sue nozioni in una zona che gli sembri abbastanza accessibile, proporgli sicuri valori poetici che lo accrescano internamente quasi senza parere. Albeggia invece, sull'orizzonte delle

folle italiane, la mostra di pittura olandese del Seicento. Pericolosa se mai ce ne possano essere; perché chi potrà discriminare per l'occhio comune quei venti capolavori che pur non vi mancano in confronto alla massa di una produzione quasi soltanto abile e piacevole; e talvolta fino alla noia?

Mostra raffinata e « specialistica » è quella che si è ripetuta per la terza volta, nell'autunno scorso, in una città colta e appartata, ma per molte ragioni di altra potenza divulgativa nei confronti di Milano: la Mostra Pittori d'oggi Francia-Italia, a Torino. Penso che la coraggiosa insistenza di questa manifestazione abbia già finito per dare qualche frutto non trascurabile ai fini della buona vicinanza fra le due nazioni. E sarebbe già gran cosa. Un pacifico affiancamento che serve alla conoscenza, alla cultura critica, e un reciproco stimolo utile soprattutto all'operare dei giovani italiani e francesi. I giovani più intelligenti sono naturalmente legati alle forme che sono, o si ritengono essere d'avanguardia, e perciò la scelta delle commissioni (ancor di più quella italiana, meno eclettica di quella francese) ha creduto di accettare ancora come manifestazioni più vive quelle dei giovani orientati verso l'astrattismo o il postcubismo o il postespressionismo, ritenendo, probabilmente a ragione, che altre correnti esprimano in genere opere inferiori per qualità. Il rischio d'una tale scelta è, evidentemente, quello che già l'anno scorso denunciavamo in un breve commento alla seconda edizione della mostra: quello di un livello astrattamente sostenuto, ma generico anche se avvertito, monotono anche se variopinto. Tanto che il successo d'una simile mostra, anche se si potesse più decisamente propagandarla, non potrebbe paragonarsi che alla tiratura inevitabilmente modesta destinata alle raccolte della lirica ermetica. Per fortuna, il tempo passa, e gli artisti più consapevoli e dotati avvertono il pericolo dei vicoli ciechi e delle situazioni stagnanti. A noi pare confortante che a Torino — e talvolta con buoni risultati — alcuni pittori italiani, giovani o di prima maturità, si muovano verso qualche cosa di più vivo. Se l'avvio è ancora timido in Afro, se la strada sembra ancora chiusa o perlomeno ingorgata in Vedova, noteremo subito un « tramonto della luna » di Birolli insolitamente felice; dove l'ambiguità dello stile dei suoi ultimi anni si monda in strutture e atmosfere più semplici e comunicanti; quasi in un avvertito ritorno alle origini migliori dell'autore, che

furono poetiche, delicate. Moreni si è volto decisamente, in alcuni paesaggi, alla figurazione, accesa, allucinata; e dove un limite può esser segnato dalla tensione stessa d'una natura violenta e muta sotto l'artificio del sole. Quanto a Morlotti, egli ha da qualche tempo preceduto i vecchi compagni su una strada dove la natura lo attende, erta come uno spalto di sostanze terrestri, e pur materna a suo modo; non ancora interamente rimmersa, sotto il cielo estraneo, fra le sbarre « hartunghiane ». Ma è una grossa, coraggiosa lotta! E non è disforme nel significato, anche se è diversa nei risultati, la lotta per cui Vacchi, più giovane, sta riagganciando il suo temperamento poderoso e appassionato di pittore a un ricordo o a una presenza di natura. Questa ricerca di ritrovare un discorso leggibile, un mondo da valere anche per gli altri, fa « tornare al passo » anche pittori spesso rimasti appartati, e cresciuti su tutt'altre basi, che son quelle del più sensibile « Novecento ». Ricompare Ilario Rossi, con un innesto fresco, arioso, alquanto « francese », sui vecchi e calibrati telai; torna Ciancottini, in paesaggi pallidi e poetici di squalido inverno; insiste e si precisa il più giovane Garino nel suo mondo di una povertà tenace, minuta, triste. E persino Gianni Fieschi, al limite del liberty e della cineseria, trama sottili accordi di colore, e delicati strappi nel tessuto del suo mondo rarefatto, decadente, ma infine leggibile e schietto. Si sente che la giovane pittura italiana sta slittando da alcune certezze troppo facili, preventive, per ritrovare qualche cosa di vero; un rapporto, un dato, fosse anche illusione; al di là della convenzione, che ci pare sempre più inutile e monotona, dell'astrattismo. Non sarà forse gentile annottarlo, ma mi pare inevitabile affermare ancora una volta che le cose non vanno meglio per i francesi; anzi. In Francia, molti dei più noti son fermi en-

tro eleganti vicoli ciechi, e citerò Manessier e Singier; e molti altri meno dotati non paiono capaci se non di consumare le rendite della loro elevatissima civiltà, o di prevalersi più o meno felicemente d'una grammatica che fu potente, ed ora minaccia d'esser consumata. Non bastano certo a medicare una situazione che sembra un po' inerte le presenze non certo trascurabili d'un Pignon, d'un Borès, di un Calmettes. Tuttavia il pregio maggiore, a nostro avviso, della partecipazione francese, è stato quello di farci conoscere alcuni giovani che ci erano ignoti. Buoni pittori, non c'è dubbio; per i quali l'unica perplessità è che il loro dipingere naturale accada soltanto per metà sotto un impulso primario, e per metà invece in forma di ritorno a una pittura francese che è già stata sublime, da Monet ai più grandi postimpressionisti. Essi danno, cioè, il senso di affondare il loro scandaglio meno coraggiosamente di alcuni giovani italiani, e già un pochino al riparo di cose risapute. Ma non credo vadano trascurati. Genis, coi suoi porti umidi e grigi; il giovanissimo Fleury, venticinquenne, fresco, verdazzurro, capace di rinnovare, almeno fino a un certo segno, l'immota fermentazione delle ninfee monetiane; e, forse più notevole fra tutti, il trentunenne Cottavoz, autore d'un paesaggio di spiaggia, dove gente sta in attesa, davanti a un mare bianco e colmo, sotto un cielo chiuso e fosco, di qualche evento risolutore, in un'aria di silenzioso finimondo. Come se fosse una notte, un autunno sulla Francia.

Quando si aggiunga che a Torino si poterono veder mostre, quasi tutte di bella scelta, di Villon, di Bissière, di Pougny, di Casorati, di Mafai, di Rosai, ce ne sarà abbastanza per concludere che la mostra non ha tradito il suo compito.

FRANCESCO ARCANGELI

## IL TEATRO

*Morto Ugo Betti, e proprio nell'ora in cui ai suoi normali successi in paesi di lingua tedesca succedevano i trionfi parigini, gl'italiani, anche se discordi nel quotarne il valore, si sono accorti d'aver perduto in lui l'unico drammaturgo che dopo Pirandello avesse pronunciato una parola sua, con uno stile suo. E pare sia comin-*

*ciata la corsa alla sua celebrazione: più editori si son contesi la pubblicazione delle sue opera omnia; più compagnie hanno fatto a gara per mettere in scena i suoi drammi postumi.*

*Primo al traguardo, è arrivato, com'era giusto, il fedelissimo regista del Betti, Orazio Costa. Stante il diniego opposto questo*

anno dalla famosa Commissione governativa circa le sovvenzioni agli spettacoli estivi, il Costa ha radunato sotto l'insegna del suo Piccolo Teatro di Roma un gruppo di attori d'eccellente classe, inducendoli a prestarsi gratuitamente per mettere in scena l'inedita Aiuola bruciata nel tempio di San Francesco a San Miniato; dove l'Istituto del Drama Popolare ha così potuto dare il suo annuale spettacolo cristiano.

Cristiano, diciamo; perché nell'Aiuola bruciata Ugo Betti, maturando la sua lunga crisi spirituale, ha apertamente approdato a una professione di fede positiva. Il dramma, che appunto per ciò è stato piuttosto bistrattato non solo dai rossastri ma, in genere, dagli scettici, pure prendendo lo spunto da eventi attualissimi — e cioè la guerra più o meno fredda fra due paesi confinanti, e governati da due regimi avversi — non ha nessuna intonazione tendenziosa. Come al solito, Ugo Betti vi mette in stato d'accusa non già una particolare costituzione, politica o sociale; ma, genericamente, quello che Cristo ha chiamato « il mondo ». O, se così si preferisca in questo caso, la satanica pretesione dei demagoghi di qualunque provenienza, d'offrire i loro « sacrifici umani » alle formule astratte con cui essi si propongono d'assicurare il loro ufficiale, standardizzato benessere, alla cosiddetta massa: laddove ciò che conta non è la massa, ma l'individuo; e ciò che vale non è la regola ufficiale, ma l'amore. Tale la scoperta affermata dall'autore con suo metodo consueto: e cioè non tanto indugandosi e motivando i « fatti » d'un dramma nella loro logica successione, quanto procedendo fra zone oscure, e subite illuminazioni.

Di queste sono stati interpreti assai fini, sotto la guida genialissima di Orazio Costa, Camillo Pilotto nella figura del protagonista, un tribuno improvvisamente posto dinanzi al mistero della morte dell'essere a lui più caro, il figlio adolescente che, proprio nella società creata dal padre, ha rifiutato di vivere, e s'è ucciso; Evi Maltagliati, accorata e iremenda nel ricorrente delirio della madre, ribelle a quella morte; Sandro Ruffini, altro tribuno per la prima volta atterrito dalla imminenza della propria fine; Roldano Lupi, virilmente rude nella tagliente sagoma d'un cinico demagogo; e Stella Aliquò nella figura d'una adolescente, angelo redentore del torbido mondo. Il dramma è stato applauditissimo nelle ripetute rappresentazioni di San Miniato.

Intanto un altro inedito dello stesso Betti, La fuggitiva, veniva varato da un altro gruppo d'attori sotto un'altra insegna romana, quella della Compagnia di Vittorio Gassman, dal giovine regista Luigi Squarzina alla Fenice di Venezia, per il consueto Festival. Il Gassman, assente dall'Italia, non recitava; ed è possibile che Salvo Randone, attore di ottima classe come tutti sanno, questa volta si sia lasciato andare a compiacimenti eccessivi nel creduto mefistofelismo d'una parte di diabolico commentatore se non seduttore fra i meandri di questo altro dramma del peccato, diremmo, fatale, in cui cade una coppia di coniugi: due piccoloborghesi; lui interpretato con intima adesione da Aroldo Tieri, e lei impersonata suggestivamente da Anna Proclemer.

A noi è parso che nella Fuggitiva, la finale, consolante replica d'una arcana divinità alle invocazioni d'una povera umanità la quale si crede e vede condannata irrimediabilmente al male, risulti intimamente giustificata e persuasiva. Ma sta di fatto che anche in grazia della raffinata regia il dramma ha incontrato le più liete accoglienze, oltre che dal riottoso pubblico del Festival veneziano, da quello altrimenti cordiale dell'altre città in cui si è via via rappresentato.

E poiché si è detto di Venezia, non possiamo tacere del successo riportato colà anche dalla Vedova scaltra inscenata da Giorgio Strehler con gli attori del Piccolo Teatro di Milano. Come tutti sanno, la Vedova scaltra non figura tra le più « umane » commedie di Goldoni. Siamo ancora a un passo dalla Commedia dell'arte, si tratta d'un gioco ancora scopertamente, meccanicamente teatrale; e qui appunto era il pericolo per un regista come lo Strehler, ammiratissimo dal pubblico internazionale in giochi del genere. Egli invece ha resistito da bravo ai troppo chiassosi allettamenti, contenendo i suoi attori — la Adani protagonista, lo stupendo arlecchino Marcello Moretti, il Carraro, il Tedeschi, la Gheraldi e gli altri — in una linea di leggiadra sobrietà.

Chi questa volta a Venezia ha persuaso gli spettatori un poco meno dell'anno scorso, è stata la troupe del Théâtre National Populaire di Jean Vilar, nello shakespeareano Riccardo II; che il Vilar ha pure rappresentato alla « Fenice » col suo consueto sistema, e cioè senza scene, puntando esclusivamente sul valore d'una recitazione forse meno corposa e suadente d'altre volte. Riascoltando lui e i suoi compagni, pochi giorni dopo, a

Milano, in una mirabile interpretazione dell'Avvaro di Molière, ci è parso che tutti si ritrovassero agiatamente in casa loro.

Quanto alla nuova stagione autunnale romana sarebbe temerario affermare ch'essa registri inizi così felici come quelli dell'anno scorso.

Il Piccolo Teatro di Roma trasportando al « Valle », ma con favore alquanto diminuito l'Aiuola bruciata da San Miniato, ci ha poi offerto il primo, atteso dramma di Graham Greene, Living Room, tradotto col titolo L'ultima stanza. *Dramma cupo e bizzarro: dove il neocattolico scrittore — che fra le sue idee fisse ha quella dell'inadeguatezza del sacerdote cristiano al suo compito d'annunciatore d'un messaggio sovrumano — ha rappresentato appunto la insufficienza d'un prete mite e caritatevole, ma paralitico nello spirito come nel corpo, di fronte alle peccaminose quanto irrefrenabili rivendicazioni d'una nipote giovinetta. Costei follemente innamorata d'un uomo ammogliato, vuole la sua parte di gioia terrena; e, contro le ammonizioni e gli scandali d'una beghina sorella del prete, piuttosto che rinunciarsi si dà la morte. Ci guardi il Cielo dall'aprire qui le dispute (avvenute, e come, anche fuor dei nostri confini) sull'ortodossia di quel prete; e soprattutto, sul senso che s'esprime dal dramma. Certo si è ch'esso è svolto e trattato con un'arte singolare; e ne emana una suggestione profonda, anche in grazia della amorosa regia d'Orazio Costa, e della delicatissima recitazione. Ricordiamo il Pilotto nella parte del prete, Wanda Capodaglio in quella della vecchia beghina sua sorella, Teresa Franchini amenamente soave in un'altra figura di vecchietta svanita, Permetico Lupi che rappresentava l'uomo ammogliato, infine la trepida Mila Vannucci nella parte della giovinetta. Tuttavia il nostro pubblico, forse alquanto disorientato da un « cattolicismo » di cotesto*

genere, è parso seguire con mediocre interesse le repliche del lavoro.

Ma finora non ha ottenuto grandi consensi nemmeno la Compagnia Stabile che Guido Salvini dirige quest'anno al Teatro Eliseo. Il profondo mare azzurro di Terence Rattigan, malgrado la buona esecuzione di Andreina Pagnani, Carlo Ninchi e Aroldo Tieri sotto la guida di Luigi Squarzina, non ha suscitato (e forse non poteva) un eccezionale interesse. Staremo a vedere quel che succederà alle repliche dello spettacolo seguito al primo, Elena o la gioia di vivere, che l'astuto topo di palcoscenico André Roussin in unione con la signora Madeleine Gray hanno tratto dall'ormai vecchio romanzo di John Edskine, La vita privata di Elena di Troia. Essi hanno ridotto a una comicità, secondo noi, superficiale, operettistica, e comunque tutt'altro che peregrina, un'opera che a suo tempo ebbe tuttavia un significato, in quanto proponeva a un pubblico di venticinque o trent'anni fa — quello succeduto alla prima guerra mondiale — le note d'una umanità delusa, e tornata alle aspirazioni d'un cinico edonismo borghese.

A chi dunque ha arriso, almeno sino all'ora in cui stiamo scrivendo, il successo maggiore? Alla Mandragola dell'immenso Machiavelli: che la Compagnia novamente allogatasi nel Teatro delle Arti offre da alcune settimane a una folla divertita, in una esecuzione il cui pregio essenziale è quello di contemperare la più grata vivacità con un ottimo stile. Interprete massimo, e dicitore ammirevolissimo del sapido eloquio toscano, Sergio Tòfano nella figura del babbeo Nicia; e molto bene tutti gli altri, il Collino come fra' Timoteo, e lo Scaccia e la Maresa e la Ninchi e il Giovampietro; regista il Pagliero, con l'assistenza di Luciano Lucignani.

SILVIO D'AMICO

## LA MUSICA

L'opuscoletto programma che annunciò ai primi di settembre lo svolgimento a Ferrara di « celebrazioni di Girolamo Frescobaldi nel terzo centenario della morte » fu accolto a tutta prima con qualche sconcerto. Gli anniversari ufficiali dell'anno in corso riguardavano Corelli, Viotti e Luca Marenzio; che mai qualche ricerca d'archivio malaugura-

tamente sfuggita, avesse prolungato di dieci anni la vita del celebre ferrarese, fissandone il termine al 1653 invece che al '43, come fino ad oggi si sapeva? Poi la cosa si spiegò altrimenti. Giacché il 1943 era trascorso in silenzio, un benemerito comitato cittadino intendeva di riscattare ora quel debito. E se siffatto scrupolo affettuoso conferiva in

partenza ai festeggiamenti una cordialità insolita all'atmosfera dei centenari celebrati in tempo, è opportuno dir subito che la qualità dell'omaggio non ha affatto deluso quelle premurose intenzioni. Resta solo da rimpiangere che per via delle molte manifestazioni che si sovrapponevano nello stesso mese e la scarsa attenzione che in Italia si suole dedicare alla provincia esso sia passato quasi inosservato, salvo dalla Radio.

Delimitate in due giorni, 19 e 20 settembre, le celebrazioni s'iniziarono ricordando il sommo organista con un concerto tenuto da Ferdinando Germani nella Basilica di S. Giorgio. L'indomani alla Biblioteca Ariostea, Luigi Ronga pronunciò il discorso commemorativo con il quale s'inaugurò anche la mostra delle prime edizioni frescobaldiane. La sera le manifestazioni si conclusero con un concerto all'Auditorium Comunale, e poiché il programma si rivolse questa volta al musicista profano (canzoni e madrigali vocali, composizioni per clavicembalo e composizioni per più strumenti), anche il ritratto dell'artista poté dirsi compiuto.

In realtà, quando si miri all'arte e non alla documentazione culturalistica, una sintesi come questa offerta a Ferrara riesce più utile a lumeggiare la figura di un autore che una lunga successione di opere. S'impone naturalmente la responsabilità della scelta, ma s'accresce l'efficacia del risultato. E, almeno in casi come l'odierno, senza rimorsi di eccessive omissioni. La grandezza di Frescobaldi è di quelle che possono definirsi intensive. Poiché solo la fantasia, sostenuta sovente a un singolare grado di tensione lirica, determina l'arco delle composizioni con un continuo rinnovarsi inventivo, la brevità è conseguenza necessaria. E se ogni pezzo appare diverso dall'altro, pure l'ambito di poche pagine è sufficiente quasi ogni volta a significarvi il segreto dell'arte frescobaldiana: lo straordinario gemmare della idea prima, la necessità tutta espressiva che guida le evasioni e i ritorni. S'intende quindi che l'abbondante gruppo di *Toccate* del primo concerto, integrata poi nei riguardi del Frescobaldi più noto con l'altro gruppo di *Toccate* e *Canzoni* fatte udire sul cembalo nel concerto successivo, era sufficiente all'omaggio. Ma l'idea di fornire anche una testimonianza sul piano storico, ha accresciuto il valore delle giornate ferraresi senza peraltro diminuire l'interesse degli ascoltatori.

Il gruppo delle composizioni vocali scelte dal *Primo e Secondo Libro d'Arte Musicali* del 1630 ha confermato l'impressione

che già si aveva di un Frescobaldi minore. Elegante e forbito nel muovere le tre voci, ma qua — lui così libero e carico di « affetti » nella musica pura — stranamente mortificato nella espressione. Quasi che la parola gli significasse impaccio, o, più verosimilmente, che la coscienza di attardarsi su un terreno ormai esausto di linfe, come quello madrigalistico alla metà del Seicento, lo spingesse a un esercizio di bello stile. Diversamente fu invece delle pagine polistrumentali che costituirono l'apporto più inedito della celebrazione. Di scoperta non è il caso. A parte il fatto che le *Canzoni per sonare con ogni sorta di stromenti* figurano nei repertori bibliografici, già lo Schering aveva ricordato nientemeno Bach per la maturità e la compiutezza stilistiche conseguite in questo campo da Frescobaldi fin dal 1608. Poi il Ronga indagava i meriti delle *Canzoni* del 1628 e quindi nel '34, dato che questa stampa che ha servito all'esecuzione ferrarese ripubblicava in gran parte le precedenti. Né sono mancati gli assaggi editoriali. Ma è ovvio che per musiche destinate ad essere godute ascoltandole, un conto è leggerle e un conto è farne l'esperienza diretta; e dato che fino ad oggi non era mai stato ripreso in concerto un florilegio così abbondante di *Canzoni* (sette di quelle a quattro parti) non c'è che da esserne grati alla sagacia degli organizzatori. Sagacia, inoltre, ben servita dalla cura intelligente con cui Riccardo Nielsen ha adattato gli originali alle possibilità esecutive d'oggi.

E' indubbio che neanche in queste pagine Frescobaldi raggiunge il livello del compositore per organo e per clavicembalo. Tuttavia il magistero di stile e l'apertura inventiva vi agiscono in tal guisa da conferire ad esse un prestigio che supera di molto quello filologico. Lungi dal seguire la via tracciata da Giovanni Gabrieli, lungi dal ritentare quel grandioso muover di masse così congeniale ai caratteri del Rinascimento veneziano, Frescobaldi nelle sue *Canzoni* anticipa o trasferisce (se ricordiamo il Madrigale cinquecentesco) lo spirito della musica da camera. Non il colore timbrico l'interessa e neppure la dialettica dei fulgenti contrasti, ma la bellezza delle linee, le risorse di una polivocalità strumentale, intento a sottomettere il gioco contrappuntistico al nitore melodico che ne orienta i vari momenti a cominciare dalla modellatura dei temi. L'immaginazione appare cauta e in realtà è vigile e sottile. Il fervore patetico che dilata il respiro delle composizioni per tastiera non è scomparso ma consegnato a una conte-

nutezza sorvegliata, mentre prevalgono il gusto aristocratico del far musica e certa vivacità spiritosa altrove tenuta in sordina o del tutto assente. Le *Canzoni* non si preoccupano difatti di celare una destinazione mondana, anzi francamente l'accettano, cosa che non fu mai di disdegno per i compositori veramente grandi. Non per arbitrio il discepolo Bartolomeo Grassi, curando l'edizione stampata dal Masotti nel 1628, intitolò le singole *Canzoni* a gentiluomini lucchesi suoi amici.

Che poi lo strumentalismo italiano maturasse altrimenti è argomento che riguarda la storia. Quanto all'arte, l'ascolto ha dato ragione a un altro giudizio di coloro che primi valutarono acutamente i saggi polistrumentali di Frescobaldi. Esser cioè le *Canzoni* non i passi malcerti del nascente sinfonismo

moderno, ma il traguardo ultimo dell'esperienza cinquecentesca. E raggiunto con siffatta dosatura di abilità e di finitezza armoniosa da superare quei limiti di tempo. Più d'una di queste composizioni potrebbe venire iscritta nei programmi di un complesso da camera con pieno gradimento dell'orecchio d'oggi pur messo alla prova da tante imprudenti esumazioni. E ciò non solo in forza della firma di uno dei più straordinari geni che l'Italia abbia dato alla musica, ma per l'autentica perennità dei loro valori d'arte.

La notizia che a Ferrara s'istituirebbe un centro di studi frescobaldiani è di quelle cui si deve augurare che si traducano davvero e felicemente in realtà.

EMILIA ZANETTI

## IL CINEMA

Da quanto annunciano le varie rubriche sui quotidiani e i notiziari delle diverse riviste specializzate, il nostro cinema tende oggi a navigare a regime ridotto, nel lago piuttosto angusto e di scarsa profondità del film a episodi. Basta dare uno sguardo ai programmi della giornata per accorgersene. *I vinti*, *Amore in città*, *Questa è la vita*, *Marsina stretta*, *Un giorno in pretura*, *Tempi nostri*. E non si cita che qualche titolo, colto fra uno stelloncino e l'altro, a prima vista.

Uno scrittore, anzi un narratore che osservi un simile fenomeno rimane perplesso. Curioso. Teneva per certo, e, purtroppo, affidato alle proprie esperienze professionali, che la forma del racconto, della « short story », insomma, non garbasse al pubblico: almeno al pubblico del nostro paese. Tanto gli avevano ripetuto, da dieci anni a questa parte, i diversi grandi editori, tutti concordi nel ricercare il romanzo grosso, il romanzo vero, magari il mattone. Come va questa faccenda? Qualcosa è cambiato nel gusto del pubblico, e sarebbe mai vero che la nostra tradizione narrativa, essenzialmente novellistica e non romanzesca, ritornasse in onore per merito del cinema?

Non c'è da illudersi sulla consistenza di una ipotesi così rosea, così ottimista. C'è da credere, invece, che trovandosi il neo-realismo il fiato corto, abbia inventato di attaccarsi

agli specchi del documento puro, del documento istantaneo e che dura un istante: in fondo una sorta di pettegolezzo visivo, cibo adatto a stomaci deboli, spettacolo per nevrastenici in cura. A meno che un osservatore indulgente non volesse suggerire che una brevità concisa ed esemplare di racconto raggiunge più facilmente e con più sugo precisi obbiettivi di carattere moralistico. La tesi potrebbe, in linea di massima, esser valida, quando la si riferisse al recentissimo *I vinti* di Antonioni, di cui almeno un episodio, l'ultimo, mostra una intensità artistica e morale (noi siamo di quelli che le credono inscindibili) davvero sorprendenti. Ma *I vinti* è, dopo tutto, un film assai strano, un film che in ogni spettatore ha fatto nascere velleità di attribuzionista. Perché, come può stare — si è chiesto questo spettatore — che Antonioni conosca il mondo inglese meglio di un inglese, e — quel che più stupisce — meglio del mondo italiano? Ma lasciamo correre, e concludiamo che insomma *I vinti* non fa testo.

Tanto più che la dappocaggine e l'infelice risultato ottenuto ormai da questo genere di film, di origini piuttosto venerabili (esse rimontano almeno all'archeologico *Se avessi un milione*) sono flagranti nella gran maggioranza dei casi. Non staremo, si capisce, a esaminarli, uno per uno. Ci basterà indicare, a titolo di prova, l'effet-

to sortito da *Siamo donne*, pellicola delle più pretensiose, perché decorata, come una torta natalizia, dei più « bei nomi » del cinema, registi ed interpreti. E fermiamoci a questi ultimi: che sono, come tutti sanno, quattro « dive » di prima grandezza, quelle che dovrebbero, fra una ventina d'anni, rappresentare, come già le Pickford e le Garbo, i gusti del proprio tempo. In ordine di episodio: Alida Valli, Isa Miranda, Ingrid Bergman, Anna Magnani.

Può benissimo sostenersi, a questo punto, che le poverette non han colpa veruna se i loro rispettivi registi e padroni le hanno qui impiegate così male a proposito. Però, però. Ai giorni loro, le dive del '20-'30 — e neppure le due maggiori che si son nominate — potevano, sì, dare in quell'eccessivo del costume che diventò il grottesco di *Sunset Boulevard*: ma non consentire a soggetti di salotto e da dilettanti. Forse, nella faccenda, la responsabilità maggiore è di quel benedetto mito, diciamo così, mediterraneo, che, quando si parla di donne, conduce a manifestazioni di gallismo — tanto dire di fascismo — o a edulcorate nostalgie dell'eterno soave femminino ottocentesco. La lotta dei sessi, in America, inclina, si dice, al matriarcato: ma da questi errori al conformismo più stantio e più ipocrita, c'è un bel margine per lo schietto realismo di buona memoria, o, almeno, per un po' di semplice naturalezza.

« Non abbiate paura di noi — implorano le dive del '53, certo obbedendo ai loro registi — noi non siamo delle fatalone, delle sexy senza cuore, delle ambiziose mangiacristiani, noi siamo « donne », con tutte le amabili prerogative del gentil sesso: ragazze romantiche, buone mogli, ottime madri, e con tutti i visceri a posto, al pari di nonna Eva. Guardateci nella vita privata, e provate a dire che non è vero... ».

Rossellini sia soddisfatto: dopo l'episodio da lui immaginato e diretto, nessuno dubita

che sua moglie, la signora Ingrid, non sia una brava, graziosa, rispettabilissima padrona di casa. Ma nessuno gli perdonerà di avere avvilita una attrice che — a parte i richiami della patria comune colla Garbo — aveva mostrato di lavorare coscienziosamente e di preferire all'esibizionismo i cimenti di nobili interpretazioni. Perché l'esibizionismo non è soltanto sexy, ma — lo impariamo — può anche esser borghese. Ormai la Bergman è segnata, essa potrà ancora introdursi in lucide loriche di alluminio pesante e cantare — Dio la perdoni — nella Santa Giovanna di Honegger: nessuno la dimenticherà nelle vesti, nei gesti, nei discorsini, così tipici, della signora di origine nordica e dilettante di italiano. Nessuno digerirà la sua storiella del pollo chiuso nell'armadietto dei liquori, del suo imbarazzo da commedia di società.

Peccato. Invece di divertirsi, il pubblico pagante viene piuttosto indotto a sospettare che, dopo tutto, la maschera di Ingrid Bergman non sia tanto una maschera di attrice quanto il visetto candido di una donna bennata, inguaribilmente perbene, e che, anche nella zazzaretta di Giovanna d'Arco, anni fa, aveva l'aria di uscire dal casco del parrucchiere. Troppa pubblicità, troppe fotografie con Robertino, con le gemelle? No, la colpa è proprio di un film a episodi pseudoquotidiani, pseudoautobiografici, dove le attrici, per non figurar da « dive » antico stampo, figurano da uggiose come Ingrid, da pittime come la Valli, da malate di complessi materni come la brava Miranda. Solo la grande Magnani salva la faccia del suo episodio sacrificando la propria, abbassando cioè, generosamente, le sue doti al livello della macchietta da rivista. Se le esortazioni di Zavattini all'analisi del fatto qualunque producono di questi effetti, non sappiamo più cosa pensare.

ANNA BANTI

## L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Vi ricordate, amici, la prima puntata di questa rassegna? In quella specie di preludio avevo catalogato voi tutti secondo le varie gradazioni di amore e di interesse per il libro, servendomi dei derivati della radicale greca *biblion*. Per ultimi avevo lasciati i bibliognosti, gente difficilissima — precisavo allora — come la parola che li defi-

nisce che vuol appunto significare quegli uomini dottissimi che, del libro, hanno una conoscenza vasta e profonda e ai quali mi ripromettevo di ricorrere per aiuto.

Ebbene, uno di questi si è fatto vivo per chiedermi notizie sulla rarità di una raccolta di *Poesie del signor Carlo Buragna, colla vita del medesimo scritta dal signor*

*Carlo Susanna*, stampata in Napoli, per Salvator Castaldo, a spese di Giacomo Raillard, intorno al 1683.

Si tratta del signor R. V. di Napoli, al quale debbo essere debitore non soltanto per le molte cortesi parole che mi scrive; ma, anche, per le moltissime notizie che lui stesso mi fornisce, appunto, sull'edizione delle poesie del Buragna, della quale, apparentemente, si conoscono due soli esemplari.

A quel che lei ha trovato, egregio signore, nelle opere già consultate, e specialmente nel Bertani, nulla aggiungono le rapidissime note del Crescimbeni, del Mazzucchelli, dell'Ammentà, del Nicodemo, del Massala, del Manno, del Tola e dello stesso Susanna, nella prefazione all'edizione da lei posseduta.

Le dirò, poi, con tutta sincerità, che a certe patenti di « unicum » o, anche, semplicemente di « rarissimo », elargite da biografi e bibliografi in momenti di particolare trasporto per un autore, io non mi sento di dar fede, se non con molta prudenza.

Anche un'inchiesta negativa nelle biblioteche pubbliche sarebbe soltanto parzialmente probante: ci sono dei libri difficilmente reperibili nelle biblioteche, che appaiono con frequenza nei cataloghi librari, ve ne sono altri, la cui rarità è congenita e documentata dalla limitatissima tiratura, che si incontrano sul mercato antiquario a ogni apertura di catalogo, o quasi. Le dò un esempio clamoroso: l'edizione originale dei *Sepolcri*, della quale, come sappiamo dall'autore stesso, furono tirati soltanto cento esemplari.

Ebbene, fra i grandi pezzi della collezione ottocentesca, è uno dei meno rari e, se il suo valore si mantiene abbastanza alto, è perché si tratta — e qui non c'è ragion di dubbio — di uno dei capolavori della letteratura italiana.

Purtroppo il Buragna, benché sia il maggior poeta sardo, come afferma il Bertani proprio nel titolo del suo libro, non ha saputo guadagnarsi, nella storia delle lettere, quel posticino nel quale si è insediato, di prepotenza, Ugo Niccolò. E' improbabile, quindi, che molta gente aspiri a possedere le poesie in esemplare unico o quasi; e poiché il giuoco della domanda e dell'offerta agisce fortemente sulla valutazione, è difficile ch'ella trovi, d'acchito, chi sia disposto a pagarla bene.

La lettera che ricevo dal signor P. M. di Vado Ligure, è una di quelle che fanno ve-

ramente piacere e che vorrei additare come esempio a tutti i lettori: innanzi tutto il signor M. mi parla di un solo libro, e questo è già una gran bella cosa; poi mi trascrive, esattamente, in un foglietto, il frontespizio dell'opera e, finalmente, non mi chiede soltanto il valore venale, ma anche notizie biografiche, indirizzando e giustificando con chiarezza la sua curiosità.

Si tratta, dunque, degli *Annali* di Tacito, tradotti da Giorgio Dati, fiorentino, nell'edizione giuntina del 1582, dedicata a Francesco Moresini. « Vi prego dirmi — scrive il signor M. — se essa vale qualche cosa e, se non vi disturbo troppo, chi sono stati Giorgio Dati e Francesco Moresini; perché, per quanto io conosca due o tre Dati fiorentini, non conosco affatto Giorgio ».

L'osservazione, nella sua spontaneità, è acuta. Di Giorgio Dati, infatti, si sa ben poco e un'indagine sulla sua vita è tutt'altro che facile: ma il nostro lettore merita la fatica che ho fatto per lui.

Le fonti biografiche, ho detto, sono piuttosto vaghe, ma ho cercato di rintracciarle e di coordinarle.

Giorgio « fioriva negli anni del Signore 1550, con somma riputazione », dice il Negri, ed era certamente morto quando apparve, per la prima volta a Venezia, nel 1563, la traduzione di Tacito. Dovrebbe quindi tranquillamente essere individuato nel Giorgio di Nicolaio di Piero Dati, di cui il Cirri precisa la data di morte nel 23 agosto 1558.

Ebbe indubbiamente alta fama nella repubblica delle lettere e su questo sono tutti d'accordo: dal Poccianti, nel suo *Catalogus Scriptorum Florentinorum*, al Lombardelli, all'ignoto biografo del « Giornale dei Letterati d'Italia ».

Il maggior traduttore di Tacito, il Davanzati, lodò il volgarizzamento di Giorgio, definendolo di « stile dovizioso e magnifico, convenevole allo scopo, il quale era di renderlo chiarissimo », e il Varchi gli dedicò un sonetto molto deferente e ammirato.

Giorgio Dati tradusse anche Valerio Massimo e, secondo il Moreni, la vita di Castruccio Castracane del Tegrini.

Fonti archivistiche sulla famiglia Dati non mancano, ma, in esse, Giorgio appare sempre nell'ombra e io penso che ciò possa essere collegato a una notizia che trovo in una nota dell'Ademollo al capitolo IV della sua *Marietta de' Ricci*: nota che riguarda appunto la famiglia Dati e nella quale si



legge: « Tommaso, Leonardo e Giorgio si mostrarono molto ben affetti alla Democrazia ristabilita dopo la terza cacciata dei Medici. Giorgio fu confinato alla caduta della Repubblica, quindi, per aver rotto il confine, subì la confisca de' beni e fu dichiarato ribelle ».

Questo è tutto quanto posso dirle intorno a Giorgio Dati. Quanto al Moresini, cui è dedicata l'edizione che lei possiede, altri non è che Gian Francesco Morosini, veneziano, vissuto fra il 1537 e il 1596. Fu ecclesiastico e diplomatico e sostenne ambasciate in Sa-

voia, in Francia, in Spagna e in Polonia per conto della Repubblica di Venezia. Nel 1585, mentre si trovava presso la Sublime Porta, fu da Gregorio XIII nominato vescovo di Brescia. Sisto V lo incaricò della Nunziatura alla Corte di Parigi e, nel 1590, lo creò cardinale del titolo di S. Nereo e Achilleo, dichiarandolo, nello stesso concistoro, legato a latere nella medesima corte.

La strage dei Guisa creò al Morosini una situazione imbarazzante, fu messo sotto inchiesta e richiamato a Roma; ma riconosciuto, in seguito, innocente fu destinato in Germania e in Ungheria.

Una stretta amicizia lo legò a S. Filippo Neri e, come lui, religiosissimo, si dedicò all'insegnamento del catechismo ai fanciulli.

Morì a Brescia, dov'è sepolto nella cattedrale.

Una sua biografia pubblicò nel 1676 il padre somasco Stefano Cosmi.

Ho l'impressione che, questa volta, per accontentare nel modo più esauriente il signor M., io abbia deluso una buona parte degli amici bibliofili, i quali, a quel che mi scrivono, gradiscono il tono un po' scanzonato (veramente loro, più prudenti, lo chiamano brillante!) che io amo imporre alla mia rassegna, farcendola di aneddoti e di cose curiose che permettono, di tanto in tanto, di tirare il fiato.

Che volete, amici, queste indagini erudite sono così faticose, che se vi aggiungete anche il muso lungo, si finisce col morire di ipocondria, voi ed io; e io voglio tanto bene a voi e a me stesso, che per nessuna ragione rinuncerei a lasciarvi senza il sorriso sulle labbra.

MARINO PARENTI

## NOTIZIE DELLA RADIO

Il Terzo Programma suole compilare, ad ogni principio d'anno, un progetto generale delle trasmissioni di tutta l'annata. Ed è interessante esaminarlo perché nella molta, bella e varia materia che contiene, si può scorgere l'organicità del disegno e l'interna coerenza dell'insieme. Inoltre, la vetrina delle novità è anche questa volta ricca e allettante.

Si nota anzitutto che l'orario delle trasmissioni del Terzo è stato ampliato con

l'anticipazione dell'apertura alle 19. Varie rubriche possono così avere una sede più adeguata e una trattazione più diffusa. Ne guadagnano principalmente i programmi culturali parlati, che aumentano di numero e di durata, permettendo di soddisfare un'esigenza che da tempo era stata avvertita: quella di distinguere nell'impostazione, nel tipo di linguaggio e nella sede stessa, le trasmissioni che hanno un dichiarato fine informativo, pratico, didattico, da quelle che

hanno carattere di spettacolo e dilettevole forma. Esempio delle prime è la nuova *Rassegna*, che sostituisce l'*Osservatore* diventando trisettimanale e passando da quindici a trenta minuti: le sue sezioni hanno potuto essere arricchite, ed aumentate con l'aggiunta di una serie di note critico-informative sulla letteratura e sugli avvenimenti culturali francesi, inglesi, tedeschi, spagnoli, slavi. Altre nuove rubriche di questo tipo sono i *Corsi di storia della letteratura straniera*; l'*Antologia*, nella quale saranno presentate pagine inedite di scrittori contemporanei; la *Cultura in provincia*, che segue e illustra le manifestazioni culturali della vita provinciale italiana; *Biblioteca*, che presenta ogni settimana un libro interessante, scelto tra quelli rimasti fuori dalla normale circolazione editoriale. Ed altre ancora, oltre a quelle rubriche già collaudate, che mantengono viva la loro funzione. In questo tipo di trasmissioni rientrano anche i normali cicli letterari, tra i quali si fanno subito notare quelli su Orazio, su Sant'Agostino, sul Manzoni, su Maupassant e ancora quelli dedicati al romanzo epistolare, al romanzo contemporaneo in America, al romanzo picaresco, alla poesia inglese contemporanea.

Anche tra le trasmissioni parlate della seconda specie, quella che, come abbiamo detto, ha carattere tipicamente spettacolare ed è collocata nelle ore di piena sera, troviamo molti nuovi soggetti e inquadrature. Ad esempio, la *Galleria degli italiani*, in cui verranno presentate alcune delle personalità che occupano i posti chiave della nostra vita pubblica; *Storia delle idee*, che tratterà il ritratto di qualcuna delle idee che riassumono il senso di una situazione storica: famose parole che hanno la desinenza in « ismo », come « socialismo », « evoluzionismo », ecc.; *Varietà linguistiche e psicologiche, interviste, varietà culturali; Cicli scientifici*; un'*Inchiesta sulla cultura radiofonica in Europa*; un *Viaggio di Enea*, nel quale sarà fatto ripercorrere agli ascoltatori l'itinerario ideale dell'eroe virgiliano; e infine la terza serie di trasmissioni sulle *Origini della civiltà mediterranea*, che comprenderà l'inchiesta e i documentari sull'Egitto, Palestina e Siria.

Al quadro delle trasmissioni drammatiche il Terzo Programma premette un sensatissimo discorso. « Il Terzo Programma — leggiamo — vigila affinché i presupposti di cultura che lo informano non si traducano in una ricerca di originalità ad ogni costo (che

pure sarebbe possibile) e in una esplorazione spesso non necessaria degli angoli più negletti della erudizione e della storia, che potrebbe ad un certo punto far sospettare una ostentata esibizione culturale ». Perciò il Programma si rivolge, oltre che alle opere poco conosciute, anche alla grande commedia di repertorio, e dedica largo spazio ai maggiori autori e alle più significative tendenze teatrali di ogni tempo, pur restando particolarmente sensibile, com'è naturale, agli avvenimenti d'attualità e alle manifestazioni più caratteristiche del nostro secolo. Ecco quindi, innanzi tutto, il *Teatro del Novecento* italiano e straniero, che comprende una serie dedicata ai lavori di Bontempelli, una « Settimana verghiana », una nuova commedia di C. V. Lodovici, un grande ciclo cechoviano nel cinquantenario della morte, e altre serie per il teatro di Bertolt Brecht e di De Ghelderode, autore, questo, che il Terzo Programma ha fatto conoscere per primo al pubblico italiano. Comparirà « a latere » una *Storia della regia*, sviluppata in varie trasmissioni e largamente documentata. Altre iniziative spaziano nei più disparati campi della tradizione teatrale: sotto l'insegna di una *Collezione di teatro italiano* verranno presentate opere italiane dal Quattrocento al Settecento, e accanto a qualche lavoro molto conosciuto come l'*Aminta* del Tasso, ve ne saranno altri poco noti, che tuttavia meritano una conoscenza più diffusa, come *L'Aridosia* di Lorenzino de' Medici, *L'opera semiseria* di Rainieri di Calboli, la *Burlesca* di Anonimo Veneziano, ecc.

Proseguendo nell'esame delle trasmissioni drammatiche, troviamo in programma l'*Adelchi* di Manzoni, quattro opere spagnole del « Secolo d'oro », una di ciascuno dei « quattro grandi »: Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca, Tirso de Molina. Troviamo ancora la già annunciata *Trilogia di Figaro* di Beaumarchais; tre tragedie greche (i *Persiani*, i *Sette a Tebe* e le *Troiane*) raggruppate sotto il titolo « Le tragedie greche sulla guerra »; una sintesi drammatica dedicata al *Teatro comico popolare*; e infine tutta la parte che riguarda la produzione radiofonica: opere radiodrammatiche scritte appositamente per la radio, adattamenti, la rassegna retrospettiva del radioteatro italiano e straniero, e la già nota rubrica *Le Pleiadi*. Da ultimo una promessa molto allettante e, diciamo pure, molto attesa: la *Rivista del Terzo Programma*, che dovrebbe essere una

sorta di « divertimento » per pubblico scelto, e andrebbe dallo studio di costume alla parodia letteraria, dalla evocazione paradossale all'adattamento di scene desunte dai maggiori umoristi.

Resta da dire della musica, cioè del più. Uno spartito buono, una eccellente orchestra, un ottimo direttore fanno sempre il miglior programma radiofonico che desiderar si possa. Bisogna vedere con quale concetto sia scelta la materia, da quale punto di vista sia disposta e presentata, sotto qual profilo sia formulato l'invito. E dobbiamo riconoscere che la ricchezza e la varietà dei temi offerti quest'anno sono concepite in modo da soddisfare ogni lecita istanza dell'ascolto, tenendo fede ai postulati culturali più volte precisati dal Terzo Programma. Ed ecco, in riassunto, le trasmissioni.

Sotto il titolo *Enciclopedia musicale* saranno tenuti dei corsi su vari argomenti di storia della musica, e precisamente « Le forme del gregoriano », « La storia della polifonia », « Il canto dalle origini all'Ottocento », « La variazione », « La storia del violino »; la *Mostra permanente* proporrà all'ascolto, una volta al mese, quelle opere di più o meno rara esecuzione, che costituiscono i caposaldi dell'arte musicale e alle quali è necessario accostarsi periodicamente; *Spazi musicali*, concerto del venerdì dopo la commedia, allineerà opere dei generi più diversi che daranno luogo a particolari rapporti di incontro o di contrasto tra opere e autori, tra linguaggi e stili, servendosi liberamente di diverse formazioni strumentali. Dopo queste novità, il pieno impegno del programma si volge ai cicli di carattere monografico e storico, che costituiscono la parte più sostanziosa delle trasmissioni musicali. Per il periodo pre-classico e classico, troviamo temi che compongono un panorama di due secoli di musica: *Il Cinquecento spagnolo, il clavicembalo ben temprato di Bach, Le serenate e i divertimenti per fiato di Mozart, Il quartetto per archi nel Settecento, l'opera di Boccherini, La musica e le corti italiane*. Per il periodo romantico sono in preparazione le trasmissioni su *L'opera pianistica di Schubert, su L'opera strumentale di Brahms*, e altre dedicate a *Gioacchino Rossini* e all'*Ottocento musicale russo*. Per il periodo

moderno sono previste le *Opere di Stravinsky*, le *Paternità elettive nella musica contemporanea*, la *Storia della dodecafonia*. Tono più leggero e caratteristiche di panorama culturale avranno le serie sulla *Breve storia del cabaret* e quella sul *Folklore*, frutto quest'ultima di una rigorosa selezione diretta a distinguere l'autentico dal non autentico.

Restano ora le classiche e tradizionali manifestazioni musicali. La *Stagione sinfonica* comprende trentatré concerti di diversa impronta, stile e natura, tra i quali figurano non solo numerose prime esecuzioni e riprese di particolare interesse, ma anche qualche composizione scritta appositamente per invito del Terzo Programma, come la nuova *Quinta sinfonia* di Milhaud e la *Musica per viole e orchestra* di Ghedini.

Nel cartellone della *Stagione lirica*, che comprende come sempre anche numerose esecuzioni riprese dai maggiori teatri lirici italiani, ci limitiamo a notare le opere di nuovo allestimento della Rai, e precisamente: cinque opere collegate con il ciclo sull'Ottocento musicale russo (Boris Godunov, Il gallo d'oro, Il convitato di pietra, La vita per lo zar, La dama di picche); tre opere collegate con il ciclo di Stravinsky (Rossignol, Mavra, La carriera del libertino) e una (La Clementina) collegata con il ciclo di Boccherini. E inoltre: « L'incoronazione di Poppea » e il « Ritorno di Ulisse » di Monteverdi; « L'enfant et les sortilèges » e « L'heure espagnole » di Ravel; « Wozzeck » di Berg; « Doktor Faust » di Busoni; sei opere buffe napoletane in due serate e una serata di operine che comprenderà « Le diable boiteux » di Françaix, « La Piccola arlecchinata » di Salieri e « Il ritorno » di Mendelssohn.

Per concludere, resta da notare l'importante novità già intervenuta nel settore giornalistico dal 1° dicembre dello scorso anno, e cioè lo spostamento del *Giornale del Terzo* alle 21. La nuova collocazione, che porta questo notiziario a succedere nel tempo a quello degli altri programmi, ne consente un impianto tecnicamente più aderente alla sua funzione, che è quella di fornire una riflessione e un commento sui fatti della giornata nel mondo.

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

# AMOR DI LIBRO

RASSEGNA DI BIBLIOGRAFIA E DI ERUDIZIONE

DIRETTA DA  
MARINO PARENTI



UNA DELLE PIÙ ELEGANTI RIVISTE ITALIANE

Gli abbonamenti per il 1954 sono invariati:

IN ITALIA: L. 3000

ALL'ESTERO: L. 4500

*Edizioni Sansoni Antiquariato*

Via Ricasoli, 44 - FIRENZE - c/c Post. n. 5/16998

# CIVILTÀ DELLE MACCHINE

*Direttore Leonardo Sinisgalli*

RIVISTA BIMESTRALE PUBBLICATA DALLA  
SOCIETÀ FINANZIARIA MECCANICA

**FINMECCANICA**

ROMA - PIAZZA DEL POPOLO 18

Un numero L. 500

Abbonamento annuo L. 2700

## *Sommario del n. 1 - Anno II - Gennaio 1954*

ARTICOLI: **Lettera** di Giuseppe Luraghi; **Poesia e macchine** di Ascanio Dumontel e Renzo Giacheri; **La tecnica e la libertà dell'uomo** di Enzo Paci; **I raggi cosmici** di Francesco Pannarica; **Bilancio di Bruxelles** di Franco Voltolini e Ugo Ghirardi; **Trappole** di Emilio Villa; **Ziveri a Baia** di Franco Cavallo; **Affiches di Savignac** di Bruno Alfieri; **Il cranio di Cartesio** di Orfeo Tamburi; **Postille Cartesiane** di Leonardo Sinisgalli; **Carretti siciliani** di Margaret Tait; **I capitecnici** di Emilio Tadini; **La turbonave « Colombo » in allestimento** di Andrea Rapisarda; **Il battiscavo** di Giulio Salvio e Armando Traetta; **La ghisa nodulare** di Mario Noris; **Perpetuum mobile** di Paolo Portoghesi; **Il punto di vista estetico** di Rosario Assunto; **La spedizione lunare** di Vittorio Sivori; **La locomotiva** di Alfredo d'Arbela; **Indivisibili e infinitesimi** di Blaise Pascal; **Suggestion system** di M. Mazzi ed E. De Filippis; **Uni e Iso** di Luigi Brandolin; **E' difficile intendersi** di Dino Del Bo e Italo Viglianesi.

### *Note*

Macchine comiche • Tecnica del freddo  
Architettura pubblicitaria  
Semaforo • Letture



*In copertina: Grafico introduttivo alla misura elettrica dell'intelligenza*

*Copertina interna: Tavole di Riccardo Manzi*

*Tavole interne in nero e a colori di:*

**Alberto Ziveri, Orfeo Tamburi, Rocco Borella,  
Vittorio Sivori, Girolamo da Verona e Angelo Savelli**

STEFANO BOTTARI

---

LA  
PITTURA  
DEL  
QUATTROCENTO  
IN  
SICILIA

Volume di 100 pagine con illustrazioni fuori testo a colori e 162 tavole in nero.  
Formato 21x30, rilegato in piena tela e oro . . . . . L. 10.000



Le ricerche effettuate in questi ultimi anni hanno allargato notevolmente le nostre conoscenze sullo svolgimento della pittura figurativa in Sicilia, e consentito una sistemazione della complessa materia che, per tanti aspetti, va oltre i dati tradizionali.

La pittura, legata in principio alla circolazione del gotico, si allinea, intorno alla metà del secolo, a quella napoletana; riecheggia la vitalità complessa dei centri più attivi del Mediterraneo e culmina nell'apparizione di Antonello. E' questo il momento più alto della pittura figurativa nell'Isola: oltre Antonello, vi operano artisti di altissimo rango e pittori locali toccano un livello che mai più sarà raggiunto in seguito.

L'accennata solidarietà d'interessi tra la cultura centro-meridionale e quella siciliana, anche se su di un piano diverso, continua per tutto il resto del secolo: nel fatto, se la pittura in Messina si mantiene stretta intorno ad Antonello, negli altri centri si ripercuotono, con i seguaci di Antoniazio, dello Scacco e dello Zingaro, i più tardi eventi della pittura napoletana.

In questo libro, ai fatti accennati è dato il dovuto svolgimento, e viene, per la prima volta, raccolta una documentazione rara e dispersa, indispensabile agli amatori e agli studiosi.

---

CASA EDITRICE G. D'ANNA \* MESSINA - FIRENZE

**NOVITÀ**

# LE POESIE

DI CARLO PORTA

EDIZIONE CRITICA INTEGRALE A CURA DI  
DANTE ISELLA

Una edizione critica completa delle poesie del Porta era una delle esigenze più sentite della filologia e della cultura letteraria italiana in quanto per il poeta milanese — a differenza del Belli — non si disponeva di edizioni fondamentali e complete e la sua opera ci è giunta attraverso una tradizione a stampa continua, quanto la sua fortuna, ma qualitativamente mediocre. Salvo una prima edizione del 1817, il Porta non diede diffusione alle sue poesie se non copiandole di sua mano o facendole copiare agli amici.

L'Isella, nel riunire criticamente l'intero *corpus* poetico portiano, ha dovuto ricorrere soprattutto alle testimonianze manoscritte consultando, non soltanto nelle biblioteche pubbliche ma anche nelle collezioni private, spunti di versi, abbozzi di nuovi componimenti, copie definitive autografe o di mano di ammiratori, i quaderni stessi del poeta, ecc. E' questa un'edizione critica esemplare in una veste tipografica elegantissima che segna un punto capitale nella storia degli studi portiani.

Edizione in due volumi, in carta a mano, con dodici stampe di Gaspare Galliari e un ritratto del Porta di Feodor Bruni.

Edizione in brossura, con scatola, lire **7000**.  
Edizione in tutta pelle, fregi in oro e custodia, lire **10.000**.

---

**LA NUOVA ITALIA EDITRICE**

**FIRENZE · PIAZZA INDIPENDENZA, 29**

*Una eccezionale pubblicazione d'arte*

# TEATRO E IMMAGINI DEL SETTECENTO ITALIANO



Vigorosa sintesi di Riccardo Bacchelli  
sulla scena italiana del Settecento e  
profondo studio di Roberto Longhi sui  
rapporti fra teatro e arte figurativa

Edizione numerata di gran lusso con 9 illustrazioni in quadri-  
cromia e 59 in bianco e nero L. 6500

★

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a  
EDIZIONI RADIO ITALIANA - via Arsenale, 21 - Torino. Contro invio  
dell'importo suindicato il volume verrà spedito franco di altre spese.  
I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800.

La *Edizioni Radio Italiana*  
presenta  
nella collana «Saggi»

# CONVERSAZIONI

*sulla*

# NOSTRA LINGUA

di Giorgio Pasquali

**L. 450**

DOTTA, ESTROSA RACCOLTA DI RECENTI CONTRIBUTI DEDICATI  
DAL GRANDE FILOLOGO A PROBLEMI DI FONETICA E LINGUISTICA

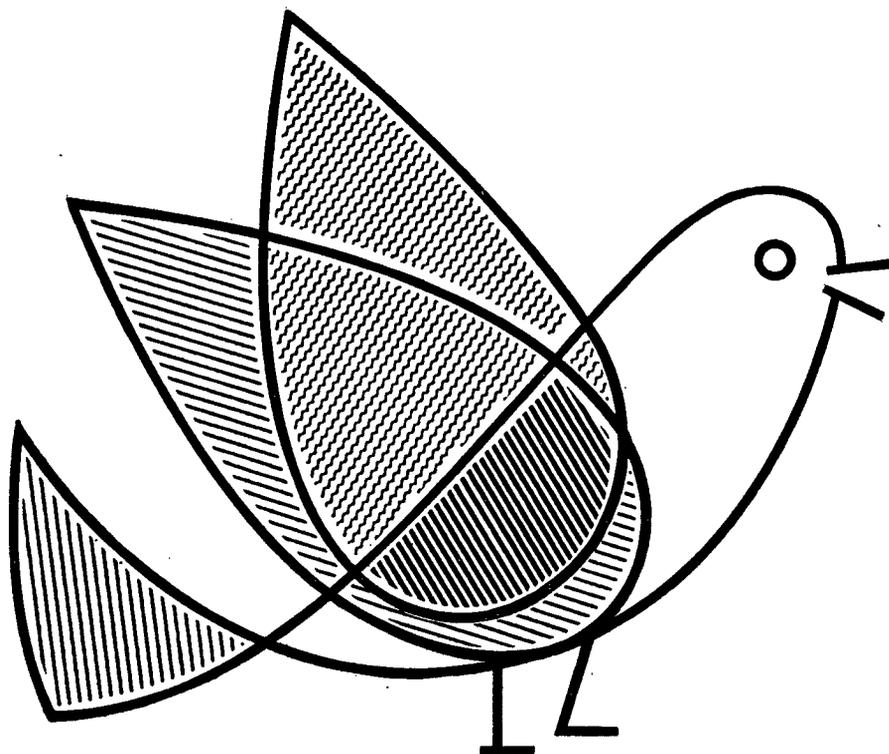
★

“Un libro che, per la dottrina e per l’interesse  
didattico, trova il suo posto fra le opere del  
Pasquali più caratteristiche „

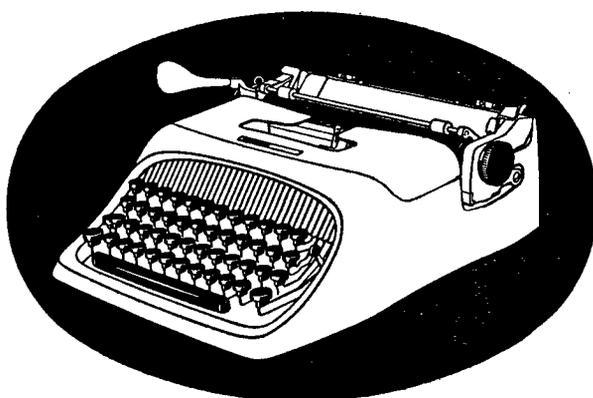
(dalla prefazione di Emilio Cecchi)

---

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla  
EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino, che provvede  
all’invio franco di altre spese contro rimessa anticipata di L. 450. I versamenti  
possono essere effettuati sul c. c. postale n. 2/37800.



## **Olivetti Studio 44**



Per il lavoro personale  
del professionista  
e dell'uomo d'affari.  
Unisce la solidità e il rendimento  
della macchina per ufficio  
alla leggerezza ed eleganza  
della portatile.



Prezzo L. 500