L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti

Anno III - Numero 3 - Luglio-Settembre 1954

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 III - Numero 3 - Luglio-Settembre 1954

Luigi Bartolini, Giuseppe Cassieri, Ugo Facco de Lagarda: *I racconti dell'Approdo* . . . . . pag. 3
Bonaventura Tecchi: *Terra d'Orvieto* . . . . . » 10
Vittorio Lugli: *Natìo loco e borgo selvaggio* . . . . . » 16
Marco Forti: *Ungaretti fra « Il dolore » e « Il monologhetto »* . . » 19
Giorgio Caproni: *Poesie* . . . . . » 27
Alberto Martini: *Teatro e Immagini del Settecento Italiano* . . » 33
Leo Levi: *Melodie tradizionali ebraico-italiane* . . . . . » 37
Domenico De Robertis: *I piaceri del « Morgante »* . . . . . » 43
Alessandro Bonsanti: *Cecov narratore* . . . . . » 51
Luigi Baldacci: *Nel quarto centenario della morte di Gaspara Stampa* » 55
Giuseppe Ungaretti: *Piccolo discorso al Convegno di San Pellegrino sopra « Dietro il paesaggio » di Andrea Zanzotto* . . . » 59
Andrea Zanzotto: *Storie dell'arsura* . . . . . » 62
Raffaello Brignetti: *Il sonno dei vivi* . . . . . » 64
Giuseppe De Robertis: *« Conservatorio di S. Teresa »* . . . » 77

NOTE E RASSEGNE: Giuliano Innamorati, Lanfranco Caretti, Giacinto Spagnoletti, Folco Portinari, Francesca Sanvitale, Piero Jahier, Nicola Lisi: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - Carlo Bo: *Letteratura francese* - Leone Traverso: *Letteratura tedesca* - Francesco Tentori: *Letteratura spagnola* - Francesco Arcangeli: *Le arti figurative* - Silvio d'Amico: *Il teatro* - Anna Banti: *Il cinema* - Marino Parenti: *L'Approdo dei bibliofili* - Carlo Marinelli: *Dischi* - G. B. Bernardi: *Notizie della Radio e della Televisione.*

Illustrazioni e disegni di Leonardo Castellani e Franco Gentilini.
Tavole da: Courbet, Klee, Longhi, Sironi, Traversi.

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

I racconti dell'Approdo

LUIGI BARTOLINI

L'alberghetto provinciale

Alla Stazione di C... mietitori stanchi, seduti sul marciapiede; le mani incrociate, l'aria rassegnata. Giunse, da P..., un treno lillipuziano. Discesero due carabinieri ed un giovinastro ammanettato. Uno di quei giovinastri che vengono a picchiare anche all'uscio della romana via Oslavia, per offrire « stoffa preziosa a prezzo di fallimento, sbarcata clandestinamente dal porto di X ». Non è vero! Sono imbroglioni che ogni tanto terminano fra gli angeli custodi. Il bel giovane squassava impavido il ciuffo spavaldo come se andasse a nozze. I mietitori affaticati lo degnarono di un compassionevole sguardo. Involontariamente s'affacciò nella mia memoria quella, terribile, del brigante Angiolillo. Subito cancellata. Fuori della stazioncina non un tranvai, un autobus, un'automobile; ancora il vecchio calesse con un baldacchino: parasole di tela a scacchetti bianchi e rossi. Frusta alzata in segno di saluto al forestiero. Monterò — dissi fra me —; ma preferirei fare la strada a piedi. Stagliava, la città provinciale, sopra i suoi due sproni fantasiosissimi, goyeschi. Dorati sproni dal sole di sera. Conventi. Caverne. Lavatoi. Uno, lungo cento metri; con cento ragazze. Una rivolgeva all'altra domande; e parlottavano o cantavano. Il lavatoio, magnifico per Renoir (ma anche per me) è nel fondo della valle dove s'innalza la città gremita di gente; e dove ha termine la solitudine del deserto. Alzai gli occhi verso lo sprone di sinistra. Ecco là il Castello, ottagonale, di Federico II, l'Imperatore, eppure così buono, così leale, così amico dei poeti — e legislatore quasi cristiano, con i suoi tentativi di riforma del diritto romano — rinchiuse, nel Castello, l'Imperatrice e divorziò. Ma quando si giunge in una città, dove dianzi non si è mai stati, la prima cosa a cui si pensa è quella di trovare un buon albergo. Ne trovai uno, secondo me, ideale.

Secondo le regole del turismo, forse non ideale albergo. Ideale, per me, in quanto non c'era all'ingresso (un piccolo uscio sotto un arco) non dico un custode portiere, ma neppure una serratura a chiave. Sempre albergo aperto! M'arrampicai per l'erte scale di mattoni a coltello. Spirava aria di cucina; aria di maccheroni fatti in casa, con la goletta di maiale, il basilico, lo zenzero, un sughetto di freschi pomodori. Me ne rallegrai doppiamente. La promessa del mangiar bene faceva alla pari con l'altra dell'incontrollata libertà d'ingresso e di sortita. Salii sino all'ul-

*timo piano, con la speranza che qualcuno mi venisse incontro: almeno una fantesca. Invece, eccomi in un salone dove alle pareti (carta di Francia sbrindellata, cadente) erano quattro vecchie cromolitografie. Ciascuna rappresentava o una scena dell'*Otello, *o della* Tosca, *o della* Traviata, *o della* Cavalleria. *Albergo da tenori di grazia — sussurrai fra me — e di giovani cantanti liriche, di quelle del tempo ottocentesco: donne coraggiose al segno d'intramezzare amoretti disinteressati, o quasi disinteressati a trilli, gorgheggi, squilli di voce della* Tosca *e della* Traviata.

Mi recava un piacere strano il ritrovarmi framezzo a tale mondo di figure scomparse; ma intanto non sapevo a quale santo raccomandarmi per domandare dove si trovasse la cameriera. Sbucò fuori, da un uscio, una donna che sembrò di malaffare; ma non lo era. Aveva i capelli scarmigliati, il volto madido di sudore. Era un'ospite in viaggio, di passaggio; diretta verso qualche clinica per guarire dall'itterizia o che. Costei si rassettò la camicia e gentilmente disse che la padrona si trovava di là. Indicò un uscio. Picchiai. Ebbi — a farla corta — la migliore cameretta dell'albergo. La finestra era a balconata. Il parapetto era di ferro battuto, di stile barocco; bellissimo; antico. Ma la persiana era talmente sconnessa e sverniciata che occorreva prestare attenzione nel farla girare sopra i cardini. M'affacciai. Nel piano del davanzale c'era una pianta di ruta ed una di prezzemolo; non in vasi di coccio, ma un vaso era un ex barattolo di pomodoro; un altro era un fondo di brocca di coccio, di quelle d'attingere acqua nella pubblica fontana. Il davanzale dava sopra la piccola Piazza di tredici metri e là era il caffè, era l'Ufficio del Turismo, l'Ufficio Postale. Piazzetta o rigonfiatura d'una strada che era la principale del paese. Capii che ci sarebbe stato da divertirsi, verso sera, al sorgere della luna, osservando le coppie degli innamorati a passeggio. Intanto avevo dovuto pulirmi le scarpe da me e spazzolare i pantaloni: tutte cose che, nei grandi alberghi, fanno in dieci cameriere. Ma provavo un gusto matto, un infinito gusto constatando la libertà del mio alberghetto. Non la paragonavo all'elegante schiavitù degli alberghi dove ti prendono come a balia, e ti costringono a docilmente acconsentire a mille formalità; come se tu fossi in una prigione. « Fuori la carta d'identità! » e dieci osservazioni sopra a tale carta. Inoltre, negli alberghi, dicono sempre che la camera « come lei la desidera » non c'è. Ce n'è rimasta una soltanto: anzi, neppure si tratta d'una camera, ma, « se lei vuole adattarsi » (per una sola notte, non è vero?) « potrebbe, per una sola notte, andare a dormire in una brandina del corridoio sotto il tetto ». Intanto sono riusciti a sapere che tu sei ospite dell'albergo per una sola notte. Ma se tu dici che vuoi rimanerci per un mese allora sorte fuori anche una camera libera nel piano nobile.

Invece, ad X., trovai, nell'alberghetto, pace infinita. Pace ideale. Sorgeva la luna rapida, rapida. Estiva luna con gobba crescente. Splendeva a ponente, il dimenticato convento goyesco dei frati francescani. Tra profondi dirupi, emergeva, laggiù, soltanto il filo, a zig zag, della strada fra cirri di chiome di boschi. La luna illuminava un campanile antichissimo.

Branchi di corvi famelici si scaraventavano dal verde cielo della sera verso le campagne, fra stuoli di croci di ali di falchi. Passiamo — dicevo fra me — questa

sera in un paese sconosciuto, in liberissima pace! Nessuno ci attende. Forse mi attendono per domani; ma non pensiamo agli obblighi verso il mondo. Osserviamo, quieti, ciò che accade in una cittadina sconosciuta, di sera, lungo la sua arteria principale. E' la passeggiata, in fondo solita, in fondo eguale a quella che nella medesima ora si usa compiere, dalle giovani coppie innamorate, in ogni paese del mondo. Qui le giovani coppie si componevano di contadini e contadine, distinguibili dalle altre che non maneggiano vanga e badile e credono d'essere di più delle prime; e sono le coppie dei figli e delle figlie degli impiegati, o del droghiere, del farmacista, del fattore di campagna, del medico, del notaio. I gradi si rispettano fra loro. La contadinella, che stavo osservando, era la più in carattere della sua fila. Andavano in fila, a braccetto, sette ragazze. I loro volti erano del genere greco dorico: naso aguzzo, ciglia argute. Una, ammiccando, indicava alle sei altre la veste « alla moda » della figlia del droghiere; che, invece, era una veste non più di moda nelle grandi città. Ma la credevano d'ultima moda; e tutto andava bene egualmente.

Sono le grandi città che, infatti, informano le piccole. Tutto va per irradiazione. E le onde ultime sono lente. Si fosse trattato soltanto della non ultima moda, supposta ultima!: ma era da osservare, ad una ad una, le coppie per trarne il piacere di tornare ad esistere la vita di trenta o quarant'anni or sono. Ormai, nelle città grandi le Giuliette, i Romei non s'incontrano più. Sono compassati amanti che arrossirebbero se dovessero prendersi, fanciullescamente, da veri innamorati, per mano.

Nelle grandi città si passeggia con lo stile dell'indifferenza, non s'osserva nessuna cosa intensamente. Le cittadine, i cittadini fan finta di non stupirsi d'alcunché: o, magari, non si stupiscono più di nulla.

Nelle grandi città è l'abitudine della maschera. Farsi leggere un dolore in volto, non è da signore di città.

Invece, mi divertivo, stando affacciato al davanzale del libero alberghetto, ad osservare, figura per figura, il passaggio delle coppie. Era un loro andare sino a non so quale altra piazza (né sapevo ancora neppure dove avesse termine l'arteria principale) ed un ritornare indietro sempre nell'istessa formazione. Si distingueva la bella che credeva d'essere più bella di tutte le altre. Si distingueva l'innocente vanitosa e l'ingenua che domani diventerà sposa fedele mettendo al mondo una dozzena di bambocci.

La luna veniva lentamente spostandosi, da un tetto all'altro. Disegnava profili di cuspidi, levigava piani di balconate. Andò a posare i raggi su un balconcino dove era seduta una donna ancora giovane. Il balconcino non era distante, dal mio, più d'un tiro di schioppo. Era una donna dai capelli saraceni; ma, soprattutto la notai perché nel suo angolo (la casa era in un rientrante della Piazza), appariva vestita poco poco. Sembrava, era, una bella tentazione. Io l'osservavo cheto. Dicevo, fra me, « ma è possibile? ». (E, colei, egualmente immobile, si lasciava accarezzare dalla luna che generava luci radenti ridenti ed ombre di semisfere d'un seno caravaggesco).

Forse la bella donna era miope? Impossibile che, altrimenti, non mi avesse, finalmente, scorto; (tanto più che io avevo incominciato a farle leggieri cenni, cortesi, di saluto con la mano). Ma evidentemente, ella era ultramiope. Viceversa, ad

un tratto s'alzò e, puntando l'indice della mano del braccio bellissimo (da Niobe non più d'immortale pietra, come nella greca statua) gridò: « Volete o non volete lasciare andare di guardarmi così?; oppure chiamo mio marito e vi faccio vedere! vi faccio vedere cosa accade! ». Incredibile, ma vero. Tanto vero che, per un attimo, supposi costei volesse pormi in qualche guaio. Invece, suo marito non c'era. Nemmeno l'aveva. Era vedova. Lo seppi a notte alta, quando, dopo essere andato a mangiare in un'osteriola, ritornai nell'alberghetto, e, per caso, tornai ad affacciarmi al balcone dai bei ferri (arrugginiti) barocchi. La donna era ancora là, immobile e sbracciata. Ed io, di nuovo, l'osservavo; cauto come il cacciatore che ha timore di lasciarsi scorgere da preda che si spaventa. Volgevo gli occhi alla luna, pregando la cara Artemide d'essermi un poco benigna, ella che alcune volte (nei tempi antichi) fece anche da gentile ambasciatrice. Stavo così, aspirando l'aria della sopraggiunta notte. Aria carica di dissolti profumi d'alberi d'acacia, di tiglio, d'oleandro. Era un'aria di quelle che, nelle città, in questi grandi cimiteri di grassa carne, non ve ne possono più essere. E stavo, giustappunto, pensando alla buona aria ed avevo chiusa la finestra e quasi avevo dimenticato la bella donna: quando (udite?) intesi picchiare con punta di dita gentili al mio uscio. Era la bella donna che, persuasa da Artemide — o perché la sapesse più lunga del mito di Diana — disse « voi avete fatto male, dianzi, a salutarmi con la mano. Non sapete che nei piccoli paesi le persone osservano tutto? ». Eccetera. Eccetera.

GIUSEPPE CASSIERI

La casa del pensionato

Anche questa notte il vecchio colonnello ha sognato di incendiare la palazzina di fronte, con un cerino. Mattoni e intravature, chiavarde e cazzuole: tutto il materiale lasciato a mezz'aria dagli operai, al tramonto, svaniva come nuvolaglia di carta sagomata e variopinta.

Stamani, non ancora giorno, è corso alla finestra, gli occhi pieni della rosseggiante traccia iconoclasta e un gran dispetto per l'inganno perpetrato dal desiderio nella passività del sonno.

Dirimpetto, le pietre son rimaste lì, parte ordinate, parte a cumuli sparsi, pronte a salire oggi e domani fino al tetto che i costruttori, essi soli, sanno dove fermare.

« Un'altra giornata d'assedio! » egli pensa accasciato. E rimisura lo spazio che cede all'avanzata dei cornicioni, ricontempla l'unico passaggio aperto sulla campagna cui, un tempo, attingeva senza limiti il sole dal sorgere al mezzodì, il respiro resinoso dei pini che circondano Casalfolle e, d'estate, il profumo dei fieni freschi.

Per quel triangolo di verde, corteggiato da tutte le pupille del quartiere, egli aveva costruita la sua casa. Una costruzione di chi vuol difendersi e ne proclama il proposito: dal cedro del Libano più alto di un osservatorio, mai potato e quindi d'una aggressività silvestre che incute soggezione alle sporadiche piante d'intorno; al cancello di ferro battuto, denso di losanghe, alla scalettatura delle terrazze, ai sup-

porti accavallati a guisa di barbacani: questa la trafila prima di giungere alle stanze abitate che finalmente si dischiudono volentieri, così sicure nella corazza.

Sulla destra, un orto d'occasione illude della continuità del verde, il pomeriggio soprattutto; quando il vecchio colonnello sporge la testa magra e nervosa in modo da essere coinvolto nella pienezza del sole.

Alla sosta calda e luminosa, i pochi rami colmano di ombra la terra, ingigantiscono; escono a passeggio due oche, pettegole, col passo anch'esse di pensionate, minacciate dall'adipe e dalla noia. Hanno il corpo tutto niveo e si guardano spesso in tralice, ciascuna intenta a scoprirsi una priorità che non possiede e che tanto amerebbe vantare sulla compagna.

Ma l'orto ha una vita effimera. Specie senza i due palmipedi, nei giorni grigi, rivela la sua autentica natura di ripostiglio all'aperto. Vi si allineano masserizie, vasi di latta, cocci, cenci scuri. Un uomo e una donna convengono puntualmente a un angolo sempre umido ad aggiungere qualche ghiottoneria per la sbobba di un cane vagabondo, memore dei padroni soltanto all'ora dei pasti.

Le altre finestre danno sui fabbricati limitrofi. Si discernono specchi e poltrone, gente che mangia o si lava o litiga in un miscuglio che la prospettiva scava e approfondisce.

Il colonnello passa di rado in quelle camere. Non potendo fabbricarsi la villetta a due dimensioni, ha destinato ai servizi i lati più a contatto con i vicini, preoccupandosi tuttavia di stabilire anche qui una cortina: i cipressi. Trenta cipressi importati dal Mugello stanno per scattare dalla pubertà alla giovinezza, dritti e pungenti: « I miei archibusieri » dice il colonnello.

Improvvisamente, anche questi difensori della sua quiete crollano, se non per debolezza, per inanità. Una mattina — un limpidissimo annunzio di ottobrata — il colonnello ha scorto qualcosa d'inconsueto nel triangolo verde che mena a Casalfolle. Stanno gettando le fondamenta d'un larghissimo perimetro che chiuderà esattamente il varco aperto alla pianura e, più su, agli Appennini. S'alzano le tabelle di legno denuncianti in nero i lavori in economia, e sembra che ipotechino l'aria.

Il vecchio colonnello freme di furore. Non dorme più, ormai, o sogna incendi. Ogni giorno è schernito dalla faticosa speranza che lo scempio si arresterà, per intervento del Comune o di un genio distruttore, non importa. Ogni giorno, appena fa alba, conta i metri cresciuti e si accomiata da un pezzo di orizzonte: prime, le native montagne d'Abruzzo, poi i cascinali, ora i pini di Casalfolle. E' rimasta una fenditura che in certi istanti, quando il sole è allo zenith, permette di cogliere l'ultimo spicchio di collina.

Spranga le finestre. Non può tollerare il rumore delle carrucole che erano state per lui strumenti d'orchestra mentre portavano in alto la sua cimasa.

Si volge all'orto, ma le oche sono assenti, forse son finite dal beccaio. Le immondizie guadagnano a grandi passi l'erba, e il fico, sparuto, si avvia a farsi godere come ceppo.

Neppure tenta d'affacciarsi sui cipressi. Neppure ha il conforto di confessare che si porta dentro il suo mal di spazio tra gli altri mali incurabili che tutti sanno: età e angina pectoris.

UGO FACCO DE LAGARDA

Neve alle baracche

La prima grande nevicata arriva tardi, dopo l'Epifania. La radura è tutta bianca e pulita, e una mattina presto, laggiù alle baracche, un esserino di tre mesi viene trovato morto fra i cenci. (Appena la sera prima aveva imparato a sorridere; forse era un tic, ma anche i musi duri s'erano sciolti).

La madre, donna priva di età che indossa una giubba maschile, ripete monotona ai vicini come le sia avvenuto di trovarsi, all'alba, il bimbo sotto la schiena, freddo, violaceo, con gli occhi di vetro. Il padre, cioè il nano denutrito che divide con lei e cinque ragazzi la spelonca, aveva passato fuori la notte; è tornato da poco ed ora è là, sbigottito, col suo sacco di carbone, raccattato allo scalo ferroviario, tra i piedi. Poi si muove e, girando il capo per non vedere le due candele accese, si dà a far su una cassettina con qualche ritaglio d'abete e un fondo di credenza. A turno, s'affacciano coi sacchi in testa i curiosi, tra le cui gambe sgusciano fanciulli dal naso livido.

Arriva una patronessa tutta occhiali e sospiri; apre un suo libretto in pelle e oro, avanza alcuni cauti passi, arriccia il naso, butta giù qualche nota, dice all'appuntato che faticosamente sta redigendo il verbale:

— Tugurio? Si scrive, dunque, tugurio come ai tempi del De Amicis...

E il carabiniere sorride ritenendo un complimento quella che è distaccata riprovazione; indi piega in quattro il foglio, lo intasca, prende sottobraccio la donna e la conduce via senza ascoltare le sue stanche proteste.

Il giorno dopo il nano porta la cassettina d'abete in chiesa e poi al cimitero; un frate e alcuni monelli lo seguono, giocando con la neve e soffiandosi ogni tanto sulle dita morte dal freddo. E' già notte — una notte senza luna con qualche fiocco disperso dal vento — quando la donna ritorna alla baracca, disfatta, gialla, con due pagnotte militari e una terrina di rancio. Il compianto è generale, ma la fame è grande e tutti si danno a mangiare, curvi, nel solito angolo ove arde una manata di trucioli.

Passano le settimane. Nessuna notizia della patronessa, ma il filosofo dell'ultima baracca spiega che i fogli protocollo ci mettono molto a girare; colpa della burocrazia (che dev'essere un'altra signora ancora più importante della patronessa, si dice).

I bimbi, gli artritici, tutti gli abitanti della radura, nelle lunghe sere d'inverno, sprofondati e abbracciati nel giaciglio comune, sognano incessantemente la primavera. Soltanto in primavera l'ozio e la mancanza d'orologio sono veramente apprezzabili. In primavera l'aria cambia. I crucci più del solito vengono buttati dietro le spalle. La radura è tutta ronzii e fermenti; fra le baracche cantano gli uccelli impazziti e in certe giornate, quando è da festeggiare un terno o un buon colpo, si decide di ammainare il consueto pavese di gonne e maglie sbrindellate; piante di gerani e tralci di campanule fioriscono allora improvvisamente in sua vece; talvolta, al passaggio di una bella forestiera, a caccia di colore rustico, gli indigeni si mettono in fila davanti ai bassi usci, dolente qualcuno dei meno selvatici di non possedere un fondo di scarpe da sbattere sull'attenti nel rendere gli onori. Sono i profeti dell'igna-

via integrale, irsuti, in mezzo alle loro donne spettrali e gravide e ai bimbi dal ventre a liuto e l'ombelico scoperto, i campioni dell'estrema indigenza e delle libertà primitive; tutti natura e istinto, essi possiedono tre pentole e un unico tegame per quaranta bocche, e due grassi soriani col campanello e un merlo cieco e un lucarino in due gabbie bene curate e sempre rifornite di lattuga e acqua fresca; hanno gusti e bisogni elementari, se pure differenziati, ma non ce n'è uno che ami avere, quando dorme, un vero e proprio tetto sopra il capo; meglio la lamiera, i cartoni, le poche assi sconnesse, da cui trapela, quand'è sereno, una stella.

Verrà la primavera e ognuno tornerà a poltrire nella radura, steso sull'erba, fra macerie, cartacce unte e mosche, preoccupato solo che l'incanto sia rotto dalla poco probabile apparizione, sul terrapieno, del sorvegliante stradale in cerca d'avventizi.

Al bimbo morto non si pensa più; (o vi si allude con riconoscenza perché è stato lui ad aprire la strada che porta alla bianca cucina dei carabinieri).

BONAVENTURA TECCHI

TERRA D'ORVIETO

Uno scrittore straniero immaginò alcuni anni fa, in una sua novella fantastica, che verso il 2250, dunque fra tre secoli, un gruppo di abitatori di un pianeta lontano, nell'epoca in cui le comunicazioni interplanetarie saranno diventate possibili, discendesse un giorno con apparecchi volanti a Orvieto.

A dire il vero, il nome di Orvieto nella novella non è indicato in tutte lettere; ma si può scommettere, uno contro centomila, che della cittadina umbra si tratta!

E la discesa sulla terra, con mèta precisa: Orvieto, era — e crediamo sia ancora — nell'immaginazione del novellatore vivente, come un premio straordinario concesso ai migliori abitanti di quel pianeta, quasi come una vacanza di felicità, un preannuncio di paradiso.

Bisogna tener conto del fatto che, sempre secondo la fantasia dello scrittore, in quell'epoca, in seguito a tre o quattro guerre atomiche, la faccia della terra era stata quasi del tutto sconvolta, perduto il ricordo della civiltà nostra e di quelle più antiche, oscurato a tal punto il senso dell'anima che i libri e i quadri e le statue e gli spartiti di musica erano stati racchiusi tutti come mummie in sotterranei di cui si fosse perduta la chiave... Unica, sola, o quasi sola, per un miracolo, *sublimis in vertice saxi*, come dice il Monaldeschi nei suoi *Comentari*, « alta sul vertice del dirupo », era rimasta Orvieto.

Apparvero dunque una mattina, in un cielo di primavera, verso il 2250, quei minuscoli apparecchi volanti, tanto piccoli e perfetti da poter atterrare anche su spazi brevi; ma, prima di discendere, si bearono dondolandosi per qualche minuto nel sole, quasi a pregustare dall'alto la visione della città. Poi discesero prendendo terra sulla Piazza del Duomo; ma appena discesi, tutti si inginocchiarono, come folgorati dalla bellezza della facciata, quasi dinanzi alla presenza di una divinità. Ascesero poi lenti i gradini della scalinata, entrarono nel Duomo che era vuoto e deserto. Nella chiesa sconsacrata, davanti alla balaustra dell'altar maggiore, trovarono resupino, le braccia spalancate, un uomo che dormiva: forse un guardiano. Lo svegliarono, era come imbambolato. Non ricordava neppure il nome della chiesa, né quando mai fosse stata costruita, né i nomi dei pittori che avevano dipinte le meravigliose figure dei beati e dei patriarchi, e quelle dei diavoli e dei peccatori...

La città era allora divisa nettamente, quasi drasticamente, in due strati di popolazione: uno, dei cosiddetti « soldati-operai », classe privilegiata, vestiti di strani

scafandri, che dormivano appena nella città e poi discendevano subito, la mattina, nella pianura a lavorare, con estrema disciplina, per applicare i ritrovati di una misteriosa energia di potenza enormemente superiore a quella atomica che allora incominciava a declinare; un altro, di popolo minuto, maschi e femmine, quasi tutti piccoli di statura, berrettini rossi in testa, i quali, dimentichi completamente della bellezza del Duomo e della luce che li circondava e della dolcezza di primavera, eran intenti soprattutto a piccoli litigi e astuzie o al variare dei commerci.

Gli abitatori del pianeta, quando uscirono fuori dal Duomo, ancora abbagliati e attoniti di quel che avevan visto, si divertirono a vedersi attorniati da quel popolo minuto che offriva loro piccole merci. Ma allorché, come per un ordine segreto e improvviso, tutti quei berrettini rossi sparirono nelle vie minute che sono vicino e sotto al Duomo, i forestieri, incuriositi, li seguirono; e quale fu la loro meraviglia quando s'accorsero che quella gente, abbandonati i palazzi e le casette, viveva in sotterranei. Ma la meraviglia più grande dei forestieri fu quando essi scoprirono che non solo il Duomo e il Palazzo del Capitano del Popolo e altri monumenti eran cosa meravigliosa; ma che anche le casette e le piccole piazze e gli archi e le stradine e i vicoli che traboccavano sulla rupe, formavano una bellezza « complementare » e per così dire « necessaria » a quella più grande, di cui avevan avuto notizia perfino nel lontano pianeta...

Non avrei riferito così a lungo dalla novella dello scrittore straniero, se non vi avessi trovato, come del resto succede spesso nelle fantasticherie dei poeti, qualche cosa di vero, di esatto, anche in confronto alle osservazioni che ognuno di noi può fare sulla realtà d'ogni giorno.

Per esempio, quell'idea di una bellezza « complementare » nella parte di Orvieto, che di solito sfugge all'occhio di chi viene a visitarla per qualche ora, non è cosa giusta? Basta internarsi, con gli occhi ancor pieni della Facciata o delle pitture dell'Angelico e del Signorelli, in qualcuna delle stradine, quasi tutte di tufo, che vanno dietro al palazzo Crespi o, ancor meglio, sotto il Duomo, dalla parte che discende verso il Teatro Mancinelli, per accorgersene: bellezza, direi, subalterna, quasi ancella della bellezza più grande, e insieme stranamente legata a quella, nel colore del tufo, quasi sempre opaco in confronto ai colori della Facciata e al bianco e nero della pietra del Duomo, nell'ergersi improvviso di una metopa in pietra quasi una cariatide, nell'artiglio di un lampione in ferro, nel porgersi di un balcone rustico e pudico ma pieno di fiori, nella rampa di un arco... C'è una nobiltà, com'è noto, anche dei subalterni, nel loro modo di vestire e di presentarsi, quando il padrone è di gran classe.

E ancor più la bellezza armoniosa si fa palese a chi s'interni, andando verso San Domenico, dalle parti, per esempio, di via della Nave o di Angelo da Orvieto, e crede di allontanarsi dal Duomo o dal Palazzo del Capitano del Popolo e invece li ritrova presenti nell'apparizione di un'icone sacra all'incontro di un vicolo con un muretto prospiciente l'abisso, nell'arco di edera che vela e insieme disvela il fianco possente di un palazzo gentilizio, quasi sperduto tra muri di tufo, di là dai

quali trabocca un albero di frutti, occhieggia un glicine, odorano i gelsomini degli orti.

Specchio e insieme complemento, sfondo e quasi essenza costitutiva dell'aria d'Orvieto sono appunto gli orti, tutti gli orti di Orvieto, così vicini alla bellezza antica delle sue chiese e de' suoi palazzi e che mai dovrebbero venir soppressi; gli orti e il verde d'Orvieto che stanno così prossimi al centro della città, quasi lambiscono il Duomo dietro il Palazzo del Vescovo e che a nord e a nord-ovest si affacciano sul dirupo, quasi si cullano nel vuoto: ricami di pergole e di tralci e di viticchi, come ad addolcire la bellezza rupestre del sasso antico su cui la città si erge. E chi non sente la presenza della bellezza più grande, di quella del Duomo o del Palazzo dei Papi o magari della Fortezza, anche nel lontano e rupestre San Giovenale, nella dolcezza dei suoi affreschi, nel grido delle campane che sulla rupe un tempo chiamavano a raccolta i guerrieri di là dalla valle? Coro di un medesimo atto in un'opera, fitta di rancori e di amore; colori e dolcezze e asprezze di un medesimo scenario...

Ma la mia sorpresa fu, leggendo la novella dello scrittore straniero, che vi trovassi qualche cosa di esatto anche nella « frattura » tra realtà e sogno, fra la realtà di ogni giorno e l'impeto di sogno, la spinta verso un ideale di sogno e di felicità che da tutte le mura e gli archi e la Facciata e il silenzio di Orvieto emanano.

Questa frattura, si badi, è propria di tutte le città belle; e c'è un sogno che sorge sempre, agli occhi di chi non è insensibile, quando si visita una città sconosciuta e non si ha l'obbligo di viverci a lungo, di esercitarvi un lavoro quotidiano, così come c'è una realtà d'ogni giorno che quel sogno vuol distruggere.
Questo avviene sempre; ma direi che a Orvieto quella frattura è più profonda, che quel sogno nasce con più impeto, improvviso e nuovo, e insieme più minaccia di dileguare.

E questo succede forse perché, nata sul tufo, alta sul dirupo, quasi protesa verso il cielo, in Orvieto quel sogno di bellezza scatta con più naturalezza e grazia — e lo scalpello del Maitani e il pennello del Beato Angelico e del Signorelli benissimo lo seppero cogliere, fra cielo e terra, in un'aria scandita di chiarezza e insieme di mistero —; ma è anche vero che più ad Orvieto, più forse che in ogni altro luogo, quel sogno è fragile, è velato di un'aria di Apocalisse, quasi un presentimento forse, come nella novella dello scrittore, delle guerre atomiche e di ciò che minaccia a fondo la nostra civiltà.

La verità, in un campo più semplice, è che la bellezza di Orvieto è sì chiara e lampante ad ogni occhio umano, ma è anche delicata e, direi, composita, fatta di elementi in contrasto. Quanti contrasti!

Vedete Orvieto sotto uno degli aspetti più umani: quello dell'amore, dico dell'amore fra uomo e donna, e anche dell'avventura dei sensi. Poche città italiane, a confessione di chi le visita, giovani e meno giovani, uomini e donne, dànno l'impressione d'essere fatte per l'amore come Orvieto: con quelle stradine solitarie, fitte di silenzio, un lampione in ferro battuto, un arco in fuga da una parte, e da un'altra il muretto che corre sui margini della rupe e di là dalla rupe spesso si affaccia un'edera bruna o una vite bionda; Orvieto, già chiamata « covo di belle

donne », con le sue ragazze in fiore, le ragazze del popolo, svelte, cordiali, ben vestite, bocche ridenti, occhi pensosi. Ma nell'affresco del Signorelli, in quello delle trombe del Giudizio, squillanti dalle bocche degli angeli, gli scheletri dei risorti si staccano con fatica dalla terra e stanno come esitanti, entro un sogno greve — un gomito appoggiato al suolo, un ginocchio che a fatica si alza quasi non volessero riprendere la carne, perché la carne pesa, perché la carne è peccato... Un soffio d'Apocalisse passa e vola sulla collina di Orvieto vibrante di colori, e sotto la collina, quasi nelle sue viscere, come in armonia con le trombe chiamanti del Giudizio, entro i « colombari » sono le tombe degli Etruschi, uno dei popoli più religiosi della terra.

Assaggiate il suo vino così brioso e sfavillante quasi come i colori della Facciata, così dolce e frizzante al palato; e insieme con una venatura di amaro, al fondo, che ne aumenta il sapore, quasi il sapore denso e misterioso della vita, quasi come l'aroma dell'edera e dell'alloro che traboccano su dalla rupe oltre i muretti di cinta, tra una schiarita di sole e un'apparizione improvvisa del vento.

E vedete la storia di Orvieto: così artigliata di rancori, di odii profondi, non soltanto tra il Comune e i comuni o i paesi vicini, ma anche tra famiglia e famiglia, entro il cuore della città, tra Monaldeschi e Filippeschi e i « muffati » poi diventati « beffati », e i « malcorini » (cioè gente di mal cuore, di duro cuore) poi divenuti « mercorini », e beffe e ire e vendette e guerre intestine, come forse in nessun'altra cittadina d'Italia, non cessate neppure dopo l'unificazione allo Stato della Chiesa per opera del Cardinale Albornoz. Ma in Orvieto, sulla sua collina, trasportato dai luoghi del miracolo, c'è il Corporale, il segno del miracolo tipico dell'amore, di Dio diventato sangue e carne per amore degli uomini; il prodigio che fugò il dubbio del prete, venuto di Boemia, disperato di non poter credere nella transustanziazione dell'ostia.

E considerate un piccolo fatto: è vero che Orvieto fu, nel medioevo, città di odii e di rancori tenaci; ma è vero anche che fu la prima, fra tutte le città e i luoghi d'Italia, a creare nel 1463 una tipica istituzione benefica, dettata dall'amore per i poveri: il primo Monte di pietà, con sede allora, fra Quattro e Cinquecento, nel Palazzo del Capitano del Popolo.

Orvieto, città della luce e della chiarezza e degli sfavillanti colori; ma insieme città della malinconia, di una cupa e disperata e prostrata malinconia, come solo gli Orvietani, o coloro che sono nati ed abitano vicino a Orvieto, conoscono. La malinconia della povera vita di ogni giorno, scarsa di risorse, minata al fondo dall'incomprensione del prossimo, vertebrata di piccole spine maligne e sottili come i corpi di certi coleotteri impregnati di veleno; e le palpebre degli occhi che pesano, come se facessero fatica ad alzare le pupille verso il cielo, come se fossero dimentiche di tutte le bellezze che hanno d'intorno... Sono i giorni in cui a Orvieto, nelle stradine piccole e anche in quelle meno piccole, il colpo del maglio di un fabbro sull'incudine, il tonfo di un telaio entro un muro, sembrano i colpi e i tonfi di una malinconia senza speranza, di una prostrazione scontrosa, cui è sola alternativa la malignità minuta e pettegola delle piccole vicende. E' la vita in Orvieto, come in ogni altra cittadina di provincia, poiché tutto il mondo è paese; ma con i segni di un languore, di una pigrizia, di una stanchezza che in Orvieto, agli occhi di un

osservatore attento, appaiono maggiori, proprio perché in contrasto con quel bagliore dei colori della Facciata, con quella artigliata forza degli speroni che fiancheggia e sostiene la solidità nerboruta dei palazzi gentilizi.

Orvieto, città della luce e della scandita chiarezza; ma anche città della stanchezza della luce, del desiderio e della dolcezza dell'ombra, e della penombra, e del silenzio. Si direbbe che nulla sia più contrario all'essenza, alla costituzione stessa della delicata materia di cui è fatta la bellezza di Orvieto, quanto una luce sfacciata, troppo acuta, o anche semplicemente artificiale, per esempio quella di riflettori elettrici non temperati da un senso di moderazione... E come strilla, per contrasto implacabile, il « neon » nelle vie di Orvieto, sia pure solo come insegna di negozi! Come offende l'anima di Orvieto il brusio troppo rumoroso di folla in divisa e senza divisa, di comitive chiassose!

Vero è che Orvieto presto si riprende la sua rivincita; e di fronte all'apparizione incauta di qualche luce al « neon » nelle vie del centro, risponde con generosità. E subito quell'incauta apparizione è soverchiata nei sentimenti dell'anima, dalla penombra discreta delle vie laterali; e più, e meglio, dall'aereo e insieme grifagno giuoco dei ferri battuti che, con leggiadria di movimenti, con sagacia accorta e insieme ferma, degna di un artista consumato — i vecchi artisti del popolo orvietano — appaiono in qualche lampada votiva davanti a un'immagine sacra in fondo a una piazzetta solitaria, nei lampadari di qualche cortile vasto e nobile, e anche in qualche lampione d'antica fattura, all'angolo di una viuzza. E il rumore troppo chiassoso della folla o dei soldati in libera uscita, in certe ore della sera, è presto risucchiato, come in un gorgo dalle onde multiple, dal silenzio delle stradine e dei vicoli e delle piazze che, oltre l'arteria della via principale, diramano e ragnano l'aria della notte orvietana: il tipico silenzio delle cittadine umbre...

Io vidi già, in una sera di guerra fra il 1940 e il 1941, Orvieto senza luce, interrotta, per motivi di guerra, ogni possibilità di luce elettrica. Era poco dopo il tramonto, già notte; e tutte le vie, con quei lampioni spenti — spenti e chiusi nella loro malinconia, come in un giuoco di ferro e insieme di sogno —, quelle mura di tufo, tramate di malinconia, quegli speroni di pietra, cupi e forti e insieme sognanti, tutto pareva che fosse in attesa come di un miracolo. Non capivo, e invece il miracolo avvenne. Apparve la luna, nella sera di guerra senza luce: la luna che inondò quelle stradine e quelle mura e quegli speroni grifagni e quei lampioni sognanti; prima di una luce cauta, quasi timida, poi sempre più chiara; ma di una strana chiarezza che scandiva sì le cose e metteva in rilievo le linee e le forme dei palazzi e delle case, e dei muri degli orti, e delle piazze, e anche i colori della Facciata, ma insieme li velava di una sua dolcezza arcana, di un'aria quasi di mistero...

Bellissima sempre, non vidi mai Orvieto così bella come, durante la guerra, in quella sera di luna, senza luci artificiali; quasi che il sogno di tutti gli artisti di Orvieto, di Arnolfo e del Maitani, dell'Angelico e del Signorelli, di Ugolino e di Ippolito, mai come in quella notte di luna prendesse corpo e vita.

Forse il fascino più grande di Orvieto è proprio qui: in questa apertura larga e generosa di sogno che scatta improvvisa, e insieme in quella fenditura sottile,

attraverso cui la malinconia della vita di ogni giorno penetra e si diffonde e dilaga, e minaccia di sommergere tutto in un lago di stanchezza e di inedia; in quest'incanto di sogno, nato sul tufo, e insieme nella straordinaria fragilità che quel sogno mina alle fondamenta, come se penetrasse nella stessa solidità del tufo e delle pietre.

Lo sanno coloro che son nati vicino a Orvieto e che hanno occasioni frequenti di visitarla; lo sanno meglio di tutti gli Orvietani.

Vidi un giorno, passando in una viuzza sotto il Duomo, un uomo anziano, seduto fuori di una trattoria, accanto ad una bottiglia di vino; e aveva vicino a sé un ragazzo, forse un suo nipote. Non dimenticherò mai l'espressione di quel viso: stanchissimo, solcato di rughe, disilluso, pieno, in ogni ruga, di pigrizia e d'inedia. Forse era uno di quei maestri del ferro battuto che, invecchiato, cercava di affogare nel vino una sua tristezza antica, una serie di lunghe tristezze, e non riusciva dai gesti, dalle stanche parole che udii — questa era la pena più grande — a comunicare al giovane che gli stava vicino il segreto della sua malinconia, forse il rimpianto di un sogno perduto.

Ma vidi anche, una sera, invitato in una famiglia di amici, anzi di parenti lontani, una donna, una signora, malata da lungo tempo, quasi cieca. Bellissima, nel pallore del viso, nella bianchezza dei capelli, il comportamento nobile e semplice, sedeva su di una poltrona. Era una sera d'autunno, di fine ottobre, una di quelle sere orvietane fra ottobre e novembre, quando i giardini quasi pensili, che si cullano vicino alla rupe, si arrossano di viti, si incupiscono di tralci, e il sole che vi penetra, con una sua dolcezza antica, sembra porti con sé l'oro antico e nuovo dei colori dolci e sfavillanti della Facciata. Eravamo appunto in un giardino, prospiciente la valle; e il bianco delle crete, di là dal fiume, si venò d'azzurro nel momento in cui un volo di colombi, forse sollecitato da un suono di campane che era nell'aria, salì, vibrando, da sotto la rupe e riempì il cielo d'ali e d'azzurro. Fu in quell'attimo che la vecchia signora, intelligente e colta, si alzò su dalla sedia, volse il viso, senza poter vedere, verso il Duomo, dalla parte in cui in lontananza sapeva sorgere il Duomo e la Facciata. E come se accogliesse quella sfera di sole che portava i colori del Duomo e dei palazzi antichi, rivolta a me, disse, sottovoce: « Ecco, fino a che mi sarà concesso di « capire », pur senza vedere con gli occhi, un momento come questo, avrò la forza di chiedere a Dio di vivere ancora ». Così disse, e non la vidi più.

Poter avere la forza, mentre la trama dei piccoli fatti della vita d'ogni giorno ci avvolge, di credere in uno di quei momenti! Poter avere la forza di « vedere » almeno ogni tanto, attraverso la fenditura sottile, la larghezza generosa del sogno, vicino a cui siamo nati; non essere sopraffatti dalla mediocrità delle cose comuni!

Sarebbe non solo conservare fresche le energie che son necessarie alla vita, avere quell'equilibrio che è indispensabile anche alla salute del corpo; ma soprattutto sarebbe, in mezzo alla bellezza delle cose che ci circondano, tener salda la salute dell'anima.

VITTORIO LUGLI

Natìo loco e borgo selvaggio

Il giovane amico mi parla del suo paese, della piccola patria, con la malinconia entusiastica del figlio che sa di averla perduta, forse per sempre. Gli studi prima, ora la professione, le Città che prendono, avvincono, e non si crede, non si spera di uscirne più, dopo che tanto si è lottato per farsi un po' di largo nella fitta calca. Sempre l'aveva amato, il suo povero borgo; ma gli bisognava lasciarlo, andarne così lontano, per sentire quanto l'aveva nel cuore.

Si arresta d'un tratto, quasi vergognoso della sua franca effusione, certo pel timore di non essere compreso del tutto. Infatti non sono romagnolo: emiliano solamente. Ma ho abitato lunghi anni in Romagna, e tra le altre virtù ho ammirato in quegli uomini l'amore fiero, tenace, ombroso alla loro terra; anche li ho invidiati, io che a cinque anni ho lasciato il paese, e sono andato poi sempre avanti, più lontano, senza voltarmi indietro, certo per non soffrire.

Egli riprende, sicuro, confidente: nell'esilio ha ritrovato meglio la piccola patria, l'ha sentita entro di sé, al contatto degli uomini diversi. Ogni volta che ha incontrato un romagnolo, subito ha riconosciuto quel che gli mancava; sempre negli altri, invece, ha avvertito qualcosa di estraneo, un momento, un punto ove s'arrestava la piena comprensione, l'intimità fraterna.

Conosco il piccolo borgo che l'amico porta così nel cuore, posso rievocarlo al suo rimpianto, anche se il mio ricordo è lontano, di molti anni fa. Sopra Forlì, oltre Meldola, risalendo la valle del Bidente, sono due, tre paesetti dominati dall'Appennino frondoso e scuro, fin che si apre la conca di Santa Sofia, candida e fresca nelle sue costruzioni nuove. Tutti uguali mi parvero nelle brevi soste: intorno alla piazzetta, la Chiesa, le botteghe, i paesani raccolti presso l'autocorriera, davanti alla Posta. Qualcuno si allontana subito, con in mano il giornale nuovo, riprende a parlare di caccia e di raccolti: restano gli sfaccendati, i ragazzi.

Più o meno piccoli, tutti uguali i paesi; ma uno meglio rammento per il bel viale di tigli fuori dell'abitato, e in fondo una cappelletta, un santuario: è — forse non molto cambiato da quando l'ho visto — il natìo loco del mio giovane amico. Nel quadro rustico posso immaginare la letizia dei suoi ritorni, la felicità dei genitori, la festa di tutti al compaesano che per forza di volontà e d'ingegno è salito, è andato lontano, senza dimenticare la sua terra.

Stavolta non sorride, anzi pare oscurarsi in volto come per un ricordo molesto. Sempre grande la gioia del ritorno, per lunghi mesi sospirata, ma presto finita, amareggiata da tante noie. E dopo qualche giorno è indotto a desiderare, ad affrettare la partenza, per amare ancora con tutta l'anima gli uomini e il paese. E' un piccolo, piccolo borgo, fuori delle grandi vie, appena unito al capoluogo da quella lenta, pesante autocorriera. Degli studi che nessun rapporto hanno con la loro vita (l'amico non è né medico, né avvocato) nulla intendono quelli, chi sa quale idea se ne fanno. O non vi pensano, se non per chiedergli quanto ne tragga in denaro. Se sapessero che un fattore, un mugnaio può guadagnare di più, chi sa che cosa penserebbero di lui... E' un povero paese quasi fuori del mondo, ma tutto riempito della sua povera, piccola vita: i casi, gl'intrighi, le passioni, le lotte di quelle poche decine di famiglie.

Perché il reduce, cordiale, modesto, si accosta ai vecchi compagni, sta con tutti, essi ogni volta pensano di trarlo nella cerchia dei loro interessi. Appena qualche vaga domanda sul mondo grande, ignoto, donde viene, poi si affrettano a metterlo al corrente di tutti gli avvenimenti del paese, vogliono che sappia, giudichi e partecipi. E il suo amore è mortificato, offeso da quella miseria di pettegolezzi; le persone, tanto amate di lontano, appaiono irrimediabilmente diverse. Più triste, doloroso, i suoi genitori stessi, tanto buoni, superiori alla loro povera condizione, lo informano delle stesse meschine vicende, ne discutono a tavola, si dolgono perché egli non nasconde l'impazienza.

Ai più giovani, ai più intelligenti ha parlato di oggetti più alti, ha voluto portarli nel mondo delle idee, fuori delle contingenze, degl'interessi locali: gl'interessi, le passioni lo hanno avvolto, si sono fatte più acute, per quel nuovo testimone, quel più autorevole sostenitore od oppositore. Come far comprendere loro che il mondo va oltre il piccolo giro del paese, anzi della piazza? Io avevo ricordato il bel viale di tigli, con la cappelletta in fondo: ebbene, egli era il solo che facesse la passeggiata; gli altri restavano al caffè, o camminavano intorno alla piazza, a guardarsi, a sorvegliarsi, a parlare delle loro povere cose, interminabilmente.

— Eppure voglio tanto bene al mio paese — conclude con tristezza; ed io gli credo, comprendo che non v'è in lui alcuna contraddizione. Forse tanto più ama il suo povero nido, perché sente di esserne staccato, ormai così lontano da quei suoi compagni, da non capirli, da non essere più capito da loro. Soffre di non poterli trasportare seco, nella sua ascesa, e il compianto fa più vivo l'affetto. Ogni volta che, stanco di quella piccola, chiusa esistenza, dopo brevi giorni sconfortato l'abbandona, prova come il rimorso di non aver saputo aderirvi meglio, avvicinarsi di più ai vecchi compagni, vincendo l'impazienza che gli ha impedito forse di ritrovare i vecchi fratelli. Sente meglio di lontano quella fraternità; nelle passioni, nelle umili vicende paesane cui non ha voluto badare, c'era pure qualcosa che è sempre in lui: fierezza, amore appassionato per quel che si crede il giusto, bisogno istintivo e orgoglioso di pareggiare la parola all'azione, di mostrare l'anima sulle labbra. Oggetti meschini, povere passioni: pure l'anima è quella, la sua. Egli ha tanto

allargato il suo mondo, ha dato più degna materia alla sua passione, ma non vorrebbe aver cambiato l'anima. E riprende a pensare ai suoi con tenerezza nostalgica, per sentire meglio se stesso.

Così: la piccola patria che non trova più al ritorno, che lo delude, lo allontana con le sue inevitabili miserie, egli la porta dentro. E' il segno nativo che sempre riscopre, riconosce sotto la cultura, sotto l'abito nuovo: è la cosa più sua, tutta sua, e con giusto orgoglio la reca tra gli uomini diversi, o troppo uguali nel livellamento cittadino.

Forse egli tornerà sempre meno al piccolo borgo, e l'avrà sempre vivo entro di sé, come la radice lontana cui è dolce sentirsi legati, cui è utile risalire per avere più fonda conoscenza del proprio essere. O vi tornerà un giorno, per ritrovare il suo passato, la sua anima, nella terra robusta, nei monti severi. Si piegherà a udire la parlata della gente, il dialetto rude, che gli rievocherà — come vecchie musiche grate — la voce dei suoi cari, le parole che non si ridicono più e sempre ci risuonano dal fondo. Allora forse, più paziente, meno sdegnoso, ascolterà anche i discorsi della gente, umili e vani: la vita lo avrà fatto più indulgente a quella incolpevole miseria. Si indugierà compiaciuto, non per vedere — come si ripete — il mondo grande, le sue passioni e i mali, riprodotti in quel minuscolo quadro, ma per contemplare il passato risorgente dalle incerte lontananze, la vita che fu dei suoi cari, che forse avrebbe potuto essere la sua.

*Malinconia dolce immaginare l'altra vita, quella che avrebbe potuto essere la nostra, e non fu. Tra i piccoli compagni d'un tempo, i coetanei, uno è rimasto al paese, all'umile destino, ed era a noi il più caro, il più vicino. Sempre l'abbiamo visto farsi più lontano, quasi svanire: un giorno forse vorremo cercarlo, fermarci con lui, vedere l'*altro, *quello che avremmo potuto essere. Senza orgoglio, senza rimpianto, con la semplice modestia di chi sa ormai che cosa veramente valga, che cosa unisca gli uomini sotto le apparenze diverse. E il vecchio amico ritrovato ci rivelerà, forse, la nostra virtù migliore, quella per cui abbiamo potuto andare tra gli uomini senza perdere la fede in noi stessi e nella vita.*

MARCO FORTI

Ungaretti fra « Il dolore » e « Il monologhetto »

Il processo di approfondimento stilistico che dal *Sentimento del Tempo* ha portato la poesia di Ungaretti a *La Terra Promessa* è in successione diretta con quell'altro lucido e fatale riconoscimento del proprio sentimento in stile, che ha permesso a Ungaretti di muovere il suo primo tempo vitale di *L'Allegria* nella luce interiorizzata del *Sentimento del Tempo*. Tutti i critici e lettori — e vi si annoverano i più bei nomi del '900 — che hanno parlato del passaggio di stile fra i due primi libri ungarettiani, hanno avuto larga opportunità di riconoscervi la suprema lucidità stilistica ed insieme la forza delirante di partecipazione sentimentale; il giro di costanti tematiche riprese e approfondite in un senso altamente emblematico, che, oltre a far riconoscere Ungaretti per il poeta che è, ne hanno rivelato ad un tempo anche tutto il magistero critico in seno ed in funzione della propria poesia. Non è strano quindi che le « condizioni » alla poesia di *La Terra Promessa* si trovino proprio nelle parti più in ombra del *Sentimento...*, e che la tematica sentimentale del nuovo libro, si trovi in naturale successione coi raggiungimenti importantissimi — e, vediamo oggi, che su quel tono di linguaggio non potevano forse proseguire oltre — del precedente libro. Sono del resto le stesse risposte confidenziali di Ungaretti, raccolte nel puntuale e illuminato saggio di Leone Piccioni accluso al nostro libro (1), che meglio di tutto ci fanno situare le origini di questa idea lirica, in seguito maturata drammaticamente in *La Terra Promessa*: « ... Gli scritti di prosa del 1931-32 — dichiara Ungaretti — e le poesie di quel periodo: " Ti svelerà ", " 1914-1915 ", " Sentimento del Tempo ", " La morte meditata ", " Silenzio stellato", "Auguri per il proprio compleanno" indicano bene come mi sia avviato alla *Terra Promessa*. Tutta la mia attività poetica, dal 1919, si svolgeva in quel senso; un senso più obbiettivo che non fosse quello dell'*Allegria*, e cioè una proiezione e una contemplazione del sentimento negli oggetti, un tentare di elevare a idee e miti la propria esperienza biografica. Particolarmente " Auguri per il proprio compleanno" indica, anche nella precisione del tema, il passaggio ».

Rileggiamo, quasi interamente gli « Auguri »... per coglier questo passaggio di sentimento sul contesto: « Dolce declina il sole - Dal giorno si distacca - Un cielo troppo chiaro. - Dirama solitudine - Come da gran distanza - Un muoversi di voci.

(1) Giuseppe Ungaretti, Vita d'un uomo, *La Terra promessa;* frammenti, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni (Lo Specchio, Mondadori, 1954).

- Offesa se lusinga, - Quest'ora ha l'arte strana. - Non è primo apparire - Dell'autunno già libero? - Con non altro mistero - Corre infatti a dorarsi - Il bel tempo che toglie - Il dono di follia... ». Dove, nel primo apparire « dell'autunno già libero » si prefigura con opportunità il passaggio dallo zenit sentimentale di capitoli come « La fine di Crono » o gl'« Inni », essenziali a configurare il meriggio emblematico del poeta, a una stagione successiva, dove già si prevede il declino fatale, il congelamento e la morte, e con essi un giro diverso d'immagini. Da questa idea che risale a prima del '35, Ungaretti è pervenuto alle quartine pubblicate nel '48 col titolo « Frammenti » (2), le stesse che dopo successive e tormentate rielaborazioni, sono divenute la « Canzone » introduttiva a questa *Terra promessa.*

Ma Leone Piccioni a cui dobbiamo fra l'altro l'apparato critico delle varianti a stampa e manoscritte di questa « Canzone » (3) e l'apparato ricchissimo di varianti dell'intero libro, fa giustamente notare come fra la prima idea del poema e la pubblicazione delle quartine nel '48, siano corsi almeno una quindicina d'anni fra i più intensi e drammatici, sia per la storia interna del poeta che per la storia più generale del nostro sentimento poetico. Le tappe successive di questi avvenimenti nella biografia ungarettiana, sono state: il soggiorno del poeta in Brasile mentre già egli custodiva l'idea centrale di *La Terra Promessa*; la morte crudelissima in quel paese del suo figlioletto; e infine il ritorno in patria, la guerra, la distruzione di tante illusioni ed affetti negli anni della catastrofe europea. Il turbine di questi avvenimenti precipitato a commuovere una natura di poeta partecipata al massimo nel proprio sentimento com'è la natura di Ungaretti, ritardò e minacciò la maturazione del vecchio tema di *La Terra Promessa,* e diede invece vita a quel libro in apparenza straordinario (e in verità puntualissimo) nella storia del poeta, *Il Dolore,* dove il suo dramma individuale e quello più generale del paese e della stessa Europa, si commossero nel barocco di una più diretta cronaca lirica, dove l'improvviso della voce di Ungaretti restituiva liricamente il colore e l'interpretazione drammatica della tragedia comune.

Da questa sorta di scompenso e simultaneità fra i due libri — il lavoro di *Il Dolore* si è svolto, non si dimentichi, fra il '37 ed il '44, contemporaneamente a quello dell'altro libro — ha avuto origine quella nuova dimensione del sentimento, che crescendo su se stessa e sul proprio linguaggio originario, ha svolto la lontana idea lirica degli anni 1932-35, nella più complessa dimensione drammatica (e idealmente melodrammatica) di *La Terra Promessa.* Per cui la tematica originaria ancora nel clima estremamente chiuso del *Sentimento,* assumeva dopo tanti anni forma in un linguaggio, ora chiuso in quelle stesse memorie emblematiche, ora invece mosso da una più aperta commozione, memore della nuova stagione post-bellica, e addirittura, talvolta, del barocco più carico di *Il Dolore.*

Ma a preparare il disegno complesso e meditato della « Canzone » e del « Recitativo di Palinuro » — le due prove dove hanno maggiormente fruttato le

(2) Su « Alfabeto » del 15-31 luglio 1948.

(3) Dalle quartine di « Alfabeto »; alla prima redazione dal titolo « Trionfo della Fama » sulla « Rassegna d'Italia » (anno IV, n. 3); alla definitiva stesura della « Canzone » com'è apparsa nella prima edizione numerata di questo libro, stampata da Mondadori nel 1950.

conquiste tecniche e metriche maturate fra l'*Allegria* e il *Sentimento*... — a sollecitarvi l'approfondimento dell'endecasillabo e dell'alessandrino, e a spingervi la voce usata di Ungaretti al suo tono di emblematico segreto, ha servito validamente — lo ha ben fatto notare De Robertis — la traduzione in quegli stessi anni della « Fedra » di Racine. In particolare l'importanza della traduzione si è confermata « a posteriori » nella nota a quel libro, dove Ungaretti dichiarava le ragioni esplicite di tecnica e di metrica che ad esso lo avevano portato. E si veda in *La Terra Promessa* la vecchia idea del '35 fissarsi con la « Canzone » nel segreto di una voce che cerca ancora la massima confidenza col fondo di sé, sulla linea di stile che dalla parola riscoperta dal giovane Ungaretti in Mallarmé, ha portato alla ricchezza ed alla complessità metrica ritrovata nel clima di Petrarca. Ecco la lontana idea degli « Auguri » (« Dolce declina il sole. - Dal giorno si distacca - Un cielo troppo chiaro. - Dirama solitudine... ») svolgersi nel fermo colore iniziale della « Canzone »: « Nude, le braccia di segreti sazie, - A nuoto hanno del Lete svolto il fondo... »; e, dato il tono al nuovo smarrimento — « ... Nulla è muto più della strana strada - Dove foglia non nasce o cade o sverna, - Dove nessuna cosa pena o aggrada, - Dove la veglia mai, mai il sonno alterna... » — dar vita alla nuova e più matura illusione. All'inizio della terza strofa, mutando tempo dal presente al passato dopo una pausa mirabilmente lunga, ecco donarsi all'improvviso il premio: « Tutto si sparse poi, entro trasparenze, - Nell'ora credula... »; e il discorso in ascesa per i propri emblemi (« Rivi indovina, suscita la palma: - Dita dedale svela se sospira... »), smemorando, intravede dall'interno il frutto della sua finzione, una terra reale appena suggerita, ma ferma e tutta illuminata (« ... Nulla più nuovo parve nella strada - Dove spazio mai non si degrada - Per la luce o per tenebra, o altro tempo »).

La lezione dell'endecasillabo già ricomposto da Ungaretti col *Sentimento del Tempo* si armonizza qui dal suo interno e per gradi, come mostran le moltissime varianti, nella struttura e nel disegno vasto se pure irregolare della « Canzone »; né si è detto ancora del « Recitativo di Palinuro », dove si riconquista, dopo secoli, il massimo nostro artificio metrico, la sestina petrarchesca. Con Palinuro ha luogo la prima trasposizione dello stato d'animo individuale che ancora occupava la « Canzone », in una delle tre figure, i timbri di voce, in cui vorrà configurarsi l'interno melodramma. Diceva Ungaretti di queste sue figure: « La bellezza perenne (ma inesorabilmente legata al perire, alle immagini, alle vicende terrene, alla storia, e quindi solo illusoriamente perenne — e lo dirà Palinuro) prese nella mia mente aspetto di Enea. Enea è bellezza, giovinezza, ingenuità in cerca sempre di terra promessa, ove fa sorridere sempre e incantare nella bellezza contemplata e fuggente, la propria. Ma non è il mito di Narciso: è unione animatrice di vita della memoria, della fantasia e della speculazione: di vita della mente e unione feconda anche di vita carnale nel lungo susseguirsi di generazioni. Didone — prosegue — veniva a rappresentare l'esperienza di chi, sul tardo autunno, stia per varcarlo; l'ora in cui il vivere stia per farsi deserto: l'ora della persona dalla quale stia per separarsi, tremando orribile, l'ultimo fremito di gioventù. Didone è l'esperienza della natura di contro a quella morale (Palinuro) ». Questi, nel « Recita-

tivo », diviene la coscienza stessa del dramma e del poeta, vigile occhio dell'anima sulla scena mentale dove potranno campeggiare Enea e Didone; Palinuro, nuovo progresso mentale della prima lirica idea del '35, maturata profondamente e moralmente con gli anni. E se la complessità del disegno metrico — la sestina riscoperta dall'interno della sua ispirazione, col suo giro arditissimo di endecasillabi in sestine e terzina finale, con la parola rima ricorrente a perfezione nel disegno — ha talora impresso al discorso un giro che si fa astrattivo, si veda infine il disegno illuminarsi nella chiusa, dove la parola scava miticamente e musicalmente i propri sentimenti: « ... Piloto vinto d'un disperso emblema, - Vanità per riaverlo emulai d'onde; - Ma nelle vene già impietriva furia - Crescente d'ultimo e più arcano sonno, - E più su d'onde e emblema della pace - Così divenni furia non mortale ».

Maturatosi il dramma di *La Terra promessa* in uno scompenso — s'è detto — tra il lirico puro (l'idea originale) e il drammatico, e nei lunghissimi anni di attesa coabitando col *Dolore*, diresti che lo scompenso abbia impedito al dramma di dar voce a tutte le sue figure, così come è accaduto — celebre precedente — col mallarmeano « Après midi d'un faune » (4). E rimasti i Cori descrittivi dello stato d'animo di Enea allo stadio di abbozzi che ci sono ignoti (5), è infine nei XIX Cori descrittivi dello stato d'animo di Didone, che intanto si muove più liberamente lo stile riccamente complesso e riassuntivo di questo libro ungarettiano. Qui, accanto al dilungarsi del discorso in una frase più lenta e talora evocativa (« Dileguandosi l'ombra, - In lontananza d'anni, - Quando non laceravano gli affanni... », oppure: « Per patirne la luce, - Gli sguardi tuoi, che si accigliavano - Smarriti ai cupidi, agl'intrepidi - Suoi occhi che a te non si soffermerebbero - Mai più, ormai mai più... », trovi i segni dello stile di Ungaretti che fulmina, nel fuoco delirante della sua migliore immagine: nel Coro IV, di un energico scatto rivolto all'essenziale: « Solo ho nell'anima coperti schianti. - Equatori selvosi, su paduli - Brumali grumi di vapori dove - Delira il desiderio, - Nel sonno, di non essere mai nati »; e in questo Coro II che è tutto un formicolio di sensi lirici: « La sera si prolunga - Per un sospeso fuoco - E un fremito nell'erbe a poco a poco - Pare infinito a sorte ricongiunga... ». In altri Cori la commozione fa memore il poeta del barocco nato con *Il Dolore*: « Ora il vento s'è fatto silenzioso - E silenzioso il mare; - Tutto tace; ma grido - Il grido solo del mio cuore, - Grido d'amore, grido di vergogna - Del mio cuore che brucia - Da quando ti mirai e m'hai guardata - E più non sono che un oggetto debole... »; la nuova immediatezza tende qui a saldarsi al tronco più illustre della storia ungarettiana, e con esso al sentimento petrarchesco. Il quale trovi ancora nel lento sollevarsi delle immagini, in un prevalere dei puri lirici toni, resi appena dubitosi nell'abbondanza dei condizionali (« Trarresti dal crepuscolo un'ala interminabile... »; « ... non sfocerebbero ombre da verdure - Lame nel tempo ch'eri agguato roseo... »), dove prevale infine la sola lirica voce del poeta — fallito il drammaturgo — rinforzata nella propria illusione, ancora una volta « a popolare di nomi il silenzio ».

---

(4) Lo ha ricordato Piero Bigongiari in « Dati per la 'Terra Promessa' », ora in *Il Senso della Lirica Italiana*, Sansoni, 1952.

(5) Ma successive notizie sull'Enea ungarettiano si cerchino in un « Commento al Canto primo dell'Inferno » di Ungaretti, apparso sul n. 36 di « Paragone ».

Ma era lecito pensare che una coscienza critica avvertita come quella di Ungaretti trascurasse un'esperienza puntuale e tempestiva per la nuova stagione poetica quale è stato *Il Dolore*? Era lecito piuttosto prevedere il contrario, che cioè quell'esperienza fruttasse uno sviluppo singolarmente nuovo, dove Ungaretti suggerisse egli stesso il colore poetico dei tempi, saldandolo per interno legame di ispirazione e di stile, alla sua storia intera di poeta. Il che anticipa l'importanza del libro successivo alla *Terra Promessa*, *Un grido e paesaggi* ([6]), col risalto di novità intera ed assoluta che vi prende il « Monologhetto ».

Davanti al « Monologhetto » sta indubbiamente l'esperienza più immediata e discorsiva di *Il Dolore*; il commosso barocco di una poesia agli antipodi del disegno chiuso, dall'armonia essenziale di *Il Sentimento del Tempo*. Ma più lontano di *Il Dolore*, già agli inizi della storia di Ungaretti, si sono variamente visti nascere i « paesaggi »: intanto, addirittura nell'*Allegria*, dove il paesaggio è fin d'allora presente, come il battito stesso della vita, nella parola interiore, scandita ed essenziale, di quel libro chiave per la storia intera della nostra moderna poesia. E altrove, in « 1914-1915 » (una poesia del *Sentimento...* dove non mancano accenni anche per *La Terra Promessa*), si trova un'interiore visione, che più di ogni altra anticipa qualcosa dell'aereo sguardo sui paesaggi, nel « Monologhetto »: « ... Neve vedeva per la prima volta, - In ultimi virgulti ormai taglienti - Che orlavano la luce delle vette - E ne legavano gli ampi discorsi - Tra viti, qualche cipresso gli ulivi. - I fumi delle casipole sparse, - Per la calma dei campi seminati - Giù giù fino agli orizzonti d'oceani - Assorbiti in pescatori alle vele, - Spiegate pronte in un leggiadro seno... ». Non a caso questa poesia è tra le ultime del *Sentimento...*, contemporanea in senso lato alle prose scritte da Ungaretti tra il '31 e il '32, e riunite più tardi in *Il Povero nella Città*. In esse troviamo una traccia ancora più precisa ed obiettiva — possiamo dirla — per il « Monologhetto », e in « Giornata di Fantasmi » addirittura trovi, per la prima volta, esatti motivi che si orchestreranno tra i tanti nel largo giro del poemetto: dalla « Luna degli amuleti » a « Adamo ed Eva scacciati », all'usanza scita del bimbo « sul cavallo bianco », che passa ai primi dell'anno. E ancora, preparatorie a questo clima di composizione ampia e sostenuta, a nutrirne la frase lunga, ritmata, investita di natura e di realtà, sono le traduzioni da Saint-John Perse e quelle da Góngora, e l'inarginabile curiosità ungarettiana per la poesia popolare brasiliana, per il suo scatto dal ritmo delirante, per la memoria del soggiorno nell'emisfero australe che grandeggia fin da *Il dolore*, soprattutto in un inciso di « Amaro accordo »: « ... Tartarughe entro blocchi - D'enormi acque impassibili - Sotto altro ordine d'astri - Tra insoliti gabbiani... ».

Ma vediamo più da presso il poemetto, dalla sua primissima origine, al suo colmarsi progressivo e salire a riassumere qualcosa di essenziale per la storia intera del poeta. Nacque felicemente il « Monologhetto », quando alla fine del '51 su richiesta della RAI, Ungaretti lo compose per la trasmissione di Capodanno; pubblicandolo poi non senza continui ritocchi sul n. 26 di « Paragone », sul primo numero di « L'Approdo », e nel dicembre del '52, nella collana « Campionario »

([6]) Giuseppe Ungaretti, Vita d'un uomo, *Un grido e paesaggi*, con uno studio di Piero Bigongiari, Lo Specchio, Mondadori, 1954.

di Schwartz, con uno studio di Piero Bigongiari, e cinque disegni di Giorgio Morandi. Nato da un'occasione definita, e da un primo appunto come poemetto in prosa, il « Monologhetto » si è andato, nel suo stesso farsi, progressivamente staccando dalla prima origine, per ritmare in verso con tutta la sua novità compositiva, un disegno lucido, gonfio e delirante, nuovissimo nella storia del poeta che, prima della guerra, aveva dato una lezione essenziale e ugualmente lucida di stile, in un clima radicalmente diverso di poesia.

Sui primi fogli del poemetto c'è stato fra Bigongiari e Parronchi uno scambio puntuale e (per quanto schiariva) fruttuoso di opinioni, dove l'origine del « Monologhetto » si è sottilmente illuminata nel più segreto dello stile, ma si è pure un poco complicata, per l'astrattivo argomentarsi, nel dialogo, delle categorie di « prosa » e di « poesia », addotte dai due dialoganti per le prime stesure del poemetto. Rimproverava Parronchi a Bigongiari (dopo uscito il volume da Schwartz) (7), di aver troppo insistito, nel suo saggio, sulle prime origini prosastiche del « Monologhetto », avvalorando un poco la tesi di « una fondamentale essenza prosastica rimasta nella forma di " lassa narrativa ", nell'andamento abbondante e disteso di questa specie di poemetto... ». Al che, nell'ultima edizione, precisava ancora meglio Bigongiari: « Rispondendo poi a un'obiezione che è stata fatta sulla consistenza della " prosa " iniziale che secondo gli inoppugnabili dati caratterizza la genesi del "Monologhetto", devo precisare che mi riferisco alla prosa come categoria ideale — non importa che duri un attimo o una pagina — se si vuole alla prosa "nutrice del verso", che non resta perciò meno prosa anche se esiguo e subito smentito, ma non perciò meno condizionante, è il suo primo apparire... ». Anche dopo questa precisazione che limita in parte l'osservazione di Parronchi, noi appoggiamo un po' dalla sua parte nel dir che Bigongiari, nel suo particolarissimo scrutinio ungarettiano, ha forse dato peso soverchio a certi dettagli gnomici e descrittivi troppo presto riassorbiti dopo le prime stesure del poemetto per veramente pesare nel giudizio (8); ma ci piace insieme precisare come, insieme a tutti gli altri, si debba a Bigongiari di avere esattamente inteso la gestazione del « Monologhetto », e avere da lui suggerita la portata nuovissima di esso nella storia ungarettiana, e nell'attuale momento poetico. L'essenziale è per noi — e l'ha ben mostrato Bigongiari nella trascrizione diplomatica dei primi fogli del poemetto — che da una prima idea ancora prepoetica offerta dalla RAI, Ungaretti è risalito d'impennata nella sua scrittura, a un complesso variato e armonizzato di stile, scoppiante di « cose » e di colori, a ricondurre il tema proposto del Febbraio al centro della sua stessa vita, e a nutrire con esso di succhi diversissimi una storia come la sua, cresciuta finora interamente sul tronco petrarchesco. Se un cambiamento di « genere » c'è stato, esso è avvenuto all'atto del poeta di assumersi il tema del Febbraio, che, non immediatamente in verso, racchiudeva in potenza dalla prima stesura, i suoi ritmi, il tono e l'energia dell'immagine poetica. Piuttosto potrà dirsi che, tentando Ungaretti i primi fogli del « Monologhetto », egli fosse indeciso fra un'immagine della poesia in prosa e una della poesia in verso (9);

(7) Vedi, di Alessandro Parronchi: « Ipotesi sul 'Monologhetto' » sul n. 40 di « Paragone ».

(8) Diciamo questo in base a quanto conosciamo dei manoscritti ungarettiani dalle due edizioni di *Un grido e paesaggi*, quella di Schwartz del '52, e questa di Mondadori del '54.

(9) Ma dopo gli esempi inoppugnabilmente contrari di un Rimbaud o di un Campana, si troverà ancora chi dia a priori la palma poetica alla poesia in verso e non alla poesia in prosa?

finché non ha prevalso il verso endecasillabo, e insieme ad esso la misura straordinariamente estesa, rivoluzionaria addirittura nella poetica di Ungaretti, la forma del poemetto.

Dal suo definitivo inizio (« Sotto le scorze, e come per un vuoto, - Di già gli umori si risentono... »), sale Ungaretti a costruire il suo tessuto vasto e colorito su un tono dove, ricapitolando, si rammentano altre poesie-chiave di lontane stagioni ungarettiane come « I Fiumi », e, per il finale che punta al cuore del proprio sentimento, gli « Inni ». Ma nel « Monologhetto », come soltanto nella lontana *Allegria,* tratta il poeta della propria vita, non come allora su un tono segretissimo di diario, ma ricuperando, sul filo delirante del ricordo, « paesaggi », ed i temi essenziali al suo Febbraio, primo fra tutti quello del suo stesso esistere, perché anche il poeta è nato di Febbraio. Ricordare quel mese tocca alla radice la vita stessa di Ungaretti, e con essa la poesia che si risente a colmare quel « vuoto » che ogni anno si rinnova di Febbraio. Si accende pianamente il poemetto come un « risentirsi di umori », un « delirare di gemme », e miticamente tentando il proprio corso, trova la bella immagine: « Erra, di nuovo in cerca d'Ararat, - Con solitudini salpata l'Arca... » - da cui ha inizio il mitico viaggio ungarettiano nei « paesaggi », in un « plein aire » improvviso della mente. E spazialmente si configura il tempo perduto (vuoto) del Febbraio, ricreato in un vertiginoso crescendo di ritmi, in un corso irrazionale di vere e proprie sequenze illuminate, innestate l'una sull'altra. Come per un fermento naturale le immagini vengono a premere sotto la cute del Febbraio: « Qua e là spargersi s'ode, - Di volatili in cova - Bisbigli pigolii... »; cresce il « capogiro » delle immagini, come bene lo chiama Bigongiari, e si ritma delirando lucidamente nelle sequenze dei paesaggi, da Maremma a Lucania, da Lucera all'« aromatica selva di Vizzanova », ad Ayaccio, a Pernambuco, al Brasile, nel battito di un ritmo colmo e primitivo, la novità vera del poemetto, che reca il corso inarginabile dei suoi tanti vivissimi elementi — gnomici, lirici, descrittivi, e perfino l'umore prodigioso di alcune cadenze dialettali — a comporre una mitica sequenza allucinata di immagini legate fra di loro. Finché, salendo il ritmo in rituale dionisiaco, si tocca il vertice nel ricordo che rulla presente, addirittura visibile, del Carnevale brasiliano: « ... Ed incede il Neptunia. - A Pernambuco attracca - E, - Tra le barchette in dondolo, - E titubanti chiattole - Sul lustro elastico dell'acqua, - Nel breve porto impone nero, - L'ingombro svelto del suo netto taglio. - Ovunque, per la scala della nave, - Per le scale gremite, - Sui predellini del tramvai, - Non c'è nulla che non balli, - Sia cosa, sia bestia, sia gente, - Giorno e notte, e notte - E giorno, essendo Carnevale... ».

Si stacca da questo vertice la seconda parte del « Monologhetto », dopo un istante di pausa e di ripensamento: « Il ricordare è di vecchiaia il segno, - Ed oggi alcune soste ho ricordate - Del mio lungo soggiorno sulla terra... ». Come a rianimare le sue variazioni (« Son vere e proprie variazioni su un tema dato » — ne ha ben detto Giuseppe De Robertis) il poeta dà voce nel profondo agli altri temi, non più i « paesaggi », ma addirittura l'essenza, l'origine della sua stessa vita, su un tono colorito di leggenda, perché « anch'io — dice — di questo mese nacqui ». « Era burrasca, pioveva a dirotto - A Alessandria d'Egitto quella notte... »; e passano

in successione a illuminarsi mantenendo il ritmo elastico e sostenuto della prima parte, i temi delle sue stesse origini. « Non è Febbraio il mese degli innesti? » — aveva detto poc'anzi — e seguendo il procedimento d'innesto tutto irrazionale di prima, vede (li « vede » proprio con gli occhi della mente) i personaggi di questa leggenda autobiografica: gli Sciti che in quella stagione fan festa grossa mentre Adamo ed Eva « rammemorano nella terrena sorte istupiditi »; per un istante l'araba « dalla schiumante bocca vaticinante », finché non la sommerge il riso della madre del poeta, « Lucchese », che cita i suoi proverbi e incarna davvero il mito dell'origine. Di qui, dal grido più spontaneo del poeta dopo la materna apparizione (« Poeti, poeti, ci siamo messe - Tutte le maschere; - Ma uno non è che la propria persona... ») ha inizio la conclusione del poemetto, la parte che su un ultimo slancio lirico ne collega il fermento sostenutissimo alla storia intera, antichissima e nuova di Ungaretti. Lo stesso flusso storico del « Monologhetto » si spiega nel « vuoto » che « per impazienza di uscirne » si affanna « a reincarnarsi in qualche fantasia », anch'essa infine vana, perché « solo ai fanciulli i sogni si addirebbero »; ma fanciullezza è subito ricordo, e la verità non è che « un barlume di vero e il nulla della polvere », anche se — conclude Ungaretti — « ...matto incorreggibile, - Incontro al lampo dei miraggi - Nell'intimo e nei gesti, il vivo - Tendersi sembra sempre ».

In questa verticale lirica, il giro largo del « Monologhetto » — e con esso la storia più recente del poeta iniziata con *Il Dolore* — ritrova indubbiamente qualcosa del barlume d'essenziale, la prima sorgente ungarettiana ancora nel cielo simbolista. Ma dovremo dar tutto il peso conclusivo alla chiusa, invece che al corso intero del « Monologhetto », al suo corso greve e continuato di una tensione accesa e quasi ininterrotta? E' pure cosa nuova nella lunga e meditatissima storia di Ungaretti, che il suo antico dono d'essenziale sia ora sfociato — quasi all'estremo opposto, e con analoga ragione di stile — in un discorso lucido, determinato dai ritmi più che dalla melodia, dagli accesi e pieni colori più che non dai puri lirici toni. L'opportunità e la novità critica del « Monologhetto » nella nostra ultima poesia l'ha segnata la reazione stessa della critica, vivissima, aperta, talora felicemente combattuta; e soprattutto si segna nei discorsi poetici che iniziano i più giovani, autorizzati, fra l'altro dal « Monologhetto », a cercare una poesia di canto pieno, diffusa, di più estesa e umana comunicazione e illuminazione. Ma dopo questo rinnovato dono di « Allegria » al nostro tempo, e dopo gli « Svaghi » e « Semantica » svolti nell'analogo clima dei « paesaggi », Ungaretti con la sua poesia più recente, « Il Segreto del Poeta », pare che punti di nuovo al puro fuoco mentale, al più fermo segreto di *La Terra Promessa.* Si fermerà qui per ora la puntualissima e per noi essenziale suggestione del tempo dataci da Ungaretti fra *Il Dolore* e il « Monologhetto »? Al critico non si addicono tanto previsioni, quanto attente registrazioni; pure la consuetudine non smentita finora di Ungaretti ci può dire che ogni suo movimento, anche quello in apparenza diverso e addirittura contraddittorio, ha una profonda ragione di poesia, una ragione esemplare di stile, che, nel tempo, salda poi sempre l'occasione all'intera figura.

GIORGIO CAPRONI

POESIE

La palla

Le magre giovinette in avvenire,
che rimbalzando la palla di gomma
sudano delicate nel cortile
di cemento ove giocano, la tromba
del silenzio perché non sanno udire
come so io? Al bianco d'una tomba
mentre la porcellana fa salire
dal piatto acceso il pensiero, nell'ombra
che prenotturna le copre oh la gialla
vampa dalle magliette acri - il clamore
di giubilo, se per un fatuo errore
libero di capelli e aliti, dalla
finestra chiusa raggiunge il mio cuore,
spaccato un vetro celeste, la palla!

Su una medaglietta

Ricorderò San Giorgio
un giorno senza virtù,
e le tue mani aderenti
al freddo, qui dove fu
quasi una grazia nel buio
la cena nella latteria.

Ritroverò nella mia
chiusa tristezza, il di più
che m'hai lasciato: la pia
immagine di concordia
- la medaglietta con su:
« Mi Iesu misericordia ».

Frammento

...entravo da una porta stretta,
di nottetempo, e il mare
io lo sentivo bagnare
la mia mano - la cieca
anima che aveva fretta,
e timida perlustrava
il muro, per non inciampare.

Dal vicolo, all'oscillare
d'una lampada, bianca
ed in salita fino
a strappare il cantino
al cuore, ahi se suonava
il lungo corno il vento
(lungo come un casamento)
nell'andito buio e salino.

Con me, mentre un cerino
mi si sfaceva bagnato
fra le dita, alla guazza
marina anche la luna
entrava - entrava una
ragazza, che la calza,
cauta, s'aggiustava.

Era un portone in tenebra,
di scivolosa arenaria:
era, nell'umida aria
promiscua, il mio ingresso a Genova.

Da "I lamenti"

VIII

Il tuo nome che debole rossore
fu sulla terra! Dal vetro che già
brucia al dicembre, e s'appanna al vapore
timido del mio fiato che non sa
rassegnarsi a tacerti, io che città
vedo, fioca di nebbie, cui un ardore
ultimo di cavalli e foglie dà
la parvenza del sangue? Nell'albore
umido cui si sfanno anche le mura
dure di Roma, ben altra paura
ora è nel petto - ben altro, mio amore,
è lo schianto, se all'improvviso d'una
voce che chiama, soltanto il rossore
d'una sciarpa carpisco nella bruma!

X

Nella profondità notturna il corno
d'America, dal buio locomotore
sperduto cosa fruga - chi nel cuore
sveglia l'innominabile ritorno
a uno sgomento che conquide? A un sonno
plumbeo più che i millenni, immenso muore
nel deserto di brina un passo - l'ore
ha aggredito quel raglio mentre intorno
cresce il sospiro dell'uomo. E tu ancora
chiuso nella tua stanza, inventa l'erba
facile della parola - fai un'acerba
serra di delicato inganno, all'ora
ch'opprimendoti viva a un tratto serba
per te il lamento che il petto ti esplora!

Litania

Genova mia città intera!
geranio! polveriera!
Genova di ferro e aria,
mia lavagna! arenaria!
Genova città pulita!
brezza e luce in salita!
Genova verticale,
vertigine! aria! scale!
Genova nera e bianca!
cacumine! distanza!
Genova dove non vivo,
mio nome! sostantivo!
Genova mio rimario!
puerizia! sillabario!
Genova mia tradita,
rimorso di tutta la vita!
Genova di limone!
di specchio! di cannone!
Genova di solitudine,
straducole, ebrietudine!
Genova in comitiva!
giubilo! anima viva!
Genova da intravedere,
mattoni! ghiaia! scogliere!
Genova mare celeste!
ragazze! bottiglie! ceste!
Genova tufo e sole,
rincorse! sassaiole!
Genova tutta tetto!
macerie! Castelletto!
Genova d'aerei fatti,
Albàro! Borgoratti!
Genova tutta colore!
bandiera! rimorchiatore!
Genova viva e diletta,
salino! orto! spalletta!

Genova e così sia!
mare in un'osteria!
Genova che mi struggi,
intestini! caruggi!
Genova illividita!
inverno nelle dita!
Genova mercantile,
industriale! civile!
Genova d'uomini destri!
San Giorgio! Ansaldo! Sestri!
Genova di banchina,
transatlantico! trina!
Genova tutta cantiere!
Bisagno! belvedere!
Genova di canarino,
persiana verde! zecchino!
Genova di torri bianche!
di lucri! di palanche!
Genova in salamoia,
acqua morta di noia!
Genova di mala voce!
mia delizia! mia croce!
Genova nome barbaro,
Campana! Montale! Sbarbaro!
Genova d'Oregina!
lamiera! vento! brina!
Genova di casamenti
lunghi, miei tormenti!
Genova che non mi lascia!
mia fidanzata! bagascia!
Genova di luci ladre,
figlioli! padre! madre!
Genova ch'è tutto dire!
sospiro da non finire!
Genova mia illuminata,
umida! notturna! amata!
Genova mio pettorale!
mio falsetto! crinale!

Genova vecchia e ragazza,
pazzia! vaso! terrazza!
Genova di grigie mura!
distretto! la paura!
Genova di cose trite,
la morte, la nefrite!
Genova dell'entroterra!
sassi rossi! la guerra!
Genova sempre nuova,
vita che si ritrova!
Genova bianca e a vela!
speranza! tenda! tela!
Genova sempre umana,
presente! partigiana!
Genova della mia Rina!
Valtrebbia! aria fina!
Genova di brillante,
lucida! palpitante!
Genova di tutta la vita!
mia litania infinita!
Genova di stoccafisso
e di garofano, fisso
bersaglio dove inclina
la rondine! la rima!

(Dalla rubrica *L'Antologia* del III Programma).

GASPARE TRAVERSI: *Il minuetto dei bimbi* (Genova - Raccolta privata)
(dal volume: *Teatro e Immagini del Settecento Italiano*)

PIETRO LONGHI: *Il casotto del burattinaio* (Venezia - Ca' Rezzonico)
(dal volume: *Teatro e Immagini del Settecento Italiano*)

ALBERTO MARTINI

Teatro e Immagini del Settecento Italiano

È merito dell'*Edizioni Radio Italiana* e di Marziano Bernardi, l'aver pubblicato e curato con rara intelligenza e gusto, quel signorile e singolare volume che è *Teatro e Immagini del Settecento Italiano*: signorile nella veste, singolare nell'impronta che il Bacchelli e il Longhi hanno saputo imprimergli. In esso ci viene raccontato in parole e squadernato in figure che si integrano e convalidano l'un l'altre, il destino di un secolo inquieto e avventuroso, dolce e stravagante, languido e smanioso, il nostro Settecento: un secolo che amava vestire di colori domenicali, carnevaleschi, quando non ricorreva alla maschera che ne è l'emblema più vero, un telaio culturale e morale ormai ridotto all'osso, anzi, già le ossa scricchiolavano incerte. E fu un isolamento splendido a darci l'illusione di conservare una civiltà d'avanguardia, una morale aderente e confacente al premere dei nuovi problemi e delle nuove esigenze, un benessere economico e un prestigio politico valutabili in scala europea. Ma era lo spegnersi lento, non ignaro di bagliori e di luci abbacinanti, era il segmento serotino di quel giorno di storia gloriosa che ebbe il mattino nella Rinascenza: ormai non si viveva che di rendita, non ci si trascinava avanti che per una inerzia ormai vicina a finire. E se i nostri artisti ben tenevano ancora un passo europeo — basti dire dei Tiepolo, del Pellegrini, del Guglielmi, che campirono di colore non so quanti metri quadrati di muri, nelle ricche dimore straniere; o del Vivaldi, del Platti, nella musica; del Goldoni, per il teatro —, pure le voci più moderne erano quelle che giungevano d'oltralpe, e non è necessario fare nomi.

Ma il nostro Settecento ebbe una singolarità che fu sua soltanto, quella che il Bacchelli chiama « vocazione teatrale »: vocazione che si esprime in mille modi, tanto forte era il suo impulso, e sulla scena e per le strade e nei salotti e sulle tele dipinte e sui muri affrescati. Ogni umano gesto e manifestazione cade fatalmente sotto il segno di questa inclinazione, che è caratteristica non confondibile dell'epoca. La spia può essere dovunque: è un inchino sapiente, il volgere malizioso degli occhi, il gusto della maschera e della mascherata, il compiacersi di strambe fantasticherie, di eterocliti costumi, stravaganti mode; è un dolce bearsi in una finzione illusiva, è il trasferimento del piano della fantasia, della immaginazione su quello della realtà, che viene accantonata come ospite noioso e ingombrante (chi l'affrontò faccia a faccia, chi cercò di porla innanzi agli occhi ciechi dei suoi contem-

poranei, ebbe dagli dei in sorte di pronunciare parole non comprensibili, o che è peggio, di essere frainteso).

Riccardo Bacchelli, movendo in certezza i passi in quel laberintico giardino che è il Settecento, trova presto i termini di una felice esemplificazione di quell'atteggiamento che gli si è venuto palesando in partenza, nell'atto stesso di affrontare il tema, ed è quella « vocazione teatrale » di cui dicevamo poc'anzi. Quanto alla musica, l'opera buffa, l'opera « all'italiana », allora invadeva coi suoi andamenti briosi e vivaci, talvolta popolari, le più rinomate ribalte d'Europa; la stessa architettura, per solito impassibile, si piegava facilmente al nuovo ruolo che le veniva attribuito dall'insueto regista, il secolo, e recitava in piena aderenza la parte di « scena », di « teatro » in cui si svolgeva una vita trapassata in commedia — anche l'arredamento, assurdo e scenografico, conferma questa impressione —; la poesia, con l'Arcadia, volgeva in mondano e in galante anche l'idillio pastorale, e col Parini, esemplificava a chiare lettere quale fosse la vita del « giovin signore » e di quanti lo contornavano, nient'altro che « perenne comparsa »; la pittura poi, e lo vedremo meglio, è della « teatralità » settecentesca il documento più illuminante: tutto insomma, contribuisce a sottolineare l'esistere concreto, ben che eccezionale, di questo atteggiamento.

Ma ecco la Commedia dell'Arte, con i suoi comici, gli « italiani », da qualche secolo meritamente famosi nell'Europa tutta: anche se già segnato dalle rughe inevitabili della vecchiaia, stabilizzato in regole e andamenti obbligati, fermo nei tipi consueti e consunti delle maschere tradizionali, anche se ingentilito e manierato, pure quel teatro conservava la forza di una tradizione fatta di astuzie, di bravure, di virtuosismi, in una parola, di una tecnica, così sperimentata e duttile, che offriva gli strumenti di una stragrande diffusione e di un non dubbio successo. Purtroppo di questi fatti non ci resta che una traccia scialba, che il vento del tempo vieppiù scancella:

« Difficile, in parte impossibile, compensar con la fantasia l'erudizione necessaria, e non bastante, a rianimare il chiasso e lo spasso e l'esuberanza delle trovate mimiche e verbali, inintellegibili o perdute, in gran parte svanite, freddate, dei comici del teatro vero e proprio, e di quegli altri, vaganti, delle strade, delle piazze, delle fiere, dei carnevali, sui trespoli dei cantimbanchi e dei ciarlatani, a richiamo, con la varia tribù dei pagliacci e saltimbanchi e giocolieri, che rinutrivano anch'essi la " nazione " dei comici e più o meno direttamente le appartenevano ».

Sono parole del Bacchelli, che a pieno aderiscono al clima fermentato del Settecento, percorso dalle turbe svagate e svaganti di un popolo di attori, di scenografi, di comparse, di suggeritori, di vestiaristi; abitato insomma, da uomini che nel sangue avevano un istinto, non frenabile né frenato, quello teatrale. Esempio ne è il Goldoni, « galantuomo italiano » — per dirla col Bacchelli —, il quale snoda sulla scena una sequenza varia e multiforme di « caratteri caricati », senza esser caricature, di « tipi », senza cadere in una astratta tipologia; toccandoli tutti di una cordiale e umana simpatia: esempio ne è il Metastasio, l'impeccabile tessitore di leziose trame, lindo e prezioso e artifizioso, dolcemente musicale.

Ma dell'« antico aceto », « di quello spirito e spiritaccio sarcastico e sardonico, di quel riso e ghigno di irrisione al mondo e a se medesimi, ch'erano stati la forza potente e caduca dell'Arte, degli "Italiani,, », ormai non restava che un riflesso pallido, a stento riconoscibile, non restava che lo scialbo del ricordo, ogni giorno più fatiscente.

Chi voglia disporre, nella rievocazione del secolo decimo ottavo, in quella « ricerca del tempo perduto » che è l'operazione storica, di una traccia più certa e verificabile di quelle che solitamente ci vengono offerte, ha da ricorrere fatalmente ai testi teatrali e figurativi, in particolare alla pittura, che con maggior facilità aderisce al clima di un'epoca e di una civiltà, restituendocele attraverso pezzi « veri » e illuminanti, attraverso frammenti che la mano dello storico ha da ricomporre con sapienza e pazienza: pittura e teatro, si è detto, che nella « visività » hanno un termine che li accomuna — si intende che il secondo non si riduce a questo solo carattere, benché scenografia e mimica e costumi siano riconducibili a quel segno, ma si avvale pur della parola recitata —. E se impervio e intricato e sdrucciolevole può essere questo cammino — rapporto tra pittura e teatro —, tuttavia la posta in gioco compensa il rischio, e se poi chi rischia è Roberto Longhi, bello è rischiare, e non costa nulla. Lo prova questo saggio, in cui la delicata operazione del trapasso da una forma all'altra si attua in modo quasi naturale, come sollecitata dalle opere medesime, che ben si leggono tutte d'un fiato; anzi, paiono trovare in questa non astrusa connivenza una sorta di integrazione che aiuta a meglio comprenderle. Un esempio caratteristico di questa situazione — la congenialità di teatro e pittura —, per altro tipicamente settecentesca, è offerto dal caso Goldoni-Longhi, per solito riconosciuto, ma non mai approfondito: perché, vien voglia di dire, mai si sono veramente valutate e considerate nel loro giusto peso, le eccellenze di queste due personalità, diminuite più volte e avvilite da distinzioni non esistenti, da limiti esistenti solo nella mente di chi le poneva.

Ma lasciamo al Longhi di rendere in parole aderenti e puntuali, il timbro sentimentale che impronta le tele del grande pittore veneziano:

« Una cronaca paziente e tenace, in cui il momento ironico è leggero come una bolla di luce subito spenta, descrive le solite azioni della giornata: la toeletta, la opaca conversazione, la lezione di danza, il concertino, o i giochi in casa, l'esame dell' " andrien " nuovo portato dal sarto e, magari, preso a credenza, la passeggiata in piazza, alla bottega del caffè, la visita al ridotto ».

E ancora:

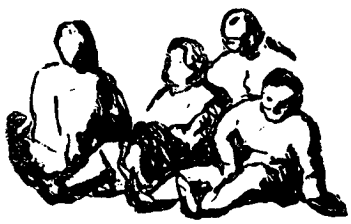
« Composti in una amenità di ritratto, appena leggermente svagati, i personaggi del Longhi lasciano che gli oggetti famigliari e l'aria stessa che li circonda dicano la loro storia, la storia senza eroismi e senza fracasso di chi tiene alla reputazione. Sono attori perfettamente responsabili della loro parte, di gesti controllati, e — se parlassero — dalla voce suasiva, raramente forzata. Sono gli attori che recitavano le commedie di Carlo Goldoni, spregiudicate senza scetticismo, spiritose senza

le squisitezze del Signor di Marivaux, commosse senza lacrime. Commedie, intanto, della saggia mediocrità umana ».

E sarebbero indicazioni fruttuose anche, e specialmente, per quel regista teatrale che del nostro grande Goldoni volesse offrire una rappresentazione una volta tanto aderente al testo, e non svagante ed estrosa, sviata, come ormai siamo soliti vedere. Se questo lo possiamo dire, è perché un termine sicuro di verificabilità esiste: la pittura di Pietro Longhi, che tante volte par riprendere e fermare sulla tela il gesto di un attore, anzi, addirittura illustrare una battuta goldoniana — Roberto Longhi ne ha offerto un gustoso e interessante repertorio —.

Ma il binomio Goldoni-Longhi non rimane singolare nel secolo decimo ottavo; solamente a Venezia si potrebbe indicarne un altro, quello del Conte Gozzi e del giovine Tiepolo, e a Napoli quello tra il Marchese di Liveri e Gaspare Traversi. Due nomi quest'ultimi, che certo non riescono a evocare alla mente fantasmi famigliari: il primo, perché puntò ogni suo interesse sugli elementi « visivi » del teatro, sulla sua essenza figurativa — e il tempo ebbe buon gioco a scancellare ogni traccia di questo grande « regista » —, il secondo, perché da poco riconfigurato « persona storica », dopo un avvilente scambio, lungamente protrattosi, col superficiale Bonito. Ma il suo modo pungente e naturale di accostare i dati di una realtà minore e umile, ma pur sempre vera; la scoperta di una tematica affatto inedita; l'impegno morale che sempre lo sostiene; sono qualità che fanno del Traversi uno degli artisti più grandi e più moderni di tutto il Settecento.

Infine, a testimonianza della « vocazione teatrale » del secolo, di cui ha sapientemente detto il Bacchelli, a conferma di quell'intima connivenza di teatro e pittura, di cui ha brillantemente trattato il Longhi, si squadernano eletti esemplari della civiltà figurativa settecentesca, e in splendide riproduzioni in bianco e nero, e in tavole a colori di rara aderenza. Un libro affatto singolare e per l'eleganza della veste e per la qualità del « corpo » critico, un libro insomma, che veramente contribuisce alla « diffusione della cultura teatrale e figurativa » (affidandosi a uomini come il Bacchelli e il Longhi, scrittori e critici ad uno, l'esito non poteva essere che eccezionale).



LEO LEVI

Melodie tradizionali ebraico-italiane

Su proposta del dott. Leo Levi il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, mercé il generoso intervento della RAI, Radiotelevisione Italiana, ha compiuto, nel mese di febbraio 1954, una prima rilevazione ed una conseguente registrazione, delle melodie tradizionali e folkloriche delle Comunità ebraico-italiane. Ha provveduto a tali rilevazioni e registrazioni lo stesso proponente, il dott. Leo Levi che qui riferisce brevemente sulla sua campagna di raccolta, lumeggiando alcuni punti che rivestono un interesse particolare per la storia della musica.

L'Italia, terra di canti, non ha potuto non lasciare una sua ben determinata impronta su quella parte della musica ebraica che si è sviluppata sul suo suolo. Perciò il complesso dei canti e delle nenie ebraico-italiane, rappresenta — dal punto di vista folklorico non meno che da quello musicologico — un valore d'interesse italiano oltre che ebraico. La collaborazione, istituita con le recenti registrazioni, tra Enti locali ebraici, cantori e Comunità, ed Enti dello Stato d'Israele (quali la Società per il Folklore Israeliano, la Radio Israeliana e la stessa Signora Rachele Ben-Zevi, moglie del Presidente della Repubblica Israeliana, che si è personalmente interessata alla raccolta) da una parte — e il Centro Nazionale Studi Musica Popolare dall'altra, viene così a colmare una lacuna, nell'interesse della musicologia e del folklore di ambedue le nazioni.

Abram Idelshon, il celebre musicologo ebreo, ha infatti — inspiegabilmente — dimenticato l'Italia. Nei suoi studi egli ha tenuto ampio conto delle Comunità Orientali « spagnole » o « sefardite » — dal Marocco alla Persia — di cui ha trascritto i canti tradizionali, e delle tradizioni degli Ebrei dell'Europa Nord-Orientale o « tedeschi » o « askenaziti », da cui egli stesso proveniva; ma ha considerato la tradizione musicale del canto popolare e liturgico degli Ebrei italiani come se fosse tutta quanta compresa nella raccolta del Consolo (« Canti di Israele », pubblicata a Firenze nel 1891. In effetto, la raccolta del Consolo è completa e scientificamente condotta per ciò che concerne la sola Comunità di Livorno, e riflette pertanto solo un aspetto — e non il più tipico — della musica ebraico-italiana.

E' noto infatti come in Italia convivano — per quanto perfettamente fusi e compenetrati tra loro, e del tutto assimilati alla lingua e alle tradizioni nazionali

della penisola — tre gruppi ebraici di differenti tradizioni religiose e di differenti origini. Le differenze (del resto, ben poco rilevanti) in certi costumi e nel rito delle preghiere, fanno fede della differente loro origine. Accanto al gruppo « sefardita » o « spagnolo », costituito dai profughi della penisola Iberica giunti in Italia dopo il 1492 (parte arrivati in Italia direttamente dalla Spagna, parte pervenutivi, in ondate successive, dai Paesi dell'Oriente: questi ultimi, numerosi specie ad Ancona e a Venezia, sono detti « levantini »), e al gruppo dei discendenti dai profughi dei paesi del Nord-Europeo, o « askenaziti » o « tedeschi », giunti qui tra il XII e il XVII secolo, esiste un gruppo per così dire autoctono, ossia residente in Italia — senza soluzione di continuità — da circa 2000 anni. Il rito « italiano » di questo gruppo, e i canti liturgici relativi, contenenti elementi di indubbia antichità e originalità, è stato ignorato dall'Idelson; ed è specialmente a questo gruppo che è stato rivolto l'interesse in queste registrazioni, mai eseguite, a quanto mi consta, fino ad oggi.

Quanto agli altri due gruppi va subito avvertito che il forte fascino della musicalità italiana — assieme all'ambiente di estrema tolleranza e di benevolenza che i profughi ebrei di ogni paese hanno, in ogni tempo, trovato in Italia — ha profondamente modificato le loro tradizioni musicali. Analogie e parentele con canti sefarditi o askenaziti sono tuttora riconoscibili; ma poiché la pronuncia «italiana» della lingua ebraica (diversa assai da quella « askenazita ») è stata assunta da tutti gli immigrati, anche le musiche e i ritmi ne son rimasti profondamente modificati.

Le registrazioni dovranno offrire materiale di studio al musicologo e allo studioso di storia e di folklore: sarebbe ora avventato e presuntuoso anticipare delle conclusioni. Mi sia tuttavia permesso indicare qualcuna delle mète cui si potrà giungere, quasi teoremi la cui formulazione a priori attenda una scientifica dimostrazione.

a) Il sistema neumatico (adopero la definizione « neumi » per i « teamim » o segni di lettura musicale dei testi biblici, ben sapendo che essa non è scientificamente esatta; chè i « teamim » sono di origine sintattica e non musicale-cheironomica; ma la parola « neumi » offre un'analogia fonetica formale con la parola ebraica « neimot » o « neamim » con cui si indicano le inflessioni di voce e le melodie, ed è quindi comoda ed adescante...) degli « italiani » è diverso da tutti gli altri sistemi di canto; ossia, mentre presso tutti i gruppi ebraici ogni segno neumatico corrisponde a un determinato melisma, o a un determinato gruppo di note (diverso in ogni gruppo ebraico e diverso per ogni « neuma »), presso gli « italiani » il canto o la lettura cantata dei testi biblici segue solo in parte i segni neumatici che si trovano indicati in ogni testo biblico puntato. Certe analogie tra il canto degli ebrei « italiani » e il sistema di neumazione e di puntazione « babilonese » della Bibbia (conservatoci nel cosiddetto Codice di Pietroburgo), sistema anteriore di due secoli circa al sistema dei neumi detti di Tiberiade (ideato nel VII sec. e da allora adottato dappertutto e scritto in ogni Bibbia puntata) indurrebbe a credere che il rito « italiano » sia il depositario di una antichissima tradizione. Il contatto tra ebrei italiani e ebrei palestinesi nei primissimi secoli dell'E. V., documentabile e documentato, ci riporterebbe così a tradizioni musicali pregregoriane: mentre determinate analogie tra il sistema « italiano » della cantillazione biblica e quello in uso presso

gli Ebrei dello Yemen, che abbandonarono la Palestina, essi pure, nei primissimi secoli dell'Era Volgare, starebbe ad avvalorare tale adescante ipotesi.

b) La scala « hijaz » (do - reb - mi - fa - sol - lab - si), con la doppia « seconda aumentata », tipica nei canti popolari dei paesi dove si è svolta un'influenza mongolo-altaica (penisola balcanica, Asia anteriore) o dove è giunta la musica « tzigana » (Ungheria, Spagna) è del tutto assente nella musica ebraica in Italia, anche nella forma più « addomesticata » della cosiddetta scala « minore-armonica ». D'altro canto, è noto come la « seconda aumentata », nel tetracordo superiore così come in quello inferiore della detta scala, sia elemento tipico di molte tra le melodie sefardite e della stragrande maggioranza delle melodie askenazite, tanto che buona parte della musica (così detta ebraica) di Bloch si basa su tale scala; e v'è perfino chi ha voluto vedere, nel lamento e nel singhiozzo della seconda aumentata, un'eco delle tragedie e dei dolori che hanno accompagnato Israele nel suo lungo esilio. Ora il confronto tra canti askenaziti e la loro corrispondente forma italiana, nella quale è scomparsa la seconda aumentata, e tali canti assumono il corrispondente carattere maggiore o minore, sta a provare parecchie cose: anzitutto, che il tono elegiaco e singhiozzante della scala « hijaz » non è affato elemento tipico o caratteristico della musica ebraica; questa può e sa essere festiva anche nel tono minore, o elegiaca nel tono maggiore. Inoltre la scomparsa dell'intervallo di seconda aumentata, estraneo in generale al canto popolare italiano, dimostra come l'ambiente musicale italico abbia conquistato, fin dal loro arrivo, i profughi ebrei in questa terra ospitale e avvincente. Infine, la parentela dei modi del canto « italiano » -ebraico con i « toni » gregoriani, tra i quali non ha posto l'assurda ed esotica divisione del tetracordo secondo lo schema « hijaz », di origine asiatica, prova il carattere mediterraneo ed equilibrato della più antica musica ebraica.

c) I canti « italiani », evidentemente più antichi di quelli « spagnoli » o « tedeschi », si muovono tutti nell'ambito di poche note, spesso anzi nel rigido ambito di un tetracordo, cui si aggiunge, a mo' di abbellimento, una sola nota superiore o inferiore. Tra i vari modi, il frigio (la-sol-fa-mi), ossia il modo che si conclude con un semitono in discesa, è senz'altro prevalente.

E' assai facile ravvisare questo modo per così dire « autentico » anche in quelle melodie che oggi appaiono doriche (= minori) con terminazione sul re, o ipo-lidie (= maggiori) con terminazione sul do. La terminazione « piana » della maggior parte delle parole italiane ha influenzato la stessa pronuncia dell'ebraico (che pone l'accento tonico quasi sempre sull'ultima sillaba) presso gli ebrei italiani, che spesso e volentieri aggiungono un « e » eufonico alle parole ebraiche tronche (« shabbàth » diventa « sciabbàdde »; « Purim » diventa « purimme », ecc.). Così un « re » o un « do » si è venuto aggiungendo al « mi » su cui si terminava originariamente la melodia, e — sebbene tale nota aggiunta sia rimasta sempre non accentata, quasi un abbellimento finale — molti canti son venuti ad assumere un carattere « minore » o « maggiore »: per restare nel paragone con i modi gregoriani, si sono venuti formando, dal modo « autentico », due modi « plagali ». La conclusione sul « mi » è — se non erro — comune a molti canti popolari italiani, che solo apparentemente

(ossia se vengono eseguiti, come spesso si fa, con l'accompagnamento su una terza inferiore) sono di tono maggiore.

d) Quando già il canto popolare europeo e italiano (compreso quello ebraico-askenazita) era inquadrato nel regime della musica moderna, nelle Sinagoghe italiane più restie ad accettare innovazioni — e forse anche sulle piazze dei ghetti — si cantava in forma modale. La musica tonale sia quella polifonica, sia quella monodica basata sull'armonia delle note consecutive, era considerata ancora al tempo di Salomone Rossi, nel XVII sec., a Mantova, una innovazione extraliturgica, che non poteva nè doveva trovare posto nella Sinagoga, più austera e conservatrice. Le innovazioni polifoniche e i mottetti ebraici di Salomone Rossi ebbero forse successo alla Corte dei Gonzaga; ma nonostante le raccomandazioni del Rabbino Leone da Modena, nelle sinagoghe e nei ghetti gli Ebrei continuarono a cantare solo nenie modali, monodiche. Si dà il caso, perfettamente documentabile, di un canto askenazita, tipicamente « maggiore » che, giunto in Italia attorno al 1500, si è « ambientato » allo stile ebraico-italiano, e — subìta la apocope delle due note più basse e eliminati certi « salti » che all'orecchio, ancora modale, degli italiani apparivano esagerati — è ridivenuto modale (sempre con finale sul mi): è il celebre canto « Maos Zur », utilizzato anche da Benedetto Marcello.

e) Naturalmente non mancano, tra canti più recenti, influenze verdiane o rossiniane oppure dei canti del Risorgimento Italiano; talvolta si riscontrano influssi anche di autori settecenteschi, nonché di canzoni popolari ialiane, spagnole e provenzali.

Il presente lavoro di raccolta è stato fatto purtroppo con almeno 20 anni di ritardo. Ancora 20 anni fa (io stesso ho proposto la raccolta, purtroppo senza essere ascoltato, 20 anni fa, 10 anni fa, 4 e 2 anni fa!) si sarebbe potuto raccogliere, dai vecchi, cose preziosissime, oggi dimenticate inesorabilmente. Chè tre elementi — l'urbanesimo della fine del secolo XIX, l'assimilazione religiosa seguita alla Emancipazione degli Ebrei, e l'introduzione dell'organo (strumento del tutto estraneo alla tradizione ebraica) nelle maggiori Sinagoghe — han messo in ombra, negli ultimi 40 anni, le antiche melodie tradizionali monodiche conservate soprattutto nei centri minori. Oggi si sanno e si vogliono valorizzare le tradizioni, ma spesso è troppo tardi. Salvo Roma e Venezia (anche là però gli ebrei erano raccolti in piccole «Scole» o Sinagoghe congregazionali, quali la « Scola Canton » e la Scola « levantina » a Venezia; e le 5 « Scole » catalana, siciliana, italiana, spagnola, e « Scola Tempio » a Roma) gli ebrei erano, fino a 60 anni fa, raccolti in piccoli e medi centri. A Milano, a Napoli, a Genova non c'erano Comunità Israelitiche. Oggi Pitigliano, Conegliano Veneto, San Daniele del Friuli, Firenzuola d'Arda, un tempo fiorenti comunità, son sedi di Sinagoghe abbandonate. Talvolta mi è stato possibile rintracciare e portare davanti al microfono vecchi ebrei di quei piccoli centri; ma ben di rado questi vecchi — a parte la voce non certo da cantanti, della quale voglio sperare non si farà un addebito! — ricordavano le tradizioni e i canti uditi da fanciulli. E pur sono riuscito a fissare canti di Moncalvo e di Acqui in Piemonte, di Pitigliano, di Gorizia; e anche di un'altra piccola comunità — estinta solo dopo le ferocie naziste dell'ultima guerra — che è da considerarsi italiana a tutti gli effetti,

quella di Corfù, dove gli ebrei parlavano, sino a 30 anni fa, un idioma veneziano (con inflessioni e infiltrazioni baresi) e di cui gli ultimi superstiti vivono oggi a Trieste, ho potuto raccogliere canti dialettali e liturgici.

Di altre comunità, quali Casale Monferrato, Ancona, Ferrara, Padova, tutt'ora vive se pure non fiorenti, ho potuto avvicinare superstiti più giovani e registrare buona parte delle tradizioni musicali, spesso ricche e variopinte.

Delle comunità maggiori (e tuttora viventi) quali Torino, Venezia, Firenze e Roma ho registrato solo quelle parti del rituale o del canto tradizionale che mi parevano più interessanti — o per il loro valore folklorico (canti, per lo più pasquali, in dialetto locale) o dal punto di vista musicologico (letture neumatiche dei vari libri biblici, conservate intatte da molti secoli). Talvolta ho fatto registrare canti semidimenticati, quali quelli di certe cerimonie penitenziali notturne cadute oggi in disuso. Ho tralasciato di proposito quelle parti del rituale che sono state influenzate dalla recente innovazione organistica, sia perché in buona parte già trascritte in note, sia perché tuttora viventi e quindi non in pericolo, per ora, di cadere nel dimenticatoio.

Il lavoro è stato solo iniziato, e dovrà venire completato e proseguito. Dopo un primo lavoro di riordinamento e di confronto si vedrà quali altri canti possano essere registrati. Ad Alessandria, Cuneo, Firenzuola d'Arda, Venezia, Genova, Rovigo, Livorno, Napoli, Ancona, ecc., vivono vecchi che possono essere utilmente consultati. Inoltre si potrà richiedere alle Comunità di fornire copia dei canti e delle musiche moderne già trascritte, dalla cui analisi e dal cui confronto con le melodie testè registrate, e certo più antiche, potranno emergere elementi di notevole interesse. Mi auguro di collaborare io stesso a questo ulteriore lavoro; sarà opportuno procurare, per questa seconda campagna di registrazione, una più attiva e concreta collaborazione di Enti Ebraici, quali l'Unione delle Comunità Israelitiche e la Legazione d'Israele a Roma, che questa volta si sono limitati ad esprimere, in modo generico, la loro simpatia.

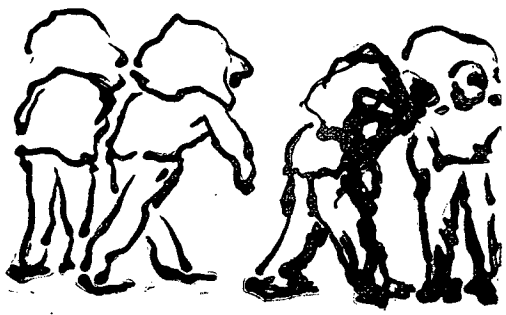
Un posto a sè nelle registrazioni merita la raccolta dei canti in giudeo-spagnolo, idioma vivo fino a una generazione fa a Livorno, e che ho potuto riesumare e far eseguire dal Rabbino dr. Elio Toaff, a Roma. La liturgia vera e propria di Livorno non è stata registrata, ché essa è già trascritta, con sufficiente fedeltà, dal Consolo.

I nastri registrati contengono più di 380 melodie. In generale ho fatto registrare solo 4-5 versetti biblici e 2-3 strofette degli inni, quando la melodia si ripete: per una prima indagine è sufficiente conoscere le frasi principali di ogni melodia. Molte sono analoghe fra loro, ma le varianti (ad esempio quelle della lettura neumatica dei vari libri biblici nel rito « italiano », tra Casale, Ancona, Firenze e Roma) possono offrire spunti, per utili confronti, alla attenzione dello studioso. Si impone un lavoro di riordino sistematico, e mi auguro di poterlo fare io stesso, qui o in Israele, dove porterò copie dei nastri, e dove si potran confrontare questi canti con quelli di altre Comunità ebraiche mediterranee.

Ma intanto il Centro Studi Musica Popolare, la RAI (perché qualcuna delle melodie più tipiche, e scelte tra le meglio registrate dal punto di vista dell'esecuzione, non verrebbe inserita nei programmi che la RAI mette in onda nell'occasione delle

feste ebraiche?), forse anche il III Programma, forse qualche appassionato o qualche studioso, anche non ebreo, avran materiale di studio e di lavoro.

Non posso chiudere questa relazione senza dire la mia riconoscenza e il senso del mio apprezzamento per la gentilezza, la sperimentata capacità, la signorile simpatia dimostrata a me, ai cantori, alle Comunità dalla Direzione Programmi, dai tecnici e dagli assistenti di tutte le sedi RAI. Quando al M.o Nataletti, direttore del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, ogni parola sarebbe inadeguata : l'intelligente comprensione e il disinteressato amore per i valori più umanamente umani (qual è il canto!) sono oggi doti così rare, che il solo ricordo dei momenti della vita in cui ci è dato di avvicinare tali uomini, vale a compensarci di anni di grigia esistenza. E il canto del popolo, il canto dei popoli, che avvicina a Dio anche quando non è dichiaratamente religioso, avvicina anche gli uomini. E io sono grato soprattutto dell'occasione di avvicinamento umano che mi è stata concessa.



DOMENICO DE ROBERTIS

I piaceri del « Morgante »

Quanti sono, oggi, che leggono il *Morgante*? Tolti quei pochi studiosi e curiosi, un suo pubblico il *Morgante* si può dire che l'abbia? Mettere avanti la scarsa vena, la nessuna *durata* del racconto, non basta. Narratori quali il Boiardo e l'Ariosto — nativo l'uno e direi primigenio, di una naturalezza distillata attraverso l'arte più consumata il secondo — non si può dire che siano popolari; e la fortuna della *Gerusalemme* non sarà dovuta ai continui indugi non narrativi, alla carica lirica sottesa, alla possibilità costante di un esito in altra dimensione?

Quanto alla satira del mondo cavalleresco, espressione dello « spirito nuovo » del Rinascimento, sarebbe tempo che una simile interpretazione cercasse più solidi fondamenti. E le sole vere esequie della cavalleria sono forse quelle, pateticissime, ma non nostrane, celebrate nel *Don Chisciotte*. C'è tutta una tradizione, dietro i nostri poemi romanzeschi: quella, epica e giocosa, dei cantari del Tre-Quattrocento, piuttosto conservatrice, e ritardataria, rispetto agli spiriti nuovi. E il Pulci che, esauriti i casi di Morgante e di Margutte, si accosta all'epopea di Roncisvalle, appartiene più al vecchio mondo che al nuovo: come si rifugiasse su posizioni conformistiche, nel cuore della tradizione antica. Le allegre bestemmie di Margutte hanno semmai del burchiellesco, arieggiano repertori d'altra età; le disquisizioni di Astarotte sono una parodia d'ordine prima letterario che teologico. Ma c'è di più. Che se il Boiardo riscaldò la sua fantasia al fuoco delle antiche storie, e quasi lo propagò, schiudendo nuove regioni dell'avventura, il Pulci ripercorreva sentieri già tracciati; e in un poema anonimo in sessanta e più cantari, il cosiddetto *Orlando* laurenziano trovò la tela che lo dispensasse dall'inventare la sua storia, trovò la spinta e la ragione quotidiana del suo lavoro; riserbando a sé, intero, il piacere di ritrascrivere quelle ottave, di spendersi tutto nel rivestirle a nuovo. Tranne alcuni episodi, e il personaggio di Margutte, la parte che si scelse fu quella del « rifacitore »; e l'*Orlando*, davanti, come una prima affrettata stesura.

L'inattitudine al narrare non poteva avere più flagrante conferma. La molla, la ragione dell'arte sua era cioè essenzialmente letteraria. Era il gusto di rianimare, di riinnervare quel tessuto prolisso, di dar movimento e voce a fatti e personaggi; e perdervisi tutto, sicuro di ritrovarsi ogni volta all'appuntamento del suo testo. Il cosiddetto « riso » del Pulci, lungi dall'esprimere un atteggiamento, un giudizio, è questo piacere, fatto colore, dell'artista nella sua opera: il piacere della riuscita

puntuale, dell'occasione saputa sfruttare, del riinventare nel giro di poche ottave una situazione, una scena: determinarla, vivificarla: tutte le facoltà, concentrate in quel punto. E domanda al lettore, più che abbandono, una attenzione sempre nuova, e il gusto di un tal lavoro: capacità di soffermarsi e di assaporare, di cogliere i minimi effetti, di eccitarsi ogni volta entro quel ristretto spazio. Pulci vuole un lettore suo pari; e invano cerchereste in lui l'« homo discolo e grosso » che la tradizione volgare si è compiaciuta di raffigurarsi. Non era Poliziano, né la sua ottava era quella delle *Stanze*; eppure, a tanta distanza, su un registro e in condizioni così diverse, il suo lavoro si svolgeva, direi, parallelamente. L'aria che respirava era la stessa.

Di qui la scarsa popolarità del *Morgante*; ma di qui, anche, tutta una serie di piaceri da consumarsi più in breve, e la varia traccia di un continuo « divertimento », e il gusto dell'improvviso, non l'improvviso dell'avventura, ma quello dello spettacolo, come d'un tratto s'accende davanti ai nostri occhi e ci rallegra. Era proprio lo spettacolo che egli riserbava a sé, di un tragico fatto descritto in una lettera del 1471 al suo Lorenzo: « Erano oggi in questa terra circa cento donne e uomini e frati a vigilare una donna intirizzata. Ruppesi un santo palco e rovinò in su un altro, e andòronsene così tutti insieme insino al fondo, e fu un fracasso, massimamente di donne, che così vi fussi stata mògliama! Tutto dì sono passate a predelline per tutta la terra: dicesi di più d'ottanta; che il meno s'hanno rotta una gamba e uno braccio. E' medici vanno qua e là correndo. I frati scontòrono i moccoli, ché n'ho veduti parecchi co' ceffi rotti. E' stato un trionfo e cosa parte da piagnere parte da ridere ». E a distanza di un anno, ripetendosi il fatto, rinnovato il piacere di raccontarlo (« ... Pure per un pezzo fu uno trastullo; erano sotterrati tra' calcinacci, e chi mostrava uno piede, chi si portava come un paladino come a Bambillona è Morgante. La polvere accecò ognuno: le madri correvano come pazze gridando e cercando i figliuoli, e chi il padre, chi il fratello, e alcuno pazzo la moglie. La chiesa era chiusa, e uno piccolo sportello occupato di gente caduta e incalcata a traverso. Gridossi per una ora tanta misericordia che se n'empierono le tina. Il frate a pie' giunti come un gatto saltò del pergamo; non vedesti mai più strano caso; quello da Camerino — quello appunto dell'anno prima — non fu nulla. Trassonsi questi infarinati tra' sassi, chi morto, chi tramortito, chi guasto, e tutto dì andorno a predellina per la terra, pure n'è morti pochi; ma molti bollono... »); e alla fine, il rammarico che tante cose « si abbiano fatta cilecca all'occhio », e di non aver tutto visto e ritenuto.

Di simili scene, godute, e dove l'autore sta come a dare una mano agli avvenimenti, il *Morgante* ce ne offre a ogni passo. E quel lavorare non *di prima*, e nessun pensiero del « racconto », dava più libertà al suo estro; oltre che il genere popolaresco, e certo parlar vivace che il « cantare », l'ottava portavan con sé, gli offriva tutta una gamma di modi e d'effetti. Si prenda uno degli episodi, a rigore, più drammatici: Morgante al campo nemico, circondato dai saracini (c. VII, 38 e segg.). C'è sì, per un istante, il senso della battaglia che si scatena:

E tutto il campo a furia sollevossi,
Ognuno addosso al gigante cacciossi. (VII, 38, 7-8).

Ma subito le redini del racconto in mano all'autore:

E gli feciono intorno un rigoletto,
Che lo faranno cantare in tedesco;
Al ponte di Parisse era in effetto
In mezzo a' saracini, e stava fresco;
Chi getta lance e chi sassi nel petto;
Pure al battaglio stavano in cagnesco... (VII, 39, 1-6).

Non che si pigli giuoco del suo personaggio. E' che l'intesa col lettore si stabilisce su altro piano che quello di una partecipazione al dramma del guerriero, su un piano di immediata comunicativa, sulla viva pagina, dove la metafora, degradante, ironica, spesso filata all'estremo, e i paragoni, le iperboli, e il parlar proverbiale e familiare costituiscono gli autentici colori, la vera vita dell'episodio.

Egli era come a dare in un pagliaio,
E già tutto forato come un vaglio
E' si volgeva come uno arcolaio
A' saracin che facieno a sonaglio...

Avea nel dosso migliaia di zampilli
Che gettan sangue già per le punture
Ch'erano state d'altro che d'assilli;
Chi dà percosse di mazze e di scure,
Chi il petto par, chi le gambe gli spilli,
Chi dà sassate che parevon dure... (VII, 43-44).

Ma, assistendo alla scena di Astolfo trascinato al patibolo (c. XI), non sai davvero se il poeta spenda tanto ingegno per rendere intero lo strazio del paladino, o se prolunghi questo per non finir mai di descriverlo.

Ma il manigoldo tuttavia punzecchia,
Ed or col piede or col pugno lo picchia
Quando nel volto e quando nell'orecchia;
E pure Astolfo meschin si rannicchia,
E tuttavolta co' pie' s'apparecchia
Di rappiccarsi a scaglione o cavicchia... (XI, 92, 1-6).

E' Maganzesi pur gridan dintorno
E sbuffan beffe con ischerno e scorno. (XI, 96, 7-8).

Voi vedete ciò che veramente importa all'autore; sono le parole, per dirla a suo modo, che « menan la danza ». E tante volte fanno scena e spettacolo da sole, alla meraviglia degli atti e dei colpi sostituiscono una più tangibile meraviglia:

Punte, rovesci, tondi, stramazzoni,
Mandiritti, traverse con fendenti,
Certi tramazzi, certi sergozzoni... (VII, 54, 1-3).

E ribadendo ogni parola:

Dànnosi punte, dànnosi fendenti,
Dànnosi stramazzon, dànno rovesci... (XV, 33, 1-2).

Questa è la realtà su cui opera Pulci, e che per lui ha sapore. E narrare, rappresentare è questo misurare continuamente la favola sulla realtà viva del linguaggio e suoi freschi umori. E' tradurre, commentare: un riinventare senza posa, anche quando non abbia sotto il testo anonimo. E non occorre che il commento si faccia voce « a parte » (« Ah, Ulivier! Amor ti scalda il petto!... », c. X, 145, 1), quando la presenza del poeta, il suo sguardo d'intesa, il suo incontenibile accento, è trasparente in ogni riga.

Come e' fu l'alba ciascun si levava,
E credonsene andar come ermellini,
Né per far conto l'oste si chiamava,
Ché lo volean pagar di bagattini... (II, 25, 1-4).

Semmai, sono i personaggi stessi a dargli man forte, portando nell'azione il senso della viva favella, del pronto motteggio; e a loro volta abbandonandosi agli stessi diletti del poeta. Le favolette, gli apologhi fioriscono e s'appuntano sulla loro bocca; e spesso i proverbi di cui fan tanto scialo non sono che una favola sottintesa, la sua allusione o il suo desiderio represso. C'è insomma un continuo scambio di parti fra autore e personaggi; e la pazza impresa di Morgante al campo saracino, prima che nel poeta (« Così avvien chi pel fango vuol trottare, E può di passo andar per le vie asciutte... », c. VII, 47, 5-6), aveva trovato analogo e più colorito commento nelle parole d'Orlando:

Tanto andato sarà la capra zoppa
Che si sarà ne' lupi riscontrata;
Questa sua furia alcuna volta è troppa,
E fece pur inver pazza pensata
D'ardere un campo come un po' di stoppa
E come a' topi far con la granata;
Ma il topo sarà egli in questo caso
Al cacio nella trappola rimaso. (VII, 46, 1-8).

Fate poi che Ulivieri, o Rinaldo, si lascino cogliere all'esca solita della prima gonnella, chi li salva dallo spasso dei compagni?

Rinaldo vide Ulivier preso al vischio
Un'altra volta, e già tutto impaniato;

E dicea: « Questo ne vien tosto al fischio »;
Conobbe il viso già tutto mutato;
Vedeva gli occhi far del bavalischio.
Disse in francioso un motto loro usato:
« A ogni casa appiccheremo il maio,
Ché come l'asin fai del pentolaio ». (VI, 19, 1-8).

Ne nascono dialoghi fra i più gustosi; tra quello, serio, che si schermisce, e l'altro che gli sta addosso, petulante (c. IV, 60-62, XVI, 41-48); e fan da contrappunto, e come dire da « terra » (« Più su sta monna Luna, fratel mio! », c. XVI, 45, 7) a certi sviluppi elegiaci di quegli incontri e sùbiti entusiasmi, dove il gusto, gli echi di certa lirica, tra cortese e popolaresca, costituiscono un altro piacere per sé. Su questo registro, in questa luce intenerita, potrà insinuarsi addirittura il vagheggiamento del mondo cavalleresco

(Guardava Antea que' cavalieri armati
E tutti gli vagheggia in su gli arcioni,
E dice: « Io vedrò pur Cristianitade,
Castella e ville e tutte le cittade,

Le sue marine, i boschi, i monti e 'l piano,
E 'l bel castel, che guarda Malagigi,
Del mio Rinaldo, detto Montealbano;
Vedrò la bella chiesa San Dionigi,
Vedrò il Danese, Astolfo e Carlo Mano... [XVII, 27-28]),

o quanto meno delle antiche favole amorose, in una lunga rassegna (c. XVI, 30-40). Altre favole da quelle dei due frati davanti al migliaccio, o della volpe e del gallo, o del villano che sognava i buoi: quelle, sospese tra i vecchi modi del « plazer » e il nuovo gusto dell'antico, queste assunte nel vivo del dialogo, e che gli danno esca e sapore.

Ed è naturale che il Pulci, con quei suoi umori irrefrenabili, pronto com'è al commento arguto, al motteggio, alla sottolineatura beffarda, così « parlante » insomma, trovasse nel discorso diretto il campo ideale d'azione. Al suo gusto della espressione colorita, alla sua curiosità di linguista non pareva vero, quelle parole, quei modi sorpresi sul vivo, sperimentarli su una viva voce. E si moltiplicava nei suoi personaggi; in uno, Margutte, partorito da quell'estro, sproposito, sproloquio fatto figura, parve alfine esaurirsi. Si è già visto, del resto, come la caratterizzazione di certe situazioni avvenga attraverso una caratterizzazione linguistica, diciamo ora: di linguaggio diretto, vivo. Più che creare dei caratteri, Pulci ha fatto muovere e parlare dei personaggi; i loro tratti sono quelli della parte che recitano in quel momento. Avviene così che il dialogo conti e si sviluppi per sé, senza più freno, per quel che di contagioso passa da voce a voce, come qui, fra Rinaldo e Dodone, davanti a un cervo allo spiedo:

Disse Rinaldo: « Se ci è il pane e il vino,
Ch'aspettiam noi, Dodon? Qua sa d'arsiccio ».
Dicea Dodone: « Aspetta un tal pochino,
Tanto che lievi la crosta su il riccio ».
Disse Rinaldo: « Più non l'arrostiàno,
Ché 'l cervio molto cotto è poco sano ».

Disse Dodone: « I' t'ho inteso, Rinaldo,
Il gorgozzul ti debbe pizzicare;
Se non è cotto, e' basta che sie caldo ».
E cominciorno del cervio a spiccare... (IV, 35-36).

O lo regge il gusto della metafora:

Rispose Orlando: « S'tu non se' ben chiaro,
Io ti potrei col brando chiarir tosto;
A ogni cosa troverrem riparo ».
Disse il Pagan: « Per Dio, s'io mi t'accosto,
Io ti farò costar quel colpo caro ».
Diceva Orlando: « E' pagherai tu il costo ». (XVII, 122, 1-6),

o di certe esibizioni iperboliche:

Disse Ulivieri: « Sares'tu Briareo,
Con Giuspiter, o Fialte famoso,
O quel superbo antico Capaneo?... (X, 144, 1-3);

fino al prorompere di una « vis comica » clamorosa:

Disse il pagan: « Per Macon, poco stimo
Chi troppo sta la notte alla rugiada.
Manda pel prete e fa' trovare i moccoli,
Che tu mi pari una bertuccia in zoccoli ».
Berlinghier si crucciò come un diavolo,
E disse al saracin: « Matto uom bestiale,
Che se' tu uso a mangiar crusca e cavolo
Co' pazzi sopra il carro trionfale... (VIII, 74-75).

Facili effetti, sì. Eppure — e ne avvertiamo lo scatto già qui, nel cruccio di Berlinghieri — quante volte l'azione precipita e s'accende proprio sotto la spinta delle voci, e come sullo slancio:

« Traditor, rinnegato, micidiale,
Piglia del campo! » con un grido disse.
Orlando a Vegliantin fe' metter ale,
Poi si voltava e l'aste in basso misse... (XVII, 119, 1-4);

trova in esse la sua determinazione prima e più viva:

Dodon gridava al marchese: « Su, spaccia,
Lieva su presto, la zuffa s'appicca! »;
Donde Ulivieri abbandonò la micca. (III, 51, 6-8),

una trascrizione fulminea:

Rinaldo drento in Parigi era entrato,
E grida: « Popolazzo vile e matto,
Come hai tu tanto oltraggio comportato?
A sacco, a fuoco, alla morte, a furore! ».
E misse tutto Parigi a romore. (XII, 28, 4-8).

E arriverà a creare uno spazio di sole voci, in felice contrappunto:

Tutto il paese teneva in paura;
Ogni dì si sentia qualche spavento:
« Il tal fu morto in una selva scura
E tolto venti bisanti. — Al tal cento
Insin presso a Parigi in sulle mura ». (XI, 23, 1-5).

Cioè, giungere a un massimo di verità per sola strumentazione verbale: la realtà che « prende » solo se trascritta in parole e in ritmi. Noi sappiamo come si svolgeva il lavoro del Pulci, possiamo seguirlo verso per verso. Mai che ci dia il senso del contatto colla realtà. Per un'apertura come questa:

E come i can cogli orecchi alti stanno
Per assaltare o lepretta o cervieri... (XI, 72, 5-6),

quante similitudini letterarie. Neppur l'ombra, in lui, di quell'amore e magia delle cose, sia pur dipinte o scolpite, che era del Poliziano.

Eppure ci fu una volta che, proprio sul filo delle parole, s'incontrò col vero. Ed è nella descrizione del padiglione di Luciana, canto quattordicesimo: quella variopinta rappresentazione dei tre regni della natura e loro abitatori. E non diremo di quanto la ampliò rispetto all'originale. Pure, con gli animali terrestri e acquatici, non si discostò gran che dagli antichi bestiari, con definizioni e commenti risaputi, e contentandosi di curare l'accozzo di quei nomi (solo di rado qualche osservazione dal vivo, ma nel domestico: « E sopra il bucolin del topo il gatto », XIV, 79, 2). Ma, giunto agli uccelli, un'aria nuova, della sua terra. Per un pellicano, per una fenice, nomi e nomi, ancora, ma familiari, quotidiani, tolti dalla bocca della gente sua campagnola. E uccelli minuti, un sapore di « ornitologia toscana », l'eco delle cacce di Valdarno e di Mugello.

El marin tordo e 'l bottaccio e 'l sassello,
La merla nera e la merla acquaiola,
Poi la tordella e 'l frusone e 'l fanello

E il lusignuol c'ha sì dolce la gola;
E 'l zigolo e 'l bravieri e 'l montanello,
Avelia e capitorza e sepaiuola,
Pincione e niteragno e pettirosso
E 'l raperugiol che mai intender posso.

Quivi era la calandra e 'l calderino
E 'l monaco ch'è tutto rosso e nero,
E 'l calenzuol dorato e il lucherino,
E l'ortolano e il beccafico vero,
Insino al re delle siepe piccino,
La cingallegra, il luì, il capinero,
E pispol, codirosso e codilungo,
Ed uno uccel che suol beccare il fungo (XIV, 58-59).

E non solo chiamarli per nome, ma sorprenderli negli atti e nel volo.

E lo smeriglio si vede squillare
Di cielo in terra e la rondine ha innanzi...
E la cutretta la coda menando
Si vede e rizza la pupa la cresta...
Gli stornelletti in frotta se ne vanno...
Il picchio v'era e va volando a scosse (XIV passim);

e ascoltarli, e individuarli alla voce, al rumore:

Le mulacchie un tumulto in aria fanno...
E la ghiandaia va facendo festa
E la gazza marina vien gridando... (XIV passim).

E il gusto, perfino, della caricatura:

Quivi col gozzo e col gran becco aguzzo
Si vedea l'anitroccolo e lo struzzo (XIV, 56, 7-8);

o la magia della natura colta nel suo mistero:

E 'l bianco cigno che dorme in sul fiume... (XIV, 56, 4).

Cantava qui un segreto amore, e le parole vivevano di altra realtà; erano quei colori e quelle piume.

ALESSANDRO BONSANTI

CECOV NARRATORE

Sembra a me che il caso di Cecov narratore richiami prepotentemente alla memoria un caso sotto la maggior parte degli aspetti assai distante, e tuttavia per uno di essi, molto vicino e addirittura analogo. Voglio dire quello di Pirandello. Non so se accostamenti del genere siano già stati tentati, con tutte le cautele, s'intende, che sono richieste dall'argomento. Ma la sorte di Pirandello narratore rispetto a quella di Cecov uomo di teatro, mostra almeno un lato in comune. Non credo infatti che il teatro di Pirandello potrebbe essere capito nella sua qualità più verace, se non fosse lì a spiegarcelo il Pirandello scrittore di romanzi, e soprattutto delle novelle; certa astratta artificiosità, tanto di frequente di natura verbale che forma la spina dorsale dei drammi, e ne sostituisce a volte la vera sostanza, s'illumina ad opera dei racconti di un contenuto umano meno dialettico, ma più accettabile nella storia di questo scrittore, su cui parve gravare ad un certo momento addirittura il peso e la responsabilità di tutto intero un sistema morale da dopoguerra. Nelle novelle, l'intervento regionale addolcisce e direi riveste la scheletricità delle trame esistenziali; e dove è assente la trascrizione dialettale di stati d'animo borghesi, ecco intervenire allo scoperto, e sia pure con un nerbo e prestigio superiori al solito, proprio un'interpretazione intellettualistica di casi piccolo-borghesi, come un aggiornamento in extremis della novellistica fine di secolo. C'è gente, insomma, che preferisce Pirandello narratore. Almeno tanta, sto per dire, quanta ce n'è che preferisce Cecov scrittore di teatro.

Perché è questo il punto a cui volevo giungere: niente quanto il teatro di Cecov mi par mettere la narrativa di lui nella giusta luce, aiutandoci ad interpretarla e direi a completarla. E' in questo senso che il teatro di Cecov assolve, rispetto alla sua narrativa, il compito assolto dalla narrativa di Pirandello rispetto al teatro pirandelliano. Vediamo come.

Non è mai mancata a scrittori del tipo di Cecov, apparentemente così aderenti alla realtà, e poeti, infine, del documento, una catalogazione precisa dalla quale il loro contenuto venisse identificato nello stesso modo che l'etichetta di una merce la identifica, e ne è garanzia. Altri scrittori più grandi o più piccoli, vi sfuggono, o non rendono altrettanto facile schedarli, o più semplicemente non creano il bisogno di farlo. Tanto per restare con i russi, tali mi sembrano essere, ad esempio, sia Dostoewsky che Turghenev. Ma Cecov... L'estenuazione sentimentale del Liberty

si affaccia continuamente dietro le sue figure, che abbiamo conosciuto nei suoi predecessori, ma sulle quali forse non si era mai addensato un tale carico di pietà. E' l'ondata di misticismo occidentale, che giusto la stessa epoca, corroborata da una forte dose di sensualismo, quale cavallo di ritorno non risparmiava l'oriente, si aggiunge con la propria costituzionale indeterminatezza a forme già di per sé confinanti con il vago, sfumate quanto basta per accogliere legittimamente tutte le suggestioni. Ora, è evidente che più che un segno concreto, e classico anche in servizio di interpretazioni quanto si vuole romantiche della vita, un segno simile a quello che Maupassant, così di frequente accostato a Cecov, possedette, si ritrova nello scrittore russo una immagine resa fioca delle cose, come osservata insomma, non direttamente, ma in uno specchio appannato. Questo accostarsi alla realtà attraverso una lastra che ne attenua i contorni, fu quanto soprattutto piacque in Cecov; né sono lontano dal credere che sia quanto piace anche oggi. Emilio Cecchi, che ha scritto da par suo la prefazione alla monumentale raccolta dell'opera narrativa di Cecov, preparata dalla Sansoni di Firenze dopo il volume sul teatro, e di cui è uscito ora il primo saggio per cura intelligente di Giuseppe Zamboni, con traduzioni dello stesso e del Faccioli, ha posto chiaramente in risalto la predilezione, sia pure distinta da qualche diffidenza, che scrittrici come la Woolf e la Mansfield ebbero per lo scrittore russo. E del resto non sarebbe la prima volta né sarà l'ultima, che la narrativa cosidetta realistica, quasi per reazione al proprio assunto, cercherà contatti, e quasi trescherà con la lirica, attraverso forme più o meno esplicite, e con frequenti ricorsi al simbolismo come il mezzo che permette di mantenere sempre aperto il colloquio con il lettore, e insomma di rimettere la conclusione al futuro. Nello stesso modo che la narrativa, la quale invece sembrerebbe la più lontana da preoccupazioni veristiche, non manca di sovente di trovare proprio nel vero un nutrimento quanto mai consono ai propri bisogni spirituali di trasfigurazione. Si tratta, insomma, di una bivalenza che appare in Cecov magari più che in altri, ma che non gli è esclusiva.

A questo proposito, mi sembra rappresentativo di tutta la sua arte, proprio uno dei suoi brevi racconti che reca il titolo « Terrori », in cui il protagonista, narrando in prima persona, ricorda le tre volte che in vita sua provò veramente terrore, per essere i fenomeni che destarono in lui un sentimento del genere, privi apparentemente di spiegazione, ma questa spiegazione finisce in breve col prospettarglisi tanto da distruggere quanto di incomprensibile aveva contraddistinto il fenomeno, e questo riconduce alle sue origini razionali. Il dubbio non rimane quindi a lungo nell'animo del protagonista; il timore d'essersi imbattuto nel soprannaturale percorrendo uno dei normali cammini della vita, e senza preparazione adeguata. La « porta » che gli autentici simbolisti misticizzanti *fin de siècle* avrebbero lasciata zelantemente aperta, viene non meno zelantemente chiusa da Cecov, non senza tuttavia che nell'animo del lettore rimangano strascichi non razionalizzati di quella situazione pronta a ritornare ambigua non appena ci si avvicini ad essa con adatte disposizioni.

E che dire della definizione di Tolstoi, citata dal Cecchi, dove l'arte del Cecov è genialmente rassomigliata a quella degli impressionisti? La tentazione di rinun-

MARIO SIRONI

La Vergine delle rocce - 1932 - (olio, 90x120)

ciare ad esaminare, rinunciando di conseguenza ad offrirne un giudizio, le singole parti della sua opera, per scorgerla invece esclusivamente nel suo insieme, come in una sorta di formicolante polittico, è forte; ma proprio per questo, mai come in Cecov, o negli scrittori del suo tipo, è importante esaminare invece ogni pezzo singolo. Le osservazioni che fin qui ho esposto, esprimono il punto di vista personale di un lettore, e non hanno la pretesa di oltrepassare i limiti di una lettura, sebbene siano il frutto di un esame del genere. Il quale del resto, altre ne suggerisce.

Prendiamo, ad esempio, il tema della pietà. Cecov, mentre si pone esplicitamente nella posizione d'obbligo, non manca di svolgere un suo tema più segreto, di assumere un atteggiamento sibillino e alquanto ambiguo. Secondo la convenzione, la pietà nasce dalla comprensione verso i deboli, o verso un gesto di debolezza. Ebbene, in Cecov talvolta non si sa bene chi venga deputato a ricoprire questa parte; non va escluso che si abbia a scoprire come il debole sia proprio colui che non si sarebbe mai sospettato, non foss'altro perché l'opinione corrente non lo riterrebbe tale. Esemplifichiamo ancora. Nella novella del capufficio che, avendo promesso un posto vacante ad un tizio bisognoso, e forse capace, è poi costretto a darlo a un giovanotto ricco e sfaccendato, ma raccomandato da tutti i personaggi influenti della città, la conclusione lascia perlomeno perplessi. Difatti, la commiserazione che il capufficio testimonia verso il proprio candidato bocciato, si trasforma in impazienza e avversione per costui, testimone involontario d'una sconfitta prima che vittima di un sopruso. Ma questo mutamento d'umore e d'animo di cui è quasi comandata la reazione psicologica, finisce col giustificarsi per una ragione che non ha niente a che vedere con la meccanicità di quella reazione; il fatto è che la persona bisognosa risulta antipatica e spregevole, mentre il vagheggino fortunato è attraente e leale. Lo scrittore addirittura infierisce su colui che dovrebbe destare pietà, provocando una involuzione in quel convenzionalismo da cui aveva preso le mosse. Questa pietà, questa bontà si palesano, ed esistono, più come un sentimento diffuso che avvolge i casi narrati e i personaggi che li vivono; una sorta di aura poetica intrisa di benevolenza; la quale non manca di far ricorso alla comicità in ossequio alla tradizione, e che tanto di frequente usa di sguardi crudeli, com'è altrettanto normale, ma che in qualche caso non si può negare s'innalzi fino a un senso di tragedia, provvisto di una sua grandezza. La dialettica come contrapposizione di punti di vista, di stati d'animo, e infine dei caratteri, pur rendendo piuttosto monotono lo schema delle novelle e anche quello dei racconti lunghi, si salva e concorre alla formazione di quel tono il quale, che cos'è se non una quistione di stile? Dove esso s'incontra ed è uniforme, quivi meglio alligna, e vien posta nelle migliori condizioni per prosperare, la pianta della malinconia; e la nebbia, il vago, lo sfumato, proprio di tanta poesia di allora, — una sorta di crepuscolarismo non intellettualistico — meglio inducono all'indulgenza, che è ancora un atteggiamento del Cecov.

Il teatro di Cecov reca certamente, pur facendo tesoro delle medesime caratteristiche nel duplice aspetto dei pregi e dei difetti, un contributo di fermezza alla novellistica; la più gran parte della quale è costituita di *bozzetti*, ch'è vocabolo di spettanza ormai assai più delle arti figurative che non della letteratura. Il teatro

offre alla stessa materia sfrondata nei suoi elementi coloristici e affettivi, la spina dorsale che finora le mancava. Perfino lo sfumato, il poetico, si raggrumano, diventano effetti d'arte; in realtà, tutto quanto v'è di dispersivo nelle novelle, qui si coagula, prende vigore e autenticità; costituisce, di quel teatro, l'attrattiva più evidente, compiendo sul lettore-spettatore un'opera di seduzione che sembra non rinunziare neppure ai lenocinii. Lo stile apparentemente dimesso, discorsivo, si innalza senza mutare; quasi la voce degli attori che risuona anche nel silenzio d'una nostra privata lettura, avesse questa virtù, di dar sangue e urgenza di vita a una lentezza quasi biologica. L'orgia dei sentimenti diventa la vera sostanza del testo cecoviano, che ne guadagna un rigore di assunti fin qui ignoti.

Emilio Cecchi, nelle pagine già ricordate, con la discrezione che, oltre a essere il segno della sua inconfondibile civiltà, costituisce il modo attraverso cui esercita la critica, e con l'autorità che nessuno oggi possiede l'eguale tra noi, fatta in tanta parte delle sue doti di comprensione, pone un problema interessante: quello della legittimità di un interesse che non possa accedere direttamente alla lingua dell'autore esaminato. Oltre alle considerazioni tutte pertinenti che egli compie, e che prendono le mosse da un analogo motivo della Woolf, credo che si possa aggiungere anche questo, e cioè che quando l'insieme delle traduzioni compiute da persone disparate in epoche diverse, offre al lettore un minimo di qualità comuni e riconoscibili, così da non permettere che un'opera determinata possa andare confusa con altre, sia lecito osare un giudizio con una discreta approssimazione. Questo è appunto il caso di Cecov, come di tanti altri. A non tener conto, inoltre, dell'insieme di nozioni assimilate, della cultura che un lettore si è venuto lentamente formando sull'argomento, la quale, al momento dovuto, interviene con tutto il suo peso.

LUIGI BALDACCI

Nel quarto centenario della morte di Gaspara Stampa

Stelio Effrena nel *Fuoco* di Gabriele D'Annunzio diceva della Stampa: « Io so di lei un verso magnifico: " Vivere ardendo e non sentire il male " ». E non si riferirebbe questa nota estetizzante se essa appunto non avesse incontrato una pericolosa fortuna, astratta dal clima generale di quel romanzo e riprodotta come corrente moneta critica. In realtà nessun poeta del Cinquecento par consentire meno della Stampa una lettura preoccupata solo di stabilire un grafico d'intensità, per insistere poi sulle punte più alte secondo un'operazione facilmente antologica. E appunto chi dovesse preparare un'antologia di lirici del Cinquecento saprebbe per esperienza quanto difficilmente determinabile sia un criterio di scelta nei confronti di questa poetessa. Proprio perché un'antologia paga a certi generici resultati di altezza o di solennità d'intonazione sarebbe anche troppo semplicemente costituibile. Gasparina ci ha lasciato nei suoi sonetti più di una chiusa eloquente o addirittura un afflato vigoroso, sia che riconosca in sé « Un'imagine d'Eco e di Chimera » sia che trionfando affermi: « Lassa ch'io sola vinco l'infinito! », oppure rivolga a Dio un'accorata invocazione: « Dolce Signor, non mi lasciar perire! ». Ma non è qui la fisonomia vera della Stampa e il carattere della sua autentica novità: non è secondo un'obbligata soluzione mistica, o spirituale in senso cinquecentesco, o secondo i resultati miracolistici e scolastici di certi complessi effetti d'amore (i « miracoli » d'amore) che si dovrà ricercare la precisa voce della Stampa: non insomma nel registro del meraviglioso o del sublime. Il valore della sua poesia, la sua possibilità di suscitare un'eco consistono nell'aver saputo quasi sempre rifiutare l'esperienza retorica dei contemporanei e nell'essersi umiliata il più delle volte, secondo un'elezione istintiva, a un uso della poesia che certo quel secolo non conobbe mai così immediato, o se conobbe, si preoccupò di schermare perché lo stesso elemento biografico si portasse a un più alto grado di mito petrarchesco e di rievocazione di quella paradigmatica vicenda. Chi rilegga la Stampa dopo aver fatto esperienza degli altri lirici del secolo, non potrà fare a meno di registrare uno scatto che la colloca in una posizione di assoluta unicità: subito avvertiamo una differenza di poetica; o forse meglio l'assenza di quella poetica che pur consentendo, negli altri, esiti tanto diversi, attribuiva a tutti un unico denominatore di tono: la ciceroniana « gravitas ». Sulla base di questa intuitiva diversità si poté insistere nel periodo romantico sul dato di una passione e di una sincerità di per sé sufficienti a offrire una grande poesia; e benché una

nuova ideologia critica ci aiuti oggi a riconoscere nel Cinquecento voci più profonde e sorrette da una sincerità, per così dire, non meno discutibile e più combattuta e sofferta, non v'è dubbio che nel caso della Stampa, la generica indicazione romantica abbia più probabilità di resistere che per qualunque altro poeta. Proprio perché a proposito di Gasparina si è parlato, anche ai nostri tempi, di diario: definizione che trova conferma in un intervento di troppo immediata biografia in quello che dovrebb'essere il dominio più sacro della poesia. Questo, si sa, fu il suo limite, ma anche la ragione della sua positiva eccentricità di fronte alla cultura poetica del suo tempo della quale le era ignoto il calcolo e la tecnica del dettare. Certo i principi della perfetta imitazione come il Bembo li aveva enunciati nella sua epistola a Gian Francesco Pico — che l'imitazione doveva tener presente il rilievo generale (la personalità) dello stile preso a modello, per ritrarne poi le singole parti — non hanno tracce nella poesia di Gasparina: questa poetica del totale rilievo dell'esempio prescelto le fu ignota e il suo petrarchismo si ridusse quasi sempre a una trascrizione meccanica priva di intima necessità. Ma se è almeno impossibile documentare in lei una costante aderenza a una complessa retorica, se non poté con l'intelligenza sprovveduta stabilire una prefazione critica alla sua stessa poesia, risentì, indipendentemente da un vero senso di cultura, un patrimonio comune di luoghi poetici.

E' a questo punto che possiamo stabilire in lei i limiti precisi del giuoco della passione e del sentimento: la sua possibilità di accedere a un'informazione e a un uso comuni non le consentivano più che un semplice armamentario, indispensabile a chi fosse tutt'altro che abile a reggere una meditazione, a imbastire i termini di un corrente discorso: così la passione e il suo sentimento faranno uso di quei termini dati non sapendo da soli organizzarsi. D'altronde quegli stessi luoghi poetici, utilizzati da altri con piena e incredula disinvoltura, costituiscono per lei come la dimostrazione e il fulcro d'appoggio del suo istinto, la ratificazione più solenne dei moti immediati del suo animo. Quand'ella scriveva all'amante (e proprio come nei termini di una corrispondenza epistolare):

...Voi mi ponete leggi, ch'a portarle
Non basterian le spalle di Milone,
Non ch'io debile e fral possa osservarle... (XLI) [1]

la forza vera e la novità son tutte in quella digressione apparentemente retorica, « le spalle di Milone », risolta nei termini di un linguaggio parlato, perfino prosastico e pur veemente; e nelle terzine di un altro sonetto scrive:

...E, quasi in alto pelago sommerso
D'oblivione, a la sua Anassilla
Non ha degnato mai scrivere un verso.
O Nerone, o Mezenzio, o Mario, o Silla,
Chi fu di voi sì crudo e sì perverso,
D'amor gustata pur una scintilla? (LXXX)

(1) Citiamo da G. Stampa - V. Franco, *Rime*, Bari. Laterza, 1913.

Anche qui ci par proprio di sentire in quella rassegna da repertorio retorico (e non paia un paradosso) la novità della Stampa: quando quella rassegna stessa si illumina dell'ingenua fede, o buona fede, di chi sa credere ancora all'utile della retorica, al suo significato esemplificativo di uno stato d'animo, insomma alla sua comune spendibilità nei termini di una primitiva economia dei sentimenti. Così un segreto della Stampa è quello di risolvere in una piena convinzione di linguaggio privato (quasi di carteggio d'amore) termini e luoghi che sarebbero altrimenti propri di un dettare sublime. Ne risulta un amalgama che non conosce affinità nella poesia italiana. Si legga questo sonetto e si osservi la perfetta risoluzione dei suoi motivi da repertorio nel colorito appassionato di un'eloquenza borghese:

Rimandatemi il cor, empio tiranno,
Ch'a sì gran torto avete ed istraziate,
E di lui e di me quel proprio fate,
Che le tigri e i leon di cerva fanno.
Son passati otto giorni, a me un anno,
Ch'io non ho vostre lettre od imbasciate,
Contra le fé che voi m'avete date,
O fonte di valor, conte, e d'inganno.
Credete ch'io sia Ercol o Sansone
A poter sostener tanto dolore,
Giovane e donna e fuor d'ogni ragione,
Massime essendo qui senza 'l mio core
E senza voi a mia difensione,
Onde mi suol venir forza e vigore? (CXLII)

« Le tigri e i leon », « fonte di valor », « Ercole o Sansone », si veda come gli elementi di un linguaggio non suo siano contemperati da un parlare dimesso e dalla fede di chi ne ha già fanciullescamente sperimentato la meravigliosa suggestione e voglia quasi introdurli a conforto supremo dei propri argomenti. Si potrà domandare a questo punto quanto sia autentica e profonda poesia quella di simili esempi. E' probabile — risponderemo — che alla Stampa, indipendentemente dall'originalità del suo timbro stilistico, resti precluso il senso di una vera e grande lirica. Melodramma, si è detto; ma proprio in quel melodramma la sua piccola e pure irrepetibile novità. Così ci vien fatto di ricorrere all'esempio stesso del Metastasio per dire di quella sproporzione apparente tra argomenti e forza di voce o di quella smorzatura delle punte più drammatiche in una grazia andante e arcadica. Si legga questo epitaffio:

...Per amar molto ed esser poco amata
Visse e morì infelice, ed or qui giace
La più fidel amante che sia stata.
Pregale, viator, riposo e pace,
Ed impara da lei, sì mal trattata,
A non seguir un cor crudo e fugace. (CLI)

Appunto in una sproporzione apparente (tale in realtà sarebbe considerando solo il peso dei termini a sé stanti), in un contrasto tra armamentario culturale e forza istintiva sta la misura del melodramma stampiano.

E si vuol dire melodramma, in senso metastasiano, anche per la scomparsa di ogni ambizione retorica, per quella novità (che è pur tale) di un uso disadorno e perfino trito della parola retta da una melodia povera che osa appena modulare le inflessioni di una sotterranea e schietta prosa:

Conte, dov'è andata
la fé sì tosto, che m'avete data?
Che vuol dir che la mia
E' più costante che non era pria?
Che vuol dir che, da poi
che voi partiste, io son sempre con voi?
Sapete voi quel che dirà la gente,
dove forza d'Amor punto si sente?
— O che conte crudele!
O che donna fedele! (CCXXXV)

Forse con un'apparenza di paradosso si dovrà dire che la personalità della Stampa resulterebbe menomata o travisata se l'antologista insistesse per esempio su un sonetto come questo, tra i più famosi, e certo profondamente penetrato di un accento di preghiera:

Mesta e pentita de' miei gravi errori
e del mio vaneggiar tanto e sì lieve,
e d'aver speso questo tempo breve
De la vita fugace in vani amori,
A te, Signor, ch'intenerisci i cori,
E rendi calda la gelata neve,
e fai soave ogn'aspro peso e greve
A chiunque accendi di tuoi santi ardori,
Ricorro; e prego che mi porghi mano
A trarmi fuor del pelago onde uscire,
S'io tentassi da me, sarebbe vano.
Tu volesti per noi, Signor, morire,
Tu ricomprasti tutto il seme umano;
Dolce Signor, non mi lasciar perire! (CCCXI)

L'accorata invocazione dell'ultima terzina che riscatta la costruzione un po' velleitaria della prima parte del sonetto, muove ormai da altre ragioni (preghiera appunto più che poesia), e soprattutto si dimostra lontana dallo spirito di quei sonetti lettera-d'amore che ci danno la misura di una perfetta e originalissima unità di tono.

GIUSEPPE UNGARETTI

PICCOLO DISCORSO AL CONVEGNO DI SAN PELLEGRINO

SOPRA

Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto

Traggo da un biglietto di Andrea Zanzotto alcune notizie che mi dà di sé:

« Sono nato a Pieve di Solìgo, tra il Piave e Vittorio Veneto, ho trentadue anni e insegno italiano e latino al liceo classico di questa città. Credo di aver cominciato a scribacchiare quelli che a me parevano versi fin dai sette od otto anni. Prima dei quindici avevo già « mangiato » Pascoli e D'Annunzio, poi, fino ai venti non vidi che i Francesi, Campana, Ungaretti e Montale. Ebbi la laurea in lettere a Padova dove fui scolaro di Valeri che mi incoraggiò e mi aiutò. Dopo ci fu la guerra e la resistenza. Patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuori dall' "esile mito" (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto come in una mia Arcadia (nella "ingens silva" del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra), il mito di alcune lucenti evidenze di paesi e di sentimenti antichissimi ed ossessivi, di alcune entità mentali e sensibili a un tempo, al di là delle quali io non riuscirò mai a vedere veramente nulla. Negli anni del dopoguerra fui, non per diporto ma per bisogno, in Svizzera. Ritornato in Italia cominciai a pubblicare qualche poesia e qualche racconto, giacché qualche volta mi sento spinto anche a un tipo di narrativa che serva da intermezzo ai momenti lirici. Nel 1950 cinque poeti, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Sinisgalli e Sereni, vollero conferirmi il Premio San Babila-Inediti. Venne pubblicato poco dopo (1951, Mondadori) il mio primo libro di versi Dietro il Paesaggio. *Seguii poco le reazioni della critica, che del resto non prestò molta attenzione alla mia opera, perché io apparvi legato a istanze e a forme di linguaggio ritenute in via di esaurimento. Può esser vero, né a me dispiacerebbe se arrivassi a configurarmi come l'ultimo degli "ermetici", come una specie di Jacopo Vittorelli di quello che si volle chiamare ermetismo... Potrei anche sbagliarmi; ma io non vedo intorno che nuovi dèi bugiardi e mi sembra che quel poco che si può per ora, fare sinceramente, non possa uscire che sulla via segnata dal lavoro dei poeti dell' "entre deux guerres", anche se noi non siamo proprio come loro. Le loro istanze non sono state eliminate, persistono identiche e divenute ossessione. Io faccio quel che posso e d'altra parte sono costretto a farlo e a farlo proprio così.*

Da un anno ho ripreso a scrivere con una certa regolarità. Vorrei fare a modo mio, con prosa e versi, una piccola storia dei bachi e della seta, cose tipicamente trevigiane. Non so se vi riuscirò, né so quando potrò pubblicare una nuova raccolta di versi. Forse un quadernetto tra qualche tempo ».

Così lo scritto di Zanzotto. E il poeta vi si manifesta, anche in queste noterelle, di spirito elegante, d'uno spirito cioè che sa portare orgoglio e modestia l'uno con l'altra a dissimularsi e a sottintendersi. Non privo dunque d'una certa ironia quel suo parlare d'una « sua Arcadia », e quel suo proclamarsi come « l'Ultimo degli Ermetici ».

La critica ha difatti prestato poca attenzione al suo libro Dietro il Paesaggio, *e se è in commercio sino dal 1951, credo che per il pubblico sia ancora a tutt'oggi ignoto, come non mai apparso. Forse la critica oggi trascura un po' troppo quella parte delle sue funzioni che consiste nel suggerire al lettore modi di lettura, con citazioni, con prove eventuali di derivazioni, con conseguente isolamento e dimostrazione della novità recata dall'esaminato. La critica soffrì generalmente di distrazione all'apparire del libro di Zanzotto. Qualcuno, ma non mosso da motivi obbiettivi di critica, ne parlò comunque, senza forse nemmeno leggerlo, a vanvera o per dispetto, e certo senza la minima competenza. Credo che a costoro alluda Zanzotto quando con garbo ironico accoglie i loro appellativi, che volevano essere ingiuriosi, d'Arcade e d'Ultimo degli Ermetici. A conferirgli il titolo di poeta, a riconoscerlo loro pari c'erano nel 1950 nella giuria del San Babila i rappresentanti delle generazioni che precedettero la sua. Erano poeti ai quali tutto può rimproverarsi, ma non di essersi ingegnati come meglio potevano a non tradire mai, la loro vocazione: c'era chi vi parla a rappresentare indegnamente la generazione che si manifestò attraverso* la Voce, Lacerba, *e* la Ronda, *c'era Montale che, con meditata novità si fece avanti nel periodo subito successivo, c'erano Quasimodo e Sinisgalli e, fra le due guerre con essi ed altri poeti, è in due momenti diversi un'altra corrente che s'allinea a operare con scrupolo. In quella giuria, Sereni rappresentava la generazione che nacque alla parola poetica nel disorientamento, nella rivolta e nei patimenti dell'ultima guerra.*

E' davvero un fatto degno di segnalazione il potere verificare che in cinquant'anni in Italia più generazioni hanno mantenuto, in una data attività dello spirito, nella più gelosa e più strettamente individuale, una fondamentale continuità. Non dico che Zanzotto sia l'unico poeta della sua generazione. Dico ch'egli per chi lo giudicava parve il migliore di quanti concorrevano a quel premio, e dico di più: per chi lo eleggeva, egli diventava in quel momento come un simbolo della speranza nei più giovani.

Occorre a questo punto chiarire, o tornare a chiarire, alcune cose per spiegare una continuità tanto lunga, tanto ostinata a durare e a rinnovarsi. Non si tratta di contenuto: ciascuno può avere l'ispirazione che gli pare, e dicevo, nella prefazione ai Poeti Scelti *al Premio Saint Vincent del 1948, pubblicati a cura di Davide Lajolo e mia da Mondadori: « C'è chi in pausati monologhi si decifra crudelmente nelle oscurità della sua coscienza e c'è chi preferisce astrarsi in improvvise calde colorazioni nettamente oggettivate; c'è chi, cercandosi nel suo segreto cerca di trovare ed esprimere, secondo attualità, il grido di tutti; c'è chi vuole da tutti distinguersi, riflettendo le cose; c'è chi tende al verismo e chi alla metafisica; c'è chi tende allo spiritualismo e chi a smarrirsi nelle malinconie carnali; chi dà lo spettro, la sostanza stilistica dei propri fantasmi, e chi invece accentua in modo deformato, ossessionante, il materiale punto caratteristico di qualche fisica appa-*

renza; ecc. ... ». La continuità intendiamo innanzitutto riconoscerla in quella libertà espressiva per la quale ciascuno sceglierà il linguaggio che gli parrà confacente alla propria ispirazione, e solo essa si rileverà in quel linguaggio dove la parola poetica abbia tanta intensità tonale da elevarsi all'altezza del canto, e « canto » qui, mirando a un punto sommo di riferimento, si usa, e misura le nostre aspirazioni, la nostra ambizione, e le nostre insufficienze — si usa nel significato che gli dà il Leopardi chiamando Canti *le sue poesie quando le raccoglie in volume nelle edizioni uscite dopo il* Canto a Silvia. *Intensità tonale e naturalezza, e nient'altro, e la polemica contro il carduccianesimo deteriore, contro il dannunzianesimo deteriore, contro il pascolismo deteriore, contro il crepuscolarismo, non si prefiggeva e non si prefigge altri scopi. Non distinguo crepuscolarismo da crepuscolarismo deteriore, il crepuscolarismo essendo per programma, poetica del deteriore.*

Zanzotto nelle sue noterelle si riferisce a un certo punto, a istanze e a forme di linguaggio che sarebbero ritenute in via di esaurimento. E' vero che in Italia e fuori d'Italia si osserva dallo scoppio dell'ultima guerra un'inflazione di scritti di poesia. Non è in sé un male, e sarebbe indicazione d'un diffondersi dell'interesse per nobili attività. Si potrebbe anche osservare che generalmente quei componimenti denotano nella scrittura un livello di partenza abbastanza alto. C'è da lamentare che in tali cataste di poesia, l'occhio esperto non arrivi sempre a potersi concedere di frugare per scoprirvi ciò che è manierismo deteriore da ciò che è autentica espressione poetica. Notate: il manierismo non è sempre deteriore: il Cinquecento non ha avuto paura d'essere manierista. E chi oserebbe dire che quei poeti non avessero una straordinaria forza di fantasia? Ma ci sono manie, lezii, piagnucolerie, spiritosaggini di cui l'espressione poetica ha costantemente bisogno di guarire. Non si tratta di guarire la poesia. La poesia non può ammalarsi e vi è, lo abbiamo visto, ci siamo sforzati di ritrovarla, una costante poetica, ed essa non dipende dai mutamenti di moda. Dirò con un poeta che fu esemplarmente libero, di cui fui testimonio dei primi passi, dirò con Robert Desnos: « Non alla poesia tocca d'essere libera, tocca al poeta, se vuole coglierne e comunicare quel minimo d'ispirazione che a un uomo è dato di coglierne ».

Ecco il primo elogio che voglio fare a Zanzotto: egli è un poeta libero. Lasciamo dunque in pace l'Ermetismo. Mallarmé riflettendo sui poteri, sull'avventura, sull'impotenza e sullo scacco della parola, usò l'aggettivo ermetico, ma quando il nostro amico Flora riprese più di 50 anni dopo, verso il 1930, il vocabolo ermetismo per farsi un babau dei poeti europei e italiani che in quel periodo di tempo cercavano di dare al linguaggio poetico moderno profondità tradizionale, era un vocabolo cui non pensava più nessuno. Certo la disperazione per via di quanto la parola non sappia comunicare e la meditazione sull'attrattiva di quanto nella parola permanga segreto, ci riguardava, come riguardò Mallarmé, anche se non era oggetto allora di speciali nostre attenzioni, e riguardò i poeti di qualsiasi epoca, anche quei poeti, se erano poeti, che non ci ragionarono su. Lo stesso Flora che ha avuto occasione di riproporsi meglio poi il problema, lo ha ottimamente dimostrato. E lasciamo in pace l'Arcadia, e non fu un momento spregevole e vacuo come si dà ad intendere, e rammentiamoci che fu per avere impresso alle

sue figure sublime frivolità di danza e accresciuto dolcezze ai sogni d'amore che potremmo chiamare Arcade, un Di Giacomo.

Che cosa ci presenta in Dietro il Paesaggio, *Andrea Zanzotto? Il segreto d'un panorama, e lo scopre tutte le mattine, e nell'ora meridiana, e la sera e di notte, lo scopre ogni momento, lo scopre a ogni minimo frullo d'ale di stagione, a ogni variare e a ogni pienezza di stagione, sempre stupefacente come avesse ogni volta per noi un nuovo volto straniero; e sempre uguale, familiare, e a questo modo era lì prima della nostra nascita, e a questo modo sarà lì dopo di noi, sempre il medesimo. E' un modo leopardiano di sentire il paesaggio. Il nostro amico sa scegliersi i maestri.*

Presenta località che gli sono sempre presenti, e che sono sempre le stesse, e gli basta abbassare o alzare un po' il lume perché tutto cambi, perché per via d'un'ombra s'apra un abisso, perché per via d'un soffio tutto si chiuda, oscuro come in un guscio di noce. Non so, Monet cercava di fermare il paesaggio nella sua diversità tentando di coglierne un'attimo e poi l'altro, e peggio sulla stessa strada faceva Signac. Non si tratta di questo. Penserei piuttosto al Canzoniere *del Petrarca dove da sonetto a sonetto appare sempre lo stesso fantasma, ma l'animo da sonetto a sonetto si modula a un grado diverso. Dicevo che il nostro amico sa scegliersi bene i maestri, e se dovessi pensare a un pittore di cui il fantasma non cambia, ma il proprio interno monologo, e continuamente, penserei a Morandi.*

Ecco: un paese, leggendo Zanzotto, vedrete vivere, frusto, vetusto, violento, feltrato, che di continuo si corrompe e si rigenera, un paese arioso, un paese d'incanti di idillio deturpati dalla tragedia, un paese sontuoso d'acque e pieno di riflessi e d'inganni, o dalla sete torturato su scheletri di fiumi, un paese orrendo e dolce, ricchissimo di verità, un aperto e chiuso territorio del Veneto perdutamente amato.

Ma Zanzotto, direte, è dunque senza difetti? Oh sì, ne ha tanti. E anche ne avevano tanti i maggiori, Dante, Virgilio e perfino Omero. Oggi a noi non toccava spulciare i testi, in cerca di difetti, toccava lodare un'illusione imperitura.

Caro Zanzotto, eccoLa entrato in una storia illustre, e Le auguro, e ora verrà il più difficile, che in essa Ella riesca a portare a conclusione la Sua storia. Coraggio.

STORIE DELL'ARSURA

1.

Vuoto d'acque, misero scheletro
lungo le case del mio paese,
Solìgo io ti guardo e non mi basta
la Pasqua dell'angelo, non piove da mesi.
Hai sete, piccolo fiume imbavagliato
nudo nudo e senza parola.

Io tra le lacrime guardo
il sole allontanato ed offeso dal vento,
la Pasqua dell'angelo
tra furiosa polvere sparire
e invernali ombre di reticolati
di rive in brulle rive
assecondare la tua magra quiete.
Da tanto a te, Solìgo, mi conformo,
la sete lunga lunga trassi come il tuo letto,
da tanto non piove, che un'amara abitudine
mi ha tolto ricordarmi
che sia la sete stessa.

2.

Dai miei poveri giorni mi svio,
salgo con lena primaverile
verso i boschi di Lorna
e benefiche valli e grato verde
d'aprile acerbamente sogno.
Nulla per dorsi spenti
e per cavi torpori mattutini,
nulla dietro il ventaglio del meriggio
che soffocate sere scopre
per tramiti gessosi e stecchi e brividi.
Negli altri anni a queste ore
sulle mie pene invernali
grande e madido il bosco
era cresciuto, mansueto limo
aveva popolato il mio cortile.
Ma ora un sole infelice mi fa scuotere il capo
or si fende la creta, sbigottito è il ruscello,
e le tue care labbra
sento umide solo
per un'avara dimenticanza
dell'immenso risucchio dell'arsura.

ANDREA ZANZOTTO

RAFFAELLO BRIGNETTI

IL SONNO DEI VIVI

Ricoverato in ospedale dopo un incidente d'auto, ma per lievi ferite, il commerciante Romolo Starnari si è messo a tremare ed è morto. Non aveva avuto tempo né modo di valutare il pericolo durante lo scontro, ed è stato sopraffatto dallo spavento quando, a mente lucida, ha rievocato la scena. Diverso il caso di un operaio ventiquattrenne, chiamato Fraser, che schizza fuori dalle coperte, si agita nel buio della stanza: afferra da una culla il suo figlioletto e lo scaraventa sulla parete fracassandogli il cranio. Poi si costituisce, ma viene assolto per delitto commesso incoscientemente: intendeva liberare il piccolo dagli artigli di un mostro immaginario che la paura gli aveva fatto vedere... ». Ecc. ecc., l'articolo proseguiva per altre nove pagine.

Visto l'inizio così espresso e veloce, il direttore si era rallegrato di aver chiesto per l'argomento « paura » la collaborazione di uno scrittore, il cui nome, peraltro, daremo alla fine. Era effettivamente accaduto che quel tale Starnari fosse morto di paura: quindi esisteva un fatto sul quale innestare nell'attualità della cronaca una suggestiva rassegna di spaventi notturni, pazzie, allucinazioni e delirî. Ci voleva però uno scrittore che sapesse trattare il tema con sufficiente garbo letterario, con qualche cognizione di psichiatria e soprattutto uno che sentisse l'argomento come *suo*, specificamente adatto alla sua penna. E la scelta, naturalmente, cadde sull'individuo che si poteva considerare il più ossessionato fra la letteratura vivente. Il direttore andò di persona a casa sua e gli chiarì ogni aspetto di quella collaborazione speciale, non trascurandone il compenso che infine sarebbe passato nelle sue mani, solo facendogli notare che l'articolo doveva essere consegnato di lì a quattro giorni. « Lei sa — disse —, il nostro è un settimanale che esce di sabato: oggi è domenica e il caso Starnari è accaduto venerdì; sabato prossimo, perciò, comincia ad essere vecchio: in ogni caso non potremmo utilizzarlo per il numero successivo. C'è tempo fino a giovedì o al massimo, ma pensi alle nostre esigenze tipografiche e di impaginazione, venerdì mattina ».

Quando capita ad uno scrittore che gli si chieda qualcosa di particolarmente suo, egli accetta, anche se discute accetta, anche se si tratta di farlo per un settimanale illustrato. Ma questa volta l'accordo si presentò difficile. Lo scrittore affermava di sentirsi esaurito e tormentato da serî presentimenti di pazzia: egli confessava di essere attratto dalla paura, ma doveva anche tenere conto della propria salute; che cioè, fosse pure per un articolo di giornale, egli avrebbe peggiorato

le condizioni psichiche nelle quali si trovava, perché non si sarebbe potuto risparmiare in questo argomento che lo investiva così da vicino. Seguitò facendo presente che non poteva essere sicuro di consegnare il lavoro entro quattro giorni, e questo perché doveva cambiare casa. In effetti l'appartamento che occupava era fin troppo confacente al suo spirito e al suo lavoro, ma egli si decideva ad abbandonarlo per andarsene in una camera che aveva scelto all'estremo opposto della città. « Abito solo — aveva detto al direttore —, ed è per questo che debbo cambiare. Con gli inquilini che verranno a sostituirmi sono già d'accordo di lasciare l'appartamento per martedì sera: ciò significa che dovrò occuparmi del trasloco nei giorni che lei, direttore, reclama per sé; comunque è difficile scrivere mentre si cambia casa ».

« E perché se ne vuole andare? Qui è silenzioso, non sembra neppure di stare in una grande città. Va benissimo per lei ».

« Ma gliel'ho detto: sono solo ».

« Ebbene? »

« Ho paura », disse lo scrittore.

A queste parole il direttore si infervorò più di prima circa la sua proposta, e più che mai si compiacque di avere scelto la persona adatta; esclamò: « Ma sarà un articolo denso, sensazionale! Lei ha molto da dire su questo tema della paura ». E fu convenuto che lo scrittore avrebbe cercato di rimandare il trasloco, parlandone agli inquilini che dovevano subentrare nell'appartamento; in tutti i modi egli concluse impegnandosi a consegnare l'articolo, quasi con certezza, per la sera di giovedì. Ma il direttore, ansioso, non ne ebbe notizia fino al venerdì mattina, quando già cominciava a disperare, allorché gli comparve davanti il fattorino di redazione e consegnò l'articolo in una busta. « Ha detto che non poteva salire — spiegò costui —, perché aveva fretta; ha detto tanti saluti e che spera l'articolo vada bene ».

« Ricoverato in ospedale dopo un incidente d'auto... », ecc. ecc.: questo era appunto l'inizio, il buon principio di una relazione sulla paura. In seguito si passava a trattare i casi di *pavor nocturnus*, il terrore inspiegabile per la notte, e legata alle tenebre rotolava attraverso le pagine l'angoscia di un sogno che disarginava ogni limite all'argomento, tanto che il direttore dovette subito rinunciare ad ogni idea di pubblicazione. Il tema fissato era stato travolto in modo così definitivo, che non rimaneva da sperare sulla eventualità di tagli o correzioni possibili: in conclusione l'argomento non era stato trattato, ma vissuto, e ciò ne impediva assolutamente l'accesso alle pagine di un settimanale.

Con quelle carte in mano il redattore-capo fu spedito a casa dello scrittore: non lo trovò. Gli dissero che aveva ceduto l'appartamento — c'era una gran confusione di mobili che dovevano essere sistemati —, lasciando soltanto il recapito della casa nella quale si era trasferito. Questo redattore passò al nuovo indirizzo; aveva l'incarico di presentare le più accese rimostranze da parte della sua direzione, ed aveva con sé un biglietto del direttore, che poteva essere interpretato come un esplicito diploma di incapacità giornalistica. Si riconosceva, è vero, da parte di tutta la redazione, l'indiscutibile senso poetico dello scritto, ma esso non

era un articolo; che andasse, piuttosto, su una rivista letteraria, ma per loro no: non era un articolo!

Suonò il campanello. Pensava: "Io sono redattore di un settimanale, debbo afferrare codesto scrittore e dirgli...". Disse alla donna che aprì la porta: « Io sono redattore di un settimanale, debbo... sì, parlare... »; essa era vestita completamente di nero.

« Non c'è », gli rispose; e come egli faceva per tornarsene via, soggiunse: « Ma lei ne sa qualcosa? ».

« Di chi? ».

« Ecco, dello scrittore: è scomparso ». Quella donna parlava con accenti vani, sparsi; sembrava che volesse uscire da un lutto ma senza riuscirvi. Di nuovo il giornalista si girò per andarsene. « Visto che non c'è — concluse —, tornerò nel pomeriggio ». Ma la donna incalzò: « E' urgente; da ieri sera lo cerchiamo e sembra che non ci sia modo di farsene una ragione: come se non esistesse più, ecco, non si riesce a capire ».

« Chi lo cerca? », domandò il giornalista.

« Noi di casa: sono venuti anche quelli della polizia ». E lo guardava come se egli avesse potuto offrirle una soluzione, forse l'appoggio contro una crisi di lutto. « Non capisco di che si tratti. Del resto debbo andare ». « Oh, non andrà via di qui », concluse la donna mentre egli continuava a parlare. « La rivista esce domani ed io debbo curare l'impaginazione ». « Vede, lei non andrà via », diceva la donna.

Infatti il giornalista entrò in casa e quindi passò nella camera dello scrittore: e fosse per attitudine professionale o per altro, cominciò a fare domande. La donna, lì, gli strisciava attorno senza voce o rumore, forse calzava delle pantofole, tutta nera lo guardava e sembrava essere lei a domandare. Innanzi tutto si vide che lo scrittore non aveva recato o lasciato in quella camera una traccia di vita. Pareva che egli fosse un'assurda, indecifrabile teoria: né c'erano carte o libri, penne; mancava la macchina da scrivere, ogni capo di biancheria, un abito di ricambio, perfino gli oggetti per radersi o lavarsi appena ci si alza da letto: dunque non solo quelli specifici dello scrittore, ma addirittura i più giornalieri dell'uomo. « Infatti — disse la donna — non ha portato qui dentro una sola cosa ».

« Ma ci abitava, dormiva? ».

« Sì. Di notte è sempre stato in questa camera ».

« E di giorno? ».

Ora per il giornalista non c'era più la sola ragione professionale; restava invece un che da spiegare, qualcosa di inconsueto, come capita che a volte si senta bussare alla porta e dopo non si riesca a sapere chi è stato. Frugando nella stanza non si venne a capo di altro; una sola palla gettata via era nel cestino della carta; vi si leggeva dopo averla spiegata: « La vecchia giace nella stanza qui appresso »: questa era l'unica prova che là attorno si fosse mosso, addormentato e svegliato qualcuno.

« L'ha scritto lui, questo foglio — singhiozzò la donna. — Parla della mamma e dice che è vecchia ».

« Perché...? ».

« No. Ottantadue anni ».

« Ah, se è così: faccia una cosa, mi dica tutto da principio ».

« La mamma non era vecchia... ». « No — interruppe —: dello scrittore ». Lei disse: « Avevo frainteso; cosa vuol sapere di lui? ». « Tutto: come ha fatto a venire qui e dove è andato? ». « Non so — rispose —; bisogna trovarlo, mia sorella dice che avremo paura ». Continuamente deviava dal racconto e non c'era modo di farla procedere con esattezza.

In ogni caso quel redattore riuscì a sapere quanto bastava perché dimenticasse che il suo giornale doveva essere impaginato per la sera. In realtà c'era di che sentirsi molto distratti dalla vita comune, quella che si svolgeva e sferragliava già nella strada: soprattutto pensando allo strano modo di quello scrittore. Egli si era preannunciato per telefono, aveva detto: « Sa — alla donna che gli rispondeva — io debbo venire nella sua casa. Arriverò fra mezz'ora ». Infatti l'accordo era già stato stipulato da qualche giorno, sempre per telefono, e si aspettava che lo scrittore giungesse da un momento all'altro. La donna rispose: « L'alloggio è pronto e suo, ormai: venga quando le fa comodo. Io stessa aprirò la porta e le mostrerò la camera nella quale deve dormire ».

Dopo mezz'ora squillò il campanello ed ecco c'era sulla porta un uomo. « Lei è quello scrittore, vero? ». Non rispose subito.

La donna era abituata a vedere persone nuove perché era accaduto che molti inquilini si fossero alternati nella sua camera e in seguito avessero cambiato casa, altri ne fossero venuti. Ma ora essa vedeva un uomo diverso in assoluto. "Strano, pensava fra sé, come deve essere il viso di uno scrittore!". Egli era entrato, e prima di giungere nella camera aveva risposto affermativamente alla sua domanda.

Era una persona del tutto grigia. Può capitare a volte di immaginarsi un colore, ma non è ciò che s'intende definendo grigio l'aspetto di quell'uomo. Era falso e inconcluso come se fosse fatto di fumo. Anche il suo viso era grigio, ma non di colore, piuttosto si dovrebbe dire come sostanza: vi correva dentro un barlume effuso, non fisso ai contorni ma versato fuori, qualcosa di simile a ciò che si vede oltre il neon e le persone da questa luce avvolte in una chiarità senza raggi. Inoltre egli non dava impressione di pieno o composto, invece esisteva in modo da potersi infrangere con un gesto, al che si sarebbe ripreso, rifatto. La donna finse di toccarlo per caso e volle sentire con la mano: avvertì la stoffa di un abito, che del resto era di taglio perfetto: « Va bene — disse —, si accomodi pure nella sua stanza ». E quindi passò altrove dalla mamma, le chiuse una finestra che si era aperta e faceva riscontro. « Che succede? », aveva detto la mamma; ed essa concluse: « E' venuto ».

Tutto ciò aveva avuto luogo il martedì sera; quindi era scesa la notte. Ma strano fatto, il telefono non funzionò. Egli se ne era servito per comunicare — aveva detto — con l'esterno, e doveva trasmettere alcune notizie. Poi era andato e passato a letto per il corridoio, lasciandosi dietro il buio quando ne aveva girato l'interruttore. Tutta una serie di circostanze alle quali le due sorelle non avevano fatto caso, né ci aveva badato la vecchia se non al momento in cui disse: « Tele-

fonate »; era sveglia, smaniosa, e ricominciò: « Mi sembra di avere la febbre: è meglio telefonare subito ».

« E' isolato? », incalzò la vecchia dell'altra stanza. Nel corridoio una delle due figlie si confondeva con le mani avanti, al buio, senza riuscire a spiegarsi la casa. « Quel telefono — dissero dall'altra stanza — è isolato? ». E davvero la donna non si dava conto della situazione, che l'interruttore, aperto, non provocasse una luce: il corridoio rimase gelido e nero tanto che essa dovette cercare il telefono con le mani. E accadeva questo, che la sua voce partisse regolarmente, ma non fosse udita dall'altra parte; continuavano a dire attraverso il filo: « Pronto? Pronto, sì? — una voce maschile —. Ma cosa volete? »; e poi una bestemmia. Allora si presentavano alcune difficoltà: infatti la donna aveva composto al buio il numero dell'ufficio informazioni, 02, e da qui non si ottenevano che domande o bestemmie. Era necessario cercare direttamente il recapito di una clinica, ma bisognava avere la luce. « Di' un po' — strillava la vecchia —, è proprio isolato? ». Quando venne anche l'altra sorella, si riuscì a comporre un numero; dalla clinica infine risposero: « Se avete fatto uno scherzo... (parole, quindi, che non si possono riferire) »; fu risposto alla vecchia: « Taci, il medico verrà fra poco ».

Questa però non si addormentava, smaniava nel letto, continuamente si riferiva al riscontro d'aria del pomeriggio, quando era entrato lui ed aperta la porta si era spalancata anche la finestra di sala. Le due donne cercavano di tenerle compagnia, sveglie, ogni tanto recandosi qua e là per la casa, di nuovo chiamavano al telefono, avevano acceso un lume nel corridoio. Tutto ciò non calmava la vecchia che ora si restituiva, a strilli, nella vicenda del pomeriggio, quel tale che era venuto: di fuori, era questa una casa immersa nell'oscurità, esclusa, con uno strillo di vecchia.

Venne l'alba: la città cominciò ad emergere con un tetro miscuglio di tetti; c'era nella via qualche passo di giornalisti, secco, da selciato battuto che fa eco, o di gente costretta a vivere nel sonno degli altri. Ma già a quest'ora la vecchia aveva visto il marito morto dieci anni prima, mentre ne blaterava in delirio, e infine si era addormentata.

« La mia mamma, ecco — raccontava la donna —, aveva una polmonite », e quando le fu ancora domandato dell'inquilino, rispose: « Per via di quella finestra aperta: se non fosse venuto lui, il riscontro d'aria non ci sarebbe stato e la mamma non avrebbe preso la polmonite ». « Ma intanto — riprese il redattore — che faceva lui? Dormiva o aveva la luce accesa? ». « No, tutto buio ». E la donna si guardava attorno: « Senta — domandò —, lei ne sa qualcosa? ». Ed ecco il redattore trasse fuori l'articolo della paura: « Ho l'impressione — disse — che egli abbia scritto sotto l'influsso di un fatto straordinario »; spiegò alla donna: « Sono venuto qua per rimproverargli di aver detto in un articolo delle cose che non possono essere utilizzate dal nostro settimanale: è strano che egli si sia lasciato così travolgere dall'argomento ». « Quali cose? — interruppe lei —. E' per la mamma? ». « No, un sogno ». « E allora? ». « La storia di uno che non riusciva ad andarsene da dove era ». « Forse lo abbiamo svegliato mentre dormiva e allora lui se ne voleva andare dalla nostra casa ». « Non credo ». Lei disse: « Che ne

sa dello scrittore? Lo abbiamo svegliato, ecco tutto ». « No, senta — replicò il redattore —, si tratta di un sogno, quindi dormiva ». E si mise a leggere.

Leggeva dall'articolo sulla paura: « ... l'individuo diventa pallido e suda, respira affannosamente: tutto per involontaria e disordinata contrazione dei muscoli: trema, sbatte le palpebre e dilata le pupille, torce la faccia; per azione delle fibre muscolari esterne fa la pelle d'oca e drizza i capelli. Questi fenomeni salgono al parossismo nei casi di *delirium tremens* e noi possiamo osservarli come ingranditi: il soggetto colpito si vede circondato da mostri, serpenti, cani ringhiosi che gli saltano attorno, spettri di forme umane o sataniche, ragni e insetti che brulicano sulla sua pelle; atterrito si difende dagli assalti dei mostri con mani tremanti, occhi stravolti, morsica la sua stessa lingua e la getta da un estremo all'altro delle labbra aride, esangui. Al pittore americano Rollins Gordon i sogni riportano periodicamente la visione di due mani bianche e lebbrose, ed egli ne ha paura »: questa rassegna avrebbe conseguito un ottimo successo, se fosse stata così redatta fino all'ultima parola; ma « Non potevo uscire; ossia, ne avevo tutte le facoltà, ma non riuscivo a realizzare — vi si leggeva improvvisamente — questa mia fuga. La luce intorno era triste e dissueta come si immagina che sia una luna. In quel posto io mi sentivo recluso, eppure con un modo per andarmene via: soprattutto era necessario nella mia vita che mi trasferissi altrove. Si trattava di prendere un treno e mettersi in viaggio prima che se ne fossero accorti e mi fossero venuti a riconoscere e chiudere, come temevo. Avevo il denaro. Era soltanto il fatto di recarmi alla stazione ferroviaria, che io non riuscivo a terminare; mi incontrava uno e diceva: là; io domandavo: dove? Ed ecco avevo la direzione esatta, poi mi perdevo; ecco non sapevo più dove andare: così uccidevo il cane-lupo del comandante, con la pistola, di quello che era padrone sul posto. Allora dovevo fuggire in un tetto e non c'era modo di nascondersi, già si sapeva della fuga che volevo, desideravo, non ci poteva essere altra vita al mondo per me prima che avessi compiuto l'evasione. Ero sceso giù, in una stanza, e ad un tratto vedevo la stazione; proprio allora mi accorgevo di essere nell'ospedale dove molti morivano e venivano portati via. Anzi dalla porta non mi separava che un guardiano in capelli rossi e silenziosamente rideva, trafficava a un bischetto da calzolaio: non dovevo farmi scorgere da lui, tuttavia mi vedevo vestito in modo assai vario rispetto agli altri, erano infermieri che portavano i morti, con camici bianchi e lunghi, e i morti lo stesso, bianchi. Qui per la seconda volta avevo la possibilità di andarmene e non mi riusciva; erravo a due passi dalla porta, con l'affanno, afflitto, e l'uomo rosso che sorrideva al bischetto da calzolaio stava per accorgersi di me, rendersi conto che ero io; d'altro canto ero in gabbia perché non esistevano in quella stanza altre uscite o zone di fuga. Dietro un morto mi confondevo con gli infermieri: ma sì, ecco tutti questi ad avere una testa fra loro, in terra e legata con lo spago, la trascinavano sul pavimento, attorno la rotolavano sulla soglia. Io andavo a sinistra e quella testa era lì, non potevo scavalcarla, a destra, ancora, a dritto a traverso, testa oscena sanguinosa che mi sbalzava davanti, spiccata da un corpo e veniva tratta ballonzolando per terra, con occhi vivi. Guardava seguendo i miei passi; ma strano, quelli, né l'uomo che sorrideva, si accorgevano di avermi

preso, lei sì, la testa, e legata allo spago mi precedeva, volgendomi prima di tutto lo sguardo. Ero sudato in una vigna sotto l'ospedale; sempre per giungere a quella stazione avevo il mezzo di partire, ma non sapevo più dove fosse; incespugliato per una via, passavo su un colle pieno di arbusti aridi: c'era da trasferirsi di là dirimpetto al colle, dovevo comprare il biglietto e mettermi in treno. Dietro c'era il posto di prigionia, davanti la stazione; in mezzo, però, una vallata dove un fiume chiaro accecante m'impediva il cammino. Quella persona che io vedevo giungere verso di me era un ferroviere, ecco mi avvicinava sul colle. " In questa zona — gli dicevo — non trovo la stazione". Lui mi guardava: "Lì", faceva con la mano; e per la terza volta io avevo di che fuggire, ma non era possibile; "Lì ", ripeteva; quella mano accennava oltre il fiume con un problema di gesto che mi confondeva; "Il ponte — singhiozzavo —: ci sono tanti ponti", e il ferroviere faceva: " Quello ", ma dal suo gesto non si distingueva quale; allora domandavo ancora, piangevo, di quella stazione ferroviaria: " Lì ", di nuovo, ed era scomparso. Mi trovavo abbandonato sul colle; gli arbusti, vicino, attendevano che me ne andassi, ma io non sapevo dove; solo piangevo, in un tempo deserto. All'improvviso il buio, atroce dannata consapevolezza di aver sognato, strozzavo di paura. Fin lì era stata angoscia, la pena di essere per tre volte riuscito a capire la fuga e ancora trovarmi avviluppato in un posto da dove non sapevo andare; ma ora, sveglio, mi attorcigliavo nel letto, ossessionato capivo di aver sognato, che m'ero avvolto e messo nel buio della stanza una realtà di terrore, e quella morte, il sogno, era dentro di me. Ecco la paura, dicevo, mi preme, e non c'era scampo se da me stesso non ricevevo coraggio ma più ancora mi riconoscevo guardando nel sogno e più da vicino, maledetto, spettrale ».

« Ecco — disse il redattore —: non occorre che legga tutto. In un certo senso la narrazione di questo sogno ha un nesso con l'argomento *paura*, ma è troppo soverchiante, intrusa, specialmente se si calcola che viene ripresa e continuata per tutto l'articolo ». « Noi, però, non sappiamo di che si tratti », si schermiva la donna; e quando il redattore spiegò che ci doveva essere una relazione fra la loro casa e un articolo tanto soggettivo, « Maledizione! — gridò —: noi non lo abbiamo visto scrivere; mai! ». « Eppure deve essere stato qui dentro », disse il redattore. E la donna: « Perché; se lui non aveva neppure un foglio o una penna: proprio qui dentro, che ragione c'è? ». « Secondo il mio punto di vista, quello scrittore deve essersi impressionato quando voi cercaste di telefonare e di accendere il lume nel corridoio; poi, sorpreso dagli urli mentre dormiva, deve aver fatto un sogno, ha scritto l'articolo ». E lei ribatté: « Non è vero: la porta è a vetri; avremmo visto la luce accesa, se scriveva di notte ».

La donna poteva anche mentire, ma non si capiva quale scopo ne avesse; in tutti i casi, « Può essere stato di giorno », insinuò il redattore. E come si rese conto che essa non aveva risposto ad una delle sue prime domande, la ripeté, riprese il discorso: « E di giorno? Le avevo chiesto: stava qui dentro? ».

« Da principio mai. Così aveva detto, avvertì che sarebbe venuto solo a dormire; ma il giorno dopo, prima ancora che fosse arrivato il medico, è morta la mamma, ed egli è rimasto vicino a lei ».

« Come, la mamma? ».

« L'abbiamo accompagnata ieri sera. E' morta qui, la mia mamma: ecco, io non ho ancora recuperato la voce ».

« Per questo veste di nero? ».

« Restiamo in due sorelle: ci siamo vestite a lutto per via della mamma. E' fuori, adesso; dicono che quello scrittore è scomparso ».

« Sua sorella? ».

« Sì. Ha detto che bisogna cercarlo, vederlo in persona e darsene conto, altrimenti la paura non ci lascerà mai ».

Al redattore questa conclusione risultava incomprensibile; semmai, come pensava, il fatto avrebbe dovuto riguardare la questura e in ogni caso non c'era motivo — « Non capisco perché », aveva detto alla donna — che le due sorelle se ne allarmassero. Lei rispose: « Rimaneva accanto alla mamma come se l'avesse conosciuta da molto tempo; anzi fu gentile e buono con noi, tanto che lo ringraziammo di essere venuto; in tutta la disgrazia non ci abbandonò, e non sembrò che la morte della mamma gli avesse dato fastidio: dopo tutto era venuto in una casa e questa confusione avrebbe anche potuto dispiacergli; invece rimase attorno, ci confortò per tutta la giornata, l'indomani, a tal punto che ancora una volta lo ringraziammo; poi, ed ecco che è scomparso ».

Ora la donna raccontava con più ordine i fatti che lo riguardavano, dato forse che essi appartenevano a *dopo*, cioè non comprendevano in loro stessi la morte della mamma, ne seguivano invece il normale trasferimento al suo posto di definitivo riposo. Disse: « E' stato un calmo funerale, silenzioso, ed anche allora egli ci seguì e sostenne, volle accompagnare la mamma; disse che "bisogna darsi pace", in quanto — come disse più tardi — ognuno che nasce deve morire ». Era comunque un interessamento che egli aveva mostrato per loro.

Nessuno lo aveva pregato o gli aveva imposto l'obbligo di impegnarsi in quella triste occasione. Egli avrebbe potuto assentarsi, non occorreva che adducesse scuse o pretesti, e tornare a funerale concluso. Questo anche perché molti conoscenti avevano invaso la casa con grossi, orribili fiori, facevano confusione per le stanze; in tutti i modi ne risultava tale un trambusto che non si sarebbe notata l'assenza di qualcuno, tanto più di lui che non era conosciuto. Egli tuttavia rimase e si aggirava qua e là, gli presentavano i venuti, ci discorreva, spesso veniva a controllare presso la salma che tutto fosse in ordine; se qualche difficoltà si presentava voleva risolverla, perfino promuovendo una collaborazione pietosa fra uomini e donne.

Gli incidenti si verificarono come ad ogni funerale, né più né meno, con la pelliccia di una donna che spanse cattivo odore, strinata dalla fiammella di un cero, certi crisantemi che caddero, abbattendo il vaso bagnarono i piedi della morta e fu necessario cambiarle le calze, due vivi, una moglie e un ragazzo, che si baciavano in cucina e furono visti improvvisamente, ecc. ecc.; uno solo, fra questi incidenti, si presentò fastidioso e fu l'ultimo, quello che provocò la conclusione.

La cassa venne presa a spalla da alcuni amici delle due sorelle, che si davano il turno. Scese in lenta spirale dal quinto piano, preceduta da un gruppo che

camminava all'indietro e seguita da tutta una coda che la guardava in tralice attraverso la rete dell'ascensore. Sbucò, finalmente, all'aperto. Il carro per funerale di seconda classe la ingoiò nell'interno e solo più tardi, davanti alla chiesa, la restituì: erano tutti dietro, lenti, camminavano, ed egli se li faceva passare innanzi, seguiva per ultimo come un pastore. Uno disse: « Ero presente al matrimonio della vecchia quando era giovane », così fece notare di essere vivo. Un altro era fermo lì nella strada col cappello in mano, e poi, costernato, riprese a smontare una *vespa*. Disse uno: « Se fossi scapolo me la sarei già comprata ». Il cielo, sopra, era grigio e stonato; soprattutto era quella una zona di grande silenzio nella città; gli risposero attorno: « Una *vespa* ora andrà sulle duecentomila »; e allora quello che era stato al matrimonio corresse: « No, centottanta ». Ma infine tacquero perché la cassa era di nuovo all'aperto ed ecco saliva i gradini della chiesa; tre frati, in cima, attendevano isolati, col crocifisso per aria. Seguirono tutti e un soldato fuori a quell'ora strana si ficcò in mezzo senza ragione.

I frati dipanarono la cerimonia in modo esperto e sbrigativo — gli altri, quelli del funerale, guardavano qua e là le sculture e i soffitti —, poi sgusciarono dietro l'altare piantando in asso la salma e tutta la gente, in silenzio assoluto. Quando il carro funebre riprese il cammino, molti se ne erano andati, e rimaneva oltre gli intimi quell'inquilino che sempre, come un pastore, procedeva per ultimo. Ossia, c'era là in mezzo quel balordo soldato, ma infine deviò, scomparve.

Ecco, l'incidente si verificò al cimitero. La salma doveva essere depositata in un loculo provvisorio: così avevano disposto pagando le due sorelle, perché non dovesse sostare nella camera mortuaria. Nel cimitero di una grande città è difficile trovare subito una tomba disponibile; allora il morto deve attendere nella sala comune, oppure, ma costa di più, viene sepolto in attesa di trasferimento e può rimanerci anche dodici mesi. Avendo deciso per questa seconda alternativa, le due sorelle si portarono col seguito nel punto del cimitero dove la loro mamma doveva essere chiusa. Oltre i pochi intimi rimasti, le accompagnava l'inquilino e cercava di confortarle. Qui nacque improvvisamente una discussione fra l'impresario delle pompe funebri e gli inservienti addetti al maneggio delle salme. Si vedeva, sul posto, che i fornetti provvisori non venivano assegnati ad una sola persona, ma a due, ed in quello dove sarebbe dovuta entrare la vecchia, c'era già un sarcofago alto massiccio, con grandi zampe, il che restringeva lo spazio. Gli inservienti, dal canto loro, « declinavano ogni responsabilità »; quindi non c'era modo che potessero suggerire una soluzione. Fu necessario cavare il sarcofago dal fornetto e metterlo alla rovescia, coi piedi in fondo: si poteva sperare, inoltrando la vecchia dalla testa, che ci fosse una possibilità di incastro: e ciò, si vide, neppure si riusciva a concludere per via di un crocifisso a rilievo sul sarcofago, che faceva attrito e lasciava la vecchia coi piedi di fuori. Allora non rimase altro che telefonare a casa dell'amministratore interessato e chiedergli che venisse nel cimitero a vedere, che fosse gentile fino a tal punto; « Non capisco — rispondeva — perché mi cerchiate oltre l'orario di ufficio: sapete bene — e investiva l'addetto alle pompe funebri — che queste pratiche non si evadono di pomeriggio. Domani ».

E disse cordiali saluti. Ma richiamato all'argomento e costretto pena una citazione per danni, promise di venire.

Intanto il camioncino adibito al trasporto delle salme attendeva di ripartire per un'altra zona del cimitero, dove c'era da trafficare prima che venisse notte. « Si dovrà attendere », spiegò l'addetto funebre alle due sorelle, agli inservienti che stavano lì sulla cassa. E questi proposero: « Noi abbiamo da sistemare altre salme, qui ne vengono centocinquanta al giorno; è già tardi, facciamo così: prendiamo la cassa con noi sul camioncino; poi, quando saprete dove la dobbiamo mettere, torniamo e la chiudiamo regolarmente ». E sebbene le due sorelle non accettassero volentieri questa proposta, fu convenuto che essa era quella opportuna. Dunque gli inservienti portarono via la cassa sul loro carretto e si misero in moto; le due sorelle, accompagnate dagli altri, andarono verso l'ufficio dell'amministratore.

Ancora una volta l'inquilino fu loro di grande conforto, le sosteneva, spiegava che tutto si sarebbe risolto, la mamma composta in pace; presto, infine, sarebbero tornate a casa. Era quasi sera, ma di questo non si faceva molto caso perché nessuno aveva visto il sole durante il giorno. Inoltre non c'era una qualche sensazione d'orario in quel posto di tutti morti, dove anche i vivi non risultavano presenti come entità vere. La cupola d'aria, oltre i cipressi, era vuota e ferma, coperchio a una distesa di lapidi e croci che si perdevano nella desolazione del luogo.

Quando l'amministratore ebbe scelto alla salma un nuovo fornetto, si dovette cercare il camioncino, far sapere agli inservienti che tornassero. Essi furono chiamati per il cimitero ed anzi l'inquilino partì con altre persone alla ricerca della salma. Questo gruppetto piano piano si assottigliò e disperse nei viali, tanto che all'ultimo ciascuno dei suoi componenti girava per conto proprio.

Il camioncino tornò e quando furono sul posto le due sorelle, la salma venne infilata e chiusa alla loro presenza. Era già sera, ormai, oltre l'ora in cui il cimitero doveva chiudere. Tutti insieme si trovarono all'ingresso e fecero per uscire.

Fu in questo momento che venne notata l'assenza dell'inquilino: l'ultimo che gli aveva tenuto compagnia cercando la salma, era lì con gli altri e non sapeva che strada avesse preso. L'amministratore dispose che si facesse presto a cercarlo, perché non voleva che egli provasse qualche spavento, si fosse smarrito ora che il cimitero sembrava un deserto. Andarono per i viali suddividendosi lo spazio da percorrere, nelle zone assegnate scesero anche sotto, perlustravano e lanciarono voci nelle catacombe, tornavano daccapo, lasciarono impronte sulla terra, sui tumuli freschi affondavano scarpe e li scavalcavano, ritennero di averlo incontrato e poi si accorsero all'oscuro di essersi visti fra loro, infine lasciarono il cancello aperto e si dispersero nella città. Di lui non era rimasto che un torvo sorriso, e tre ricercatori sostenevano di averlo visto, a lato di un sepolcro, una figura vana, grigia, guardava e sorrideva come un'allucinazione, e poi si fissava, non c'era.

« Ma è possibile — interrompeva il giornalista — che si debba rinunciare a sapere la verità su questa persona e... ». « Al contrario — lei gridò —, mia sorella sta lì alla polizia perché bisogna trovarlo; non c'è rimedio, se lui è scomparso ». Ed egli propose: « Telefoniamo: a quest'ora, forse, ci sono notizie ». Ma essa non desiderava tornare all'apparecchio. « E' isolato — diceva —: non ha più fun-

zionato da quella sera ». E correva dietro al giornalista che andava cercandolo per le stanze; poi, come quello lo ebbe trovato e cominciò a fare un numero, « E' isolato — ripeté; si voltolava e rovesciava attorno in pieno sgomento —, il telefono, ora, non servirà ». E il giornalista disse all'apparecchio il nome del suo settimanale, poi domandò: « Si è trovata quella persona? », spiegò che si riferiva allo scrittore scomparso, « No », gli risposero, ed aggiunsero: « Ormai non lo cerchiamo più ».

Il telefono, ecco, funzionava. Al giornalista non sembrò che fosse mai stato guasto, lo disse alla donna: « Ma si sente benissimo, mi hanno capito e risposto; di quello scrittore, no, non si sa dove sia ». La donna, allibita, afferrò l'apparecchio e fece un numero a caso, le risposero: « Qui Petruccelli, pronto? », e lei disse: « Mi sentite? ». « Sì — risposero —: allora? ». « Ditemi che giorno è della settimana ». « Venerdì, sono le undici; vi basta? ». « Non ho capito bene », e invece mentiva; risposero: « Venerdì e fa freddo: volete sapere altro? ». « Avete notizie di uno scrittore scomparso all'improvviso, mentre si faceva notte? ». « Chi siete? ». « Notizie, dicevo, ne avete? ». « Andate al diavolo », e conclusero: « Qui si domandano cose strane ». Comunque, la donna si era persuasa. Allora corse all'interruttore e girò, comparve la luce: « Ma come? », e guardò il giornalista. « Sicuro — spiegò lui —, non c'è guasto di sorta: girato l'interruttore si è accesa la luce; ma voi lo avete fatto riparare? ». « Per niente: è morta la mamma e allora non c'è stato modo di far venire l'elettricista: ora funziona... ». Stavano zitti nel corridoio. « Ora — mormorò la donna — tutto ad un tratto funziona ». Poi si guardò addosso, la casa, gridò: « Mamma! », corse di là, dove era stata la morta, « Mamma! Sei qui? », strillò al giornalista; « Mamma! », e dopo ogni grido c'era nella casa lo stesso silenzio, lei ricominciava, poi il giornalista la trattenne, « Se l'avete condotta via — suppose — non può essere qui ». E lei: « Ecco, tutto è in ordine come prima: la luce, il telefono.... Io pensavo di aver fatto un sogno: non c'è nessuna prova che lui sia stato qui dentro; allora, pensavo, ho fatto un sogno e la mamma è vicina ». Ma questa era appunto la prova che tutto si fosse svolto ed ogni fatto fosse accaduto. « Lui — disse il giornalista — è scomparso ieri sera: se non tornasse ci sarebbe da pensare ad un sogno ». « Soltanto — sbraitò la donna — che la mamma non c'è, morta — strideva a capo rovescio correndo verso la porta dove avevano suonato il campanello —, è andata via davvero! Questo non può essere un sogno ».

Lì ritto, in attesa, c'era lo scrittore. La donna puntò gli occhi, gettò innanzi le mani; guardò il giornalista, gli fece cenno e con quelle mani, poi, avvinghiò lo scrittore serrandolo dappertutto, gli affondava nelle carni dita che volevano sapere convincersi di toccare. « E' qui! », gli gridò sotto il naso, e quello, sbalordito, entrò nella casa. Non era vuoto o inconcreto, nulla gli dava aspetto di grigio. Disse: « Eravamo d'accordo che sarei venuto: perché mi tocca con quelle mani? ». E la donna: « Ma lei se n'era andato via in una certa maniera... E' morta la mamma! Lei questa notte ha dormito fuori, non si capisce dove sia stato ». « No — disse lui —, ho tentato di prendere sonno, ma non potevo. Così ho scritto ». « E' scrittore, lei? ». « Ma sì, certo; ho scritto un articolo sulla paura, dato che

non dormivo ». « Allora è giusto che sia qui: eravamo d'accordo che venisse ». « Che articolo? — interruppe il giornalista —. Questo che ho in mano? ». E sfogliava le pagine in faccia allo scrittore. « Ma lei chi è? Non capisco perché — rimbeccò il nuovo venuto — io mi trovi davanti un articolo che avevo già consegnato per la pubblicazione ». « Che pubblicazione! Ecco in che modo ho perduto la mattinata — esclamò —. Io sono il redattore-capo del settimanale: non le avevamo detto di farci una relazione sulla paura? ». « Ecco, quella che ho scritto... », e voleva continuare; lo interruppe: « Non è un articolo! Sono qui a cercare di lei per dirle che in redazione siamo furiosi », e terminò: « Qua, veda: un biglietto del direttore ». Lo scrittore davanti alla donna lo lesse, rispose: « Capisco: è stato a causa del sogno ».

Essa fremeva e soprattutto continuava a guardare la faccia e le carni dello scrittore. « Ma è diverso », concluse fra sé. « Come, che diverso, come sarebbe a dire »; lo scrittore aveva fatto caso alle sue parole; e il giornalista: « Non è lui? ». La donna cercò di spiegare; sì, era lo stesso, ma ora si presentava in un'altra maniera. Come l'immagine nello specchio e la persona vera; o meglio, il ritratto e l'uomo. Davvero quello di prima era un'immaginazione; questo, invece, si capiva subito che esisteva ed era composto di sangue: « Sono uguali — sussurrò —, ma questo è vivo ».

E già lo scrittore, stravolto, cominciava a tremare; spiegò: « Ho scritto l'articolo senza che trovassi modo di evitare la narrazione del sogno ». « Ma è stato questa stessa notte? », chiese il giornalista. « Ebbene — rispose —, io mi sono spaventato ieri sera. Improvvisamente ho capito di aver sognato, e c'è scritto anche nell'articolo: più di tutto è tato per essermi reso cosciente di aver composto io stesso un'angoscia di sogno come quello. Era notte, buio dappertutto, a stento mi è riuscito nella paura di accendere la luce; d'altronde nessuno poteva liberarmi dal terrore di aver sognato e soprattutto da quello di riprendere sonno perché temevo che addormentandomi la stanza si sarebbe popolata delle stesse immagini. In realtà da due giorni pensavo alla paura, dovevo scrivere su questo tema; l'avevo detto al direttore che sarei peggiorato, ma volle che scrivessi ugualmente; per due giorni ho pensato alla paura: d'improvviso mi sveglio — era notte — angosciato da un sogno. Prendo a scrivere, non avevo altro modo di liberarmi, e dovrei dire sottrarmi al pericolo di un nuovo sogno. Poi, quando ho riletto l'articolo alla luce del sole, mi sono reso conto di averci incluso un discorso che non andava bene, ma intanto non sarei stato capace di rifarlo in un modo diverso. Adesso, forse, che ho visto molte persone e sono passato attraverso il centro e il traffico giornaliero della città, mi riuscirebbe di trasformarlo. Dov'è la mia camera? Ci proverò ».

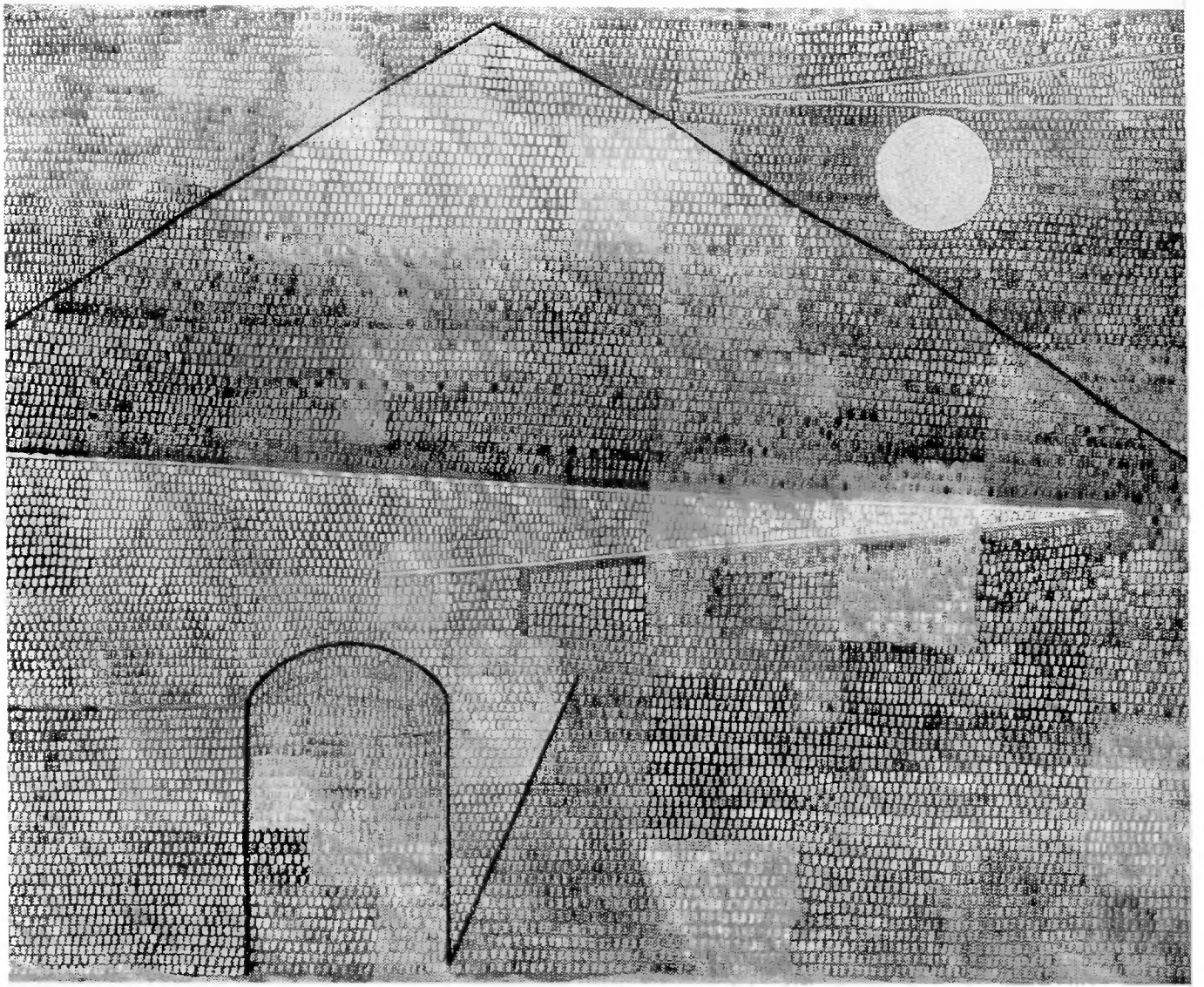
« Come — lo investì la donna —, chiede qual è la camera? ». « Certo, non eravamo d'accordo che io sarei venuto ad abitare qui? ». E il giornalista: « Cosa vuol fare, ormai, con quell'articolo: non sa che a quest'ora il settimanale è già impaginato? ». « Ma se — balbettò egli sconcertato — il direttore mi aveva detto che c'era tempo fino a venerdì mattina ». Qui il giornalista e la donna erano presi in un groviglio di fatti incomprensibili, né lo scrittore sapeva orientarsi in tutto ciò che gli andavano dicendo; gli chiesero: « Dov'è stato lei fino ad oggi? », ed

egli rispose che giungeva dal centro della città dove aveva consegnato l'articolo poche ore prima; dopo aver sbrigato alcune faccende se n'era venuto a prendere alloggio. « Ieri mi sono addormentato; anzi — disse — ho fatto quel sogno, verso sera mi sono messo a scrivere e stamattina ho consegnato l'articolo. Ieri era martedì, quindi se il direttore non s'è sbagliato ci sono ancora due giorni di tempo ». « No! — gli gridarono. — Venerdì: che c'entra? Oggi è venerdì ». « Ma dunque — domandò angosciato —, dov'ero in tutto questo tempo? ».

Gli fu chiesto se non ricordava di essere venuto a casa, nella sua camera, e tutto ciò che era successo; « Come — disse —, io non sono mai stato qui: eccomi per la prima volta. Avevo prenotato l'alloggio, ma è solo in questo momento che ci vengo ». La donna, esterrefatta: « E' sicura — le domandò il giornalista — che qui ci sia stato qualcuno? ». « Ci ha dormito: no, non è vero che sia qui per la prima volta ». « Come fa a dirlo con precisione? ». « L'ho visto ». « Ma non aveva oggetti con sé ». « Sì, questo è vero; si è presentato senza bagaglio: ora, invece, porta una valigia ». « E ha pagato l'affitto? ». « No. Ci sono due giorni di tempo, così si usa, e lui disse: "Entro quarantott'ore sarà tutto sistemato" ». Poi il giornalista si volse allo scrittore, gli chiese: « Sa, mi faccia vedere un documento, una tessera, dimostri chi è lei ». Infatti lo scrittore presentò un passaporto del tutto in regola, ed ogni dettaglio gli corrispondeva. « Allora non so spiegare — concluse il giornalista —; lei è lo stesso di prima, così sostiene la donna ». « Ci sono i miei conoscenti del funerale che lo hanno visto », essa precisò; « Lei è venuto in questa casa — continuò il giornalista —, e c'è rimasto dalla sera di martedì a ieri sera, quarantott'ore: non ricorda? ». « Di nulla — ed ecco che egli piombava nella paura, smanioso, balbettava —, stamani non ho preso i giornali né ho fatto caso al giorno della settimana, ma prima di addormentarmi sì, avevo il tempo fissato per l'articolo, e sapevo, nel pomeriggio, di essere giunto a martedì »; continuò spiegando che non aveva cambiato appartamento per via di quel lavoro che doveva svolgere, si era accordato con gli inquilini subentranti per restare dove era finché non avesse scritto l'articolo. Poi, a lavoro concluso, era venuto nella nuova casa. « Ma laggiù nell'appartamento — intervenne il giornalista — hanno detto che lei non c'era: essi stessi mi hanno fornito questo indirizzo ». « Infatti — rispose —, li avevo pregati di questo; ma io ero uscito di casa poco prima, non martedì: allora il mio sonno è durato due giorni e due notti, io lì come morto, senza potermene andare ».

« E l'altro? Dio, chi era quell'altro! », tremò la donna. Ci fu allora una sensazione di freddo.

GUSTAVE COURBET: *La Meditazione*
(XXVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1954)
(Foto A.F.I. - Venezia)



PAUL KLEE: "*Ad Parnassum* (1932)"
(XXVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1954 - *Germania*

(Foto A.F.I. - Venezia)

GIUSEPPE DE ROBERTIS

«Conservatorio di Santa Teresa»

È permesso intrattenersi, come fosse cosa nuova, di un libro apparso (nientemeno) nel lontano gennaio del 1940 (dico il *Conservatorio di Santa Teresa* di Romano Bilenchi)? Ma esso è il punto vivo di una storia ancora in corso; ché, si sa, Bilenchi ci lavora da anni a rifarlo (questo è il suo assillo), e lo stesso è di uno dei suoi più bei racconti: *Anna e Bruno*. Senza dire che non si capirebbero, alla loro nascita, né *La siccità* né *La miseria,* fuori di quel romanzo, dove prima fu fissato il tempo dell'infanzia, nella misura scarna (pur con tanta carica di poesia e di umori fantastici) che è propria di un tale scrittore. E sono otto anni, ormai, che egli dura, portato da una sua nobile scontentezza, a meglio ridare il tono a gran parte del suo lavoro.

Già nel ripubblicare il primo suo bel libro sicuramente (dico *Mio cugino Andrea,* ediz. Vallecchi 1946), egli aveva badato a correggere e a levare un po', che in questa arte del rifare è, quasi sempre, l'operazione più attiva e fruttuosa. E più aveva corretto e levato nella edizione del '43, quando prima compose il volume, parte ricavandolo dal precedente *Anna e Bruno e altri racconti* (1938), parte aggiungendo, e tralasciando *Anna e Bruno,* appunto, a cui presentemente anche lavora, in un rinnovato gusto di correggere e rifinire (per non sapersi staccare, forse, dai suoi temi diletti). E si sa che un altro suo libro: *Dino e altri racconti,* risulta da un'operazione ben più radicale, di un accorciamento e quasi riduzione all'osso, del suo *Capofabbrica,* pubblicato nel '35, accorciamento, riduzione, oltre una cautela somma nell'espungere i toscanismi, del resto rari in lui, e nel detrarre espressioni o troppo risentite o troppo naturali, nel rifare obbediente il racconto al raccontare (di modesta portata ancora), togliendo certe intromissioni (un girar largo, un pigliar tempo), che impedivano il libero fluire del discorso. E la prosa, ecco, toccava il punto: quel colore grigio, sordo, ma vivo e vivificante. Perché Bilenchi è uno dei pochi e rari narratori d'oggi, tra i molti e non rari. Il suo impegno, la sua serietà morale l'hanno portato a semplificare in una prosa presso che disadorna, ma sensibile quanto mai, la sua difficile vena e la sua educazione difficile. E' un toscano, non un toscanino; e di toscanini fu pieno l'ultimo Ottocento, e il secol nostro non scherza.

In quel libro, dunque, cui si accennava cominciando (rifatto per l'edizione Vallecchi del '46), c'era almeno uno dei più sinceri racconti di Bilenchi: *Mio cugino Andrea*; e segniamo il 1936 come l'anno di nascita di questo scrittore nuovo, il primo segno della sua conquistata originalità. Ricordiamo che del '36 è anche *Anna e Bruno,* e del '40 sono *La siccità, La miseria* (per due volte Bilenchi i suoi

racconti belli li fece a coppia); e abbiam così nominato, nel loro ordine, andando verso un sempre più d'espansione e di presa e di sguardo (aiutati da certi racconti minori e quasi studi), i dati di quella che è la storia del mito bilenchiano, l'età, dico, tra l'infanzia e la giovinezza, in cui ha meglio scrutato il suo occhio penetrante. In quel drammatico, agitato, oscuro passaggio tra due stati tanto più fermi, Bilenchi ha ben guardato e, direi, toccato con mano. Egli ha storicizzato quel tempo; e quasi non s'è curato di cercar altro. Ma badate, se il protagonista non muta, mutano i rapporti col mondo, le passioni: muta il mondo in cui egli, il ragazzo, vive e agisce. Dall'uno all'altro di questi quattro racconti cresce il campo d'osservazione. Aria un po' chiusa, ancora, in *Mio cugino Andrea,* con quella lotta a coltello tra i due antagonisti; e subito, in *Anna e Bruno,* entra un terzo personaggio, il paesaggio, e un'analisi fonda, come comportava il soggetto (dove, se mai, le ultime pagine scadono un po', esteriorizzano una storia, prima rimasta, come doveva, segreta ed esitante). *La siccità* e *La miseria* hanno altre dimensioni. Il tema della siccità è orchestrato in tutte le sue parti, sostenuto come meglio non si poteva; e la prosa di Bilenchi tocca certi lussi e perfezioni che non conoscevamo prima in lui. L'altro tema possederebbe, in verità, i caratteri per farne un romanzo. Ma è nella natura del raccontare di Bilenchi usar modi schivi, costringere la durata. Cominciare quasi sempre « ex abrupto » (anche nei racconti minori), che è il proprio dello scatto bilenchiano; terminare lasciando in sospeso, quasi un invito a pensar noi, continuar noi le fila, coi mille suggerimenti dati. Ché, nonostante le apparenze in contrario, è della natura lirica di questo scrittore, la cura e l'ambizione dell'inespresso.

Ma si voleva dire che tra queste due coppie di racconti s'inserisce, al punto giusto, come cosa « necessaria », la storia del romanzo, che da una parte prende da *Anna e Bruno,* con quella novità detta, di largo respiro, dall'altra presta a *La siccità* e a *La miseria,* a *La siccità* soprattutto, il cui piglio veloce, la cui orchestrazione ardita e il forte risalto acquistan tanto dalla ricchezza tematica del romanzo. Ora, come mai Bilenchi, da anni, non sogna altro che rifare il suo *Conservatorio,* pago alfine d'avere ben ordinato e disposto il resto della sua opera? E quali saranno i luoghi che più particolarmente non finiscono ancora di piacergli, nell'idea nuova che s'è fatta del suo libro? Perché simili scontentezze son cosa viva in un artista, che parton dalla radice dell'essere. Non è, io penso, la qualità della scrittura che lo rende insoddisfatto di sé, al solito ferma, con un'ala di poesia e un che d'inespresso, a volte, che è come l'ombra del suo esprimersi, la sua risonanza cordiale. Nemmeno, son le figure principali, second'io credo, a creargli dubbi: Marta, Vera, Clara, e la nonna Giovanna; poi, ampliandosi il quadro, i compagni di Sergio (e più le compagne) del « Conservatorio » (Nide): tutto vero, tutto parlante, con diversa voce e belli accordi (i luoghi, la marina, la scoperta del fiume, le crete, azzurre per la distanza, ma rigide, dolorose sempre, e all'unisono coi fatti e i sentimenti). Non c'è che la figura di Bruno, forse, il padre di Sergio, a renderlo scontento, a turbarlo, ad assillarlo di dubbi; e non è figura minore, da potersi lasciare in ombra. Colpa dello scrittore (qui, particolarmente sua), che ci ha messo un po' d'impegno a inasprire i rapporti tra padre e figlio. Storico sempre umano e vero, questa volta invece è entrato terzo a intorbidar le acque: più ombroso lui di Sergio,

come se ci avesse un fatto personale, fors'anche polemico. E io credo, mi si perdoni la iattanza, che a chiarire ed esplicare l'animo e i sentimenti di Bruno ci sarebbe gran vantaggio per l'intero romanzo; com'anche guadagnerebbe, a ritagliare certe parti eccedenti (gli amori di Vera, ad esempio), certe altre chiassose. E valga come regola tutto quasi il primo tempo del libro, così obbediente al cuore di Sergio, al suo intimo fantasticare, alla sua vita segreta, infine. Ma bisognerebbe dire di tante altre parti ancora, che pur vivono e s'accordano per quell'unisono con la persona stessa (Sergio) a cui Bilenchi ha dato forse il meglio di sé, e sogna per questo di rifinire il suo lavoro. « Purtroppo — ci scriveva uno dei passati giorni — ho perso, durante la guerra, la parte di *Conservatorio* che avevo riscritto, e ora mi toccherà a ricominciare da capo ». Che questa malinconia (ce n'è pur una, di specie alta) assista il nostro grande amico!

L'INDICATORE LIBRARIO

«Nuove ragioni critiche»

Contrariamente alle corredatissime *Ragioni critiche* del 1943, in cui l'intenzione architettonica trovava riscontro in un « avvertimento », in una « introduzione » e persino in un indice critico-terminologico che doveva « dichiarare — disse l'autore — il piano geografico di una regione abbastanza varia e complessa », e, contrariamente anche all'attesa, le *Nuove Ragioni critiche* di Adriano Seroni, edite da Vallecchi nel marzo di quest'anno, non recano giustificazioni liminari, nè introduzioni di sorta. Due sezioni, una delle quali raccoglie saggi e studi datati dal '45 al '53 e l'altra (note, letture e recensioni già comparse in giornali e riviste, o lette ai microfoni della RAI), compongono nitidamente il volume, sicchè alle prime pagine il lettore si trova già introdotto *in medias res* a fare i suoi conti col saggio intitolato *Venti anni di poesia italiana.*

Contrariamente all'attesa — s'è detto — e ciò non tanto perchè si è abituati alle più o meno convincenti e illuminanti ricapitolazioni introduttive da parte dei critici (specie dai giovani e militanti che tendono a far quadrare a posteriori i loro conti personali con le più profonde e assillanti esigenze del tempo e della cultura), quanto perchè il lavoro di Seroni, la sua particolare vicenda di uomo di lettere e di cultura ci sono sempre sembrati attuarsi a temperature eccezionalmente elevate, a un grado di partecipazione intensissima rispetto alla tematica culturale dell'Italia di questi tempi. Basta pensare — appunto — alla sua prima raccolta di saggi, a quelle antiche *Ragioni critiche* del 1944, intimamente polemiche, tanto dichiaratamente animose nei confronti dello storicismo idealistico (che appariva, e in parte era, la bigotteria culturale di quegli anni già tetri), contro lo psicologismo elusivo delle accademie più confermate, e in netto favore delle concrete analisi di stile, e cioè delle indagini scevre da ogni forma di mitologia culturale. Basta, anzi, evocare solo alcuni titoli di quegli scritti (« Poesia come accordo », « Di due tempi della critica di Gargiulo », « Baldini non critico », « Questioni terminologiche », « Critica come letteratura » ecc.) per intendere quanto fosse impegnato l'autore in quella polemica di metodo svolta all'interno di una situazione letteraria contingente, ma già con la misura di una battaglia ideologica di più sostanziose compromissioni.

Era quello — mi sembra — il frutto di una stagione acerba e laboriosa in cui l'architettura medesima del libro e quella volontà di finitezza quasi manualistica e normativa, attuavano il limite dell'avventura spirituale. Acquisti singoli a parte — s'intende — e a parte le singole prove di sensibilità critica, a rileggere il libro di ieri se ne trae soprattutto, pregio rischioso e prezioso, l'aria del tempo, di quegli anni, cioè, in cui — per esemplificare con quanta più ingenuità possibile — noi diciottenni sottolineavamo con la matita blu dichiarazioni inequivocabili sulle pagine di Seroni:

« E' soltanto la letteratura che genera letteratura, superando gli apporti marginali delle scienze ausiliarie », o, con più entusiasmo:

« *Letteratura* è per noi parola magica; come termine che indica un'attività pura sciolta dai vincoli di ogni compromesso coi contenuti della vicenda umana ».

Forse è per questo che, pur avendo seguito con l'attenzione e interesse più che vivaci la produzione successiva del critico (dal *Saggio* su Giovanni Della Casa all'*Apologia di Laura* a *La Nedda nella storia dell'arte verghiana*), attendevamo con una sorta di sollecita curiosità tutt'altro che agnostica o disinteressata, quella esplicitazione ed esibizione preliminare che le *Nuove Ragioni critiche* come si diceva, non offrono al lettore. Lo immettono, anzi, *ipso facto*, nel vivo di una questione delicata e gelosa quale è quella dello sviluppo della poesia italiana contemporanea, limitando l'esame entro gli anni 1919-39, il ventennio cruciale che vede rispettivamente ai suoi termini la prima edizione di *Allegria di naufragi* e la prima delle montaliane *Occasioni*.

« Ma c'è di più — dice l'autore a proposito della seconda data — chè 1939 vuol dire inizio della seconda guerra imperialistica. Sembra dunque che sia possibile, fra le due date estreme fondare qualche ragionamento che valga a dare al nostro breve panorama il conforto di qualche osservazione e conclusione storica ». Ed è su questo piano — necessario nonchè legittimo — delle osservazioni storiche che il critico conduce la sua analisi, ma per grandi linee e quasi abbozzando la traccia di un'indagine avvenire.

Trae dal proprio lavoro di ieri quel tanto che ne salvano le esigenze presenti e queste propone con l'energia che gli è solita, ma con più convinta sicurezza. E' la storia della cultura vista dall'angolo della poesia che lo interessa e tende più che a sviluppare efficacemente il tessuto dei rapporti culturali della poesia, a dare le prove della validità e della necessità di porre il problema di quei rapporti all'ordine del giorno.

« La soluzione — afferma, ad esempio — non poteva venire dai versi, ma dalla vita... La soluzione ci venne dalla realtà della lotta di liberazione nazionale, ci venne dalla lotta partigiana. I vecchi poeti, tranne qualche eccezione, tacquero, restarono legati a una funzione negativa ». Così dice sul finire del saggio. E' evidente che si tratta più di una proposta di lavoro che di un resultato comprovato nelle molte articolazioni della questione, e che a un livello sensibilmente più elevato, il lavoro di Seroni continua a svolgersi nell'ambito della ricerca sperimentale, della prova d'innesto e perfino dell'azzardo, senza peraltro avere acquietato nè sconfessato mai il suo primitivo impegno di letterato militante.

Il motivo centrale di questo libro è dunque chiaramente — anche se non si è già annunciato a tutte lettere — quello dei rapporti tra ambiente e artista ed è accolto non già come principio esauriente e dogmatico, nell'accezione d'una possibile estetica, ma come energica e necessaria sollecitazione culturale, come programma sperimentale, da attuarsi in funzione di una critica che non perda i contatti con la realtà storica.

« Di fronte ai risultati assoluti, di fronte al giudizio, ritornerà la libertà di definizione interna — dichiara infatti Seroni — ma di fronte al dato di fatto ci troviamo dinanzi a un periodo di storia del costume, e valgono maggiormente elementi storici o cronachistici che non canoni estetici, frutto di più recenti discussioni e ricerche ». L'affermazione riguarda i problemi del romanzo ottocentesco, ma nella sua apparente ovvietà investe tutto l'atteggiamento del critico nei confronti del suo lavoro.

E riguardo all'accentuato indirizzo sperimentale delle sue prove, come non mettere nel conto il frequente tono di appunto, di glossa trasportata dal margine del testo sulla propria pagina, e qui insistita, sviluppata al possibile nel senso di quella intenzione storiografica che è oggi al centro dei suoi interessi? Si vedano, quanto a ciò, gli *Appunti su Rovani* da un lato, e le folte note di commento testuale concentrate nel saggio *La verità del Petrarca*.

Non entreremo nel merito degli « Studi Verghiani » nè in quello specifico del « De Sanctis, Zola e la cultura italiana moderna ». I due saggi, al secondo dei quali, in specie, dobbiamo almeno un cenno di sincera ammirazione e di calda partecipazione ideale, meritano un intervento meno occasionale e generico che le poche parole di cui disponiamo. E' il tono generale di questo libro che ci premeva mettere in rilievo al di là dei particolari contributi, e che è singolarmente limpido quanto alle intenzioni culturali dell'autore. Intenzioni non sempre realizzate, spesso abbozzate soltanto, ma che Seroni contribuisce comunque a disporre sul piano della concreta esigenza culturale, convincendoci sulla pagina e al di là della pagina, che eluderne la problematica urgenza o rifiutarsi a condividerne le responsabilità significa porsi al di fuori della realtà del nostro tempo.

GIULIANO INNAMORATI

« Dal Petrarca al Leopardi »

Emilio Bigi ha opportunamente riunito in volume i suoi saggi più recenti, già apparsi tra il 1946 e il 1953 in varie riviste (*Dal Petrarca al Leopardi - Studi di stilistica storica,* Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. X-225). Il sottotitolo *Studi di stilistica storica*) dichiara evidentemente la direzione e il metodo di lavoro di Bigi, a cui preme avvertire il lettore, subito in apertura, che se le sue pagine, indipendentemente dagli argomenti trattati, muovono da esami linguistici e stilistici (talora, addirittura, da statistiche), d'altra parte esse tendono poi a illustrare « lingua e stile in rapporto a situazioni storicamente determinate così nel quadro di una tradizione e di un'epoca letteraria come nell'ambito della prospettiva interna dei singoli scrittori ». Mi sembra che Bigi voglia così cautelarsi contro due possibili accuse: quella d'impressionismo stilistico, prima di tutto (onde il richiamo alla situazione storica, alla tradizione), e quella di tecnicismo fine a se stesso (onde il riferimento alla prospettiva interna dei singoli scrittori). Il fatto è che questi studi denunciano una svolta abbastanza sensibile nella carriera letteraria di Bigi e molto chiaramente mostrano lo sforzo di superare e comporre i contrasti d'un periodo di disagio, se non proprio di crisi.

Se il libro giovanile di Bigi, dedicato al Boiardo (Firenze, Sansoni, 1941), rivelava infatti un'impostazione storicistica di schietto fondo idealistico, le pagine attuali, pur tradendo ancora sopravviventi strutture di quella formazione o educazione letteraria, testimoniano invece un nuovo vivace interesse per l'indagine puntuale del linguaggio degli scrittori e per le istituzioni linguistiche nell'economia delle quali lo stile d'ogni scrittore fatalmente, se pur in modi diversi, s'inscrive. Sotto questo aspetto, il volume di Bigi è interessante perché documenta assai bene la situazione presente dei nostri studi, la posizione alquanto precaria di una generazione che si è formata e nutrita alla scuola dell'idealismo crociano e che oggi non rifiuta, anzi accoglie, saggia e articola, nuovi strumenti d'indagine critica, derivandoli dalla filologia, dalla linguistica e dalla stilistica (dalla stilistica dei linguisti, s'intende; e non dalla stilistica storica, secondo la definizione di Bigi). Certo devono avere fortemente collaborato a suscitare in Bigi queste nuove esigenze gli studi di Fubini, da un lato, e quelli di Contini e di Devoto, dall'altro (oltre a quelli di Spitzer, almeno come prima e forse indiretta sollecitazione). Ma si potrebbero anche aggiungere i nomi di De Robertis, per un verso, di Terracini, per un altro, se non ci frenasse sulla china di questa descrizione sommaria del più probabile albero genealogico della critica di Bigi (per la sua partenza giovanile, andrebbero fatti piuttosto i nomi di Momigliano e di Russo), il pensiero che al postutto sono questi i nomi a cui ciascuno di noi (e non solo Bigi) deve tanta parte della propria iniziazione alle lettere, sia pur nella diversità delle inclinazioni e delle preferenze.

Naturalmente una direzione, una professione di metodo (e in Bigi questa professione mira piuttosto ad una conciliazione che ad una rottura col passato), è soltanto, a guardar bene, l'antefatto critico, il cartellino che identifica l'ipotesi di lavoro temporaneamente assunta (e può durare una vita se è veramente adeguata); la critica in atto, il saggio, può in seconda istanza rivelare anche divergenze involontarie da ogni proposito declarato, crepe nel sistema e addirittura contaminazioni non risolute. Non c'è da stupirsi se talvolta, in letteratura come in politica, si crede d'avere stabilito una sintesi a priori e invece ci si trova tra le mani un ibrido ircocervismo a posteriori! E' il momento della verifica, quando s'è costretti, talvolta, a denunciare impietosamente il fallimento d'una nobile intenzione. Or bene, a me sembra che questi studi di Bigi assolvano bene, nel complesso, i compiti loro assegnati e soddisfino (a parte taluni punti particolari che naturalmente possono essere discussi) le promesse enunciate. Soprattutto le pagine petrarchesche e quelle ariostesche (*Alcuni aspetti dello stile del Canzoniere petrarchesco; Nota sulla sintassi petrarchesca; Petrarchismo ariostesco*), dove i risultati « concreti » sono più ricchi che altrove. Ottimo anche il saggio su Lorenzo il Magnifico (*Lorenzo lirico*) e interessanti gli studi leopardiani (*Erudizione e poesia in due canzoni leopardiane; Tono e tecnica delle Operette morali; Lingua e stile dei « grandi Idilli »; Il passero solitario e il tema della solitudine nella storia della poesia leopardiana; Le lettere del Leopardi*), dove per altro non mi sembra così compiutamente realizzata quella trasfusione di linguistica e lettura critica che invece è notabile nelle pagine petrarchesche (di qui, perciò, la minore « novità » di questi studi rispetto agli altri e il loro inclinare, nella ricerca tematica, più verso la psicologia, secondo modi momiglianeschi, che verso la stilistica). Più mar-

ginali, ma sempre ricchi di spunti acuti e intelligenti, i saggi sul Mascheroni, sulle due redazioni della *Vita* alfieriana, su Giovanni Negri, critico del Leopardi, e infine su Bacchelli lettore di Leopardi.

LANFRANCO CARETTI

Poesie di Parronchi

A non grande distanza da *L'Incertezza amorosa,* l'ultima delle sue raccolte, Alessandro Parronchi pubblica ora presso Vallecchi un libro di versi che risulta composto di tre poemetti staccati, quasi tre arazzi lirici, tessuti, come vedremo, con innegabile bravura su tre ispirazioni diverse, richiedenti a loro volta ciascuna una diversa tecnica compositiva. Il titolo che li unisce: *Per strade di bosco e città* ha l'aria di un'allusione, sembra un invito al lettore di perdersi con la sua fantasia, di andare lontano; mentre il poeta ha fissato per sé e per lui, dentro la materia di queste composizioni, un senso di « attesa », che è proprio dell'appuntamento. (E rientriamo così anche nei confini sentimentali del Parronchi, che abbiamo letto in questi ultimi anni: per una via, diciamolo pure, che non si prevedeva). Un felice appuntamento è *Giorno di nozze,* col quale il volume si apre. Si tratta di un epitalamio sceneggiato alla maniera del tardo rinascimento, sotto forma di intermezzo: e il poeta dichiara di essersi attenuto, come modello, alla *Dafne* del Rinuccini. Il richiamo è onesto e preciso, ma viene superato dalla novità e bellezza dell'espressione ricevuta, che ne cancella ogni letterarietà e residuo culturale. Anzi diremo di più: nella storia poetica di Parronchi, tutta punteggiata di richiami neoclassici e romantici (da Foscolo a Nerval), questo suo *Intermezzo* ha il dono dell'immediatezza, un vago sapore di libertà creativa, assai simile a quello di alcune liriche di *Un'Attesa* che a prima lettura sembrerebbero di gran lunga più fornite di suggestioni intime e segrete; di quelle poesie conserva, infatti, a nostro avviso, l'eco vicina. Sono movimenti di canto, d'una stupenda semplicità, e librati dall'ebrezza della danza; il pensiero ci giuoca su, ritorna, si calma; il pensiero della vita che fugge, del rapimento d'amore, da opporre ad ogni calcolata tristezza, non si stacca e obiettivizza, ma si avvolge su se stesso, per cercare le immagini adeguate, una consapevolezza maggiore. Come nel giro di questo *Brindisi,* di cui vorremmo citare almeno l'ultima strofa: « Sta per essere vostra giovinezza - (brucia nell'aria il ramo) - e noi, sguardi protesi nella brezza, - amici, altro non siamo - che al vento poca polvere dispersa... - (l'ombra ha toccato il ramo) ». Di momento in momento, la calma, elegante malinconia amorosa dell'autore pervade il disegno, annebbia le presunte distanze dalla scena, diventa tutt'una cosa con l'evocazione, che avrebbe potuto diventare fredda, dei vari stati d'animo degli sposi e dei presenti; con ritmo ora rapido e concitato ora lento e sommesso, è una sola la voce che si ascolta. E basterà, per sentirne il trasognato ricamo, denso di incalzanti ammonimenti, questa chiusa del coro formato da Spiriti Lati, alla partenza dei due sposi: « Ma ciò ch'è vario in vita - certo in morte diventa. - Nulla quaggiù si perde. - Uno specchio, fuggendo, - in noi, per rivederla, - lascia l'età fiorita. - Chi in questo specchio attento non si mira - invan dietro i fantasmi - di gioventù sospira. - A chi dentro vi guarda - tra i singhiozzi del suo fuggito cuore - si raccende l'amore ». E qui l'armonia si esprime davvero come un respiro.

Il secondo poemetto è un racconto orientale, tratto dal film *Rasciomon* che a sua volta deve la materia a una novella di autore giapponese (e se ne discusse troppo a lungo, due anni fa, per ripeterci qui in nuove considerazioni). Come la novella, si intitolano i versi di Parronchi: *Nel Bosco,* che è un titolo assai più proprio. Nel poemetto si trovano, diciamolo subito, tutti gli elementi narrativi del film, ma ripresi e portati ad una lirica esaltazione, proprio quando stanno per perdere il loro segreto affanno, in cui consiste il loro fascino. Così l'inoltrarsi nel bosco, fatale inoltrarsi, di Takèiro e della sua donna, con cui si apre il poemetto, è l'unica pausa, quasi sinfonica, che si permette l'autore, dominato poi dai gesti, dagli interrogativi della cupa vicenda: ed essa non gli dà tregua. « Nel bosco, dove è perso ogni chiarore. - O dove una radura ora interrompe - l'ombra e il sentiero inoltra ad una riva - che d'acque fonde un silenzio ravviva. - Non più che il passo lento del cavallo... ». Per accostare il lettore alla fattura del poemetto, basterà qualche spiegazione. Sono endecasillabi a pieno respiro narrativo, che possono avvicinarsi tecnicamente ai pascoliani *Conviviali,* o forse meglio a certi poemetti di Hofmannsthal, senza possedere tuttavia nulla di predisposto fa-

volosamente, fuorché — come s'è detto — la materia stessa, l'accesa e lontana vicenda di amore e morte rivissuta nel calmo brulichìo di un bosco di cedri, che solo ha potuto conoscere la verità, agli uomini, e agli stessi protagonisti del dramma, negata per sempre.

E' stata certo un'ardua impresa, questa del Parronchi, anche per l'inattualità del genere, che ebbe molta fortuna, se ben si ricorda, nel primo Romanticismo; e dobbiamo plaudire alla misura che ha saputo conservare, pure se in definitiva — tranne rari momenti — viene meno qui quel contatto diretto, il rapporto elementare tra la voce del poeta e le cose da lui raccontate; siamo, insomma, al polo opposto di *Giorno di nozze,* e forse al polo opposto alla sensibilità vera del nostro poeta. Ma ciò era fatale.

E tocchiamo ora rapidamente l'ultimo, più vasto poema del libro: *Città.* « Vagheggiavo — dice l'autore in una nota — una particolare disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di " filmare " una situazione, di darne, per così dire, il movimento elementare, realistico-estemporaneo, senza alterazioni eccessive. Così è nata *Città,* la quale, tagliata fuori da una azione vera e propria, ruota attorno a una situazione reale, di tempo, di luogo e di sentimento ». Meglio non poteva essere espresso il carattere di un'opera, anch'essa, come la precedente, di difficile assunto, ma dotata del vantaggio (così grande per un poeta) di « ruotare » appunto intorno a una situazione reale. La situazione è quella, eterna, dell'amore irraggiungibile; dell'amore che, spezzato, si dilata dalla cosa amata a tutto ciò che fa parte della vita: e in questo caso la città, dove l'idolo ha giuocato la sua parte e dove è scomparso, è mancato all'appuntamento decisivo. Con un tema tanto interiore (ecco la difficoltà alla quale accennavamo prima) Parronchi ha voluto andare al limite opposto, cioè alla rappresentazione, radunando nel rituale quasi ossessivo di un appuntamento tutti i particolari che all'occhio dell'innamorato ripropongono le alternative brucianti del suo cuore: uomini, ruote che passano, ventate sulle tende, specchi lucenti, dietro l'angoscia lenta, ad ogni attimo più piena, del tempo che si snoda. Del tempo che non è quello eterno dell'innamorato. Ecco un momento di quest'azione, particolarmente riuscito: « L'angoscia lenta ha ritrovato un muro - di luce a cui appoggiarsi nella piazza - di marmo. V'entra già l'ombra del piede - che l'altro e il primo e l'altro la distrugge, - crea sulle pietre un giro di riflessi - su cui la nave di dolore avanza. - Vela che incrocia l'alto mare e inseguono - canocchiali puntati dalle rive, - in lei la vita si rinnova, e vuole - fermare il tempo, e la sua volontà - cozza nel tempo, e il tempo si riattiva - proprio dentro di lei, nel suo dolore. - Il getto della vasca si disfà - su tre bimbe che passano correndo ».

Il poemetto non ha sempre di questi momenti, spesso corre un po' troppo a perdifiato, oppure ritorna su se stesso (sui propri motivi lancinanti), senza necessità; ma nell'insieme contiene una tale carica di emozioni da suscitare, nel lettore, una precisa adesione, come se lui avesse vissuto la stessa situazione, fosse stato lì, a sentire e non sentire più quelle pene, e infine a inebbriarsi nell'idoleggiamento glorioso di « quella » rinuncia. Crediamo, opportunamente, di concludere così: interpretata *realisticamente,* come oggi s'usa, tale situazione, avrebbe finito per soffocare e annoiare; Parronchi l'ha elevata al peso e al senso del suo dolore, e della sua malinconia, con arte magistrale.

E diciamolo pure: fatto di ardimento tecnico e umano, questo suo libro non sarà di facile lettura, e potrà anche non appagare molti gusti; ma sta di fatto che segna una significativa svolta nella carriera di uno scrittore, senza dire delle prospettive che schiude alla nostra, troppo chiusa, o almanaccata, esperienza poetica attuale.

GIACINTO SPAGNOLETTI

Leggeri e Sermonti

Triste cosa è il dover parlare di un giovane morto, per quell'insorger continuo di motivi sentimentali che voglion sopraffare, sopraffanno, il giudizio critico sereno. A ventotto anni Giuliano Leggeri è morto alla vita e alla letteratura lasciando, unico documento per le nostre meditazioni, un racconto lungo: *Domenica sul fiume* (Sansoni, Biblioteca di *Paragone,* 1954), oltre duecento pagine a svolger l'avventura breve e inconclusa d'un pomeriggio. Anzi, d'un tramonto. E quali somme si possan tirare da così scarso materiale, evidentemente sperimentale, non so, tranne lasciarmi guidare da supposizioni induttive su quella che poteva essere una probabile traiettoria.

Se pur ve n'è uno, eccovi l'argomento. In un labirintico club nautico, sulle rive d'un anonimo fiume, entra Leone, il protagonista Cerca la fidanzata, dalla quale si sente trascurato, se non tradito, e per la quale immagina in cuor suo una risolutiva scenataccia, *coram populo*. O un più pacifico, timido incontro, pieno di pentimenti. Così non è, perché nella folla manca una provvida Arianna, ma solo persone che, in diversa misura, pare vogliano ingannarlo. Sempre più ossessiva la ricerca — con vari scontri tra persone strane — una ricerca cui l'esito felice è impedito dall'aperta simbologia del racconto. *Hurry up please, its time*: e pure Leone se ne torna a casa, senza Amata, con l'incubo irrisoluto, mentre un ultimo raggio di sole — allusivo anch'esso? — punge e trapassa una nuvola sul fiume.

S'è parlato di simboli — ché non starebbe altrimenti in piedi tanto scarno intreccio — simboli che non è difficile riportare nell'originaria atmosfera kafkiana. Mi spiace ripetere questa citazione, ormai comune, quasi un comodo adagiarsi sulla poltrona offerta. Eppure la derivazione è tanto scoperta e su di essa tanto s'accentra il libro, ch'è impossibile tacerla o scostarvisi.

Kafka, dunque, ma un Kafka domestico e domato, ingenuo soprattutto ed innocente, cui persino Buzzati potrebbe insegnare qualche trovatina, un trucco od una cattiveria. Non c'è scampo. Solo potrei tentare una distinzione di stile e poetica, funambolica, e dimostrare quanto s'oppongano le due soluzioni, di Kafka, dico, e di Leggeri. Dal modello illustre, infatti, il Leggeri ha preso ed appreso i modi d'una scrittura minuta, introversa, la progressiva e sapiente lievitazione d'un clima allucinante sino all'ossessione. Ma in Kafka i simboli, gli oggetti in apparenza scorporati, si caricavano gradualmente (per via pure d'un determinismo inflessibile, a un limite d'assurdo) di un peso tale da esserne sopraffatti. Non più simboli cioè, ma realtà: la cosa simboleggiata perdeva questo carattere per farsi la più concreta ed autentica realtà. Leggeri, invece, procede per opposto moto, sempre più si scopre il simbolo, in quanto tale, a volte persino spiegato. Sono le ultime righe del racconto: « Balenava la città, e fu per me una rivelazione. Forse nulla era perduto se laggiù sorgevano tetti a proteggere segreti di cui d'ora innanzi mi piacesse fantasticare... Una ricerca si era chiusa ma chissà quante se ne sarebbero potute aprire sotto ognuno di quei tetti, per scale inesplorate, dietro porte non mai varcate, nella penombra di sale non ancora sognate e quante ansie tonificanti, attese preziose, trasalimenti ». Vedete, insomma, come ogni cosa sia stata riposta al suo giusto posto. E' stato — dice l'autore — un gioco: solo volevo simboleggiare l'ansia umana di ricerca, il senso di congiura che sta attorno a noi, eccetera, eccetera. Ed è stato — dico io — un ruzzolone, perché di colpo la storia s'è svilita, gli oggetti e le persone manichini d'un momento, condizionato ogni valore da un pesantissimo *handicap*, dall'implicita (quando non esplicita) presenza del: *come*

Il libro di Leggeri è però unico, senza speranza: e perciò nega un discorso possibile. Fu il suo, un esperimento d'alta intelligenza, un esercizio cui è vietato ogni sviluppo (ricca di promesse la sua lingua, da veder impegnata in altra direzione). A noi resta il rimpianto d'un insolvibile debito.

Prima, invece, l'opera di Vittorio Sermonti, *La bambina Europa* (Sansoni, Biblioteca di *Paragone*, 1954), un romanzo autobiografico, dalla nascita ai quattordici anni — quelli certo non pacifici che vanno dal 1929 al 1943 — ma senza troppi sussulti, senza agitazioni, d'una tranquilla normalità borghese. Non s'incontrano casi eccezionali, se non un campionato di calcio vinto, nel 1943, dalla *Juventus*, perdonabile come si perdona il carducciano tramonto dietro il Resegone. Ed è pure argomento, quello dell'infanzia, da affrontare con mille cautele, tanto è il pericolo di scottarsi le mani. Anch'io, dunque, ho pensato alla *Vie d'Henri Brulard*, o al lavoro ininterrotto di Nievo dal *Varmo* alle *Confessioni*, fino al recentissimo *Prete bello* di Parise, ho cercato le dimensioni più dissimili nel confronto, benché ogni volta scricchiolasse *La bambina Europa*. L'infanzia del Sermonti è infatti quella vera, quella che ciascuno di noi può ricordare, l'infanzia cioè, vista con occhio adulto, attraverso lo schermo deformante della memoria e raccontata dall'irriducibile pregiudiziale di: quei tempi... Perché non c'è altra scelta possibile: o questa soluzione, o l'approfondimento psicologico con l'invenzione d'una più complessa avventura. I personaggi di Sermonti non stentiamo a riconoscerli per reali, e sono riconoscibili in quanto realizzano proprio un tipo medio, un po' convenzionale a volte, quella parte di noi che siamo soliti affidare d'esempio — o di ricordo — a figli o nipoti: le partite allo stadio, l'organizzazione dei giochi, il primo e l'ultimo della classe, le gambe della com-

pagna di banco, la lunga malattia. Né elimina il pericolo di cadere in quella sorta di patetico che il tema comporta: meglio, ci scivola, senza tonfi, per aggrapparsi e risalire. Ma l'autore ci avverte (od altri per lui): « La responsabilità di essere uomo e di una vita da vivere gli si è prospettata, negli anni del dopoguerra, bruscamente e con non poca crudeltà. Dalla sua diretta esperienza egli ha tratto materia per un vasto romanzo di cui il presente libro costituisce la prima parte », ch'è un invito a rimandare un giudizio complessivo ad altro tempo.

Ciò che più interessa in Sermonti è, per ora, lo stile, d'un linguaggio che pare voglia adeguarsi, coscientemente, a quello dei personaggi, alla loro età, d'un gergo infantile. (« Facciamo che io ero Gabetto, dico con voce bassa; e tu chi eri? »). Ed è qui che la fa da padrone — anche se ci mette un po' troppa civetteria — dimostrando che di frecce buone il suo arco ne possiede parecchie, di riserva. E' lo stile che alza il tono agli episodi e alle vicende d'un'avventura spesso banale, con uno sforzo di render più vivo e immediato il suo racconto. La formula di Sermonti è lo sconvolgimento della sintassi, l'immissione per esempio (è il caso più frequente) dei modi del discorso diretto nel corso d'una descrizione, nel mezzo del discorso indiretto, o l'accalcarsi, con procedimento polisindetico di nozioni tra loro indipendenti o legate da un'alogica dipendenza. E' proprio perché ci pare di riconoscergli una validità di scrittura, che attendiamo i due prossimi volumi di Sermonti, i nuovi capitoli del suo primo romanzo.

FOLCO PORTINARI

« Piccola borghesia »

Coloro che sono abituati a considerare la personalità di Elio Vittorini legata ai due libri più famosi, *Uomini e no* e *Conversazioni in Sicilia,* si stupiranno di ricavare un'impressione affatto diversa dalla lettura di *Piccola borghesia,* una raccolta di racconti che risale al 1931 e viene ora ripresentata nella collana dei *Grandi narratori italiani* di Mondadori.

Dal 1931 ad oggi il cammino letterario di Vittorini è stato lungo e complesso, tanto più interessante perchè si è svolto principalmente durante gli anni 1940-45, nei quali l'esperienza della guerra costrinse gli uomini ad assumere un impegno nuovo di fronte al mondo e a se stessi; impegno che doveva fruttare una diversa impostazione anche sul piano dell'arte. Insieme all'urgenza del problema sociale, un bisogno di rinnovamento stilistico segnava le tappe della narrativa di Vittorini e sempre più allontanava gli ultimi risultati da quelli conseguiti, appunto, in questi racconti. Inoltre le traduzioni degli americani, proprio in quegli anni, lo aiutavano a scoprire valori lirici in una realtà cruda, amara, e a rappresentarla con diversa visuale.

Piccola borghesia è, dunque, il primo libro dello scrittore. Esso non sarà da proporre come il primo anello di una lunga catena di sviluppi, ma come la prova matura di interessi che egli, per seguire altre soluzioni stilistiche e posizioni teoriche, dovette in certo senso rifiutare. Lungi dal voler cogliere dall'autobiografia, o dalla descrizione di condizioni sociali, significati ampi e complessi, qui Vittorini si fa attento verso una piccola umanità, la scruta nei suoi atteggiamenti psicologici, nelle reazioni sentimentali in un'analisi che non va oltre l'oggetto preso in considerazione. Pur rimanendo nei limiti del tema via via proposto, questi racconti formano nell'insieme una continuità narrativa, si appoggiano, si completano a vicenda tanto da fornire il quadro (« psicologico » e non « realistico ») di una società nei suoi limiti. E dall'oggettiva introspezione scatta ugualmente il giudizio, la polemica sociale, forse più viva perchè non posta teoricamente in precedenza. La maturità di questa prima prova vittoriniana ha radici nella tradizione della narrativa di fine Ottocento, e primo Novecento, tradizione che egli doveva negare in seguito. Gli sviluppi posteriori sono indubbiamente prodotti da esigenze più fonde e personali, tuttavia è certo che in molte parti *Piccola borghesia* non manca di efficacia, di acuta intelligenza; l'attenzione verso il personaggio, interessata e viva, diverrà saltuaria più tardi quando l'autobiografia sarà sentita come pernio di ogni problematica. Si vedano a questo proposito, le figure femminili dei racconti; specialmente Norma di « Signora alla stazione », la viaggiatrice di « Piccolo amore », o la protagonista di « Sola in casa », tre aspetti di un unico, astratto, carattere di donna, sapientemente individuato nel complesso alternarsi degli istinti o delle sensazioni. E di contro, gli uomini di « Raffiche in pretura », e Adolfo Marsanich nell'« Educazione di Adolfo ».

Merita un posto a parte il racconto che apre il volume: « La mia guerra ». Qui i

ricordi dell'infanzia a contatto con la morte, la distruzione, la guerra, divengono ricordi di una favolosa vacanza. Un'atmosfera di allucinata incoscienza riveste la realtà, gli avvenimenti, li trasfigura nella mente del fanciullo, che ne è spettatore, fino ad assumere proporzioni assurde, immaginarie: la guerra, il gioco più bello, da rimpiangerne la fine.

L'antica vacanza doveva divenire, a distanza di anni, coscienza di uomo e rivestirsi di ben altri colori a contatto con la lotta contro il fascismo, l'invasione, le deportazioni. Una realtà più dura avrebbe costretto Vittorini in *Uomini e no* a scavare dalla sofferenza una dolorosa liricità.

FRANCESCA SANVITALE

Le « Stardelle » di Enzo Guerra

Stardelle viareggine — « Vita di piccoli pescherecci » —, che abbiam premiato al « Premio Letterario Viareggio », e speriamo di veder presto in una edizione decente (1) tra le mani di molti italiani, non è soltanto un libro di avventure di pesca sul mare apuano, di tale vitalità e vivacità espressiva, da poter competere con quello di Hemingway: *The old man and the Sea.* E' un libro che ha una sua misura umana che lo rende singolarissimo nella nostra letteratissima letteratura, frutto com'è della esperienza totale di un uomo che trova l'arte non nel perseguire modelli tradizionali o nell'escogitarne di nuovi, ma nel cercare alla propria vita quotidiana un significato che possa appagargli la coscienza.

Che un capostazione, padre di figli e ormai nonno, proprio al momento di godersi il frutto di una lunga disciplina di lavoro, per quel breve periodo euforico, generalmente illusorio, di affrancazione economica, di « fuori mi chiamo » da tutta la bottega, che contraddistingue il pensionato nell'ultima tappa verso la fossa comune, grazie alla pensione di stato, miraggio di tutti gli impiegati nonché di tutti i letterati, in testa l'olimpico Goethe, si svincoli, invece, da questa situazione privilegiata, pagata con la vecchiezza, come da una colpa, ed arrivi perfino a negarsi la « sicurezza » di quell'unico capitaletto della sua vita, costituito dalla « buonuscita », per investirlo in un fragile peschereccio, questa « Annunziata », stardella traballante, col suo motorino di diciotto cavalli, sulle marette del Tirreno; per tornare a riguadagnarsi il pane da pescatore a strascico, il mestiere più aleatorio della terra, retrocedendosi, coscientemente, in uno stato di necessità e di rischio maggiore di quello da cui era salpato per la traversata della vita, è un fatto che impone rispetto. Che poi lo faccia per motivi di coscienza, per mortificare il proprio egoismo e il proprio orgoglio in un atto di solidarietà con la stragrande maggioranza dei diseredati della terra, a conclusione di una vita, è un tale sovvertimento di tutte le tavole dei valori consacrati dalla nostra civiltà, e una tale sfida alle « magnifiche sorti e progressive », che potrà essere qualificata bizzarra o sublime, a seconda dei punti di vista, ma appare, comunque, legata all'angoscia di vivere propria del nostro tempo, della quale gli scrittori sono gli ipersensibili « radar », e induce in riflessione e simpatia umana, anche indipendentemente dalla ventura di essersi concretato in un così bel libro.

« Dopo più di quarant'anni di vita di impiegato statale, di vetrina, di salamelecchi e di conquistata poltrona (allude alla poltrona di velluto rosso del " titolare " di una stazione ferroviaria) poter dire a se stesso: guardiamo come va, guardiamo se siamo ancora uomini, proviamo a ricominciare da capo... a sentirsi uguali a tutti; uomo spoglio di tutte le bardature speciali e convenzionali; individuo tra gli altri individui e basta; a pari a pari senza cattiverie, ma senza debolezza e senza riguardi, ognuno secondo quel che vale... grande inestimabile soddisfazione che ci dà la vera nostra misura e statura giorno per giorno, ora per ora, con un metro che non si sbaglia... questa quotidiana umiltà e questa quotidiana miseria, che mi ha più da vicino accomunato ai miei simili, tristi per necessità e buoni per viltà... coraggiosi e vili nello stesso tempo, e generosi qualche volta per disperazione... ».

In letteratura, di casi consimili, di volontaria ascesi laica di scrittori, per guadagnarsi la libertà della pace dell'anima e, attraverso quella, la poesia, non conosciamo altri esempi che quello di Tao Yuangming, il grande lirico cinese contadino, e quello del « trascendentalista » Thoreau, l'ex segretario di Emerson, isolatosi in una capanna sullo stagno del Walden, per viverci unicamente del lavoro delle proprie mani, se pure anche per scriverci su un

(1) Le raccolte di poesie in dialetto romagnolo di Enzo Guerra *A la mi' tera,* 1943; *I belz di 'Piretta,* 1951; sono state edite dall'A. a proprie spese. A sue spese è stato altresì pubblicato, sotto il nome dell'Editore Gastaldi, anche questo *Stardelle viareggine* del 1954.

libro. Virgilio, padre nobile di tutti i rurali contemplativi, è stato come tutti sanno un grandissimo poeta georgico, ma era altresì un proprietario di terre che godeva intensamente la natura umanizzata dalle fatiche dei propri dipendenti, e l'ozio nella medesima, indispensabile all'esercizio delle buone lettere garantitogli da un imperatore. Verga è stato un ottimo amministratore di terre e una grande anima intrisa di profonda comprensione umana, ma i suoi pescatori, i Malavoglia, son guardati dal difuori, da un letteratissimo gentiluomo edonista, convertitosi ad una pietà umana che li trasfigura. Mai si sarebbe sognato di doversi arrotare le palme alle sartie della « Provvidenza » per vederli dal didentro, e meno che mai di dover filare, come questo Guerra, scalzo, al mercato, con le corbe della sua « saccata », per salvarsi l'anima. Quanto all' « ultimo figlio di Virgilio », « prole divina » nello spirito, e nella carne prole del fattore romagnolo (assassinato da qualche « Passatore » del suo « *dolce* paese »), come Guerra è prole di contadini lughesi, e qualcuno ha tentato di farlo passar nello spirito per un pascoliano, aveva finito per distillare la propria ruralità in impeccabili componimenti filologici dall'alto della cattedra dell'illustre predecessore maremmano. Nelle opere del quale, la terra e le sue fatiche sono sì presenti, ma come sognate visioni di bellezza — « Meglio era sposar te, bionda Maria... meglio ir tracciando per la sconsolata boscaglia il bufalo disperso... » — mentre si sente che in realtà l'uomo è ben ancorato nella sua biblioteca tra le storie cartacee degli uomini, al posto che gli compete, purché gli si lasci, ognitanto, scoccare i suoi strali d'oro nel cielo della poesia. Loda il mare, e tienti alla terra.

Qui siamo sul nudo terreno del poverello del *Cantico delle creature*. Poesia e verità ritentano un possibile — o impossibile — connubio, nell'anima di questo figlio di contadini romagnoli, fattosi pescatore in vecchiaia per salvarsi l'anima, abbracciando i Paolino, i Nazzareno, i suoi simili deformati dagli stenti, ai quali è dedicato questo suo libro.

Non è stata questa un'improvvisazione, ma una soluzione, covata tutta una vita, sotto quell'autoritario rosso berretto di capo stazione. E se Guerra l'ha felicemente conclusa con un arricchimento spirituale, suo e nostro, non è perché l'esperienza della povertà abbia di per se stessa un valore rigeneratore. C'è chi si volta santo e chi si volta canaglia. E in un simile esperimento di libero volo intrapreso sul calar delle forze, poteva rimetterci le penne maestre, chi non avesse il morale e il fisico adatti. Anche il Vangelo dice: « A chi ha, sarà dato e sovrabbonderà. A chi non ha, anche quello che ha gli sarà tolto ». Che il fisico, il capobarca dell'« Annunziata » l'avesse, il lettore potrà sincerarsene, andando a stringergli la mano, in Darsena Vecchia, come abbiam fatto, Ungaretti ed io, per annunziargli il premio.

Quanto al morale, ci avrei giurato fin da quando avevo ricevuto la sua prima raccolta di poesie in dialetto campagnolo lughese *A la mi' tera*. Mi era arrivato nel '43, in piena guerra, con dedica a un Ispettore avv. J. P. (mancava solo la matricola « 43314 » a completare gli estremi del forzato). E me l'ero letto nella soffitta del fornaio di S. Pietro, nelle tregue che le raffiche delle mitragliate di « Pippo » sulla prossima linea concedevano, per l'accensione della lampadina di fortuna dello sfollato, dopo che « i'eng » (le faraone, in quel maledetto dialetto), destate alla « canteda trista a col drett », come le oche del Campidoglio, da quel frastuono inusitato, si erano riassopite. I doni di « sedicenti » inferiori, puzzano al « sedicente » superiore che abbia naso buono. E particolarmente mi puzzava una dedica simile. C'era, invece, in quella poesia dialettale, o almeno in buona parte di essa, qualcosa di genuino e di sano che reggeva anche in quella atmosfera. E lo scrissi al capo stazione di Isola della Scala, accennando a una visita. Mi rispose seccamente, che avendo addosso un'inchiesta, preferiva non mi facessi vedere. Romagnolate. « S'i casc, i casc per tera - Zident a chi m'tol so », aveva cantato su « La Pié », la rivista romagnola, Aldo Spallicci. Romagnolate; alle quali posson sempre seguire violenze temporalesche, ma anche uno sciogliersi in pianto, contrasti immanenti nella passionale psicologia romagnola, oppure anche l'effusione idillica del Pascoli minore, il quale, mi aveva raccontato qualcuno in grado di saperlo, era, nell'intimità, la sua parte, romagnolo violento. I fatti psicologici, mi dicevo, sempre precedono e condizionano il fatto letterario. Però non era quel romagnolismo abusato, che ogni tanto traspariva anche nella autentica poesia di Guerra, ad avermi attirato. Tutt'altro. La Romagna era nella mia giurisdizione; l'avevo cento volte

percorsa in lungo e in largo e scrutata in tutti i problemi che poteva presentare il suo bilinguismo, nella subitaneità passionale dei suoi odi e dei suoi amori, nelle sue effusioni poetiche e politiche, dal pietismo mazziniano di certe cooperative tendenti al monopolio, alle imposizioni di mano d'opera dei braccianti, tattica di esproprio di gente che intende vivere « a ca' mi » costi quel che costi agli altri. Quanto poi al regionalismo gastronomico della « Rumagna banadetta » « tèra dal lisagn sötti e d'i gapoun », con relativi sdilinquimenti sentimentali nelle interminabili magnazze delle sagre, e le burdele, magari universitarie, e fin troppo formose, che, invece di badare alla linea, si sfidano a chi divorì più cappelletti, per mostrarsi più fiere strapaesane, ne avevo fin sopra i capelli. Come di tutti i « viva noi » regionali. « Taiadel », « bagna cauda » o « sievoli rosti », non fanno poesia. E che senso aveva il persistere a scrivere in quell'ostico dialetto, irto di radicali barbarici, liriche che poi si dovevan tradurre in calce, quasi versioni da una lingua straniera? Non era l'uso di quel dialetto quasi un cercarsi un alibi di poeticità, attraverso un linguaggio calcato su un'epoca più o meno favolosa e patriarcale — gli Stati della Chiesa, — mentre si pensava e si viveva in lingua? I migliori, i Panzini, i Serra, i Valgimigli, preceduti dal grande filologo e contrappuntista di melodie di parole, Zvanì, se n'erano tirati fuori. Non era piuttosto che sincerità espressiva, finzione popolaresca, una maniera? Un bamboleggiare a occhi aperti sugli « uslein », i « luzlein », i « pisnein », edulcorando la Romagna vivente, non per imitazione pascoliana, come intendevano certi letterati pei quali la letteratura è storia autonoma, ma per esagerazione della faccia tenera di quella violenta psicologia romagnola, che il suo poeta asessuato aveva messo in maggiore evidenza, una faccia tenera che era strapaesano compiacimento di impulsivi a figurarsi più sensibili e buoni? Ne dovevo io, ogni giorno, affrontare dei « passatori » per ragioni di mestiere, e proprio a Lugo romantizzata da Guerra; e potevo assicurare che tutto erano fuorché « cortesi ». Occupavano, re delle stazioni, se anche non più « della strada e della foresta », i piazzali e gli accessi agli scali, con le loro « balle » di facchini esterni e di paratori di bestiame, in attesa sulle panche, col manganello tra le gambe, di guardia a non lasciar spedire a nessuno che non si assoggettasse alle loro taglie e balzelli: tanto per il monopolio della pompa da travaso serbatoi, tanto per il ponticello, tanto per spinta del carro, o per bastonatura delle bestie a un tanto l'una perché imbuchino il vagone, o per la lettiera di paglia e sabbia perché non si sconcino in viaggio, anche se non ce la mettevano, e tanto per ogni carico e scarico di completi; non senza manganello pronto pei contadini che pretendessero fare da sé. E a volte, li trovavo all'alba strafottenti e sanguigni, che si cucinavano in qualche baracchino abusivo, su binari morti, un'anguilla in padella, il fiasco di Sanzveis alla mano, e discutevano le tariffe della giornata che dovevan esser stabilite in modo che c'entrasse la magnazza di chiusura, e che il loro presidente, potesse prendere due poltrone all'opera a Ravenna, una per sé e una per la galosa, che non dovesse scivolargli quando si fosse addormentato o avesse tirato fuori il fazzoletto per piangerci sopra da buon romagnolo.

Dov'era la Romagna di questi uomini nella tenera poesia dialettale? Quella sua finzione popolaresca mi avea l'aria di celare qualcosa di ancor peggiore, che una maniera letteraria.

Quello che, invece, mi attirò in quella poesia, fu che il dialettismo di Guerra non rispecchiava soltanto il regionalismo romagnolo patrocinato dalla rivista « La Pié », e dominato dalla influenza pascoliana. Quel regionalismo non era stato che un'occasione di sfogo, una tappa di sviluppo di una personalità morale di uomo e di poeta. Quel figlio di contadini che si vantava della sua schiatta fino a fabbricarsene un nome nobiliare — Enzo Guerra dei Piretta di San Potito — che si compiaceva come di un blasone del « belz » — un nodo speciale di fune, per legare covoni e fasci d'erba inventato dai Piretta — sulle sue edizioni, usava il dialetto come linguaggio naturale della vita di contadino che aveva conosciuto in giovinezza, alla quale rimaneva legato da una invincibile nostalgia. Ne testimoniavano le più felici poesie della raccolta (*A spunziol* [a funghi], le *Fole*) e perfino quella religiosità rusticana, quel macabro umorismo col quale il morto nella bara, mentre « dur instinghì i cameina i dù caveli - cun la tindazza negra e i ucell zèll », chiama in causa il Padreterno perché « Ta s'è dé l'anma granda da capì - tott ignacossa... e pù tas fé murì... Bél e stuglé int la vetta dla mi vtura - mè a vegh a zarché un mond indo'

ch'uns mura... ». Erano quelle poesie, la materia grezza su cui il genio del poeta filologo aveva costruito il suo edificio; e allora « belz » romagnoli o « stardelle » fiorentine, non eran più che insegne delle tappe di un'anima.

Ed eccoci così a queste *Stardelle,* conclusione di una ricerca di liberazione spirituale attraverso la fatica e il bisogno, a questa esperienza espressa in una lingua pacata, scarna, essenziale, con la stessa misura e felicità dell'anima che ha trovato pace, aprendosi a colei « a cui, come alla morte - la porta del piacer nessun disserra ». Libro che si legge di un fiato e si ritorna a leggere con la stessa persuasione.

Composto con questa castità di stile in quel « cantaccio » stesso di Viareggio, dove Viani trovava i suoi spiritati, e li mitizzava in riboboli linguaioli più che espressivi. Libro che non poteva concludere se non confessando che, malgrado i propositi di vivere « a pari a pari » dividendo la pena delle rappature, della fanga e della malacqua, tu non hai vissuto da pescatore tra pescatori, tu non sei che un dilettante in povertà, con quella pensione e quella casuccia in Darsena alle spalle, di fronte a quelli che se non pescano non mangiano. Cosicché nulla di meglio ti resta da fare per rimaner sincero con te stesso, che disfarti della « stardella » a favore di Paolino infortunatosi a bordo, e dedicare il libro sulla loro « luminosa Versilia » ai compagni che non potevano, come te, scoprire che quel loro mare non è solo « madia e tomba » del misero pescatore, ma è anche tanto bello « perché non hanno ancora avuto il tempo di guardarlo col cuore che ci vuole per vederlo ».

PIERO JAHIER

« I Patriarchi della Bibbia »

Il disegno, divino, della redenzione si chiarisce, dalla lettura della Bibbia, anche su un piano che potremo dire storico, sino dal racconto della grande avventura di Abramo, il primo dei patriarchi.

Col suo allontanarsi da Ur dei Caldei, verso il paese di Canaan, ha inizio la vocazione di un popolo il cui capostipite è Abramo stesso: la vocazione messianica del popolo ebreo. Iddio ne accompagna, d'allora, il susseguirsi delle lotte nelle molteplici peregrinazioni, con i tempestivi richiami della Sua voce improvvisa e possente; ne è, dunque, la guida ed il conforto affinché Israele giunga al sublime della sua definitiva ed ultima fioritura: la vergine Maria.

Nel frutto di Lei sarà, alfine, riscattata la maledizione rivolta dal Signore, nella dissoluzione dell'Eden, ad Adamo ed estesa, in Eva, sulla umanità.

E' Abramo (non ebreo; ma primo fra gli ebrei) che si parte (si allontana sempre più) dai tenebrosi lidi, dove la conoscenza è rimasta circoscritta perché senza speranza, per giungere nella sua progenie, tenacemente domandata al Signore dalle forti spose dei patriarchi, al corrispondente eppure opposto mare, sul quale sfolgora, trionfante, la luce della conoscenza, innnalzata al pari della grazia. Esperienza di un popolo che si riflette, vitale, nell'anima di ciascuno di noi.

Nel racconto del grande viaggio, reale e mistico assieme, appaiono, anelli di lunghe generazioni, le figure dei patriarchi succeduti ad Abramo, non meno fedeli del progenitore allo svolgimento dell'alta eredità e non meno visitati dalla voce suprema; fra i quali, nel periodo antico, rifulgono Isacco, Giacobbe e Giuseppe.

Di essi, e dei personaggi ad essi minori che fanno popolo e coro, Salvatore Garofalo, docente di scienze bibliche alla Pontificia Università Urbaniana, ha parlato, nello scorso anno, in una serie di lezioni trasmesse alla Radio, che ora, a cura delle Edizioni RAI, appaiono raccolte in volume.

Alla competenza specifica egli aggiunge (com'è brillantemente detto nella prefazione di Antonio Baldini) capacità di narratore appassionato ed esperto.

Ne consegue che il lettore non uso a dissetarsi alla fonte genuina delle Sacre Scritture (e in Italia, ahimè!, il bisogno, anche fra le persone sensibili e colte è, sinora, scarsamente sentito, talché, a mio parere, la poesia e la pittura molto ne hanno sofferto e ne soffrono) sarà spinto da questo libro, risolutamente, a colmare la grave lacuna.

In Abramo, in Isacco, in Giacobbe, in Giuseppe capirà, non può esserci dubbio, di quale maestà si rivesta l'uomo (penso ai personaggi masacceschi della cappella Brancacci), allorché egli sa, per fede e per altre certezze, di trascorrere i giorni alla presenza, immanente, d'Iddio. E dalla solennità, ieratica, di tali uomini antichi passerà,

nello sfondo, facilmente immaginato, di ampli orizzonti, puri anche per i greggi qua e là sparsi, ai fatti che ne sostanziarono la vita: i sacrifici, e commovente, nel suo preannunzio, quello che Abramo si apprestava a fare dell'unico figlio Isacco; le testimonianze pietrose degli altari, attestanti la continuazione nel tempo e nello spazio di una medesima fedeltà; il senso gerarchico ed estensivo della famiglia nella compattezza di tutto un popolo missionario: figura della comunione in Cristo di tutte le genti.

NICOLA LISI

LIBRI RICEVUTI

Camillo Sbarbaro: *Pianissimo,* Neri Pozza, Venezia, L. 700.

[Il volume — secondo della collana di poesia dell'editore vicentino — contiene il celebre poema di Sbarbaro nella nuova redazione e nell'antica del 1914. Precede una breve nota dell'autore].

Tre « gettoni » stranieri, Einaudi, Torino.

[Dopo l'esperienza felice di *Una diga sul Pacifico,* di Marguerite Duras, pubblicata nel 1951, Vittorini torna ad includere nella sua collezione alcuni autori stranieri: si tratta di *Le notti di Chicago,* di Nelson Algren, americano; *La specie umana,* di Robert Antelme, francese; *Il padre dell'eroe,* di Wright Morris, americano].

Erskin Caldwell: *Fermento di luglio,* Mondadori, Milano, L. 700 (Collezione « Medusa »).

[*Trouble in July* è del 1940; tema, un linciaggio, la psicosi del linciaggio, e la figura di uno strano e umano personaggio, lo sceriffo della prigione di Andrewjones. La versione italiana è di M. Luisa Fehr)].

Ardengo Soffici: *Il salto vitale,* Vallecchi, Firenze, L. 1.700.

[Costituisce il terzo volume dell'« Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo »; il periodo preso in considerazione è la giovinezza, dai primi amoretti all'andata a Parigi e all'affermarsi dell'autore nel campo dell'arte].

Edith Sitwell: *Sotto il sole nero,* Bompiani, Milano, L. 900.

[Il romanzo della nota scrittrice inglese è fondato sulla storia di Swift e delle due donne, Stella e Vanessa, che intrecciarono la loro vita a quella dell'autore del *Gulliver.* La versione italiana è di Ferdinanda Invrea].

Enrico Pea: *Il « maggio » in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana,* Carpena, Sarzana, L. 1.000.

[Da un'inchiesta sulla nota forma di rappresentazione popolare toscana condotta per il Terzo Programma della RAI, è nato questo libretto dello scrittore lucchese; libretto che ha tutta la suggestione della migliore arte di Pea].

Vasco Pratolini: *Il mio cuore a Ponte Milvio,* Edizione di Cultura Sociale, Roma, L. 400.

[Il volumetto reca il sottotitolo di « Vecchie carte », e raccoglie alcune *Memorie dell'adolescenza* (dal 1940 al '48), il bellissimo *Diario di Villarosa* (1935-1948), il gruppo di tre prose (1945-46) che dà il titolo al libro, e il *Lungo viaggio di Natale,* del 1946].

LETTERATURA FRANCESE

E' un fatto innegabile, quando si parla di letteratura cattolica si pensa immediatamente a una particolare letteratura francese. Da noi — molti anni fa ormai — ci fu un tentativo di creare un movimento letterario cattolico sulla spinta di una famosa conversione, quella di Papini, e del massiccio intervento di un altro grande polemista, Domenico Giuliotti. Così un po' da per tutto sbucarono degli scrittori che non avevano paura di confessarsi cattolici e accettavano la grossa scommessa di fare coincidere obbedienza e libertà, ortodossia e invenzione. Il movimento cattolico italiano era portato dal giuoco delle cose a guardare quello che si faceva fuori, in Francia e in Inghilterra: uomini come Maritain e i suoi amici del *Roseau d'Or* e come Chesterton sembravano fatti a posta per autorizzare movimenti uguali in Italia. E bisogna ammettere che ci si trovò di fronte a un sincero entusiasmo e a un modo di lavoro onesto, sia pure a proporzioni ridotte, quali in fondo richiedevano il nostro ambiente e il pubblico limitato. Si aggiunga ancora il fatto che un gruppo di scrittori cattolici in un paese inte-

ramente cattolico come il nostro perdeva di colpo quella parte di lotta, di guerra che invece era così giustificata in paesi di diverse religioni. E' una storia abbastanza conosciuta perché si debba qui farne un bilancio, basti ricordare il gruppo fiorentino del *Frontespizio* che ha avuto il merito di raccogliere le voci migliori e le esigenze più rigorose dal punto di vista letterario. E si dica ancora che ben presto quelli scrittori, senza rinunciare a nessun punto della loro fede, si accorsero come fosse difficile fare coincidere ragioni di fede e ragioni di bellezza: la conclusione meno incerta a cui si approdò fu di rovesciare i termini della questione, vale a dire, invece di illuminare gli « scrittori cattolici », investire i « cattolici scrittori ». Che era un po' il modo di risolvere la questione a rovescio ma era anche l'unico modo che non si prestasse a equivoci e a confusioni. Questo accadeva da noi in Italia, e in Francia? Anche in Francia il fervore di Maritain finì in una serie di delusioni e di tradimenti: morto il *Roseau d'Or,* si tentò le *Iles* ma anche là non si poté più fare una questione di gruppi e ogni scrittore cattolico proseguì il cammino per conto suo. Da una parte Bernanos, da un'altra Mauriac, da un'altra ancora Julien Green oppure Henri Massis. E non si dimentichi che la letteratura cattolica francese godeva di una maggiore libertà e che, per esempio, un Mauriac non aveva mai rinunciato a tenere ben distinte le funzioni dello scrittore da quelle dell'uomo di fede. Eppure anche in Francia si andava delineando un mutamento che avrebbe raggiunto il suo punto più alto negli anni del secondo dopoguerra, sia pure sotto la spinta dei nuovi scrittori cattolici inglesi, i quali per l'appunto non avevano paura di cercare la verità nel male e nel peccato. Si sarebbe detto che gli unici segni sensibili della verità venissero dal buio e dall'angolo sordo del peccato.

Il problema viene oggi ripreso con la massima autorità possibile dal gruppo della *Vie Intellectuelle.* La bella rivista dei padri domenicani ha cominciato nel numero di maggio un'inchiesta sull'esistenza della letteratura cattolica. L'inchiesta è nata al momento di dare un quadro della situazione generale, al momento di fare un bilancio delle diverse letterature cattoliche: la direzione della rivista ha sollevato una questione di principio e prima di definire il passivo e l'attivo della situazione ha creduto di dover porre la domanda: « è possibile una letteratura cattolica e, se sì, a quali condizioni? ». Risponde Etienne Borne e in una maniera che ci sembra soddisfacente.

Il Borne dopo avere negato la possibilità della « letteratura pura », dopo avere constatato che la letteratura nasce sempre sotto la luce del pensiero e dello spirito, magari per una coincidenza di fatti negativi, il Borne conclude: « Una letteratura cattolica è possibile ed è necessaria nella misura in cui la vita temporale dell'uomo comporta una cultura. Ma nello stesso tempo questa letteratura cattolica può esistere nelle forme più paradossali. Una cristianità fiorente e attiva potrà trovarsi senza una letteratura cattolica valida: inversamente, la letteratura cattolica potrà essere splendente in una cristianità divisa o in declino. Nessuna letteratura cattolica sarà senza colpa, non per quello che rischia nel concedere troppo all'apologetica e alla scipitezza ma perché necessariamente darà un privilegio, abusivo o esplosivo come tutti i privilegi, a certi aspetti dello spirituale scelti arbitrariamente. E scelta ed eresia sono spesso la stessa cosa. Infatti non esiste scrittore cattolico che non possa essere accusato d'eresia. Ne risulta che le autorità cattoliche possono portare una letteratura alla catastrofe, sia che la sorveglino troppo da vicino, sia che la considerino come un divertimento senza importanza. Al punto che la letteratura cattolica potrà essere da per tutto fuor che là dove sarebbe normale trovarla: Albert Béguin ha difeso assai bene alla Settimana degli Intellettuali cattolici, nel novembre scorso, la tesi che oggi la letteratura cristiana è quella dei non credenti ».

Si era detto a principio, una presenza e una prova indiretta. La forza del tempo è tale che non è più consentita una forma apologetica e d'altra parte le sollecitazioni delle ideologie contrarie sono così forti che per forza bisogna accettare il travestimento e cercare di cogliere là dove sembra meno sensibile, meno possibile la verità. Si aggiunga ancora una cosa: la verità è da per tutto, dunque non solo nell'immagine comune della bellezza ma anche nelle desolanti e paurose dimensioni del male e dell'abbandono.

Dopo tre anni di interruzione e presso un nuovo editore (La Colombe) è stata ripresa la pubblicazione del *Journal* di Charles du Bos. Siamo arrivati così all'anno 1929 e al quinto volume, a principio del libro troviamo una specie di assicurazione e cioè che

il *Journal* sarà pubblicato integralmente fino all'ultima pagina che porta la data del 16 febbraio 1939, l'anno della morte. Il fatto che sia cambiato l'editore potrebbe dirci molte cose sullo stato dei lettori francesi: prima di tutto vuol dire che il pubblico generoso e entusiasta del dopo guerra non esiste più, evidentemente l'editore Correa ha sentito di non potere più continuare nella sua impresa e gli eredi hanno dovuto ripiegare su una casa di ispirazione religiosa. Sembra inoltre che i diecimila lettori dei primi volumi del diario si siano ridotti in una misura da non consentire più la continuazione dell'opera, di un'opera che illustrava la cultura francese e apriva le più larghe speranze sull'intelligenza dei lettori. Inutile dire che il nuovo volume conferma le qualità di comprensione in profondità e in superficie di quello che è stato uno dei casi singolari della critica europea. Oggi non è tanto facile immaginare i termini di una condizione talmente privilegiata, la disponibilità controllata da un'anima accesa e viva, oggi il mondo è troppo cambiato perché si possa inventare nella memoria una vita del genere, interamente consacrata alla passione dello spirito. Credo che molti lettori — specialmente quelli che per avventura si avvicinassero per la prima volta alla pagina di du Bos — troveranno qualche resistenza, una vera e propria forma di opposizione alla larghezza della frase e alla minuzia delle osservazioni. Infatti il du Bos non si limitava a registrare ogni reazione di lettore ma anche i contraccolpi della sua sensibilità che da un certo punto di vista era mostruosa. A volte si ha l'impressione che egli procedesse armato di tutta la storia, di tutto il suo passato di lettore: quindi di fronte a un nuovo argomento (che poteva andare da un romanzo non letto e dimenticato di Bourget a Tolstoj) lo si vede resistere con tutti i numeri della sua straordinaria dottrina sentimentale e letteraria. Il diario da questo punto di vista sostiene e nello stesso tempo rallenta il lavoro del critico. Quando si legge una delle sue « approximations » a un certo punto si arriva a una zona di conclusione e, quel che più conta, ci si arriva naturalmente e in tal caso si ha la certezza della validità e della ricchezza del suo metodo critico mentre nell'abbandono e nell'ozio del diario questo punto di fusione non è sempre recuperabile e spesso viene diluito in una massa informe di suggestioni, di riferimenti spostati, di luci troppo insistite per degli occhi normali e non esercitati, come sono per forza di cose i nostri. In parole povere si ha l'impressione che il pericolo di du Bos consistesse in una forma particolare di passività, si intenda qui « passività » come il risultato di uno sforzo sovrumano di attenzione. Non che il du Bos non se ne fosse accorto ma in buona fede egli credeva che tale stato di passività fosse ancora un atto di riguardo, costituisse un aumento di attenzione verso chi intendeva studiare e comprendere. Infine dopo la conversione al cattolicesimo questa passività per una parte prese il nome di « carità » e il du Bos finì per immaginare il suo lavoro di critico come una grande impresa di conciliazione generale. Ma stiamo bene attenti a non confondere propositi con esigenza della realtà e della verità: non solo sarebbe stupido da parte nostra ma sarebbe errato credere che l'ultimo du Bos, impegnato in questa nuova forma di interrogazione spirituale, cedesse tutte le ragioni all'altro, a chi gli stava di fronte, al soggetto del suo studio. Il cedere, il consentire appartengono al primo tempo della sua appassionata indagine e si tratta di un consentimento che a volte raggiunge una vera fusione spirituale ma fatto questo ritrova di colpo la sua autonomia e nulla al mondo lo fermerebbe sulla strada del dovere. Valga per tutti come esempio la sua storia con Gide, il grosso libro che egli ha dedicato all'autore dei *Faux-Monnayeurs* serve a illuminarci su questo particolare problema: Charles du Bos sembra vinto e perduto di fronte alla figura dell'amico ma si tratta di un'impressione superficiale. Il critico si nasconde quasi sotto le confessioni provocate dell'amico, se non che arrivato al momento delle conclusioni ritrova di colpo la sua libertà e dichiara apertamente che la sua verità sta dall'altra parte, senza nessuna possibilità di conciliazione. Infatti il critico non venne mai meno a questa posizione e Gide restò da quel momento un terreno sterile e proibito alla sua passione.

Dalle pagine di questo volume che porta la data del 1929 ci è dato cogliere una curiosità che senza dubbio interesserà i lettori italiani. A proposito di Barrès, Charles du Bos racconta una sua serata in casa della contessa Serristori, a Firenze nella primavera del 1904, insieme a Mario Calderoni. Du Bos difese allora Barrès dagli attacchi degli ospiti italiani e una traccia di questa difesa la possiamo trovare in due articoli pubblicati sul *Marzocco* e dedicati appunto all'evoluzione di Barrès. A questo proposito du

Bos metteva a fuoco, dopo tanti anni, l'importanza che hanno avuto per lui l'istinto della giustizia e l'amore dell'arte, due movimenti che l'hanno portato a sottolineare con forza il posto che gli scrittori hanno avuto nella sua storia interiore. Senso della giustizia, ricordiamocelo: chissà che certi eccessi di simpatia non valgano a ristabilire l'equilibrio rotto dall'ingiustizia, dalla frettolosità e dalla leggerezza degli altri critici, dei critici che si credono soprattutto dei « giudici ». La straordinaria pazienza di du Bos riacquista così tutto il suo peso prezioso, la luce della sua indimenticabile lezione.

Il nome di du Bos ci riporta al problema della letteratura cattolica e ci presenta l'ultimo romanzo di Mauriac, *l'Agneau* (ed. Flammarion). La critica ha potuto notare nella nuova opera del grande scrittore cattolico un involontario irrigidimento dei motivi e delle tesi invocati. La cosa non finirà di stupire quanti ricordano la libertà e l'indipendenza del Mauriac di un tempo verso i suoi personaggi e verso la sua fede. Il teorico del *Romancier et ses personnages* sembra sconfitto sul campo del tempo ma probabilmente la ragione è altrove e, cioè, nella stanchezza, nella sottintesa sfiducia del creatore: non per nulla Mauriac dopo la *Pharisienne* ha taciuto per molto tempo e oggi sappiamo che cosa si nascondesse sotto il pretesto della realtà e della politica.

Mentre continua il successo strepitoso di *Bonjour tristesse* della diciannovenne Françoise Sagan, un successo che vale assai più di una grande battaglia vinta per l'editore Julliard, ricordiamo almeno un altro romanzo ben costruito, vivo: alludo a *Les justes causes* (sempre editore Julliard) di Jean-Louis Curtis che fissa il quadro negli anni che sono seguiti alla Liberazione. Un romanzo che non ha paura a dichiarare il materiale della sua costruzione, l'intelligenza: non fosse che per questo il Curtis meriterebbe la nostra attenzione. In mezzo a tante indiscriminate ubbriacature di realismo a buon mercato, uno scrittore che non abbia paura di presentarsi per quello che è deve essere segnalato agli uomini di buona volontà.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Quanti seguono in Italia l'ancora lucidissima alacrità di pensiero e di penna di un Rudolf Kassner? Da anni ormai introvabile il solo libro suo — presentato egregiamente da Alessandro Pellegrini e tradotto dalla signora Federici Airoldi — per l'edizioni Bompiani: *Elementi dell'umana grandezza* — la principessa Margherita di Bassiano ne ha stampato in « Botteghe oscure » qualche saggio l'anno scorso, che non mancasse la voce dell'Italia alle celebrazioni per l'ottantesimo compleanno dell'illustre pensatore. Ma erano quei lavori ridotti ahimé in francese, quasi che la parte più accessibile della sua opera non giacesse ormai da anni, inedita ma degnamente tradotta in italiano negli scrigni della Casa Olivetti, da cui nessun altro editore nostro ha finora pensato di riscattarla. Curiosa sorte di chi non s'impanca a offrirci un « sistema » che soffochi il mondo vario vivo vibrante in dure maglie, ma — più modesto — ci partecipi le sue osservazioni in opere dal tono civile e discorsivo più proprio del « saggio » all'inglese. Si fonda peraltro quella modestia su una sorta di ben giusto orgoglio: la coscienza che dall'occhio nasce la visione, e tutto è legato nel mondo; così ci appare ogni nuovo libro (o anche il più breve scritto) di Rudolf Kassner una pietra del suo edificio, che, solidamente piantato su alcune intuizioni fondamentali: « misura », « immaginazione », « conversione », « dio - uomo », può elevarsi ormai indefinitamente: non meno limpido s'amplierà l'orizzonte.

La casa Eugen Rentsch di Zurigo, che ha ristampato — di solito rifuse — le opere di Kassner già esaurite in altre edizioni e offerte le nuove sorte durante o dopo la guerra, alcuni mesi fa, per il suo ottantesimo compleanno, ha raccolto in un nitido volume testimonianze di poeti e studiosi tedeschi e stranieri: un *Gedenkbuch* che è la

miglior guida ad avvicinare l'uomo e comprenderne il pensiero. Basti qui ricordare solo il nome di qualcuno tra gli autori degli scritti pubblicati: Rilke, Hofmannsthal, Max Mell, Ludnig Curtius, Friedrich Georg Jünger, Eliot, Auden, Erich von Kahler, Max Picard, Hermann Keyserling, Denis de Rougemont, Gabriel Marcel, Carl Burckhardt, Hans Paeschke, Alessandro Pellegrini, Richard Stange. La presenza dei poeti, l'assenza dei professori di filosofia deve solo, rallegrandoci, rassicurarci della vitalità di un'opera da noi quasi inesplorata. Ma questo ritardo o disinteresse solo nuocerà a quelli che frattanto si pascono o di mostruose astrazioni o degli acri rigurgiti di chi nuotando nella melma del tempo non sa, come il delfino, balzarne fuori, a tratti, leggero e guardare un poco oltre. Per ora vale in Italia ancora quanto scriveva Hofmannsthal venticinque anni fa: « Lavori di questo genere sono per la densità del tessuto spirituale esclusi da una rapida comprensione; un tempo, anche se non lontano, riscontrerà con stupore che dal nostro, così bramoso di nuovi contenuti e nuove forme, poterono rimaner trascurati così nuovi contenuti in così nuove forme; al futuro non sarà difficile riconoscere il singolare intreccio in cui i più delicati fili della spiritualità europea contemporanea, da uno spirito del tutto originale, vengono orditi in un equivalente della saggezza di vita, una saggezza certo — a paragone, diciamo, della moralistica francese — trascendente ».

« Le thème profond, onniprésent, de l'oeuvre » dice Denis de Rougemont « c'est le problème du Dieu-homme, d'où naît celui de la personne, générateur de l'Occident. Problème ambigu, s'il en fut, et qui échappe par definition à la pensée systematique et discursive: point de réponse rationnelle au "cur deus homo" de Saint Anselme. Kassner gravite autour de ce mystère, l'approche par le moyen de paraboles, de questions, de comparaisons. De quels autres moyens disposons-nous, qui soient ordonnés à cette fin? Ce sont des moyens de poésie, c'est-à-dire d'âme. "La faculté principale de l'âme est de comparer", remarque Montesquieu, et il ajoute: "Ce qui fait ordinairement une grande pensée, c'est lorsqu'on dit une chose qui en fait voir un grand nombre d'autres, et qu'on nous fait decouvrir tout d'un coup ce que nous ne pouvions esperer qu'après une grande lecture". Ainsi Kassner, dans ses dialogues. Chaque interlocuteur y atteint, tour à tour, à l'expression la plus virulente de sa vérité, et chacun nous convainc si bien que la conclusion ne saurait être qu'implicite et comme transcendante à l'échange ».

« Nulla al mondo ci afferra più che vedere come nell'artista si rinnovi il mondo; e si fa esperienza commovente, quando si conosca l'artista e lo si chiami amico ». La sincerità di queste nobili parole sostiene il carteggio di Eberhard von Bodenhausen con Hugo von Hofmannsthal, edito ora è qualche mese dalla Casa Eugen Diederichs. Il libro si presenta come « testimonianza di un'amicizia »: tra le più elette e luminose che si conoscano in ogni lingua. Se poi si ricorda che Bodenhausen si rivolgeva a tutt'altri campi di attività dall'amico (dalla storia dell'arte al diritto, dall'agricoltura alle responsabilità amministrative di un complesso industriale come le officine Krupp) tanto più ci stupisce una particolare virtù dell'anima, una delicata finezza che di solito si cercherebbe invano presso gli uomini dediti a simili « pratiche ». E non rileviamo l'alacrità dell'ingegno applicato, nel paese delle specialità, con novità e fortuna a compiti tanto disparati. A Bodenhausen poteva scrivere il poeta: « Certissimo, poiché non ho mai avuto un fratello, ho avuto te ». In queste pagine, che pure ci offrono solo una scelta del prezioso carteggio, ci scorre sotto gli occhi tutta la vita di un'epoca e nei più diversi campi: dagli affetti famigliari alla guerra, dalle questioni d'arte e poesia alla politica d'Austria e Germania nel tempo che si preparava la caduta degl'Imperi Centrali.

Accanto a un altro volume di documenti sui due amici, si annuncia il carteggio Hofmannsthal - Borchardt, che non mancherà certo di suscitare il più vivo interesse. Prosegue intanto la nuova edizione delle opere di Hofmannsthal affidata dalla Casa Fischer a Herbert Steiner. Questo primo volume dei *Dramen* ci lascia, come già i precedenti di *Racconti, Poesie e drammi lirici, Commedie, Prosa* ecc., assai perplessi: e criterî e risultati di questa fatica dello Steiner ci sembrano assai discutibili. Non si vede, o non si prova, la ragione anzitutto dell'alternanza dei caratteri nella stampa di scritti di uno stesso autore; e anche meno, in una edizione che si pretende critica e riproduce stesure diverse di certi lavori (come qui dell'*Avventuriero e la cantante* e in un volume precedente del *Ritorno di Cristina*) si

può accettare l'omissione di certe varianti o anche peggio di vere « suture » fra l'uno e l'altro stadio. Ci si domanda impensieriti che accadrà per altri lavori di Hofmannsthal anche più ritoccati dall'autore stesso per le necessità diverse della stampa, del teatro e del balletto. Herbert Steiner è ingegno sottile e non vogliamo infierire contro di lui, che in qualche modo annoveriamo tra i nostri amici; solo non dispiacerebbe che un simile incarico (che a volte deve tornare in proprio, gravissimo carico) passasse ad altri, diciamo più robusti o almeno più pazienti e precisi. L'edizione definitiva di Hofmannsthal ci appare così una speranza assai lontana.

Né del tutto ci rassicura, benché appaia generalmente più fida, l'edizione delle opere di Kafka. Ma qui ben altre difficoltà, e assai note, hanno ostacolato lo zelo ammirabile dell'amico, biografo ed editore Max Brod. Le *Lettere a Milena* presentate nel testo da Willy Haas per Schocken di New York (e per Fischer in Europa) accusano omissioni e lacune che, a rimediarvi, non basterà forse un volume pari a quello già uscito. Della prosa d'invenzione poi e dei diarî è naturale che ultimi si offrano i testi o assaggi elaborati prima: così va la stampa a ritroso della biografia. Qui nel volume curato da Max Brod pei medesimi editori, sotto il titolo di *Preparativi di nozze in campagna,* si raccolgono, oltre a stesure diverse di un medesimo abbozzo di racconto (quello che dà il nome al libro), la lettera al padre, famosa ormai anche per chi legge solo francese o italiano, e altri scritti di valore disuguale ma sempre singolarmente stimolanti. Come Büchner, Kafka non sembra aver mai goduto il dono della gioventù: egli il primo lo riconosceva nei colloqui con Janouch: « Noi ebrei nasciamo vecchi, millenari ». « Totus est in armis (o inermis) idem » fin da questi primi quaderni, Kafka:

« Lo sviluppo dell'umanità - una crescita della forza di morire ».

« La nostra salvezza è la morte, ma non questa ».

« La crudeltà della morte è che reca il reale dolore della fine, ma non la fine ».

« La massima crudeltà della morte: una fine apparente causa un dolore reale ».

O ancora: « Il lamento sul letto di morte è propriamente il lamento che qui non si è, nel vero senso, morti. Sempre ancora ci dobbiamo accontentare di questo morire, sempre ancora giochiamo allo stesso gioco ».

Ma non mancano, se anche rari, altri accenti come già nei colloqui con Janouch, nelle lettere a Milena e in altre dal sanatorio pubblicate a parte da Max Brod. Difficile sarà di Kafka rovesciare l'immagine ormai tradizionale, e in fondo abbastanza esatta (che sembra il tentativo di Max Brod in vari scritti e nella biografia di Kafka ora ristampata e ampliata). Solo si potrà, col soccorso di questi documenti e dei diarî, spostare l'accento da una disperazione metafisica, quale si cristallizza nei romanzi e racconti più celebri, a una esistenziale, qua e là alleviata più da una « buona volontà » nel senso evangelico (o da soprassalti irrazionali della persona) che da una inconcussa fede. Ma non si deve trascurare (o negare, come sottilmente si sforza Remo Cantoni nella premessa ai *Diarî* tradotti da Ervino Pocar per Mondadori) questa oscillazione del carattere, se non vogliamo dire incrinatura del pensiero, in Kakfa; perché richiudere uno spiraglio aperto dallo stesso uomo Kakfa? Che non nega finalmente, per quanto ardua, una possibilità di salvazione. Un vantaggio almeno, incalcolabile, ci recano tali suoi scritti privati: anche solo scorsi che li abbiamo, le altre opere (del resto non finiti, i romanzi, quasi per lasciar sempre una porta dischiusa a un pure improbabile miracolo) non rischieranno più di apparire sovrane esecuzioni d'una macchina intellettuale, ma si confermeranno, quali sono, simboli filtrati del più lucido dolore.

Solo ragionato consenso o dissenso, cioè critica della critica, potrebbe fare onore a un libro come questi *Saggi di letteratura tedesca* di Lionello Vincenti editi dal Ricciardi. Qui l'opportunità del luogo e il difetto delle nostre forze ci vietano non solo il tentativo, ma l'intenzione di un simile impegno. Ma già il nome del Vincenti vale per garanzia e di solidissima preparazione, di sagace e originale indagine, e di esposizione non solo convincente, ma sostenuta sempre da una solerzia elegante di scrittura, che pone questo valentissimo tra i nostri germanisti nel novero dei maestri del « saggio ». Basta poi l'indice del volume a stimolare l'interesse di chi legge: Poesia religiosa del '600, Il "Philotas" di Lessing, Alfieri e lo "Sturm und Drang", Giovinezza di Goethe, Il motivo titanico nell'opera di Friedrich Hölderlin, Comico e drammatico nelle fiabe di Raimund, La

"Medea" di Franz Grillparzer, Profilo di Jeremias Gotthelf, Sulla lirica di Eduard Mörike, Introduzione all'opera di Stefan George, Croce e la letteratura tedesca, Arturo Farinelli.

Qui solo una parola di gratitudine all'autore anzitutto per la « riscoperta » — si può ben dire — d'un'opera di solito trascurata o fraintesa e maltrattata come il "Philotas" di Lessing, per l'audacia (ma ponderata) che prolunga la giovinezza di Goethe ben oltre la maturità dei comuni mortali, per l'esplorazione nuova degli elementi drammatici vibranti nella lirica di Mörike, solitamente deformato in una falsa immagine di soddisfatto idillio. E uno scrittore autentico, ma un po' « cossu » quale il Gotthelf, si anima in questo profilo di un lume che gli conquista, oltre la debita ammirazione, sincera simpatia. Anche di un avversario in fondo qual era Benedetto Croce della letteratura tedesca (salvo Goethe) si riportano qui le ragioni con obbiettiva chiarezza, se anche si tacciono discretamente le ragioni — ben più forti, spesso ovvie, — che gli si potevano opporre; ma già pure nel tono deferente dell'esposizione traspare il distacco, se non vogliamo dire il dissenso. Né chi si occupi di Hölderlin potrà ignorare l'esame attentissimo perseguito in queste pagine di uno degli aspetti, anzi motivi, dominanti della sua opera ben distinto dagli atteggiamenti solo in parte simili di contemporanei. E di Raimund si pongono qui in rilievo elementi che, se complicano, ravvivano la figura, appiattita dall'accettazione corrente. Nulla poteva infine giungere più grato e — nel fervore di riscoperta dell'età barocca — più opportuno che lo studio sulla Poesia religiosa del '600, dove parecchi autori sono rivelati forse la prima volta ai lettori italiani, col rilievo di un gusto che sola pareggia la conoscenza.

LEONE TRAVERSO

LETTERATURA SPAGNOLA

Mi giunge da Madrid, appena edito dalla Espasa-Calpe, l'ultimo libro di Vicente Aleixandre, che sotto il significativo titolo *Historia del corazón* riunisce liriche amorose di questo poeta, che ha sempre dato, nella vita e nei libri, un grande posto alla passione amorosa. Non uso a caso la parola passione, perché è questa, col suo carattere di ebrezza e di malinconia (Baudelaire: « La malinconia è la naturale compagna della bellezza »), che si è sempre rispecchiata nella poesia di Aleixandre. Anche in questo libro, non appena lo si apre, alla prima pagina, alle prime immagini, troviamo il fatale connubio aleixandrino di bellezza e tristezza, l'immagine dell'intima solitudine dell'amore, vista in quella dell'amante che « guarda gli occhi amati — che inaccessibili si posano sulle nubi leggere ».

L'inaccessibilità, la solitudine ultima e insanabile del cuore, che tanto sgomentavano Rilke, angosciano la poesia di Aleixandre, che da sognatrice, fantastica e sensuale quale è, diviene, grazie a quel sentimento, una poesia dolorosa e meditante. Quella nube che lo sguardo della ragazza contempla, è il simbolo della transitorietà dell'abbandono amoroso, dell'inganno celato in ogni amore. Altrove sarà l'osso, segreto e profondo nel corpo amante, a significare la parte che non si arrende, anche quando la carne « fiammeggia »: l'osso nemico, antica ossessione per il desiderio totale che anima la poesia di Aleixandre. Così nasce una poesia di solitudine e di assenza, nella stessa realtà innamorata: in essa la pelle sarà la « delicata frontiera » che separa dall'essere; le membra i « delicati confini » del vivere intimo; sempre la prigione del corpo che si vorrebbe abolita.

Ma questo libro non è di sola poesia amorosa. Indoviniamo nelle sue pagine la figura di un Aleixandre diversa da quella, romantica e solitaria, che abbiamo sempre conosciuta. Un Aleixandre che, volendo rompere la solitudine, parla della speranza, oppone all'« estinto dialogo dello specchio » il tumulto della piazza e della vita, l'odore del sole e del vento (che « passava sulle teste la sua mano »); che dice di volersi me-

scolare agli uomini, di voler abdicare al dolore individuale, ai sentimenti individuali, e « cantare per tutti », immerso in una realtà nella quale troverà ancora posto, ma reso meno ineffabile e metafisico, più concreto e naturale, l'amore. E allo stesso tempo, la poesia si fa concreta, si popola di oggetti, il linguaggio tende a divenire quotidiano: un miracolo (un pentimento?) che non ci attendevamo da Vicente Aleixandre.

E' apparso, a cura di Raffaele Spinelli, il primo volume della Biblioteca mondiale Bocca, *Croce del Sud,* antologia della poesia brasiliana. L'antologia è preceduta da una introduzione, che propone i temi essenziali dello spirito e della lirica brasiliani; ad essa segue un lungo e preciso saggio nel quale Raffaele Spinelli — che ha, anni addietro, vissuto a lungo e fatto opera di cultura in più paesi dell'America meridionale — traccia un disegno storico di quella poesia, dalle origini coloniali all'Arcadia, al romanticismo, ai poeti parnassiani e simbolisti, al movimento modernista, che si sviluppò in Brasile parallelamente al futurismo e alle altre rivoluzioni verbali europee, e sotto la cui denominazione (che permette varie suddivisioni) appaiono alcuni dei più significativi poeti brasiliani: un Mario de Andrade, un Ruy Ribeiro Couto, un Carlos Drummond de Andrade, un Jorge de Lima. Siamo già, come si vede, a poeti abbastanza conosciuti in Italia. Giunto ad essi, il disegno storico di Raffaele Spinelli si amplia in un esame più particolare della loro personalità e della loro opera, e lo stesso accade per gli altri poeti più importanti: Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes.

Venendo all'antologia, accenniamo subito a due suoi pregi: l'equilibrio col quale il numero delle liriche è distribuito, in modo che aumenti man mano che ci si avvicina al nostro tempo e ai poeti essenziali; e l'aderenza della versione al linguaggio dei poeti, il che significa un variare di quella secondo le diverse forme di questo linguaggio, dal sonetto classico alla canzone di gusto popolare, all'ode romantica, all'elegia, al discorso difficile dell'ultima poesia. E' stata di aiuto qui al traduttore la sua qualità di poeta; di lui ricordiamo un recente libretto che ci interessò per la delicata e precisa vena che lo ispirava, *Amore a una corolla.*

Abbiamo letto tutte le versioni, ma naturalmente abbiamo cercato con più curiosità tra i poeti nostri contemporanei: qui ci ha colpiti la voce densa di Ronald de Carvalho, il suo canto profondo al Brasile. Ma quello che più ci ha interessati è stato il ritrovare, spesso, tra questi brasiliani, il linguaggio ironico e interrotto, quotidiano, melanconico, di tanta poesia europea di questo secolo: alludiamo a Manuel Bandeira, a Jorge de Lima, ad Augusto Schmidt, a Vinicius de Moraes; ma specialmente al grande linguaggio ironico e patetico di Carlos Drummond de Andrade, la cui lirica è spesso vicina alla migliore poesia inglese e russa del Novecento; e la cui voce, in qualche momento, ricorda quella dell'irripetibile Majakovski.

Dobbiamo ora notare, come un demerito tra i meriti del libro, la mancanza del testo originale delle liriche tradotte: insostituibile, ci sembra, per confrontargli le versioni, e per udire il suono immediato di una lingua molto lontana dalla nostra.

Negli ultimi numeri (13, 14 e 15) dei *Quaderni ibero-americani* diretti da G. M. Bertini abbiamo letto tra l'altro: una nota di Federico Olivero sul testo fondamentale del surrealismo poetico spagnolo, *Sobre los ángeles* di Rafael Alberti; una di Carlo Rossi sul poeta portoghese Fernando Pessoa, e un'altra di Luigi Panarese su Teixera de Pascoaes, vicino a Pessoa (il cui linguaggio è però spesso più scarno ed essenziale), e del quale sono date, con una versione, varie liriche; un saggio di Oreste Macrì sull'umanesimo colombiano; un articolo di Ignacio Brugueras, nel centenario della nascita del grande e bizzarro architetto catalano Antonio Gaudi; uno, molto interessante, di José Chicharro sul pirandellismo nella letteratura spagnola. Fra i testi poetici contemporanei, che la rivista ha costume di presentare, notiamo quelli di Luis Rosales e José Luis Cano spagnoli, di Josep Maria de Sagarra catalano, di Augusto Meyer brasiliano.

FRANCESCO TENTORI

LE ARTI FIGURATIVE

A scrivere ancora, in breve, d'una nuova Biennale di Venezia, c'è un po' da mettersi le mani nei capelli; anche se diventi pressante lo stimolo a chiarirsi le idee fino all'osso, e a tentar di trovare un bandolo, che potrebbe anche non esserci, della arruffatissima matassa. Per fortuna questa Biennale ha la sorte di reggersi sulle splendide « retrospettive » di Courbet, di Munch, di Klee, delle quali nemmen la critica — non che il pubblico — mi pare abbia valutato in pieno tutta l'importanza. Ha scritto un grande critico tornato di recente sulla breccia: « ...Non è troppo rischioso prevedere che sarà l'arco bipolare dal Courbet al Klee (dalla più cruda e pulsante natura alla più assottigliata poesia semantica) a reggere la struttura stessa di questa Biennale, proprio perché, con la esemplarità dei contrarî, sembra prefigurar bene anche le estreme opposizioni di oggi ». Esemplari a noi paiono, queste due mostre, anche perché esse finiscono col castigare, con la loro presenza, proprio quelle opposte tendenze che si dice faccian capo a Courbet e Klee. Courbet non darà mai ragione ai realisti odierni, come Klee non dà per nulla ragione alla schiera astrattista. Per Courbet, la conclusione è ancora che egli fu, non già un realista nel senso attuale della parola, ma un grandissimo naturalista. Ancora carico di passione romantica, scendeva tuttavia dal mondo del sogno a un incontro immediato, poderoso, con la sostanza d'un mondo, al contrario, fortemente concreto, « materiale ». Egli fu talvolta un lirico, talvolta un grande drammatico, d'una visione materialistica che ha ben poco a che vedere col significato umanistico-politico dell'attuale realismo. Prima che esseri sociali, i protagonisti delle sue opere sono esseri naturali, legati in un abbraccio emozionante all'ambiente che li accoglie; e la sua democrazia si esprime anzitutto nel riconoscere che ogni cosa del mondo è figlia d'una stessa, eterna matrice. E lasciate pure che tanti lo trovino inattuale; ma, a parte il fatto che si stanno profilando avvii di significato nuovamente naturalistico, ci pare salutare che una mostra di tal genere possa dare almeno l'illusione di ritoccar terra a una civiltà, come la nostra, così matura e così stanca. Una proposta più rischiosa, perché il senso di ciò che è vivo vi si mescola inseparabilmente col dolore, con l'angoscia, con la morte, sembra partire dalla mostra di Munch. La sua opera ci ha sorpresi, perché, confessiamo, non la conoscevamo che dalle riproduzioni; e ci pareva che una letteratura di dubbio gusto la insidiasse fortemente. Non è che questa letteratura manchi; ma, per forza singolare di temperamento il gran norvegese seppe rifonderla in violenza e in decisione di stile. Talvolta un po' sommario nel fare, talvolta al limite del floreale, egli seppe trarre, dal rapporto con la cultura francese, lo slancio per realizzare un'opera di portata decisamente internazionale, e di carattere tuttavia tipicamente nordico, con una intensità paragonabile perlomeno a quella d'un Ibsen. Nei due soggiorni parigini egli si pone presto, più potentemente d'un Lautrec, accanto alle prime e più semplici anticipazioni del fauvismo, quali potevano uscire dal pennello d'un Vuillard. Parecchi anni prima del famoso « Salon d'Automne » 1905, battesimo dei fauves, sono quelle « Fanciulle sul ponte » dove è già la incredibile sintesi, la semplice forza, la perentorietà perlomeno d'un Derain, se non d'un Matisse; e non cede a Matisse, già nel 1902, la indimenticabile « Sera nella Aasgarstrand », trascolorata tavolozza, pallida accolta di mute ombre sulla riva nordica. I neri di Munch, dovrebbero divenir popolari anche presso di noi quanto i gialli fin troppo famosi di Van Gogh: neri come la notte, come la forza d'un cupo destino, come i gorghi dell'animo umano. Esempio di schiettezza anche oltre ogni rischio, di potenza nel fare senza paura di errori di gusto, egli ci pare piuttosto un esempio stimolante che un propulsore di cose attuali; e forse in una tal veste non sentiamo più nemmeno l'opera del grande Klee; la quale tuttavia, se rettamente intesa, dovrebbe minare alla radice le ormai monotone presunzioni astrattiste. Mentre la pittura astratta si potrebbe considerare, quasi, uno dei molti fatti di eccesso specialistico che infestano il mondo moderno (la pittura soltanto pittura, categorica massimamente espressiva e significante soltanto se eviti ogni interferenza con gli altri aspetti della vita), l'opera di Klee, a prima vista così fragile

ed ermetica, sottintende tutta una umana, profonda, sottile meditazione sul significato dell'universo e dei moti dell'uomo nell'universo. Fin dal 1924, avvertiva che la pittura che tentava di realizzare « non traduce con minore o maggior vivacità ciò che è visibile, ma rivela visioni segrete. « Le sue domande restano senza risposte, che non sian quelle d'un siderale umorismo: tipicamente interrogativo sugli aspetti esteriori della vita umana, incredibilmente e disperatamente fiducioso nella umana interiorità. Un messaggio limite, per ora, troppo difficile per essere veramente raccolto. E per noi è di sconforto che gli possano venire accostate le igieniche eleganze di Arp; e anche il fumismo d'un Mirò; il quale sarà pure tutto quel che si dice di lui, e non sarà sfornito di dote pittorica; ma a noi pare più diligente che inventivo, in una poco utile equidistanza fra lo sterile purismo di Kandinsky e la fantasia perennemente creativa di Klee. Il compagno di Calder, prima di tutto.

E poiché abbiam toccato, con i nomi di Arp e di Mirò, la soglia del surrealismo siamo d'accordo con molti che era pur utile che una ricapitolazione del surrealismo si facesse, prima o poi; e inoltre, che sarebbe stato più opportuno concentrarla più autorevolmente. Quanto ai risultati, poi, non nascondiamo che la pittura dei surrealisti che la Biennale ha radunati ci annoia; salvo nel caso di Ernst, in qualche invenzione di Savinio o di Magritte, e forse di Carzou. Per un movimento che si propose radicali traguardi per le umane facoltà, e che, per oltranza sulla antica idea romantica dell'arte ispirata e immediata, giunse a proporsi la distruzione stessa dell'arte, o il suo passaggio in altro strumento; per un tal movimento non ci pare sia stato gran destino divenire il punto di raccolta d'uno squadrone di lucidi e morti millimetristi della fantasia, di ragionieri del sogno. Non sappiamo quanti fra i surrealisti esposti a Venezia abbiano le carte in regola nei confronti della classica definizione di Breton: « Automatismo psichico puro, mediante il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, che per iscritto, che in ogni altra maniera, il funzionamento reale del pensiero. Dettatura del pensiero in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, e senza alcuna preoccupazione estetica o morale ». Fra questi, certo il principe ci pare Max Ernst; il quale, posto che dipingere fosse stato il suo traguardo, sarebbe stato pittore non debole. Lo dimostra l'antico « Célèbes », che, nel 1921, ci pare più intenso dei coetanei De Chirico, e, in certi passaggi, forse non immemore del Carrà « metafisico », conosciuto in Germania. Ma non fu il suo scopo quello di rispettar la pittura, o la scultura; fu di usare ogni, mezzo, anche meccanico, per esprimere comunque un mondo assurdo e veramente inquietante; dove il riso gli si gela sul labbro declinando verso una pesante follia.

Ed ecco, se vorrete prima rammentare la buona mostra di Amiet, il pittore svizzero che bordeggiò con eleganza, e con qualche nota personale, il grande postimpressionismo europeo; e magari la saletta del catalano Nonell, premorto a un suo possibile svolgimento, e ancora non chiaramente intrecciato, per il dare o per l'avere, alla giovinezza di Picasso; ecco ora la lotta dei viventi non ancora chiusi entro la loro opera, vecchi, giovani, anziani. L'arte contemporanea. Entro le difficoltà sempre più gravi del mondo ancora operano, ancora sperano, ancora lottano. I termini estremi di questa lotta, astrattismo e realismo socialista, sono ormai « polarizzati » da anni; ma non è detto che siano i termini più vivi. Il dilemma ci parve anzi nato-morto fin dal '48, dai tempi della famosa mostra della collezione Guggenheim; e sono soltanto le fasi debolmente distensive di questa lotta che paiono rianimare di qualche respiro marginale il ferreo e inerte schieramento dei due fronti, tra i quali non pare esservi dialogo. Entro i campi opposti è così diminuito il gioco dei liberi rapporti reciproci, che nemmeno la convinzione e l'impegno di alcuni bastano a ridare all'opera il soffio vivificante di quella libera « responsabilità » che è ancora presente, e nel modo più alto, nelle dominate passioni di un Matisse o in quelle brucianti di un Rouault: si dice per rammentare due maestri, presenti alla Biennale, che fecero, e ancora resistono a fare, come i più grandi di una generazione europea che si avvia alla morte o al declino, della propria esperienza individua un fatto potentemente comunicante e significativo. Così è anche nel padiglione italiano: dove è presente Tosi, felice vecchiaia; Rosai, poeta ancora in movimento; dove persino il decoratore Cam-

pigli rinnova di toni più intensi la tavolozza. La vitalità di questa generazione è dimostrata quasi per eccesso dalla mostra d'un Guidi, che ha in gran parte fallita la meta di presentarsi nelle sue doti misurate di vero pittore proprio per l'ansia, commovente, di essere entro la mischia; e da Melli, che ha esasperato la sua versione nitida e ipertesa dei valori platici e tonali con una sala raffittita dalla umana ansia di presentare una lunga e notevole carriera in ogni suo passaggio. All'opposto, Prampolini ha mirato con successo alla nitidezza e alla coerenza del suo curricolo di astrattista, « ripulendolo » forse anche troppo; e Spazzapan ha dato una misurata idea delle sue doti bizzarre e amaramente focose: una sorpresa, per noi. Alla quale aggiungeremo, quest'anno, la felicità d'un Corsi, che poteva aspirare a una presentazione più vasta. E' con il nome di Paulucci, elegante e consapevole pittore, che si tocca un oscillante confine tra le esperienze della grande generazione e quelle portate innanzi dalla pressione della « generazione di mezzo »: Paulucci, con poetica cautela, finisce col richiuderle entro capsule delicatamente italiane, gentilmente riempite di toni alla francese. Ma un tale equilibrio è stato estraneo alla spericolata « generazione di mezzo », la quale però ha, in troppo larga misura, declinato quei suoi spiriti ribelli col procedere del tempo, verso uno speriamo inconsapevole conformismo dell'avanguardia. Questi fatti riguardano il premiato Santomaso, e parecchi altri, fino a un pittore come Cassinari. Questa zona, che si è voluta battezzare ora dell'« astratto-concreto », e che, graditissima a un certo gusto internazionale, presenta libertà di puro ripiego, e offre scarse garanzie di appronfondimenti e sviluppi, fa risalire di quota un Cantatore, che è pur sempre un pittore; le cose meglio scelte e più intime d'un Marcucci; un Ilario Rossi e altri che forse dimentichiamo. Artisti, forse, più o meno brillantemente sulla difensiva, come potrebbe finir con l'apparire persino un giovane come Romiti; vicino in apparenza, ma criticamente corrosivo rispetto alla vacanza degli « astratto-concreti ». Ma, in confronto a tutti questi, per cui, con dote maggiore o minore, le esperienze formali delle generazioni precedenti son cose vive, da rielaborare e rifondere, ma da non dimenticare certo, credo premano più decisamente verso il futuro altri pittori, non tutti presenti a Venezia, e che paiono ripetere certe loro ragioni vitali dal ciclo Courbet-impressionisti. Morlotti ha avuto cattiva stampa con le sue larve di figura densissime di materia, come brancolanti entro un plasma vivente, dorato; ma non si poteva prevedere che fossero cose facili a intendersi; come non è facile intendere quanto gremito e inquieto sia il lavoro apparentemente sommesso di Mandelli, o in che nuova direzione di figurazione naturale accesa e flagrante si incammini il Moreni del « Giardino delle mimose ». O forse, persino, quale sia il senso delle colate verdazzurre, dal cielo ai campi, del giovane veneziano Paolucci. Ma noi sentiamo che qui è il punto vivo, o perlomeno il più vivo, della questione.

Non altrettanto vivo ci pare (e scartiamo dal discorso il neorealismo ortodosso, che è quel che è, e che ha pur sempre in Guttuso l'ingegno maggiore) l'avvio che tenta di fare il ponte fra la nuova durezza narrativa neorealistica e certe qualità di solido e onesto Ottocento. Ziveri è certamente buon pittore, Omiccioli realizza talvolta, il giovane romagnolo Ruffini non è da poco; ma difficilmente la pittura più veramente impegnata con la nostra vita pensiamo debba percorrere questa strada. E quanto sia costato all'arte il legame che l'ideologia comunista ha creduto di dover stringere, soprattutto oltre la cortina di ferro, col più vieto realismo ottocentesco lo dicono bene i padiglioni di Cecoslovacchia e di Rumenia, che appartengono veramente a un altro mondo. E sarà espressione d'un clima culturale più temperato, o scrupolo di diplomatica acclimatazione all'occidente la più abile scelta della Polonia, affidata ai disegni discretamente talentosi ma anche banalmente illustrativi di Kobzdej e alla penna talvolta sottile e raffinata di Kulisiewicz? Ma non son cose da compensarci, è certo, dei frutti pobabilmente ricchissimi che avrebbero portato l'innesto fra la cultura figurativa occidentale e quelle terre, cariche di dura e affannata storia recente, e di remoto e potente folclore, da cui son pure usciti un Soutine e uno Chagall; e più di recente, Ben Shahn, americano di Kaunas, e Ardon, israeliano di Tuchow. Questi ci sembra fantastico quanto un Tamayo, e forse più schietto nella poesia ossessiva della steppa d'oriente, abitata da apparizioni inquietanti. Diversamente civile Ben Shahn, che forse ha tratto dal suo fondo orientale la possibilità di travasare la sottile letteratura documentaria

dei suoi inizi in racconti, in cui la cronaca si raccosta sempre più a una pittura acida, esatta, amara anche nel sogno. Quante elaborazioni e acclimatazioni di cultura presenta, ormai, la Biennale! Tante da non seguirle, oltre i mari e via per i continenti: travasi del primo Picasso in Candido Portinari, abile figurista brasiliano; travasi di espressionismo e di fauvismo europeo nell'indonesiano Kusuma Affandi, la cui forza di effetto finisce poi col diminuire, a un più maturo esame, in fangosa violenza; e travasi gentili di terroso cubismo parigino nel candido purismo figurativo dell'inglese Ben Nicholson. Son ripresi gli scambi, e riprovano l'esattezza del rimpianto espresso più sopra, fra occidente e Jugoslavia: un padiglione dove la scelta di bianco e nero è ricca, libera e variata.

Mi perdoni il lettore il rapidissimo discorso sulla scultura, che non si tenta nemmeno di svolgere organicamente, perché riecheggerebbe, in minore, le considerazioni a proposito della pittura. Mi ricorderò prima dei varî stati della « Testa di Jeannette » di Matisse; poi, di alcuni pezzi di Ernst, la cui ironia plastica non ci par di molto inferiore a quella di alcuni famosi testi picassiani. Quanto ad Arp, il fatto che un confronto fra la sua scultura e quella del nostro Viani (a parte le ragioni cronologiche) possa anche tornare a favore dell'italiano non ci sembra, per essere schietti, cosa di grande momento. D'altra parte, credo un po' ferma la ormai immancabile Richier, né ci pare rappresentato al suo meglio con il famoso bozzetto « per il prigioniero politico ignoto », Reg Butler. Che dire dei paesi di « democrazia popolare » dove la scultura (se se ne eccettui appena qualche opera giovanile di Dunikowski) sembra ripiombata nella più detestabile zona veristico-celebrativa? Il più ricco di scultura, naturalmente anche per ragioni percentuali, resta il padiglione italiano. La personale di Fazzini rivela ancora le ricche doti di questo scultore, che è forse incerto, più che del proprio talento, della sua intima direzione; e forse le sue cose più antiche figurano ancora come le più durevoli. Conoscevamo già la buona « tenuta » media d'un Greco, la bravura di Mascherini, l'eleganza di Mirko; ma probabilmente il più forte finisce con l'apparire ora Leoncillo, in cui l'umanità e la varietà dei temi trova spesso un bell'avvio di soluzione plastico-cromatica, come in un sussulto di vita.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Sempre, all'inizio della bella stagione, si riaccendon le dispute fra chi vuole gli spettacoli estivi e chi non li vuole: se n'è parlato anche qui, e non ricominceremo il pettegolezzo. Ma, senza rinunziare alle riserve (anche gravi) ricordate l'anno scorso, non potremo fare a meno di notare che la voga di cotesti spettacoli non accenna affatto a tramontare, anzi s'estende. Gl'interessi materiali dei loro promotori puntano evidentemente sopra un fatto spirituale: il desiderio, diffuso fra molti spettatori, di evadere dal tran-tran del solito repertorio quotidiano, alla ricerca dello spettacolo eccezionale, talvolta al chiuso ma più spesso all'aperto. Tanto che quest'anno ci sarebbe impossibile far conto di tutti i trattenimenti del genere, offerti sotto tutte le latitudini della penisola e delle isole: ne citeremo, fra i principali, alcuni di quelli a cui ci è stato possibile assistere.

Dopo le tragedie greche fatte rappresentare a Siracusa e di cui s'è già parlato su queste pagine, l'Istituto del Dramma Antico ha messo in scena l'*Anfitrione* di Plauto, prima nel Teatro Romano di Pompei e poi in quello di Ostia. Il problema delle moderne interpretazioni sceniche di Plauto è tutt'altro che risolto: perché, sebbene si dica e si ripeta che Plauto è un fervido congegnatore di intrighi, il pregio suo vero è intraducibile, consiste nello stile: quando lo si volge in altra lingua, dalle sue commedie non vien fuori, salvo rare eccezioni, che una grossa farsa. Perciò anni addietro, in un saggio dell'Accademia d'Arte Drammatica, un allievo regista oggi ben noto non solo come attore ma anche come il direttore e collaboratore dei famosi « Gobbi », Luciano Mon-

dolfo, ebbe la temerità di mettere in scena appunto l'*Anfitrione* al modo d'un'operetta (*soliloquium, diverbium, canticum*: parlato, mimato e cantato). Adesso Giulio Pacuvio, chiamato a dirigere un complesso d'ottimi attori di prosa, s'è contentato di dare, a questo *Anfitrione,* l'andatura di un *vaudeville*: secondato anche dalla traduzione (e integrazione) di Ettore Paratore in una prosa coloritissima, piccante, moderna sino a sfiorare ironicamente l'anacronismo. Al loro appello hanno risposto, vivacissimamente gli attori, buttandosi alla recitazione con una spregiudicatezza da comici dell'arte: al posto d'onore il Foà, che nella figura di Sosia il servo goffo, mangione e vigliacco ci ha suggerito l'identità del suo tipo con tante maschere antiche e moderne, Pulcinella in testa. Ma bene anche il Pilotto, il Feliciani, il Lupi e Lilla Brignone: i quali erano rispettivamente Giove, Mercurio, Anfitrione e la candida Alcmene.

Meno felice in un altro Teatro Romano, quello di Verona, il *Romeo e Giulietta* che ad ogni biennio la città degli sventurati amanti si sente in dovere di riportare in scena. Anche a noi era accaduto di registrare, nell'ultima nostra cronaca, il nome d'una giovanissima esordiente, Anna Maria Guarnieri, gradevolmente accolta dal pubblico nella frizzante figurazione d'una frivola commediola americana: ma chi mai ha avuto l'idea di trasportar di peso questa acerba ragazzina, da uno scherzo del genere, al lirismo della Giulietta shakespeariana? Com'era sin troppo facile prevedere, la sua palese esilità non ha retto al cimento. E se alcuni dei suoi compagni — a cominciare dal fervido Giorgio Albertazzi ch'era Romeo, e dal Santuccio ch'era Mercutio e dal Randone ch'era Frate Lorenzo — hanno fatto il possibile per salvare la situazione, la più parte degli altri, ancorché individualmente validi e guidati col solito impegno dal Salvini, non son riusciti a comporsi nell'unità d'un convincente fervore.

Passiamo al Festival veneziano della prosa. E' stato inaugurato, alla « Fenice », dagli artisti belgi del *Théâtre National de Bruxelles*: e i loro due spettacoli ci hanno dato una nuova riprova della varietà di risultati che due diverse regìe possono conseguire servendosi degli stessi attori.

L'aspettativa più esasperata era rivolta al primo dei due spettacoli, il *Barabbas* di Ghelderode: scrittore di cui in un normale teatro italiano non si era, fino a oggi, rappresentato nulla. Fiammingo di lingua francese, e operoso da più di trent'anni, Ghelderode è venuto in fama soltanto da sei o sette, e cioè da quando Parigi ha cominciato ad applaudire il suo sconcertante repertorio. Noi confesseremo che quanto ne abbiamo letto nell'ormai nota edizione della N.R.F., ci ha lasciati meno entusiasti di molti critici parigini: cotesta sua arte, che si suole interpretare come acre esponente delle più violente contraddizioni dell'anima fiamminga, mistica e carnale, religiosa e blasfema, compiaciuta nel più minuto realismo e nelle sue deformazioni più goffe o atroci, familiare con gli angeli e coi mostri, troppo spesso a noi fa l'effetto d'un relitto di mode scontate da dieci o da cento anni, risalendo cioè dall'espressionismo tedesco al più melodrammatico romanticismo. Vero è che *Barabbas,* scritto se non erriamo nel 1928, è un dramma d'ispirazione meno eccentrica; nel teatro di Ghelderode fa parte a sé. Dopo le romantiche riabilitazioni di Caino e Giuda, abbiamo qui, se non l'apologia, la reinterpretazione della figura del pessimo ladrone che, per la più orrenda delle sentenze, scampò alla crocefissione degli altri due: Ghelderode si è provato a farne una specie di vindice, benché peccatore, dell'Innocente conculcato. Ma dal seguito di coteste sue roche vicende non sembra venir fuori se non un miscuglio d'elementi eterogenei, d'un significato più ambiguo che persuasivo. O in questa impressione ha avuto una parte di colpa la interpretazione scenica che il regista Maurice Vaneau ne ha offerto, con una recitazione esasperata sino al parossismo, tra la monotona cupezza di quadri tenebrosi?

Ottimo invece lo stile raggiunto da un altro regista (che è poi lo stesso direttore del *Théâtre National*), Jacques Huisman, nella presentazione d'un dramma americano, *The crucible* (qui tradotto *La chasse aux sorcières*) di Arthur Miller. Il dramma s'ispira a uno spaventoso episodio del Seicento americano: la condanna a morte di centinaia d'innocenti, accusati di stregoneria e di rapporti col diavolo, dal fanatismo puritano che allora imperava in una colonia del Massachussets. L'autore l'ha trattato con tutta la scaltrezza del conoscitore d'un mestiere provato dai secoli. E non solo centrando la rappresentazione di quella gretta e allucinata società intorno a un intrigo di vendette femminili; ma an-

che e soprattutto superando lo storicismo dei riferimenti locali, per ridare il senso dell'eterna attualità, e possiamo dire ahimè, contemporaneità d'una tale tragedia. Nel che precisamente abbiamo ravvisato uno dei meriti del regista: isolare dai riferimenti documentari di scene realistiche, che lo avrebbero circoscritto all'episodio contingente, e presentarne invece gli eroi sopra uno sfondo neutro, appena variato da qualche indispensabile accessorio. Da ciò, e dalla sapiente concentrazione degli eccellenti artisti, il successo entusiastico che lo spettacolo ha riportato.

E tanto per restare nel quadro della « Fenice », ricordiamo un altro successo, buono seppure non proprio unanime: quello della novità che Curzio Malaparte ha intitolato *Anche le donne hanno perso la guerra.* Dobbiamo lodare Malaparte, anzitutto, per questo: che qui il fine moralistico non ha, come in altri casi, offerto all'autore il pretesto a spacci afrodisiaci, di equivoco gusto. Egli v'ha ripreso uno dei suoi temi preferiti, l'accusa alla guerra, rappresentata non come la sopraffazione di popoli iniqui a danno di popoli innocenti, ma come un immane flagello che, sconvolgendo ogni ordine materiale e morale, sommerge tutti in una identica infinita miseria: condanna universale, a una umanità tutta ugualmente colpevole. Sentimento, in definitiva, cristiano, di caratteri un tantino slavi: e il ricordo di note figure del dramma e specie del romanzo russo è palese in talune creature qui messe in scena: donne straziate e tuttavia attratte (almeno in certo senso) dal peccato a cui la fatalità le costringe, le alletta; e combattenti delusi, sbigottiti, travolti dal turbine della catastrofe senza perché; accanto ad altre figurette di più modesto ma nitido realismo, abbozzate con sicura evidenza. Dramma che ha, in ogni modo, una sua ragione d'esistere, una parola da dire. Meglio che la regìa di Guido Salvini ci son parsi buoni e ottimi, individualmente gli interpreti: specie il Randone, nella rappresentazione d'un umanissimo commissario, e la inquieta Lilla Brignone.

Ma se s'abbia da tornare all'aperto, e cioè all'immensità del bellissimo Teatro Verde offerto nell'Isola di San Giorgio dalla Fondazione Cini al Festival veneziano, come tacere dell'ilare riposo a cui, sopra la vasta scena creata genialmente da Mischa Scandella, ci hanno invitato le petulanti e incantevoli *Baruffe chiozzotte*? Qui il regista, Carlo Lodovici se l'è cavata con plauso, specie dove più s'è attenuto alla tradizione delle vecchie e gloriose compagnie dialettali dalle quali proviene. E il gruppetto delle amenissime donne, la Ninchi, la Volonghi, la Baseggio, la Masiero, e (dove non ha ecceduto) la Vazzoler, ha eseguito i suoi duetti, terzetti, quartetti e quintetti, con una grazia viva, di cui sarebbe impossibile negare le consolanti delizie. Lo stesso bene possiamo dire anche degli uomini, il Ferro, il Gusso, il Salier, il Rossetto, e naturalmente dell'Almirante: ma ci si consenta, una volta tanto, un'eccezione per Cesco Baseggio che, nella figurazione del pescatore Tartaglione, non si tenne dallo strafare, sino a scendere al disotto dei confini della farsa.

S'intende che poi le proporzioni dello sterminato palcoscenico furono opportunamente ridotte per gli spettacoli degli attori giapponesi venuti dritti da Tokio. Nel *kabuki*, qualche artista del prestigioso paese s'era visto anche in Europa: e la fama della grandissima arte nipponica era stata recentemente moltiplicata, oltre che fra gl'intellettuali, anche tra le folle, da alcuni films divenuti popolari in Italia. Ma il *nô*, genere antichissimo, ermetico, sacro, descritto da viaggiatori ed eruditi che prima di parlarne s'erano messi in ginocchio, non ci aveva sino a oggi inviato nessun esemplare. Donde l'ansiosa attesa, degli appassionati come degli *snob*.

Ora sarebbe difficile dire che a cotesta attesa abbia corrisposto un pieno, effettivo fascino dello spettacolo. Ma sarebbe senz'altro impossibile aderire alle facili ironie di chi ha creduto di confortarsi, della propria delusione, con l'ironia o addirittura con la beffa. Il *nô* è quello che è: rappresentazione ben più mimica che drammatica: chiusa in formule d'una convenzione, che per intenderci potremmo chiamare liturgica. Assistervi conoscendo sommariamente gli argomenti delle varie leggende rappresentate, ma non il valore simbolico, rituale, dei mezzi espressivi usati per rappresentarle, non ha potuto certo soddisfare la curiosità di chi v'ha assistito, con estremo impegno, per tre sere. E tuttavia dalla presenza, sullo sfondo della nuda scena tradizionale, di quegli eroi monumentali dai costumi d'incredibile fulgore, atteggiati in quella loro implacata solennità, tra il suono elementare, dapprima banale, poi irritante, infine ossessionante, di quei sordi tamburelli e di quelle nenie gutturali, finisce col derivare un senso di stupefazione: come di chi si trovi, non ammesso, alle

soglie d'un ineffabile mistero. Tirate le somme, crediamo di dover esser grati alla Biennale veneziana d'averci offerto, una volta nella vita, una così eccezionale esperienza.

Dagli splendori del bacino di San Marco alla primitiva semplicità della piazza di San Miniato in provincia di Pisa. Anche quest'anno, ed è l'ottavo, l'Istituto del Dramma Popolare ci ha offerto un dramma cristiano d'autore contemporaneo; lo stesso autore del famosissimo romanzo sui preti operai, *I santi vanno all'inferno*, Gilbert Cesbron. Il dramma, noto fra noi soltanto per una sua traduzione cinematografica di dubbia fedeltà, s'intitola *E' mezzanotte, dottor Schweitzer.*

Come si sa, il dottor Schweitzer è un personaggio attinto non già alla storia ma alla cronaca: visto che è tuttora vivente, in un angolo dell'Africa tropicale. Nel suo dramma, Cesbron si è rifatto all'avventura di cui lo Schweitzer fu veramente protagonista quarant'anni fa, e cioè precisamente nel 1914, alla vigilia della prima guerra europea. Grande medico umanitario, che aveva abbandonato patria e agi e famiglia e gloria per mettersi a curare le mostruose malattie dei poveri indigeni nel cuore del continente nero, qui Schweitzer ci vien mostrato a fronte d'altri due personaggi storici, benché ribattezzati con nomi diversi: un grande soldato, il comandante Lieuvin, saggio e umanitario ordinatore d'un impero coloniale; e un puro asceta, il padre Ferrier, di cui anche gl'indigeni pagani o mussulmani venerano la santità. Più, c'è una giovane donna bianca, Maria: in seguito a una delusione sentimentale, costei ha seguito Schweitzer come assistente, in cerca d'un'altra « gioia »; che però non ha trovato. E adesso appare combattuta fra due offerte di nozze, quella appunto del comandante Lieuvin (ch'essa in segreto contraccambia) e quella altrimenti tranquilla dell'amministratore civile della colonia, Leblanc, tipo del fedele e limitato funzionario.

Ed ecco che scoppia la guerra europea. Lieuvin tornerà in Francia, a combattere coi suoi commilitoni. Il dottor Schweitzer, alsaziano, di cuore francese ma suddito tedesco, sarà internato come cittadino nemico: e addio ospedale. Quanto al padre Ferrier, verrà senz'altro trucidato, in una prima sommossa d'indigeni. Senonché l'asceta, andando consapevole incontro alla morte, ha pregato per Maria; e a Maria lo riferirà Schweitzer, nell'atto stesso che il funzionario Leblanc viene a cacciarlo dal suo ospedale. Da ciò la subita illuminazione nel cuore della donna: ora essa finalmente sceglie: ma non le nozze, col comandante, bensì il sacrificio. Non seguirà il grande soldato che torna in patria; rimarrà sul posto, sola, alla disperata impresa di salvare il salvabile nell'ospedale rimasto senza medico: ma avendo finalmente conquistato, per sé, una certezza e una gioia.

Sarebbe attraente, ad averne il tempo, esaminare se il Cesbron, che nel suo citato romanzo sembrava aver proposto la rivendicazione d'un Vangelo vissuto e agito socialmente, qui sembri invece puntare sugli individuali, arcani valori della preghiera: tanto almeno farebbe credere la conclusione del dramma, col martire che vince dove gli eroi dell'azione soccombono. Certo si è che il dramma, sebbene manchevole d'una vicenda in palese progressione, e (specie nella prima delle sue parti) risolto piuttosto nella dialettica di dispute ingegnose, ribocca d'accenni e riferimenti a motivi attuali, rivolti all'interesse della nostra vita sociale, politica, spirituale.

E' questo, crediamo, coi salutari turbamenti, e anche consolazioni, che ne derivano, a creare il suo interesse, a suscitare la larga partecipazione che ha suscitato. Benché sia giusto assegnarne il dovuto merito anche alla fusa, equilibrata, intelligente interpretazione datane dalla Zareschi, dal Calindri, da Carlo Ninchi e dai loro compagni, sotto la guida sagace del loro regista, Luigi Squarzina.

SILVIO D'AMICO

IL CINEMA

Ed eccoci, ormai, a festival veneziano esaurito, di fronte alle speranze dell'anno prossimo, fomentate dalle notizie degli esperti, veri antipasti al nostro appetito di novità e di rivalse. Anche senza la spesa di un soggiorno al Lido e le fatiche di un'ottica indigestione, ognuno di noi potrà, a un dipresso, arrischiare le sue scommesse sui programmi dell'invernata: lasciando sempre da parte una buona puntata sulle eventuali e immancabili sorprese, quelle che speriamo ci offriranno i films non accettati a Venezia. Ciò premesso, proviamoci a scandagliare i fondi su cui il cinema nostrano e anche estero ha avuto la possibilità di navigare.

E, prima di tutto, vediamo di tastare il polso al più caro e promettente rampollo di casa, al figlio primogenito del cinema italiano postbellico, quel neo-realismo benedetto che, su contorni sempre meno precisi, seguita, come pare, a dettar legge nel campo delle arti o a figurare — secondo i maligni — da *enfant prodige* in crisi di crescenza. Per stare in tema: questo neorealismo, rosselliniano, zavattiniano, desichiano, l'avevamo veduto, l'anno scorso, sminuzzato nel film a episodi e così patinato di vezzi crepuscolari che parve un recupero, a metà stagione, quella *Cronaca dei poveri amanti* a cui, fra tante critiche più o meno giuste, non poté negarsi un soprassalto di ragioni morali che fu la prima condizione di riuscita dei films del dopoguerra. Ora, in quale dei lavori presentati a Venezia, può esso ravvisarsi, dando speranza di legittime filiazioni?

Una tal domanda, in linea di massima, è proprio di quelle che non vorremmo mai rivolgerci, nemici come siamo di ogni catalogazione e di ogni ricetta. Escludere o includere nella classe « realista » o « naturalista » questa o quell'opera; sentenziare su quel che un narratore deve o non deve dire per andare incontro ai supposti bisogni di un pubblico attuale; affermare che questo è romanzo e quest'altro no: ci paiono segni di un pedantismo dissennato e goffo, se non qualcosa di peggio. Finché la libertà dello spirito non è una vana definizione ognuno si accomoda del buono che preferisce e dovere del critico sarebbe unicamente l'indicare quel buono dov'è, senza distinzione di classe e discriminazioni d'intenti a secondo e terzo fine. Messi, tuttavia, come siamo, sembra persino inutile informare che tre sono i films esposti che pretendono alla candidatura della bacchetta realista: e cioè *La Romana* di Zampa, *Senso* di Visconti, *Romeo e Giulietta* di Castellani.

Non battete gli occhi: se i soggetti vi paiono quanto di meno realista si possa inventare dovete ricordarvi che i nomi dei singoli « maîtres » corrispondono a tre assi del neorealismo, legati ai successi di *Anni facili, La terra trema, Due soldi di speranza.* Come se la saranno cavata, costoro?, si chiede il sedentario osservatore, soppesando le difficoltà che questi beniamini avran dovuto superare e leggendo per i quotidiani l'ennesimo referto dell'ennesimo inviato speciale. Non dispiaccia accompagnarlo un poco nei suoi ragionamenti.

I motivi proposti da *La Romana* sembrerebbero, a prima vista, i più eccitanti per una trascrizione naturalista. Ma, a parte il fatto che le produzioni dello Zampa hanno sempre inclinato alla « macchietta » piuttosto che alla gran macchia naturale, l'osservatore riflette, e non a torto, che le belle occasioni de *La Romana* sono più apparenti che consistenti. Quando si vorrà persuadersi (dietro la lezione de *La Provinciale*) che con tutte le sue qualità di taglio e di rappresentazione, la narrativa di Moravia (come del resto quella di molti eccellenti narratori) malissimo si presta all'obbiettività di una riduzione cinematografica? L'angolo visuale di Moravia, stretto e bruciante, non si adegua a quello della camera che vuole un minimo di affetto e di distensione. Provvisto di ottimi capitoli, cosparso di amarissimi sali, *La Romana* soffre inoltre il difetto di una protagonista quanto mai improbabile e, in certi passi, oleografica. Nessuna meraviglia dunque che quella simpaticona della Lollobrigida non sia entrata in un personaggio che non è persona; e che Zampa non sia riuscito — come da tutti si è notato — a farla vivere. « Provateci voialtri » potrebbe dire costui ai suoi colleghi, invece di proporsi, come qualcuno ha riferito, una seconda edizione del lavoro: e questo sarebbe davvero un esperimento interessante.

Quanto alla riuscita di *Senso,* ognuno che disponga di un po' d'occhio può giu-

dicare, dalle fotografie riprodotte su tutti i fogli, della virtuosa e suntuosa sprezzatura con cui Visconti ha curato la riduzione di un racconto ottocentesco bizzarro e ingrato come quello di Camillo Boito. Inquadrature superbe, passaggi estrosi, un pittoresco profuso senza risparmio: c'è da prevedere, insomma, che tutto potrà negarsi a questo film fuorché un impegno intellettuale esigentissimo. Ma si parlava di « realismo »: e ognuno è portato alla perplessità quando consideri che se di realismo potrà trattarsi bisognerà qualificarlo « storico », con tutte le remore e le tentazioni, per un temperamento come quello del Visconti, del costume, dell'appello romantico, della ricostruzione fantastica. Ben venga il « realismo storico ». Ma sarà riuscito, il regista, ad estrarre dal « verosimile », unica storica realtà, le costanti della vita e del sentimento, senza cadere nel dilettantismo morfologico? Tanto più se si ricorda che il dialogo lo ha fornito, nientemeno, Tennessee Williams...

Queste perplessità si accentuano e addirittura ingigantiscono passando a tirar l'oroscopo di *Romeo e Giulietta,* senza dubbio il « colosso » della prossima stagione e premiato, come si sa, dalla Giuria di Venezia. Se il premio è stato giustamente attribuito — e c'è, lo sapete, chi ne dubita — tutto fa prevedere che le ragioni del realismo non abbiano influito sui commissari. Quanto alle ragioni di stile — si è persino azzardato un vittorioso paragone con l'*Enrico V*! — l'osservatore non sa esimersi da alcuni rilievi preliminari che lo tengono — senza pregiudizio di ricredersi — molto sospeso. Facciamo un po' di conti: una sublime tragedia di Shakespeare, ma recitata « in prosa » e cioè su un testo necessariamente manomesso; il fatto leggendario riportato non alla sua radice storica, nè al tempo del suo poeta, ma un vago tre-quattrocento che mescola tranquillamente consunte reliquie medievali e rinascimentali e d'ogni parte d'Italia; infine una disinvoltura che mette in bocca a Frate Lorenzo l'« Omnia munda mundis » di Fra Cristoforo. Ce n'è abbastanza per provare qualche inquietudine. Quanto ai confronti con l'*Enrico V,* miracolo, più che di Laurence Olivier, dei suoi esperti eruditi, sarà bene astenersene secondo i consigli della più elementare prudenza.

Avevamo dimenticata — passione di qualche sfegatato provinciale — *La strada* di Fellini. Che questo Patti del cinema abbia il fiato assai corto, già *I vitelloni* lo dimostrarono, e figuriamoci quel che gli sarà successo pretendendo di « fare Chaplin » o ripetere i trucchi, pur modesti, di *Miracolo a Milano.* Meglio dunque lasciar dormire il « realismo » e aspettare che qualcuno lo rimetta, in Italia o fuori d'Italia, all'onor del mondo.

ANNA BANTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Il primo dei lettori che ho dovuto rimandare la volta scorsa è il signor G.B.F. di Rezzato, il quale possiede due poderosissimi mattoni: uno costituito dai ben 38 volumi del *Compendio della storia generale dei viaggi* di Monsieur de La Harpe, stampato a Venezia, nel 1785, presso Vincenzo Formaleoni.

Scientificamente il suo valore è scarsissimo: il La Harpe ha compendiato l'*Abrégé de l'histoire des voyages* di Prevost, il quale era, a sua volta, compendio e traduzione di una raffazzonata compilazione inglese apparsa nel 1745.

Alla fine ci si è messo anche il signor Vincenzo Formaleoni, il quale non è soltanto l'editore dei volumi che il signor G.B.F. possiede, ma anche traduttore e compendiatore della traduzione compendiata della compilazione inglese.

Mi si perdoni il giuoco di parole.

Il secondo mattone è, invece, il *Nouveau Dictionnaire d'Histoire Naturelle appliquée aux Arts, principalement à l'agriculture et à l'économie rurale* etc., stampato a Venezia, nel 1808, dal Pezzani, in 25 volumi.

Per questo non vi è nessuno che si sia preso la briga di compendiare o di tradurre e l'opera è rimasta qual era, nell'edizione originale francese, pubblicata a Parigi fra il 1802 e il 1804, in 24 volumi. Quest'ultima, però, è ricca di belle illustrazioni,

incise in rame e, frequentemente, colorate; le quali, esulando dal campo della bibliofilia, ed entrando, anzi, nel pieno dominio dei biblioclasti, finiscono regolarmente sui paralumi ad illuminare di serena e pacata luce l'assordante chiacchiericcio delle riunioni mondane.

Poiché, probabilmente, il suo esemplare non avrà nemmeno le figure colorate, non si faccia nessuna illusione e non spenda fatica a portarseli in giro.

Qualche maggiore interesse hanno i libri posseduti dal signor C. di Bolzano.

L'Argonautica di Valerio Flacco, nell'edizione giuntina del 1503, è tutt'altro che disprezzabile; ma oggi le edizioni dei grandi stampatori del Cinquecento, come tali, non sono più di moda e i classici sono piuttosto in ribasso. Così dicasi dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, nella seconda edizione, quella che il signor C. possiede, stampata a Venezia nel 1581. Sul Tasso non si è mai convogliata la simpatia dei bibliofili, né sul grande Torquato, né, tanto meno, sul suo genitore: c'è chi farebbe pazzie per la prima edizione dell'*Orlando,* ma nessuno si commuove per la prima della *Gerusalemme Liberata.*

A proposito dell'edizione originale dell'*Orlando,* ho qui, fresca fresca, la lettera di un signore di Genova, il quale, scherzando sull'ispirazione ornitologica del suo nome e ispirandosi agli augelletti di leopardiana memoria, s'è divertito, penso, un pochino a far festa alle mie spalle.

Questo signore, con una disinvoltura ammirevole, mi scrive: « Ho trovato in mezzo a cianfrusaglie di casa un vecchio libro, legato in pergamena, che contiene un'edizione dell'*Orlando Furioso,* la quale, come c'è scritto in fondo, dev'esser stata stampata a Ferrara il 12 aprile del 1516. Crede lei che possa valere qualche cosa? ».

Vuol sapere, egregio signore, quel che credo io? Io credo, prima di tutto, che lei sia un buontempone, poi un bibliofilo, magari esperto, e, infine, credo che lei non abbia trovato niente fra le sue cianfrusaglie.

E' una mia impressione. Se mi sbaglio, prima abbia la cortesia di scusarmi, poi corra, voli dal primo libraio antiquario che ha a portata di mano e gli chieda un milione. Saremo contenti in tre: lei, il libraio ed io, che le ho dato il suggerimento.

Se invece, come penso, il libro lei l'ha semplicemente visto riprodotto o soltanto

ORLANDO FVRIOSO DE
LVDOVICO ARIO/
STO DA FER/
RARA.

·I·M·

·β·
Con gratia e priuilegio.

descritto, saremo contenti in molti: lei del giochetto, io d'averlo scoperto e i miei lettori, ai quali, approfittando dell'occasione che lei mi porge, voglio dire che l'edizione dell'*Orlando Furioso,* impressa in Ferrara per Maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno adì. XXII. de Aprile. M.D.XVI., come si legge appunto in fine al volume, è l'edizione principe del poema ariostesco.

E' questo un attributo di così evidente importanza che basterebbe a mettere in allarme chiunque; ma bisogna aggiungere subito che è, anche, uno dei libri più rari che si conoscano.

Il Panizzi, con la sua competenza, la costanza e i mezzi di cui disponeva, è riuscito ad individuare i soli otto esemplari apparentemente esistenti; due soli dei quali, in un secolo, si sono mossi dalle loro sedi per fare una rapida apparizione sul mercato antiquario. Del resto, il Baruffaldi scriveva, già nel 1760, che « gli esemplari sono così rari a trovarsi interi, che si potrebbero pagare più di qualunque sontuosissima edizione ».

Ed ora, egregio signore, se il libro lo ha lì, in mano, vicino al numero della nostra rivista, faccia conto di aver vinto alla Sisal e mi ringrazi di averle compilato la schedina.

E se non l'ha? Beh, lasciamo correre; io non sono mai stato vendicativo.

Lo spazio mi concede ancora qualche riga e ne approfitto a beneficio del signor F.C. di Venezia, che possiede il *Forestiero illuminato intorno alle cose più rare e curiose, antiche e moderne, della città di Venezia* ecc., stampato nella stessa città da Giambattista Albrizzi, nel 1772.

Il *Forestiero illuminato* è, come avrà potuto vedere personalmente, una guida artistica della città e ne fu autore lo stesso Albrizzi.

Ebbe moltissime ristampe e, ormai, il suo interesse è assai scarso. La prima edizione è del 1740; la sua è la terza. Ma i bibliofili pongono ancora qualche attenzione a quella del 1792, per l'aggiunta di un prospetto del Teatro alla Fenice.

MARINO PARENTI

DISCHI

Luglio e agosto sono i mesi in cui, ogni anno, si ripete un prodigio organizzativo che non ha riscontro nel mondo della musica: le folle di tutto il mondo accorrono a Bayreuth per ascoltare gli artisti più noti di ogni parte della terra, ivi convenuti a realizzare le migliori esecuzioni possibili delle opere di Wagner, secondo la sua stessa volontà, sotto la vigile guida dei suoi eredi di sangue.

Riteniamo non inopportuno soffermarci anche noi, in coincidenza di tempo, sulla ripercussione che un simile evento ha avuto nel campo del disco, ripercussione senz'altro positiva, data la coincidenza dei fini che si propone l'istituzione bayreuthiana con quelli propri del disco come mezzo di cultura, fedeltà ed eccellenza dell'interpretazione, integralità della riproduzione.

Fu nel 1927 che una Casa di dischi pensò per la prima volta ad effettuare delle registrazioni a Bayreuth. Era stata da poco introdotta l'incisione elettrica ed il repertorio discografico conosceva una stagione intensa e movimentata che può esser paragonata a quella prodottasi negli ultimi anni in seguito all'adozione del microsolco. I mezzi dell'epoca non permettevano la registrazione in presa diretta durante le pubbliche esecuzioni (se ne verificarono casi, a Londra, a Berlino e a Milano, se non andiamo errati, ma tanto sporadici da contarli sulle dita di una mano e con risultati piuttosto infelici). E il disco era ancora troppo giovane per concepire delle registrazioni « complete » di opere wagneriane. Da quel primo esperimento sortì pertanto una scelta di brani, prevalentemente orchestrali e corali, dall'*Oro del Reno,* dalla *Walkiria,* dal *Sigfrido* e soprattutto dal *Parsifal,* sotto la direzione di Franz von Hoesslin, Siegfried Wagner e Karl Muck (1). Tra essi spiccavano la scena del Venerdì Santo (affidata all'arte grandissima di Alexander Kipnis e Fritz Wolf) e i cori dell'agape sacra del *Parsifal.* Gli undici dischi 78 giri sono rimasti per più di venticinque anni documenti ineguagliati di interpretazione wagneriana, gli unici cui ci si potesse riferire con sicurezza assoluta per i brani relativi.

Il successo fu immediato e vastissimo, tanto che l'anno successivo i tecnici della « Columbia » tornarono a Bayreuth per registrarvi non più dei brani staccati, ma un'amplissima selezione del *Tristano e Isotta* (primo e secondo atto pressoché completi; terzo fortemente tagliato), con la supervisione di Siegfried Wagner e sotto la direzione orchestrale di Karl Elmendorff (2). Vi ritroviamo alcuni dei più grandi interpreti wagneriani dell'epoca, come Nanny Larsen-Todsen (Isotta), Anny Helm (Brangania) e Ivor Andresen (Re Marke). Malgrado la relativa insufficienza vocale del tenore Gunnar Graarud (Tristano), questa edizione cosiddetta completa fu per lunghi anni l'unica a consentire una conoscenza non frammentaria del famoso duetto del secondo atto.

Seguì ancora, nel 1930, il *Tannhäuser,* nella versione di Parigi, quasi completo, sempre con la supervisione di Siegfried Wagner e sotto la direzione di Karl Elmendorff (3). In questa registrazione consegnò il miglior documento della sua arte sottile, del suo canto limpido e purissimo la grande soprano Maria Müller (Elisabetta), cui fecero degna corona l'Andresen (Langravio),

il tenore Pilinsky (Tannhäuser) ed Herbert Janssen (Wolfram), allora agli inizi della sua carriera.

La morte di Siegfried Wagner, intervenuta nello stesso 1930, segnò la cessazione per lunghi anni di ogni attività discografica a Bayreuth. E ciò malgrado non venisse meno l'interesse per Wagner, come dimostrano le tante incisioni di brani staccati o di intere scene (spesso poi raccolti e cuciti a formare delle vere e proprie opere « complete », sia pure con l'alternarsi di interpreti diversi negli stessi ruoli) effettuate a Londra e Berlino soprattutto, ma anche a Vienna (i due primi atti della *Walkiria,* sotto la direzione di Bruno Walter e con Lotte Lehmann e Lauritz Melchior quali Sieglinde e Siegmund, rappresentano la più bella, intensa, viva registrazione wagneriana effettuata nel decennio precedente l'ultima guerra) ed a Dresda (il terzo atto dei *Maestri cantori,* sotto la direzione di Karl Böhm, protagonista Hans Hermann Nissen). In tutte queste registrazioni sparse e disorganiche troviamo segnati i nomi di interpreti wagneriani grandissimi, le cui capacità di resa stilistica e vocale restano ancor oggi ineguagliate, quali Lauritz Melchior, Friedrich Schorr, Frida Leider, Lotte Lehmann. Ed è un vero peccato che nessuno abbia mai pensato ad effettuare delle registrazioni integrali nella sede più appropriata (Bayreuth), che ci avrebbero permesso di conservare preziosi documenti, metri di misura interpretativa pressoché assoluti, o che comunque sarebbe stato quanto mai interessante comparare con le realizzazioni odierne.

Fu solo in uno degli anni immediatamente precedenti l'ultima guerra che gli apparecchi di registrazione tornarono a Bayreuth. Si trattava questa volta di una Casa tedesca, che realizzò un insieme piuttosto nutrito di brani, sempre in sedute apposite e non durante pubbliche esecuzioni. In un album di nove dischi 78 giri furono raccolti diverse pagine del *Lohengrin,* tra cui la prima redazione del famoso racconto del terzo atto, in seguito sostituita dallo stesso Wagner (e questa ne è l'unica incisione esistente), il duetto del primo atto della *Walkiria* e le due scene più famose del *Sigfrido,* quella della spada e quella della foresta (4). Tra i cantanti ritroviamo Maria Müller, ormai alla fine della sua carriera, e poi i tenori Franz Völker e Max Lorenz (per il solo *Sigfrido*), tra i migliori interpreti di Wagner, di gran lunga superiori ai Graarud e ai Pilinsky, ma entrambi inferiori al Melchior, la mezzosoprano Margarete Klose, una delle artiste tedesche più elette e duttili, tuttora sulla breccia, e il baritono Jaro Prohaska, cui la guerra non consentì uno sviluppo di carriera pari alle possibilità. Accanto a tale serie, ma con pubblicazione separata, furono incisi anche l'ouverture del *Vascello fantasma* e, curiosità assoluta, quella del *Fabbro di Marienburg* di Siegfried Wagner (5). Malgrado la bellezza delle voci e la precisa impostazione stilistica, tutta questa serie è appesantita nelle parti orchestrali e corali dalla massiccia, professorale, insensibile direzione di Heinz Tietjen.

Intorno agli anni della guerra si ebbe un certo numero di incisioni wagneriane negli Stati Uniti, dovute soprattutto alla presenza laggiù di Kirsten Flagstad e Lauritz Melchior, indubbiamente i più grandi interpreti vocali wagneriani del nostro secolo. Altre incisioni effettuò la Flagstad in Gran Bretagna, nei primi anni del dopoguerra: tra esse spicca la scena finale del *Crepuscolo degli Dei,* con la direzione orchestrale di Furtwaengler, documento di una felice ineguagliabile perfezione di fusione tra voci e strumenti.

Si dovette però attendere fino al 1951 perché i tecnici del disco tornassero con i loro apparecchi a Bayreuth. Era frattanto intervenuta la « rivoluzione » del microsolco e, come venticinque anni prima, una febbrile ansia di nuove incisioni era stata originata dall'intensa campagna di lancio del nuovo prodotto e dalla conseguente lotta per la concorrenza, resa sempre più dura dalla nascita di un gran numero di nuove marche.

Alcune registrazioni complete (questa volta veramente complete) erano già apparse in microsolco: un *Vascello fantasma* diretto da Krauss a Monaco, con Hans Hottr, Viorica Ursuleac e Georg Hann, un *Tristano e Isotta* diretto da Paul Schmitz a Lipsia, con Margarete Bäumer, Ludwig Suthaus e Gottlob Frick (una delle registrazioni wagneriane più povere che siano mai state pubblicate) e soprattutto i *Maestri cantori di Norimberga* diretta da Hans Knappertsbusch a Vienna, con Paul Schoeffler, Karl Dönch, Günther Treptow, Anton Dermota e Hilde Güden, registrazione questa che merita la più ampia citazione, perché si può dire che ad essa vada ascritto il merito del « nuovo corso » delle incisioni wagneriane, non solo per la bontà del risultato tecnico, ma soprattutto per l'eccel-

lenza chiarificatrice e penetrante della direzione, dall'analisi profondissima e dalla visione d'insieme continua e precisa, che rivela l'opera in tutta la sua bellezza, in tutta la sua inesauribile continuità di canto, che si propaga dagli strumenti alle voci e viceversa, in assoluta unità (6).

Questa edizione è pressoché contemporanea all'altra realizzata al Festival di Bayreuth, durante l'esecuzione pubblica, dai tecnici della « Columbia ». Dirigeva Herbert Von Karajan: protagonista Otto Edelmann (Pogner nell'edizione « Decca »), con Erich Kunz, Hans Hopf, Gerhard Unger ed Elisabeth Schwarzkopf (7). Non ci si meraviglierà certo che il Beckmesser di Kunz sia di gran lunga più incisivamente e sobriamente caratterizzato di quello di Karl Dönch o che la Eva della Schwarzkopf superi quella della Güden per purezza vocale e spontaneità e sottigliezza di interpretazione. Ed anche il Walter di Hopf va considerato più fresco e limpido che non quello del Treptow, mentre per converso il David di Dermota appare assai più spontaneo ed impulsivo di quello dell'Unger, piuttosto indifferenziato, ed il personaggio complesso di Sachs è assai più intimamente e sottilmente penetrato dallo Schoeffler che non dall'Edelmann, pur vocalmente impeccabile ed omogeneo. Ma il criterio decisivo che fa preferire la versione « di studio » viennese a quella di Bayreuth è la direzione: troppo nervosa, irruente, prepotente è la personalità di Karajan per poter competere con l'intima, profonda, totale visione di Knappertsbusch.

Assai più fedele ai dettati della partitura, vivido, brillante, splendido nelle sonorità, ampio nella visuale, poeticamente abbandonato e slanciato appare Karajan nel terzo atto della *Walkiria,* registrato a Bayreuth durante la pubblica rappresentazione del 12 agosto 1951 (8). Lo assistono il canto splendido ed incisivo di Astrid Varnay, una Brünnhilde profondamente sentita, anche se vocalmente non ineccepibile, e, un po' meno, il massiccio vigore del basso Sigurd Björling, cui manca un po' il gusto delle sfumature sottili per impersonare in modo totalmente soddisfacente Wotan.

Alla stessa stagione del 1951 risale il *Parsifal* della « Decca », la registrazione wagneriana sotto ogni aspetto più riuscita finora realizzata a Bayreuth (9). Le stesse imperfezioni tecniche derivanti dalla necessità di registrare in presenza del pubblico e a scena aperta (il che impedisce gli usuali accorgimenti nella disposizione dei microfoni), ineliminabili anche se attenuate dalla possibilità (dovuta alla incisione a nastro e largamente usata sia qui sia nei *Maestri cantori* sia nel *Lohengrin*) di sostituire con riprese da successive rappresentazioni i brani meno riusciti di quella scelta per prima, appaiono in misura nettamente inferiore che nei *Maestri cantori*: a parte i rumori scenici, che possono dare l'illusione di una viva presenza in teatro, i crepitii, i rumori di fondo, ma soprattutto gli ottundimenti di suono e gli squilibri di rapporti sono pressoché inavvertibili nel *Parsifal* in confronto ai *Maestri cantori.* Ma quel che al di là di ogni considerazione rende questo *Parsifal* veramente superiore a critiche e confronti è l'esecuzione. Ed ancora una volta il merito è di Hans Knappertsbusch, che fa della già di per sé eccellente orchestra di Bayreuth uno strumento di profondissima analisi del linguaggio wagneriano e questo penetra in ogni suo più intimo e riposto significato, rivelandolo in tutta la complessità della tessitura strumentale e vocale. Questo *Parsifal* è una luminosa conferma del suo senso di profonda poesia, della sua consentaneità spirituale ad un autore di cui, forse come nessun altro oggi, ove si eccettui Furtwaengler, sa riprodurre la straordinaria continuità del discorso lirico, così ricco di tensioni emozionali prolungate fin quasi all'impossibile. Il coro coadiuva perfettamente il Kanappertsbusch, con quelle voci così pure e chiare, così nitide nel canto e così precise nello stile. Tra i solisti spicca il basso Ludwig Weber, che del personaggio di Gurnemanz incarna tutta la umana, antica saggezza: vocalmente e stilisticamente egli si pone tra i più grandi cantanti wagneriani di ogni epoca. Vanno poi citati Wolfgang Windgassen (Parsifal) e Martha Mödl (Kundry), due giovani che da questa incisione hanno avuto la loro consacrazione di cantanti ed interpreti di grande valore.

Il 1952 non ha visto a Bayreuth la presenza di attrezzature di registrazione. Ciò non vuol dire che la discografia wagneriana sia restata ferma: anzi proprio il 1952, tra le altre opere complete incise in Germania con risultati in genere non eccezionali, ha visto a Londra la realizzazione dell'unica incisione wagneriana che si possa paragonare al *Parsifal* del 1951: il *Tristano e Isotta,* diretto da Wilhelm Furtwaengler con una continuità di canto ed una intensità di espressione facilmente immaginabili da chi abbia ascoltato alla radio il « suo »

Anello del Nibelungo, ed interpretato da Kirsten Flagstad (Isotta)), ancora grandissima, impareggiabile, malgrado l'età, Ludwig Suthaus (Tristano), incredibilmente migliorato vocalmente e maturato stilisticamente dalla precedente registrazione lipsiense, Dietrich Fischer Dieskau (Kurwenal), Blanche Thebom (Brangania) e Josef Greindl (Re Marke), tutti portati dal direttore ai massimi risultati concessi dalle loro possibilità vocali (10).

A Bayreuth son tornati nel 1953 i tecnici della « Decca ». Ne è risultato un *Lohengrin* che va considerato relativamente eccellente (11). E' infatti senz'altro, e di gran lunga, superiore a quelli della « Deutsche Grammophon Gesellschaft » (diretto da Jochum) e della « His Master's Voice » (diretto da Schüchter), realizzati rispettivamente a Monaco e ad Amburgo. E potrebbe anche essere ritenuto una riuscita completa in senso assoluto se non vi fosse il modello del *Parsifal* cui far riferimento. Joseph Keilberth, le cui ottime qualità ci furono rivelate, in età ancor giovane, da un concerto all'« Adriano » nel 1943, che ci fece pensare a lui — unici, crediamo, a Roma — come a un direttore di grandissimo avvenire, non ha tuttavia ancora la maturità di un Knappertsbusch. Egli si accosta a Wagner con una certa timidezza e il preludio del primo atto non ha quella purissima, luminosa intensità lirica che dovrebbe. In tutto il primo atto, del resto, egli non appare in grado di dispiegare interamente le proprie possibilità: negli atti successivi, scomparsa la comprensibile emozione del primo incontro con Bayreuth (emozione che non si supera con una sola serata), Keilberth mostra di essere un interprete attento e profondo, di possedere un vivo senso di poesia, di saper ottenere dall'orchestra un suono dolce e penetrante, di tenere saldamente in pugno tutto l'insieme, con slancio lirico, con viva percezione degli effetti sonori, con lucidissima visione unitaria. Qualche più sottile sfumatura, qualche più deciso stacco, una più distesa disinvoltura verranno con l'esperienza. I solisti lo coadiuvano con straordinaria sensibilità, con appassionato amore e, come omogeneità di insieme, non hanno certo rivali. Se Wolfgang Windgassen (Lohengrin) costituisce una conferma, sia per quel che concerne la chiara e distesa vocalità, che non conosce sforzi, ma anzi appare ricca di tutte le modulazioni espressive, sia per quel che concerne la purissima impostazione stilistica, freschissima e spontaneamente fervida, giovanilmente slanciata, vibrante, ma di una impeccabile precisione (e l'una e l'altra ne fanno il miglior tenore wagneriano vivente), se altrettanto si può dire di Astrid Varnay (Ortrud), pur nella ancor più approfondita penetrazione del personaggio, fatto veramente demoniaco ed abissale, una lietissima rivelazione costituiscono la soprano americana Eleanor Steber, una Elsa tutta luce di canto e di appassionato amore, tesa e vibrante di lirica intensità, pienamente immersa nella sognante atmosfera voluta da Wagner, e il baritono Hermann Uhde, profondamente mutato in due anni: nel 1951 era stato un Klingsor piuttosto esteriore, privo della necessaria amarezza; nel 1953 studio e volontà hanno portato a piena maturazione le sue capacità di interprete ed il suo Telramund vive di una possente disperazione interna, di una tragica volontà che lo spinge, pur consapevole, ma ineluttabilmente, verso una sorte che gli è sempre presente e presentita, in ogni atto, in ogni momento. La registrazione, infine, appare — malgrado il progresso inequivocabilmente verificatosi negli ultimi due anni — meno chiara e limpida che nel *Parsifal,* più legata a fattori ambientali sfavorevoli (rumori di scena, non buona disposizione dei cantanti rispetto al microfono, non sempre assicurato equilibrio tra orchestra e voci, suoni non sempre captati con assoluta nettezza).

Al 1953 si ferma per oggi la storia delle registrazioni wagneriane di Bayreuth. Indubbiamente essa avrà ancora tappe gloriose. Dovrà, anzi, averne, perché alla cultura musicale è indispensabile la libera disponibilità di un documento autentico quali sono le rappresentazioni delle opere di Wagner nel luogo e nei modi da lui stesso voluti. Speriamo soltanto che non si debba attendere troppo a lungo per colmare i vuoti, e ci riferiamo soprattutto all'*Anello del Nibelungo,* del quale si è anche troppo procrastinata la registrazione completa, ormai invocata da tutte le parti del mondo. E la saggezza consigli i responsabili delle Case di incisione a non farsi ancora una volta sfuggire occasioni preziose, come han fatto con la realizzazione forse ineguagliabile di Furtwaengler alla radio di Roma. E saremmo già lieti se ci giungesse frattanto la notizia che qualcuno ha pensato ad incidere l'ottimo *Tannhäuser* che Gré Brouwenstijn, Ramon Vinay e Dietrich Fischer-Dieskau hanno cantato, Igor Markevic diretto e il

Terzo Programma assai opportunamente radiotrasmesso quest'estate.

CARLO MARINELLI

(1) 11 dischi 78 giri (Columbia, L 2007/17 - in Italia GOX 10473/83).
(2) 20 dischi 78 giri (Columbia, L 2187/2206).
(3) 18 dischi 78 giri (Columbia, LX 81/98).
(4) 9 dischi 78 giri (Telefunken, SKB 2047/55).
(5) 4 dischi 78 giri (Telefunken, SK 2089/90 e SK 2110/11s).
(6) 6 dischi MS 33¹/3 giri (Decca, LXT 2659/64).
(7) 5 dischi MS 33¹/3 giri (Columbia, CX 1021/25).
(8) 2 dischi MS 33¹/3 giri (Columbia, CX 1005/06 - in Italia QCX 111/12).
(9) 6 dischi MS 33¹/3 giri (Decca, LXT 2651/56).
(10) 6 dischi MS 33¹/3 giri (His Master's Voice, ALP 1030/35).
(11) 5 dischi MS 33¹/3 giri (Decca, LXT 2880/84).

NOTIZIE DELLA RADIO E DELLA TELEVISIONE

Gli schemi dei programmi radiofonici, per il trimestre che si apre con l'ottobre, annunciano in primo luogo un piano organico di trasmissioni celebrative di Claudio Monteverdi. Si tratta complessivamente di tredici trasmissioni, ripartite tra il Programma Nazionale e il Terzo Programma, e comprendenti le tre opere *Orfeo, Il ritorno di Ulisse* e *L'incoronazione di Poppea,* più una ricca antologia di musiche monodiche e polifoniche che va dai madrigali alle canzonette e dalle composizioni da camera ai corali religiosi. E' la prima volta che viene offerta all'ascolto una scelta tanto cospicua e significativa dell'opera monteverdiana ed è la prima volta, quindi, che nel giro di poche settimane potranno delinearsi, pur nei necessari limiti di una sintesi, gli aspetti più diversi della complessa personalità artistica del grande cremonese. Le edizioni sono quelle curate da G. Francesco Malipiero, cui la Rai ha affidato anche la direzione del ciclo di trasmissioni, e le esecuzioni vengono realizzate dai migliori complessi polifonici e strumentali della Rai e da alcuni celebri solisti.

Dopo questa impresa di eccezionale importanza artistica e culturale, vi sono nei singoli programmi altre iniziative da segnalare. Il Programma Nazionale presenta quest'anno la novità di una breve stagione sinfonica pubblica fiorentina organizzata dalla Rai in accordo con l'Ente autonomo del Teatro comunale di Firenze e con la partecipazione dell'orchestra di quell'Ente. Il ciclo di concerti si svolgerà dalla metà di ottobre alla fine di novembre. Il 10 dicembre, invece, avrà inizio la tradizionale stagione sinfonica pubblica di Torino che aprirà i suoi programmi con l'esecuzione della *Messa solenne* di Beethoven, diretta da Mario Rossi. Un'altra novità è data dalle *Serate musicali,* che verranno trasmesse ogni domenica a partire dal 19 dicembre: saranno concerti di musiche da camera eseguiti alla presenza di pubblico e preceduti da una breve presentazione. Così questo squisito genere musicale non verrà più proposto agli ascoltatori soltanto dalla rarefatta atmosfera delle esecuzioni registrate in auditorio, ma anche da un ambiente cui non mancherà quell'indefinibile senso di partecipazione e di calore che è dato dalla presenza di un pubblico appassionato ed attento. Tra le trasmissioni drammatiche è da ricordare la conclusione del ciclo del Teatro di Goldoni, che ha già presentato venti commedie tra le più famose e che chiuderà con *La serva amorosa, Il campiello* e *Il ventaglio.* Inoltre, di novità, avremo la commedia di Maxwell Anderson *A piedi nudi per Atene* e il lavoro vincitore del Prix Italia 1954.

Il Secondo Programma, pur mantenendo il suo carattere essenzialmente ricreativo, si propone di meglio precisare i suoi impegni culturali, non troppo scopertamente denunciati finora, con la base più larga del pubblico degli ascoltatori. E perciò, oltre a proseguire, sviluppandoli, i corsi di *Classe unica* che hanno dato un esito sostanzialmente positivo nella prima fase sperimentale, comincerà ad organizzare in varie città dei concerti pubblici destinati particolarmente a quei ceti che si suppongono meno assidui nella pratica della frequentazione e dell'ascolto di esecuzioni musicali. Naturalmente, per poter raggiungere con successo questa destinazione, i programmi dovranno avere precisi elementi di richiamo e saranno quindi composti dalle più grandi e universalmente ammirate pagine sinfoniche, eseguite sotto

la direzione di quei maestri di cui tutti, anche i più lontani dal mondo musicale, hanno sentito almeno parlare. Rivolgersi al grande pubblico con esempi di grande arte è impresa cui non sono mai mancate soddisfazioni e fortuna: perciò prevediamo anche in questo caso che la difficoltà per la Rai non consisterà tanto nel cercare i suoi ascoltatori, quanto, al contrario, nel trovare sale di ampiezza adeguata. Un'altra iniziativa con finalità analoghe sarà l'organizzazione di un concorso per giovani pianisti, congegnato in modo da avere qualche somiglianza, nei sistemi di selezione, con le competizioni sportive. L'idea è tutt'altro che bislacca: sollecitare un serio interesse valendosi delle apparenze del giuoco è artificio antico e sagace degli educatori. Inoltre — citiamo dal volume degli schemi dei programmi, quello che tutti, alla Radio, chiamano « librone » — si intende, con la grande pubblicità data a questo concorso di giovani pianisti, premiare anche simbolicamente lo sforzo solitario, pensoso e quasi sempre disinteressato di coloro che hanno ancora fede nella loro passione e si sottopongono alla dura disciplina dell'arte senza il miraggio di un facile avvenire. Sulle altre numerose e svariatissime rubriche del Secondo Programma dobbiamo, per necessità, sorvolare.

Il Terzo Programma conclude il suo piano di lavoro dell'annata e, fra le trasmissioni di maggior rilievo riservate per quest'ultimo trimestre del '54, segnala il ciclo sul *Secolo d'oro* spagnolo: necessariamente imperniato sul teatro con un eccezionale complesso di drammi spagnoli del Cinque e Seicento, tradotti quasi tutti per l'occasione, esso comprenderà anche trasmissioni musicali e parlate in numero tale da lasciar prevedere una seria ed esauriente rassegna del gran tema. Dopo questa eminente impresa sono ancora annunciate, tra le novità di teatro: *Lo stato d'assedio,* di Albert Camus; *Jeppe di Bjerget,* di Ludvig Holberg, mai tradotto né rappresentato in Italia, a celebrazione del secondo centenario della morte dello scrittore danese, e un radiodramma di Diego Fabbri. Nel campo musicale, oltre alle trasmissioni d'opera e alla stagione sinfonica che inizia in ottobre a Torino con sette concerti per proseguire poi a Roma, sono da segnalare un ciclo sulle *Opere di Rossini,* uno sulla *Storia della dodecafonia* e uno sullo *Strumento vocale.* Infine, tra i programmi parlati, meritano in modo particolare la citazione le trasmissioni sull'Egitto di G. B. Angioletti e Piero Bigongiari nel quadro del ciclo già noto sulle *Origini della civiltà mediterranea;* l'inizio della serie sulla *Cultura radiofonica in Europa* e il ciclo su *Alessandro Manzoni,* in cui gli studiosi più qualificati enunceranno e svilupperanno i motivi più interessanti suggeriti dalla vita e dall'opera del grande scrittore lombardo.

Tra i programmi televisivi è difficile indicare in anticipo le iniziative che avranno probabilità di destare il maggiore interesse. Manca ancora una sufficiente esperienza, e ogni cosa dev'essere sottoposta a collaudo. Cominceranno intanto ad apparire, nel corso di questo trimestre, i primi teledrammi originali italiani; vedremo anche le commedie che avranno ottenuto maggior successo nei teatri durante il corso della stagione, realizzate per la Televisione dai medesimi interpreti. Ogni mese verrà data un'opera lirica, e si continuerà nella ripresa parziale dei principali concerti sinfonici e lirici trasmessi dalla Radio. Nuova del tutto sarà la produzione degli spettacoli in serie, con due trasmissioni: *Corso Sempione* e *Vivere in pace.* La prima sarà un tentativo di moderna commedia improvvisa alla Televisione, articolata nella realtà quotidiana e sullo sfondo di un ambiente fisso, quello, appunto, di Corso Sempione; la seconda svilupperà sul tono comico sentimentale, le vicende di due giovanissimi coniugi. Verranno tentate anche trasmissioni di commedie musicali e di operette ma, nel regno dello spettacolo leggero, confidiamo di più sul « varietà » rappresentato alla presenza di pubblico, essendo questa la formula che ha riscosso, in massima, il consenso generale. Fra i programmi culturali e speciali, notiamo con piacere lo sviluppo delle trasmissioni divulgative delle belle arti in quattro diverse rubriche. Vi sono poi trasmissioni scientifiche, altre dedicate alla tecnica e al lavoro, altre ancora di carattere religioso, oltre a tutti i programmi speciali per i giovani e per le donne. Il Telegiornale, che ha già raggiunto un notevolissimo grado di efficienza, promette di migliorare ancora completando la rete dei corrispondenti, perfezionando i servizi e rinnovando l'impaginazione.

G. B. Bernardi

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI
Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 726 del Tribunale di Torino in data 21-4-1945

Edizioni Sansoni Antiquariato

Appare ora, a breve distanza dalla seconda edizione della prima dispensa, la

DISPENSA DODICESIMA

DELLA

BIBLIOGRAFIA
DI
EDIZIONI E OPERE INCOMPIUTE

DI

MARINO PARENTI

contenente 10 schede, di cui 4 doppie con 6 facsimili, interessanti i seguenti autori: Antón Bastero y Lledó, Gio. Girolamo Carli, Agostino Cesaretti, Luigi Crespi, F. L. Del Migliore, F. V. Fineschi L. 500.

E' noto che quest'opera fu forzatamente sospesa, dopo la quarta dispensa, e per parecchi anni; ma la sua pubblicazione riprenderà ora regolarmente. Poiché, dalle prime dispense, circa un centinaio di copie non hanno ritrovato i loro iniziali sottoscrittori, a noi non noti perché passati attraverso le librerie, si pregano i

SIGNORI LIBRAI

nel loro stesso interesse, di rintracciare, nello schedario delle continuazioni, le sottoscrizioni interrotte.

B E R E N S O N

DISEGNI DI MAESTRI FIORENTINI DEL RINASCIMENTO IN FIRENZE

Ricca raccolta di disegni dovuti ai più grandi pittori italiani del Quattrocento e Cinquecento: Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Verrocchio, Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Leonardo, Michelangelo, Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino ed altri. Bernard Berenson ha redatto la relativa nota introduttiva e le schede critiche che accompagnano le riproduzioni, recandovi il frutto della sua dottrina e sensibilità.

EDIZIONE NUMERATA CON 53 ILLUSTRAZIONI IN FAC-SIMILE - L. 9000

ERI *EDIZIONI RADIO ITALIANA - TORINO - VIA ARSENALE, 21*

CASA EDITRICE G. D'ANNA

Messina - Firenze

Due nuovi volumi della

BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XLVI

STEFANO BOTTARI

LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA

volume di 226 pagine con 99 tavole fuori testo - L. 2.600

In questo libro si pongono le opere d'arte esistenti in Sicilia nel giro della cultura che le contiene e le caratterizza, rimuovendo il loro curioso isolamento storico. L'accento quindi batte — come sottolinea il titolo — sulle vicende della cultura figurativa in Sicilia. Di essa, nella prima parte, è dato uno svolgimento storico, mentre nella seconda sono studiati, in maniera più ampia e compiuta, i momenti più importanti.

XLVII

LADISLAO MITTNER

AMBIVALENZE ROMANTICHE

STUDI SUL ROMANTICISMO TEDESCO

volume di 368 pagine - L. 2.200

LA LIRICA DI HÖLDERLING: I. - Il cantore dell'etere. — II. - Grecia e Germania. — III. - Ispirazione e misura. — IV. - Gli inni ai fiumi della patria. — V. - *Patmos.* — VI. - *Mnemosyne.*

TRIONFI RINASCIMENTALI E MISTERI ROMANTICI: I. - Come la Galatea fu trasformata in Madonna. — II. - La romantizzazione dei « trionfi » della pittura italiana del Rinascimento. — III. - La romantizzazione dell'ottava italiana. — IV. - Il « *Trionfo della Romanza* ».

LETTURA DI NOVALIS.

IL GRUPPO DELL'ATHENÄUM: I. - La teoria di Federico Schlegel: 1. *Il progressivo, l'interessante, il caratteristico;* 2. *Il paradosso ed il romanzo;* 3. *La* Lettera sul romanzo *e la* Lucinde; 4. *La polemica sulle « età auree ».* — II. - La tecnica romantica di Lodovico Tieck: 1. *Féerie e romanzo d'orrori;* 2. *Il circolo vizioso dell'arte-vita e la sua ironizzazione metafisica;* 3. *Il lirismo della dispersione.* — III. - Cronistoria della « sincritica » dell'*Athenäum:* 1. *Dalla poesia universale alla poesia dell'universo;* 2. *Dal romanticismo tedesco al romanticismo europeo;* 3. *Dal concetto della poesia romantica al concetto romantico della poesia.*

ROMANTICISMO E GERMANESIMO: I. - Il romanticismo è vagheggiamento di ambivalenze sentimentali. — II. - Il Tedesco è veramente romantico? è ancora romantico? — III. - Il romanticismo tedesco nel quadro del romanticismo europeo. — IV. - Cosmopolitismo e nazionalismo nel romanticismo tedesco. — V. - Plasmabilità ed impermeabilità. — VI. - Incontri e scontri romantici del Nord e del Sud nella storia culturale e politica. — VII. - Il centro e la circonferenza: particolarismo ed egemonia. — VIII. - Il « doppio volto » della Germania. — IX. - Il dissidio fra la cultura agraria e la cultura guerresca nella preistoria del germanesimo. — X. - Il complesso romantico del *ragnarök.* — XI. - Conclusioni?

DOMENICO FOTI

A S C E S A

POESIE

volume di pagine 92 - L. 400

Inviare richieste alla Casa Editrice G. D'Anna - Sede di Firenze
Via I. Nardi, 6 - Telef. 53.707 - Conto corrente postale 5/1426

Tre novità nella **BIBLIOTECA DI STUDI SUPERIORI**

SOFISTI

Testimonianze e frammenti

FASCICOLO III

TRASIMACO, IPPIA, ANONIMO DI GIAMBLICO
DISSOI LOGOI, PERI NOMON, PERI MUSIKES

A cura di
MARIO UNTERSTEINER

« Biblioteca di Studi Superiori », Vol. V, Sezione di Filosofia antica.
Pagg. XVI-216 — **L. 1.500**

*

TESTIMONIA LINGUAE ETRUSCAE

Raccolta di epigrafi etrusche

A cura di
MASSIMO PALLOTTINO

« Biblioteca di Studi Superiori », Vol. XXII, Sezione di Storia antica ed epigrafia.
Pagg. VIII-180 — **L. 2.500**

*

HECATAEI MILESII

FRAGMENTA

A cura di
GIUSEPPE NENCI

« Biblioteca di Studi Superiori », Vol. XXII, Sezione di Filologia greca.
Pagg. XXXII-144 — **L. 1.600**

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE - PIAZZA INDIPENDENZA, 20

NOVITÀ

RAFFAELLO RAMAT

LA CRITICA ARIOSTESCA

DAL SECOLO XVI AD OGGI

Dalle testimonianze dei contemporanei ai saggi di questi ultimi anni, nel libro del Ramat sono raccolti e storicamente giudicati quanti documenti di critica ariostesca servano a disegnare il processo di approfondimento della lettura del *Furioso*, e insieme a rilevare le condizioni temporali di sensibilità estetica e di civiltà letteraria.

COLLANA CRITICA n. 50

Pagg. VIII-264 - **L. 900**

STORIA DELLA CRITICA VERGHIANA

DI

GIORGIO SANTANGELO

Questo studio mira a delineare i momenti principali della storia della critica intorno all'opera del Verga, dai giudizi romantico-positivisti dei contemporanei ai saggi del Capuana, rappresentante del periodo « desanctisiano », fino alle interpretazioni della corrente idealistica e postidealistica e alle più recenti istanze della critica letteraria. Dal vario avvicendarsi dei consensi e dissensi del pensiero critico, vengono efficacemente enucleati e illuminati gli essenziali problemi dell'opera verghiana, i valori poetici e la sua posizione storica rispetto al verismo e alle correnti della narrativa contemporanea.

COLLANA CRITICA n. 61

Pagg. VIII-132 - **L. 500**

RENATA MERTENS BERTOZZI

L'ANTIREALISMO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

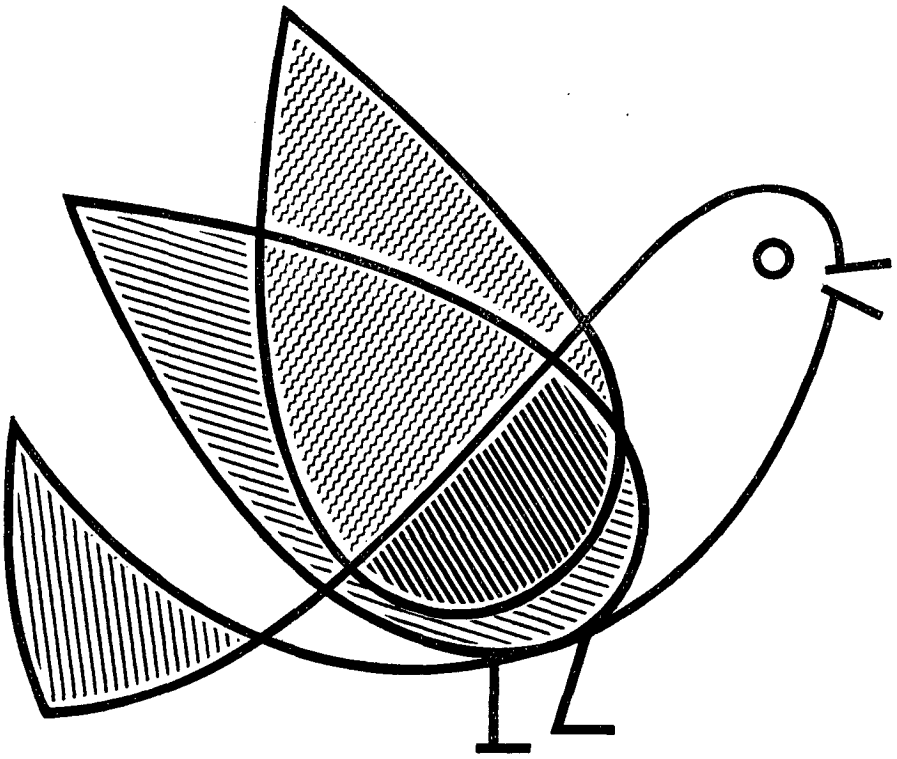
A base di questo saggio sta la tesi che la discussione del realismo richiede anche lo studio del suo contrario: l'antirealismo. Gli artifici dannunziani restano un ottimo esempio per illustrare come i mezzi stilistici possono venir sviati con tanta efficienza da far parere l'irreale più attraente e più importante della realtà. Il presente saggio mira inoltre a dimostrare che, anche per una critica realistica, l'analisi formale è un utile e indispensabile complemento dell'analisi biografica, psicologica e storica.

COLLANA CRITICA n. 64

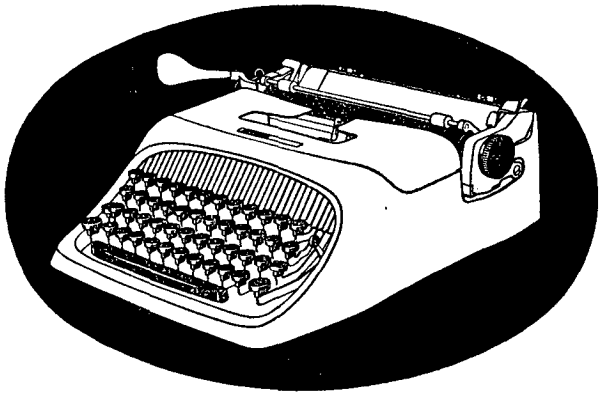
Pagg. VIII-112 - **L. 450**

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE · PIAZZA INDIPENDENZA, 29



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.

Con i tipi della ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice - Corso Bramante, 20 - Torino

Prezzo L. 500