

volosamente, fuorché — come s'è detto — la materia stessa, l'accesa e lontana vicenda di amore e morte rivissuta nel calmo brulichio 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 ap-

poggiarsi 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 perdersi, 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 inebriarsi 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'insorgere continuo di motivi sentimentali che vogliono 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 svolgere l'avventura breve e inconclusa d'un pomeriggio. Anzi, d'un tramonto. E quali somme si possano 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 irrisolto, 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'accetra 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 insolubile 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