tagonista, diviso fra un nebuloso amore per una Katja che resta a Roma e un non meno nebuloso affetto per la sorella Elena, vive e si muove come un sonnambulo fino a maturare la disposizione al suicidio. Muore invece, per un incidente, la sorella, ed egli solo allora comincia ad uscire dalla sua incoscienza: « Poi, poi si vedrà. Le cose sono cominciate a cambiare ».

Sia la nota che l'introduzione, non servono ad altro che a svelare una frattura di cui il libro soffre: da una parte c'è il romanzo, cioè un organismo dopotutto ben congegnato, che si sviluppa secondo un ritmo interno; e dall'altra questi ostinati riferimenti a una realtà precisa: Chiusi, Roma, quel tempo storico dal '43 al '45, la volontà di giustificare l'incoscienza principalmente di Lorenzo. Ottieri, si sente, ha cominciato a scrivere da quest'altra parte, tanto da far pensare che il romanzo gli sia venuto fuori per caso. Il suo proposito sembra essere stato quello di mantenersi il più possibile aderente alla sua occasione, di « interpretare » in primo luogo un particolare ambiente, cioè Chiusi, e quindi una precisa atmosfera d'incertezza politica, lo sbandamento morale prodotto nei giovani dalla caduta del fascismo. Intorno a Lorenzo, in questa Chiusi, si agitano altri giovani che si riuniscono per confabulare sul fascismo e per trovare una linea d'azione. Discutono, si fanno molte proposte, e non concludono nulla. Questo, appunto, era il proposito di Ottieri: che non concludessero nulla; sennò, addio incoscienza. Ma il guaio è che non riescono a concludere neppure la loro entrata estetica nel corpo del romanzo, dal quale restano estranei quanto la nota finale e l'introduzione su Chiusi. Il capitolo settimo, poi, termina con un quadretto di costume, il ricordo d'un giovane ministro fascista di ritorno alla stazione di Roma: « Nel corteggio intorno a lui, due gerarchi, uno a destra e uno a sinistra, gli sbattevano vigorosamente sotto il naso le palme, saltando di entusiasmo e quasi ballando per trascinare gli spettatori ». Il ricordo è preciso, i particolari sono ben disegnati, riconosciamo perfino che si tratta di Galeazzo Ciano. Viene in mente Brancati. Ma il fatto è che in Brancati la satira del costume fascista è assai spesso elemento intrinseco al discorso; mentre in Ottieri questo quadretto, pur indovinato in sé, resta gratuito, estraneo al romanzo che tende a tutt'altra direzione.

Più staccato dalla sua occasione pratica, il romanzo avrebbe guadagnato in coerenza. Perché dopotutto un'atmosfera Ottieri riesce a crearla, ed essa non ha nulla di politico, nulla che si riferisca o chieda riferimento a luoghi precisi come Roma o Chiusi. E' una specie di atmosfera di sonno, in cui i personaggi si aggirano stanchi e intrecciano i loro vaghi rapporti; e il carattere positivo di questa Chiusi consiste nell'isolamento del paese a cui le voci della guerra giungono remote, di riflesso. La guerra, la crisi politica, sono efficaci finché si mantengono lontane, impreciso sfondo su cui si disegna particolarmente riuscita la figura di Elena con la sua corte di ufficiali tedeschi. I quali anche risultano efficaci, perché l'affettuosa caricatura che Ottieri fa di loro, irrigidendoli in alcune pose da marionette, finisce per renderli partecipi della trasognata atmosfera d'isolamento e di sfiducia che dà consistenza al libro. Anche qui, si sente, il proposito di Ottieri dev'essere stato quello di aderire alla realtà, di fare dei tedeschi che fossero veramente tedeschi; ma per fortuna non ha calcato troppo la mano, li ha lasciati piuttosto staccati dalla guerra e dalla politica, conclusi nell'ambito del personaggio di Elena, cioè del personaggio intorno a cui volge il nucleo vivo del romanzo che malgrado tutto è riuscito a scrivere.

SERGIO ANTONIELLI

«Notizie dall'Emilia»

Vi fu un momento, nell'immediato dopoguerra, in cui parve che tutte le poetiche precedenti fossero per saltare, confinate nell'accezione spregiativa di « letteratura », e che dai rivolgimenti politici dovesse nascere un movimento nuovo, tutti convinti ormai che si dovesse mutar l'aria e i mobili alle chiuse stanze del nostro Parnaso. Non è questa la sede né il momento per analizzarne i risultati: solo ci accorgiamo che dal gran gridare: « verità! realtà! » è derivata una gran confusione come quando il ladro in fuga si metta lui stesso a invocare: « al ladro! al ladro! ». E' sorto, voglio dire, l'equivoco neorealista, dai più inteso — per comodissimo appagamento — quasi come una prosecuzione, in sede narrativa e poetica, della cronaca giornalistica, convinti, in troppi, che alla miseria di una umanità povera dovesse corrispondere — per dovere di realtà — altrettanta miseria, povertà e sciattezza di stile. Furono così

accantonati molti nomi e la storia correva alla *Ronda* e ai rondisti come a un peccato da scordare cui s'oppondeva la novità di buoni o pessimi traduttori, di lirici della periferia, di epici del sobborgo. Fu, spesso, come una avventura domenicale o la visita ufficiale del ministro ai pozzi di carbone, e Terra e Micheli vincevano i premi letterari. In quel tempo Giuseppe Raimondi pubblicava — 1946 — *Anni di Bologna* e — 1949 — *Giuseppe in Italia*, mantenendo quella pudica discrezione che gli è connaturale, attorniato da quel silenzio ch'è addirittura la sua fama. Eppure v'era già, in parte, una soluzione a molti di quei problemi che assillavano — e giustamente — coloro che cercavano una via d'uscita, un'apertura alla nostra narrativa. Non dico che ci fosse contenuta l'erba panacea — né potremmo affermarlo per alcuno, sia Pavese o Pratolini — non dico che sia, quella, l'esatta strada da percorrere, ma v'eran delle proposte, certo, ribadite ancora in quest'ultimo libro, *Notizie dall'Emilia*, da Giulio Einaudi edito a Torino. Proposta o invito che solo a un certo fanatismo superficiale posson parer ripiegamento. « Un ritorno alla *Ronda*? Ce ne guardi il cielo! ». Rispondiamo che l'esperienza ha un senso solamente quando non s'accontenti di muoversi sull'altalena del rifiuto o dell'accettazione sommarie, bensì quando sappia discriminare, scegliere, farsi storica. Dall'esperienza rondista dunque — la maggiore cui fu partecipe e, quasi, precursore, con la *Raccolta*, il Raimondi — crediamo possa resistere ancora una particolare esigenza, l'assillo stilistico, ma libero di svolgersi in direzioni diverse, lontanissime anche dal divertimento, dall'astrazione, dal calligrafismo, dalla « letteratura » originaria. Dico queste cose perché mi sembra di vederne proprio un esempio nel Raimondi, di questo svolgimento progrediente da quel moto iniziale. Quell'assillo cioè è rimasto, e vedremo in quale maniera, come punto di partenza, giustificazione prima allo scrivere.

Quante accezioni sopportino codesti termini di « realtà », e il suo prossimo « verità », non è il caso di rammentarlo. Lungi da noi, quindi, un discorso di aprioristica estetica filosofica. Il ragionamento opposto semmai potrebbe tentarci, a dimostrare come sia ingiustificata ogni limitazione, quel voler confinare su un piano di minor riuscita — « letteratura »! — ogni esito per soggettivo sentimento, la soluzione lirica, in-

somma, del racconto, anzi che l'esposizione nei modi di cronaca oggettiva. Non fu quella forse la via di Pavese, ieri? E cos'altro è quel sorriso che scivola via in tante pagine di Calvino, oggi? E ho scelto apposta i due esemplari più consueti.

Per Raimondi, senz'altro, abbisognano registri diversi. E poi vorremmo indicare come l'interprete, il Raimondi, la realtà, e ci poniamo subito di fronte i suoi due piani, della scrittura, da un lato, e dello sviluppo, in questo particolar genere, della narrazione, dall'altro.

Ho parlato di lirica, prima, e non cadde per distrazione questa parola, anche se Raimondi la respinge, in certo senso, in quella prefazione o confessione iniziale (*Si prega di leggere*) ch'è pure, per non domata enfasi, l'unico punto nero del suo libro. S'apre così, proprio: « Niente poesia. L'Emilia è un luogo dove, come si sa, non nascono poeti, o narratori di fantasia ». Più avanti: « Questa è l'Emilia. Niente favole. La terra è più forte degli uomini » dove ci pare che si raccomandandi ancora una troppo favolosa o metafisica idea di poesia. Potrebbe esser vero (ma pensate ai dugenteschi notai bolognesi!), potrebbe aver ragione lui, Raimondi, ma la sua presenza è già una smentita a quell'aggressione critica. Ecco, perché? Innanzitutto il clima. I racconti di *Notizie dall'Emilia* son quasi tutti autobiografici, d'un'autobiografia che prende le mosse dall'infanzia e fin ai tempi recenti, ancor piagati, non accetta il presente ma tutto richiama dalla memoria. Una memoria d'occhi, sensibile, d'oggetti che ripercorrono con precisione minuta il cammino e cercano di svelarsi con esattezza anche nel loro valore sentimentale, pur rifiutando una condizione di metafisica cifra. Un lirico padano, insomma, d'una ben lunga tradizione. Questo è l'attacco di *Martedì grasso*: « Se io non avessi occhi, non avrei memoria. Anche i sentimenti; cioè quella specie di indolimento del pensiero che chiamiamo: i sentimenti; mi viene dal guardare; che è un modo di confrontare con la realtà delle cose, l'effetto e quasi l'ammaccatura che hanno lasciato dentro di me ». Scrive in *Ritorno in città*: « Ogni lento faticoso principio di canto, di poesia, sorge in me dalla frequentazione e dall'uso di cose, di oggetti, di figure familiari. Il nuovo mi stordisce ». Da queste premesse deriva la sua scrittura attenta, che par non voglia dimenticare nulla, con stile a volte di rapidissima, pressante annotazione (le cose, nude, vivono perché pro-

nunciate, senza bisogno d'esser collocate in zone superiori di canto traggono poesia dal disegno compiuto più che da se stesse, da una ben congegnata suggestione) a volte di canto, proprio spiegato, aperto (le cose, allora, scoprono quell'«ammaccatura» ch'è in lui e ch'è in loro e si dispongono per suggestione di rapporti, con indugi analogici). Perché sono «le cose», gli oggetti, il paesaggio, il movimento dei personaggi, a campire innanzi al racconto, a farsi primo piano, quelle cose che, sommate, danno l'immagine su cui ruota tutto il libro, l'Emilia. Regione, uomini, terra, figure, ch'esse come mitizzata, ma nella maniera più naturale, più reale e vera, senza rischio alcuno di enfatica espansione. Scrittura attenta? Ecco, scegliamo un esempio, il racconto *Una giornata a Pontecchio*, ch'era già incluso nel precedente volume *Testa o Croce*, del 1928. Abbiamo confrontato i due testi, sostanzialmente identici, ma con alcune poche varianti di genere particolare: sono tutti inserti, i più brevissimi, di carattere descrittivo, un'aggiunta di precisione al disegno, proprio, un prolungar le linee e riunirle per far più compatte le immagini o più vivo il colore. Guardate: «la vicinanza del Reno, in questo luogo ampio e calmo, dà alla campagna circostante, racchiusa dallo sfondo armonioso delle colline, un'aria di idillio e di sogno». Oppure: «Il cancelletto cigolava», «L'osteria a quell'ora era poco frequentata», «l'odore della canapa era pungente», «La villa era tinta di bianco, con colonne ai lati, e provvista di un attico, come nei templi greci. Da una finestra rotonda, uscirono dei piccioni, che calarono a terra, con un lento silenzioso volo», «La siepe era tagliata di fresco; odorava di verde», «Il tabacco era in una scatola rotonda, dipinta a figure geometriche». Inserti, aggiunte che s'incastonano senza sforzo e sono, per noi, un poco l'indicazione scoperta d'una scrittura e d'uno stile, come ci accade ancora per il finale del racconto, tutto nuovo e concluso su una macchia di colore: «Il suo bastone batteva sulla strada marcando di un'aria marziale i nostri passi affrettati. La stazione di Pontecchio non era, a quel tempo, che un casello ferroviario, con la bandierina rossa stesa sul ferro del passaggio a livello».

Richiameremo anche per Raimondi quell'immagine critica ormai tanto abusata e fortunata, di «variazioni su un tema»? Eppure raramente troverebbe più appropriata

collocazione: il tema, s'è detto, è l'Emilia; i racconti ne sono il vario sviluppo, in cui s'incontrano e ritornano i motivi del mito (sarà una parola, a volte, sola. Pensate di qual sapore di carica e quanto di storia e di costume risveglia quel «socialismo», che si fa quasi, da solo, emblematico come il titolo araldico d'una terra).

A questo punto qualcuno, storcendo la bocca, sospirerà: «letteratura!». E' l'ingusto ritornello, parzialissimo, d'una critica astigmatica, è l'attributo che s'accompagna al nome di Raimondi, è la sua clausola: prosa d'arte, non narrativa. Ma cosa si pretende da un racconto? Semmai il Raimondi rappresenta la rivincita del bello scrivere o la dimostrazione di come si possa ancora dar un racconto scritto in lingua italiana, e ben scritto, con dentro più verità e realtà di quanta non si trovi in troppi realisti ufficiali, in tanti sacerdoti d'una religione sommariamente sentita. La realtà di Raimondi non ha nulla di eccezionale né tenta di trasfigurare — secondo il modulo più comune — la quotidianità in epica, anzi il suo tono non tende mai al grido, anche quando potrebbe sembrar tentazione seducente e indifesa. Difficilmente troverete i colpi di scena, l'imprevisto, salvo nella già citata *Giornata a Pontecchio*, e allora succede proprio l'imprevedibile (ma si badi a come è posto, come resista un sorriso). Così un solo racconto, bellissimo, *Neve a Bologna*, ci dà la misura di quali traguardi possa raggiungere il Raimondi, qualora si cimenti sul terreno della pura «atmosfera», se mai tenti il più sottile cielo, quando la scaltrezza del mestiere è impegnata, per necessità, ad intervenire. «Impegnata», impegno. Ve lo immaginate uno scrittore padano, autentico, senza impegno, uno scrittore della provincia — non delle capitali — che rinunci, per il gioco divertito, alla sua posizione morale? In *Notizie dall'Emilia* l'insegnamento c'è sempre, dunque, ed è naturale, e deriva dalla situazione dei personaggi, dal loro modo d'agire, o dall'intervento diretto dell'autore, da quel ripiegarsi meditativo che di volta in volta necessariamente, deriva dalla stessa prospettiva di autobiografica memoria.

Vorrei, ora, a modo di cerchio concluso, rifarmi all'inizio. Portare un esempio: due racconti, *Un ballo mancato* e *Ritorno in città*. Il tempo è quello dell'occupazione tedesca, il luogo una campagna bolognese ai margini della linea gotica: quanto basta

per trascinar la narrazione sui binari d'una realtà d'eroi, elevata l'azione sui confini dell'epica. Raimondi, al contrario, non s'alza d'un mezzo tono, ma ci dà la più umana immagine di quella storia, la più vera di quante conosciamo, poiché sono uomini veri quelli che soffrono, e non sopportano neppure per incidenza la sorte di manichini di Grevin. Ci pare, tutto sommato, una lezione a tanti scrittori d'oggi, d'uno che trentacinque anni fa preparava *La Ronda* e non ripudiò mai la frequentazione di Pascal o di Magalotti o di Valéry: Le rivoluzioni, quelle autentiche, non si fanno lanciando sassi alle vetrate. A parte il fatto che ci si può tagliare, si rischia il limite d'un personaggio di Raimondi, proprio: l'automa che, sì, cantava il Trovatore e giocava una partita a scacchi, ma col silenzio rispondeva alle domande di più elementare urgenza.

FOLCO PORTINARI

Poesie di Fallacara e Nannetti

Non molta attenzione venne concessa due anni fa alla raccolta de *Le Poesie* di Fallacara, comprendente una larga scelta delle sue liriche, da *I Firmamenti Terrestri* (1929) sino al '52. E c'era, invero, da riproporsi almeno il momento in cui nella natura di Fallaca (così sensibile alle astrazioni) era confluita, in corrente nitidissima, l'esperienza dell'impressionismo visivo e musicale della lirica più accorta, quando essa cominciò a difendersi dagli eccessi formali della prima stagione ermetica, riabbracciando forme e consuetudini metriche della squisita tradizione cinquecentesca. Momento, per Fallacara, non solo culturale ed emotivo, ma saldamente umano, se dobbiamo stare alle indimenticabili cadenze delle *Poesie d'amore*, a quel gruppo di poesie (*Clemenze, Sera a Fiesole, Il sole degli addii*) che venne a coincidere — ma il suo alto splendore formale e la sua sapienza ritmica non dovrebbe trarre in inganno — con la rigorosa polemica cattolica de *Il Frontespizio*. E molto c'era anche da aggiungere sui risultati acquisiti per ultimo dal poeta, dopo i *Notturmi: Sonno d'ali, Ora alta* e qualcuna altra del '51, intense figurazioni dello slancio, dell'estasi, nella verità di un sentimento pieno di autentica commozione, già prossima allo sgomento. Cose che riviste insieme agli antichi, più abbandonati riposi di *Confidenza*

(come *Giardino D'Azeglio*) avrebbero potuto testimoniare gli sviluppi notevoli dell'arte di Fallacara, anche se erano stati tanto minacciati nel frattempo da più di una svolta astrattiva, simbolistica. Tutto sembrava, alla fine, conseguente e necessario, in mezzo alla letteratura che il poeta aveva scelto, come zona spirituale di mediazione, per riaccendersi al suo canto vero.

Senonché allora, dalla critica più avveduta il discorso fu evitato, e non si capisce perché. Ora ci chiediamo se *Residui del tempo*, apparsi presso la Libreria Editrice Fiorentina, avranno la forza di suggerirlo. Non so. Il nuovo libro cade in una stagione di tale sommovimento, rigurgitante di tali pretese realistiche, contrastanti la natura del Fallacara, che si immagina lo sforzo (anche di pura adesione) necessario per certi consuntivi di poesia. E il libro stesso, d'altronde, nel suo insieme non ha la felicità di quei « momenti » ora delineati, anche se ne continua dignitosamente lo slancio. Più che un libro nuovo, ci sembra, a considerarne i motivi, l'immagine confusa, ma non per questo meno vivida, di una stagione di lavoro. Il che è sufficiente a togliergli forza e freschezza di acquisto duraturo.

Ma vediamo più chiaramente. Il peso, che la poesia di Fallacara si trascina dalle origini, irrisolto, e per cui si può riconoscere la ragione della sua disuguaglianza, è dato dall'identità urgente alla natura dell'autore, fra oggetto del canto e *canto*. Non è una novità, se teniamo presente la poetica mallarmeana, ma basta a dare una idea del difficile sforzo richiesto alla natura del poeta. L'accamparsi, come dire? magnetico, della visione nel suono, il continuo stacco esclamativo dell'immagine; esauriscono subito ogni rapporto e misura col sentimento, fino al punto che — e non ci si accusi di psicologismo — senza una adeguata conoscenza della « storia » del poeta, tutto finisce per sembrare ugualmente riempito e destituito d'incanto. E per risolverci ad una definizione: la poesia di Fallacara rischia di venir considerata una poesia senza veleni, orchestrata (e circoscritta) da una sensibilità di tipo panico, dalle abnormi possibilità, con un alone immobile che le lascia solo il senso del suo essere, l'odore della sua nascita. Dentro questo movimento di poesia, s'avvertono cadenze sottili, estenuazioni d'un'armonia davvero insolita: raprenderle nel verso, farle vibrare, ecco il lavoro di Fallacara. Come in questi *Moniti*: