

*Voci amate dileguano, il ricordo  
s'estenua, come un troppo lungo giorno;  
gialla d'autunno, foglia della vita.  
E vengono, ormai sempre più da presso,  
altre voci sommesse.  
Ah, c'è dunque qualcuno  
che mi parla di là?  
Mi protendo nell'ombra, ascolto intento;  
e ne odo il respiro,  
questo profondo vento.*

E sarebbe doveroso citare *Cielo opaco, Ballo a Villa Natalia*, che ci paiono, in questo senso, le liriche più riuscite: dove quel senso della vita poetica or detto trabocca di intimità (« Una danza, un vapore, — o fanciulle sui prati felici, — o voi sorelle all'erbe, alle radici, — alla nuvola bianca d'equilibri »).

« Nato a Firenze in uno di quegli anni nei quali incominciano a tremare i fondamenti della fisica classica »: sono le parole d'apertura della scheda bibliografica con cui l'editore Vallecchi accompagna il libro di versi di Vieri Nannetti. Nello stesso foglietto ci vengono date scarse notizie sulla varia nascita delle singole parti del volume: *Declamazione*, « il cui primo documento reperibile è del 1934 », e già pronta alle stampe nel '43. Non si riesce bene però a capire se le parti seguenti (*Soste del malumore, Dimostrazione dell'autunno, Polifemo e Varie*) siano in effetti di composizione più recente. L'autore non lo dice, ma lo accennano i versi stessi, nel loro sviluppo stilistico, che è probativo.

Si va difatti da un tono più rapido e rapito, vincolato a certi scatti analogici assai comuni alla stagione '30-40, (« Mentr'io scelto dal tempo, — non più esule, non più codardo, — tratto da galoppi di luce — correrò alle argentate fanfare ») alle pienezze discorsive di *Dimostrazione dell'Autunno*, dove una storia sentimentale è in atto, razioinante, invocante, e talvolta commossa. Certo, a questa traiettoria stilistica andrebbe appaiata anche una sequenza di motivi: vedendo, per esempio, l'acquisto umano dato dal tempo, (si tratta, in sostanza, di un poeta di elastica sensibilità) cioè dalle cose, giacché le cose dette e patite aumentano e diminuiscono, a misura che l'animo vi ha corrisposto. Una volta intesa questa fondamentale, onesta disposizione ad ascoltarsi, sarà lecito porsi il problema della qualità della poesia.

Si capisce che molte delle esperienze fatte, fra il futurismo e *Solaria*, siano state per Nannetti dei capovolgimenti di situa-

zione. La rapidità, la simultaneità futuristica contrasta, per esempio, con l'analismo solariano, con la lentezza ragionativa. E nella sua poesia si sente l'una e l'altra cosa, con un che di franto e di falso, che crepita senza dar suono. Una citazione valga per tutte: « La mano pesa sopra il vecchio tavolo — e con dita avvilitte — tenta il sale riverso. Ecco: il sale ». In più, c'è l'ostacolo di una lingua aspra, poco sciolta, spesso arcaicizzante e ogni volta imprevedibile. Si pensa al tono gremito, pieno, del dettato montaliano con una nostalgia invincibile. E non perché Nannetti somigli a Montale (però in *Pioggia d'aprile*: « ...come sul tuo viso, — come tra le tue ciglia. La scherzosa — pioggia brilla e fa liete le severe — immagini di pietra: i generali, — la Giustizia, l'Onore... »), ma in quanto tutto l'arido e l'amaro di certe sensazioni o sentimenti di rivolta e di rassegnazione ricondurrebbe ad una poetica tipo *Ossi di seppia*, senza magari l'ossessione dell'elemento marino; o a quella di Sbarbaro, poeta che certamente conta nell'esperienza letteraria di Nannetti.

Si vorrebbe, insomma, incontrare il nostro autore all'estremo dei suoi interessi umani, che indubbiamente esistono, scavalcando le suddette aporie e gli artifici formali, di cui la sua poesia si circonda. L'esigenza proviene dal Nannetti, e dunque se ce la impone, possiamo aver fiducia in un successivo sviluppo del suo lavoro.

GIACINTO SPAGNOLETTI

## Riflessioni di Barrault

Continuano a pubblicarsi e, pare, a trovar fortuna, non soltanto i libri sugli attori, ma anche i libri scritti da attori. Sentiamo dire che questo sarebbe un fenomeno di decadenza; che l'attore, quando è un attore, non tira a far colpo con le proprie confessioni e autoesegesi, si confessa e si interpreta recitando, e basta. Ma questo non è esatto: in tutti i tempi a nostra conoscenza gli attori, anche senza fare le « conferenze-stampa » oggi di moda, hanno amato parlare di sé. E non solo per vanità; ma anche per bisogno di sincerità, pel piacere d'introdurre dietro le quinte il pubblico uso ad acclamarli alla ribalta, infine pel desiderio, o per l'illusione, di trasmettere alle generazioni venture il succo delle proprie esperienze, sia in forma empirica, sia in forma

sistematica. Che cosa ne dite voi? Che ciò vi fa pensare a quei tali maestri di recitazione i quali ne offrono lezioni « per corrispondenza »? Eppure, tant'è: si vedano i trattati lasciati ai posteri da alcuni fra i nostri più insigni comici dell'arte.

La Casa Editrice Sansoni ci regala adesso un documento interessante, con le *Riflessioni sul teatro* di Jean-Louis Barrault, curate da Glauco Natoli. Curate soltanto, o addirittura tradotte? Speriamo che la materiale responsabilità della versione non sia sua: essa denuncia uno scrittore, chiamiamolo così, tutt'altro che esperto non solo dell'arte del tradurre, ma del mondo a cui si riferisce il volume tradotto e dei termini che vi s'adoprono. Egli ignora che la *Volupté de l'honneur* non è, come lui crede, una *Voluttà dell'onore*, ma semplicemente *Il piacere dell'onestà* di Pirandello; non ha evidentemente sentito mai parlare di Piscator (che chiama Piscatore!); traduce « répéter » (far le prove) con « ripetere », « réplique » (battuta) con « replica », « adaptation » (riduzione) con « adattamento »; e via dicendo.

Ciò tuttavia non riesce ad annullare l'interesse del volume: opera, come si sa, di un attore e regista non ancora quarantenne (fu scritta nel 1949) e già arrivato, dopo inizi più o meno faticosi, a una situazione di prim'ordine nella scena, non soltanto francese ma europea. E opera istruttiva in quanto, recando la testimonianza di un ventennio d'esperienze da cui l'autore intende risalire sovente a principi teorici, in realtà vale soprattutto per le sue confessioni di carattere pratico.

Appunto perché, sebbene « arrivato », non è un « anziano », Barrault non trova giuste le accuse (fenomeno tipico degli uomini logori) mosse ai giovani. Si sente dire: « I giovani d'oggi non hanno più passione; credono d'amare il Teatro, ma è per arrivare. Non pensano che al cinema. Sono incapaci di lavorare gratuitamente per l'arte. Non hanno il fuoco sacro. Ridono in scena, arrivano tardi alle prove, credono tutti d'avere delle parti indegne di loro. Una partecina, non la preparano. Vorrebbero subito fare le grandi parti. Hanno il senno sconvolto dalle riuscite folgoranti, anormali e demoralizzatrici di certi giovani lanciati come " rivelazioni dell'annata " dalle industrie cinematografiche. Dov'è la coscienza professionale della nostra gioventù? » ecc. ecc. Risponde Barrault: « La coscienza professionale si acquista lentamente. La passione dei

giovani è uguale alla nostra; il loro ardore per l'arte è quello stesso di cui noi bruciammo. Soltanto, è chiaro che essi impiegheranno vent'anni, come noi, per saperla amare; e, come noi, in capo a vent'anni, avranno ancora da far dei progressi, per imparare ad amarla sempre meglio... Che un giovane attore abbia un accesso di risa sulla scena, non è un segno d'indifferenza: è un segno d'incoscienza: vale a dire, un segno di giovinezza... ». Non ci scandalizziamo se un giovane non sa comportarsi: « non saper amare, non significa che non si ama... Che i giovani attori siano più preoccupati, più inquieti, e quindi più avidi di quanto fossimo noi vent'anni fa, si spiega col fatto che la loro vita è più difficile della nostra; essi non sono più spensierati come noi ». E quanto al cinema, « è naturale che un giovane attore sia ossessionato dal desiderio di passare davanti alla macchina da presa... L'arte drammatica oggi comprende varie branche, mentre fino agli inizi del secolo ne comprendeva una sola: il Teatro, il Cinema, la Radio; e, domani, la Televisione... Salvo alcuni esseri d'eccezione, che sanno amare giovanissimi, è normale che un giovane attore impari lentamente ad amare l'arte sua... Ciò non toglie nulla alla sua capacità d'amare ».

Insomma Barrault è un ottimista: che poi vuol dire: è lui stesso un giovane (e tale probabilmente resterà, almeno di spirito come ad alcuni privilegiati succede, per tutta la vita). Ed è la presenza di questo suo fuoco ottimistico che più gradevolmente s'avverte in tutto il suo volume: da quando egli comincia a raccontare i suoi primi tentativi, da quando adolescente o poco più andava già manifestando il suo segreto, perpetuo contrasto fra la riverenza agli invidiati maestri, e l'aspirazione a una libertà sdegnosa d'ogni *routine*.

Nato troppo tardi per far parte dell'*équipe* di Copeau, il ragazzo Barrault si presentò alla scuola che il più austero dei suoi discepoli, Dullin, teneva presso il glorioso (ma, si consenta di dirlo a noi, un tantino squallido) *Atelier*. E pochi racconti al mondo posson commuovere un lettore, anche se non teatrante, quanto questo che Barrault fa: d'essere andato a giacere, una notte, su quel palcoscenico deserto, entro il letto preparato da Barsacq per il *Volpone*: notte trascorsa non tanto a dormire, quanto ad ascoltare il silenzio, nell'inverosimile ambiente popolato di fantasmi. Vero è d'altra parte ch'egli non esordì propriamente come

attore ma come mimo, in una specie di mimodramma che aveva ricavato da un racconto di Faulkner, *Ment'io agonizzo*. Per il quale la prima lode non gli venne affatto dal suo maestro di recitazione (che, diffidentissimo, si rifiutò d'assistere allo spettacolo); bensì da una delle inservienti che, durante le prove, spazzavano la sala.

Sarebbe lungo, e anche inutile, seguire qui le fasi della vita di Barrault: dai primi, durissimi stenti, a poco a poco approdata in sempre più « spirabil aere ». Quel che preme notare è che il ribelle e innovatore Barrault (da buon francese, e cioè con tre secoli di insopprimibili tradizioni sceniche nel sangue) finì anche lui col subire il fascino, sia del Conservatorio, trasmettitore appunto delle formule, se non delle convenzioni, d'un certo « mestiere »; sia della Comédie-Française, dove fece capolino anche lui, chiamato quando Copeau n'ebbe per breve tempo la direzione: ma per evaderne subito, in cerca di se stesso.

Dal primo mimodramma alla interpretazione d'autori contemporanei — il *Processo* di Kafka, ridotto in collaborazione nientemeno che con Gide, *Le Nuit de la Colère* di Salacrou, *La Répétition* di Anouilh... — ai classici stranieri — Cervantes, Shakespeare — e ai grandi francesi — Molière, Racine, Marivaux; per arrivare a quello che (a torto o a ragione, non entreremo qui nella questione) Barrault considera il poeta moderno in cui felicemente si compie la conciliazione fra il glorioso passato e il fremito d'oggi: Claudel — questa l'ascesa del Nostro. E di qui la somma dei suoi insegnamenti: discutibili, a parer nostro, in qualche punto della teoria; ma preziosi per quanto riguarda la tecnica della scena, sui cui segreti egli insiste con commovente amore.

Preziosi soprattutto per la conclusione a cui sbocca. Che è umile: in quanto anche lui, come tutti gli attori consapevoli, finisce con la stessa dichiarazione d'una Duse, o d'un Copeau: sulla scena, il « creatore » è il poeta: il grande attore non può essere che il suo servo fedele.

Vero è che ne *Le Théâtre et son double*, considerato da Barrault una fra le cinque « poetiche » fondamentali del teatrante (le altre quattro son quelle di Aristotile, di Corneille, di Hugo e di Craig), Antonin Artaud aveva sentenziato: « Un teatro che sottomette al testo scritto la regia e la realizzazione scenica, cioè quanto v'è in esso di specificatamente teatrale, è un teatro da

idioti, da pazzi, da invertiti, da pedanti, da droghieri, da antipoeti e da positivisti, vale a dire da occidentali »... Ma è altrettanto vero che uno dei più felici privilegi degli artisti è questo: di contraddire, nella pratica, alle teorie dei loro presunti maestri.

SILVIO D'AMICO

### Foscolo critico

Recensendo, l'anno scorso, l'edizione dei *Saggi e discorsi critici* foscoliani, curata dal Foligno, sostenevo che i tempi mi sembravano maturi per uno studio sul Foscolo critico e accennavo anche a una serie di interrogativi a cui questo nuovo studio avrebbe dovuto rispondere. In sostanza proponevo che la ricostruzione del pensiero critico foscoliano si muovesse in due direzioni diverse, e tuttavia complementari e alla fine convergenti tra loro: una, rivolta a chiarire i rapporti tra il pensiero foscoliano e la critica in atto dei settecentisti, in prima istanza, e successivamente i rapporti tra la critica foscoliana e la saggistica inglese: e una rivolta a ricostruire, da cima a fondo, lo svolgimento della critica foscoliana all'interno di tutta l'opera del Foscolo. Mi sembrava che così opportunamente si conciliassero la orizzontalità e la verticalità della ricerca letteraria, sì da evitare da un lato la pura documentazione di « fonti » o la storia postuma d'una fortuna, e dall'altro la costruzione perigliosa d'un sistema tutto risolto entro il personaggio, da accettare nel dato materiale di esistenza e non nel sottofondo culturale che lo ha promosso, favorito e alimentato. Era soltanto una proposta da cui poteva però venire a qualche giovane lo stimolo ad intraprendere, in via di esperimento, qualcuno dei temi che da tale proposta erano ovviamente deducibili. Per esemplificare: i rapporti tra i primi saggi di critica foscoliana e l'ambiente padovano, in merito agli studi di poetica e soprattutto di filosofia del linguaggio (Cesarotti), oppure con i *Principii delle belle lettere del Parini* e le sue pagine sulla lingua (se è vero che Parini è nel territorio lombardo-veneto un mediatore non trascurabile delle idee illuministiche sull'arte), oppure con il Bettinelli (se è vero che sarà consentito, e c'è chi lo farà presto, di reperire fonti bettinelliane anche nel « romantico » De Sanctis) e poi ancora con i Verri; e successivamente i rapporti Monti e Foscolo, e quindi Foscolo e « Conciliatore » (a mostrare, caso mai, due esperienze diverse,