

L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti



Anno III - Numero 4 - Ottobre-Dicembre 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 4 - Ottobre-Dicembre 1954

MICHELE PRISCO, MARIO POMILIO, SERGIO CIVININI: <i>I racconti dell'Approdo</i>	pag. 3
ENRICO PEA: <i>Proverbi del mio paese</i>	» 12
SERGIO SOLMI: <i>Poesie</i>	» 15
NICOLA LISI: <i>Favola di marzo</i>	» 19
LEONE TRAVERSO: <i>Sulla «Festa di pace» di Hölderlin</i>	» 23
G. F. NATTA: <i>Dialogo al mare di un peccatore semplice e di un benestante preservato</i>	» 31
GIULIO CATTANEO: <i>L'ambiguità di Carlo Dossi</i>	» 36
DIEGO VALERI: <i>Sette poesie</i>	» 44
ROBERTO REBORA: <i>Diffidenza per il teatro</i>	» 47
GIULIO PACUVIO: <i>Il mantello alato</i> (Idillio radiofonico)	» 49
MAURICE SCÈVE: <i>Tre «dizains» dalla «Délie»</i> (trad. di P. Bigongiari)	» 56
VITTORIO LUGLI: <i>I maestri d'allora</i>	» 58
ANGELA BIANCHINI: <i>Ripensando ad Edna St. Vincent Millay</i>	» 61
ENZIO CETRANGOLO: <i>Diciannove frammenti di Ennio</i> (traduzione)	» 67
ROSSANA APICELLA: <i>Intorno ad una rilettura delle «Ultime» di Giuseppe Ungaretti</i>	» 70
CARLO DIANO: <i>«Testimone in Grecia» di G. B. Angioletti e Piero Bigongiari</i>	» 80
CLAUDIO GORLIER: <i>T. S. Eliot, il teatro e «The Confidential Clerk»</i>	» 84

NOTE E RASSEGNE: GIUSEPPE DE ROBERTIS, LEONE PICCIONI, FOLCO PORTINARI, GIACINTO SPAGNOLETTI, MARCO FORTI, LEONE TRAVERSO, VITTORIA GUERRINI: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - CARLO BO: *Letteratura francese* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - ANNA BANTI: *Il cinema* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - CARLO MARINELLI: *Dischi* - MARINO PARENTI: *L'Approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI: *Notizie della Radio e della Televisione.*

Disegni di FRANCO GENTILINI - Tavole da: CAMPIGLI, RAFFAELLO, RENI e dal volume *Testimone in Grecia* di G. B. ANGIOLETTI e PIERO BIGONGIARI.

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

Tracconti dell'Approdo

MICHELE PRISCO

Sera d'agosto

Cominciarono prima i cani ad abbaiare improvvisamente, e tutti insieme nei cascinali, sottolineando quanto vasta intorno fosse la campagna assopita nell'azzurro lume di luna: ed egli allungato sulla sedia a sdraio represses un brivido. Si guardò i polsi nudi e srotolò le maniche della camicia a coprirsi le braccia. Perché abbaiano, i cani? Forse per il rumore d'un frutto caduto, pensò: o forse passava qualcuno, giù nella strada. Alzò gli occhi in alto. La luce lunare aveva sgomberato dal cielo le stelle, c'era solo un diffuso chiarore, lontano, limpido e un poco gelido. I cani latravano a intermittenza.

« Chi sa se il piccolo dei De Roberto è morto, a quest'ora » egli pensò con uno strano e come svuotato sentimento di dolcezza. Carla era appunto andata dai De Roberto, c'è sempre da fare, in casa di moribondi. La morte del ragazzo sopraggiungeva a spogliare la villeggiatura della sua euforia: non erano stati gli acquazzoni del ferragosto, e nemmeno il fresco che a sera raggricciava la pelle col desiderio della prima giacca di lana a dare il senso dell'imminenza della fine, quanto la rapida, impreveduta e purtroppo irreparabile malattia del ragazzo.

Egli pensava che dovesse essere triste perdere un ragazzo, il proprio figliuolo: e in quel momento si sentiva come contento di non averne avuti, nella sua vita matrimoniale con Carla. Ma perché stasera rabbriviva tanto?

Era una sera di fine agosto. Poteva entrare in casa, ma la tensione della corrente era bassa, ne risultava una luce giallastra e come torbida, creava quasi un velo di polvere sulle cose, intorno: aveva preferito spegnere e venirsene sul terrazzo a godere la sera di luna. E poi era solo. Sì, confessava che in qualche modo la storia del piccolo De Roberto lo rattristava; ma era una tristezza dolce, una specie di sfinimento, se poteva esprimersi così.

Udì il cancello cigolare e chiamò sottovoce: « Carla? ». Sua moglie rientrava, tornava presto, forse il ragazzo era morto e non c'era nulla da fare, ormai. Carla era

uscita di casa a prima sera mettendo sulle spalle lo scialletto rosa che aveva lavorato quest'inverno: e poiché la lana sentiva di naftalina egli le aveva suggerito di spruzzarvi un poco di colonia. Lei aveva replicato dolcemente: «Caro...» e poi aveva sorriso ed era sparita senza obbedirgli come a fargli capire che sarebbe stata una assurda indelicatezza recarsi dai De Roberto profumata e agghindata.

Ora egli era certo che sarebbe rientrata con la stessa espressione di corruccio, e gli occhi forse rossi di pianto, se il ragazzo era morto. Allora si alzò per andarle incontro, si affacciò alla balaustrata e chiamò di nuovo: «Carla?».

Sentì rispondergli dal fruscio degli alberi, cheti nel giardino, e si domandò se poco fa non avesse sbagliato, quando gli era parso di sentir cigolare sulla ghiaia il cancello. Non era Carla, non era nessuno: nessuno entrava a quell'ora dal cancello, in casa. E tornò sulla sedia a sdraio, ma prima guardò il mare laggiù raso dalla luce lunare e i lumi sulla costa e poi, nel buio, i fari di qualche automobile sull'autostrada. I grilli cantavano, era la loro stagione. Sentì voglia di bere, volentieri avrebbe preso un caffè, perché Carla tardava tanto? Alla fine poteva sembrare anche indiscreta, in questi casi è bene lasciar sola una famiglia col proprio dolore, a che cosa può giovare la nostra presenza?

Stavolta lo distrasse dai suoi pensieri il sibilo del treno: e si divertì a scovare e seguir la fila delle vetture illuminate che sferragliavano laggiù verso Leopardi: doveva essere l'ultima corsa, della Vesuviana. Al sabato sera i trenini scaricavano molti mariti che raggiungevano le famiglie in campagna. Ma la villeggiatura era finita, quest'anno. No, proprio non ci voleva la morte del piccolo De Roberto. Allora si mosse e per la prima volta s'accorse con terrore di tremare ancora — non era un brivido — eppure non avvertiva freddo, anzi sudava, era coperto di sudore: si portò la mano alla fronte e la ritrasse bagnata: il palmo umido brillava sotto la luce della luna, aveva un pallore tenue, egli articolò le dita e guardò l'ombra annidarsi tra i polpastrelli e i solchi della pelle. Sorrise. E poiché si sentiva anche affaticato, raggiunse la sedia a sdraio e vi cadde quasi di peso, scoprendo a un tratto le giunture di tutto il suo corpo, che avevano avuto come uno strappo.

Guardava il cielo, con gli occhi spalancati. Pareva inafferrabile eppure vicino, era azzurro e grande, come la luna vi scivolava silenziosa e guizzante! E poi d'un tratto la luna s'oscurò: ma non c'erano nuvole, nel cielo terso.

Sua moglie rientrò molto più tardi, con un passo festoso che le agitava i lembi dello scialletto rosa sulle spalle e pareva fingerle le ali: e lei rientrava pensando che gli avrebbe detto subito d'aver fatto male a non obbedirgli e a non profumarsi, perché il piccolo De Roberto, ma sì, aveva superato la crisi, sono i miracoli della fanciullezza, si poteva considerare fuori pericolo, non era un miracolo?, e la donna quasi correva, pestando il terriccio e tenendosi stretti sul collo i lembi dello scialletto.

Ma al cancello di casa si fermò meravigliata, trovandolo aperto. Chi era entrato, in casa? Ricordava d'averlo chiuso, uscendo: qualcuno dunque l'aveva preceduta per avvertirlo, vi era qualcuno, in casa. Ebbe come una punta di delusione, e poi rise tra sé e chiamò il marito dal viale ad alta voce più volte. Ma non ebbe risposta: e salì le scale certa di trovarlo addormentato in veranda.

*F*ui io a pensare a zia Clara: certo fui io. Dora era proprio scoraggiata; e anch'io: come fare per scegliere? I mobili erano tutti belli! E i parati? A fiori, a striscie, a segmenti... E poi, no, proprio no, prima bisognava scegliere i mobili. Tornavamo al negozio, stavamo un'ora dietro le vetrine, ma appena dentro era finita: questo è il comò, questo l'armadio. E le seggiole? E il letto? Come orientarsi, in quel disordine?... Ma anche se la stanza era già disposta, mancava qualcosa, le pareti, l'ambiente, il tono insomma. Cercavamo di ricordarci delle dimensioni delle nostre stanze, della disposizione delle porte, delle finestre: ma era inutile, era come proiettare quei mobili in una prospettiva senza sfondo. Il padrone parlava, spiegava, Dora ascoltava, io fingevo d'ascoltare. « Bello, quel mogano! », provavo a interloquire, tanto per non star zitto. « Ma no, caro, non vedi che non è mogano? E il mogano poi... Mai più! ». Il padrone ci guardava, sorrideva, condisceveva: dopo un po' neanche Dora sapeva più distinguere il mogano dal faggio. Alla fine ero mortificato: qualcosa almeno bisognava comperarla, prima d'andarcene: una poltrona, almeno! Dora doveva trascinarvi via: « Ma no, caro, sei pazzo? Vuoi cominciare dalle poltrone? ». Tornavamo all'appartamento nudo, grigiastro d'intonaco, in attesa del suo colore. « Potremmo metterci i parati, intanto: sarà più facile scegliere i mobili ». « Ma no, caro, che dici? ». Dora mi guardava scoraggiata, era davvero scoraggiata, e anch'io mi scoraggiavo.

Fu così che pensai a zia Clara: « Qui ci vuole zia Clara. Vedrai... ».

Una signora, zia Clara: abitava sola col suo gatto in un vecchio caseggiato: due stanze grandi, vetuste, solenni e senza sole. Abbracciò me, abbracciò Dora, mi guardò in cagnesco: « Sempre il solito: perché non me l'hai portata prima? Ma com'è graziosa! Un amore!... Dora! ». L'abbracciò ancora, la prese per mano, tentò di trascinarla verso il sofà. Dora però resisteva, si traeva indietro. « Bada, zia, c'è il gatto: Dora ha paura dei gatti: dice che non le piacciono ». « Oh, ma questo è Fufi! ». Tuttavia l'allontanò. Fufi si stirò, si diresse dignitoso verso la cucina.

Adesso Dora fiduciosa, incantata, guardava zia Clara: una vera signora! La conversazione correva rapida, a sussulti, a cinguettii: — I mobili, sì, i mobili!... Proprio così!... E i parati?... Ma certo, i parati!... — Dondolavo il capo, intorpidito, felice, stupito, ubriaco. « E tu che fai lì? Perché non vai in cucina a prepararci il tè? ». « Chi, io? », mi riscossi di soprassalto. « Sì, tu, proprio tu. Non vorrai mica dirmi che non sai preparare un tè? E vuoi sposarti!... ». Vergognoso m'alzai, mi diressi verso la cucina. « Così almeno si potrà parlare in pace! Questi uomini... ».

Ci accomiatò con un bacio: « Vedrai, cara, vedrai... Domani... ». Guardava Dora negli occhi. Uscendo, strinsi forte il braccio di Dora: ero felice.

Ero proprio felice: uscivo, bighellonavo, andavo al caffè: gli ultimi giorni di vita da scapolo. Dora e zia Clara invece sceglievano, acquistavano, sistemavano: la stanza da letto, il salotto, la stanza degli ospiti... « Sì, anche la stanza degli ospiti », faceva zia Clara, « finché i bimbi non siano grandi, almeno ». Assentivo, felice.

Zia Clara s'occupò anche dei preparativi per le nozze: « E tu, passami la lista dei tuoi invitati. Ma persone per bene, mi raccomando: e non troppi scapoli. E se

ti chiedono che regalo preferisci, scegli qualcosa per la casa. Ma avvertimi prima: non voglio doppioni! ». Scrisse anche g'indirizzi. Mancavano i Valeri, i De Ritis, i Lambertini: un grido: « Oh, poveri cari! E come fate a sposarvi senza conoscere nessuno? ». « Ma no, zia, vedi: avevamo pensato a qualcosa di intimo... ». « Intimo, intimo! », mi fulminava con gli occhi: « Intimo! Come se nei matrimoni ci fosse mai qualcosa di intimo! ».

Per la luna di miele Dora avrebbe preferito Venezia. « Ma no, che dici mai! Avete bisogno di star soli, soli! E poi Venezia con questo caldo... Meglio i laghi, un piccolo albergo sui laghi, da star soli, voi due soli! ».

Le nozze furono splendide. E Dora? Un amore! E il vestito bianco? Un amore! E il vestito da viaggio? Grigio, attillato, un amore! Li aveva scelti zia Clara...

Alla stazione, zia Clara tirò in disparte Dora, le parlò in un orecchio. Poi pianse. Poi abbracciò me. Poi abbracciò lei. S'asciugò gli occhi, si volse agli altri: « Poveri orfani! Così soli! ». Quando il treno si mosse, ci corse dietro. Agitava le chiavi: « Pel ritorno avvertitemi. E non preoccupatevi. Penso io a tutto... ». E in un ultimo slancio: « Preferisci il tappeto verde o l'avana? ». « Quello avana ». gridò Dora. Le chiavi s'agitavano come a una brezza a mezz'aria. « Era il tappeto della stanza degli ospiti », spiegò Dora sistemandosi: « E' buona, zia Clara, è proprio buona! ».

Un piccolo albergo sui laghi: due giorni dopo pioveva; tre giorni dopo ci annoiavamo. Il quarto partimmo: Venezia, San Marco, Musei... Dora preferiva i negozi, comprò ninnoli, tovaglie, perfino una coperta a ricamo, per la stanza degli ospiti. Era un po' cara: ma tanto, non ci sarebbe stato mai nessuno; e poi, bisognava far figura. Tutti i giorni scrivevo cartoline a zia Clara. « Ma non fai che pensare a zia Clara! »: Dora cominciava ad esser gelosa.

Dieci giorni a Venezia: ero stanco; anche Dora pensava al ritorno: « Vedrai quando saremo a casa... ». Aveva ragione: un po' d'intimità, un po' soli: sul vaporetto, in albergo, che orrore...

Zia Clara ci attendeva alla stazione: « Ma come sei sciupata. Devi essere stanca: un bel bagno, ci vuole, un bel bagno ». Un tassì ci portò a casa tutti e tre. Il bagno era già pronto, il tinello già apparecchiato per la cena: tre coperti. E le altre stanze? E la casa? Un amore, la casa: intima, fresca. Anche Dora era un amore, quella sera: fresca dopo il bagno, una tentazione.

Dora voleva servire a tavola. Zia Clara s'oppose: « Oh, no, no, ci penso io. Spetta a me stasera: che diamine! ». Il brodo era buono, buona la carne, buona la macedonia di frutta. Fumando, m'assopii in un senso di calore e di pace: un'onda, un dondolio come di gondola: quel che non avevo provato a Venezia. Zia Clara parlava. Dora aveva gli occhi assonnati, ma parlava. Io fumavo e tacevo: guardavo le volute del fumo, i quadri sulle pareti: oh, la casa, l'intimità della casa!

Si faceva tardi. Zia Clara parlava sempre, Dora cominciava a non rispondere e a implorarmi con gli occhi. Zia Clara se ne accorse: « Oh, avete ragione, avete ragione, poveri cari: è ora d'andare a letto: siete stanchi ». « No, zia, ti giuro, non per noi: piuttosto per te, che farai tardi ». « Tardi? E perché? ». Mi guardava stupita. « Ma per arrivare laggiù, a casa tua: chiamo un tassì? ». « Oh, che sciocco,

che sciocco! », sorrise: « Ma io dormo qui! Ho già tutta la mia roba! ». « Dove?... », faccio io. « Ma qui, nella stanza degli ospiti... ».

Quella sera, appena spensi la luce, sentii le mani di Dora che mi cercavano il volto. Pensai a una carezza: invece mi graffiò: strinsi i denti per non urlare. Fu invece Dora, a un tratto, a urlare: un trambusto, qualcosa di morbido mi sfiorò, schizzò via. Accesi la luce: Dora s'era rannicchiata sotto le coperte; presso la porta Fufi miagolava, in cerca d'un'uscita.

SERGIO CIVININI

Ritorno a Calimàra

Da molti anni non tornava a casa, e della famiglia, del paese, della gente che lo aveva visto bambino, Salvatore conservava un tenue ricordo; sapeva soltanto che c'erano quelle colline brulle, d'un colore ocre cupo, dalla parte del mare, e che dietro di esse, in una stretta vallata, le povere case del paese si ammucchiavano intorno al campanile di mattoni. Qualche decina di famiglie di contadini, altrettante di pastori, costituivano la popolazione più antica del posto insieme ai pescatori, che avevano il villaggio a nemmeno mezz'ora di cammino, proprio di fronte al mare. Ma il paese, da quando una trentina d'anni indietro era stata aperta la miniera, si era arricchito di nuovi abitanti, per lo più braccianti venuti dall'interno, e la fila delle case si era allungata arrampicandosi fino alle propaggini delle colline.

Se non avesse ricevuto la lettera di sua sorella Nina, forse sarebbero passati ancora degli anni prima che Salvatore prendesse la decisione di tornare a Calimàra. Ora, via via che il treno lasciava dietro la sua corsa città e paesi, egli sentiva pervadersi sempre più da quel senso di sgomento che aveva avvertito al momento della partenza. E da ore non smetteva di guardare dal finestrino il paesaggio che gradatamente assumeva l'antico, familiare aspetto dei luoghi della sua infanzia. Bastava, nella distesa ormai desolata lungo la riva del mare, che i suoi occhi s'imbattessero in qualche raro ciuffo di sterpaglie, o in una greggia smarrita sui magri pascoli, o in un contadino a cavallo diretto verso l'interno, dove non vi era segno né di alberi né di case, perché lo assalisce il desiderio di lasciar sciogliere il suo cuore in una segreta voglia di piangere.

« E' terra che non varrebbe la pelle di chi volesse lavorarla », disse il piccolo uomo seduto di fronte a lui. Vestiva decorosamente e aveva gli occhiali massicci di celluloidi. « Ma non sono pochi quelli che ci si vorrebbero provare; e in fondo hanno ragione: dalla terra vien sempre fuori del pane ». Sorrise timidamente, con paura quasi, e agitò le dita delle piccole mani bianche sulle ginocchia. « Mi son preso la libertà », disse, « perché da due ore la vedo guardare fuori del finestrino. Come me lei è meridionale, vero? Siamo di un'altra razza, e ne portiamo i segni sul viso ». Sospirò addolorato.

« Sono di Calimàra », disse Salvatore. « Lavoro a Firenze e manco da quattro anni ».

«Io lavoro a Bologna, ma ogni anno di questa stagione vado a passare le ferie a Reggio. Permetta che mi presenti: Antonio Scandurra, cancelliere di tribunale. Sono felice soltanto quando torno a casa».

Salvatore fece una smorfia. «Per me», disse, e non aggiunse altro. Voleva dire che da troppo tempo era scontento, e che non si aspettava col suo ritorno a Calimàra di avere l'animo in pace.

«Forse lei si aspettava di trovare le cose un po' cambiate, con tutto il parlare che c'è stato delle bonifiche nell'Agro Pontino e altrove, ma quaggiù per ora non è stato fatto nulla: tutto è come prima».

«Può darsi che in futuro il "regime" prenda dei provvedimenti», disse Salvatore con un risolino ironico.

Il cancelliere si guardò attorno un po' a disagio. Poi disse: «Beato lei che è quasi arrivato. Guardi laggiù: una flottiglia di pescatori!».

Le barche, sei o sette, con le grandi vele gialle, bianche e color ruggine, scivolavano lentamente sul mare, che luccicava, descrivendo un'ampia curva.

Salvatore ricordò quanto dovette insistere la prima volta con suo padre per ottenere il permesso di seguire Geremia alla pesca del tonno. Era passato agli esami, e suo padre finì col cedere. La barca di Geremia era dipinta di rosso, e aveva una grande vela, capace di raccogliere tanto vento da farla volare anche quando il fondo straboccava di pesce. Geremia morì nello stesso anno che Salvatore partì per Firenze per frequentare l'università.

Quando la gente, che era seduta anche in terra in mezzo al corridoio del vagone, incominciò ad alzarsi, Salvatore prese la valigetta dal portabagagli e salutò il cancelliere.

La stazione si spopolò subito, e lui restò a guardare l'uomo col cappello rosso che si apprestava a dare il segnale della partenza. Appena la locomotiva fu partita, sbuffando il fumo sotto le pensiline di lamiera, Salvatore lo avvicinò. «Ci sono altre corriere per Calimàra dopo quella dei minatori?», gli chiese. Non ve ne erano fino a mezzogiorno, e Salvatore, benché fosse stanco per la notte trascorsa in treno, decise di andare a piedi. Erano dodici chilometri di strada, ma poteva darsi che incontrasse un carretto, o un camion dei mercanti di pesce. Dopo un'ora di cammino fu proprio uno di questi a dargli un passaggio fino alla miniera. Durante tutto il tragitto Salvatore non pensò che a suo padre.

Gli uomini seduti sul muretto scalcinato della piazza del comune, vedendo passare Salvatore bisbigliarono inchinandosi l'un verso l'altro. Lo avevano riconosciuto, ma lui proseguì oltre il municipio, a testa bassa, assorto nei propri pensieri. La strada era polverosa, e all'ombra delle case, dove qua e là sorgevano davanti alle porte mucchi di spazzatura, giocavano i ragazzi che si godevano gli ultimi giorni delle vacanze estive. Sentiva di essere cambiato Salvatore, e di tornare in un mondo che non gli apparteneva più. Provò una profonda amarezza, e si sentì solo.

Al tocco discreto della sua mano la porta di casa girò sui cardini scoprendo, nella improvvisa luce del sole, il volto di sua sorella Nina, seduta su una poltrona

di giunchi, con un ingombrante ricamo in mano che le copriva le gambe. Com'era sempre fresco ed infantile il volto di Nina, anche se stupito e solcato di lacrime.

« Pensavo proprio a te », disse Nina, che Salvatore stringeva fra le braccia. « Mi domandavo quando saresti arrivato ».

« E' vero quello che hai scritto nella lettera? », le chiese Salvatore indugiando.

Nina agitò affermativamente la sua magnifica testa corvina. « Lui non sa nulla », disse. « Resterò sola, Salvatore ».

Non era possibile che il loro padre morisse così, nel volgere di una estate. Era sempre stato un uomo forte, più forte dei vitelli che a centinaia aveva aiutato a nascere. Eppure era vero; in quei due giorni che restò a Calimàra, Salvatore se ne rese conto. Il vecchio veterinario passava le giornate seduto in poltrona, nella loggia dietro casa, fumando ininterrottamente il sigaro e sputando sul pavimento, dove Nina, di tanto in tanto, andava a gettare qualche manciata di segatura.

« Ecco il mio dottore fallito », borbottava il vecchio che scrutava Salvatore con occhi torbidi. « Se ti fossi laureato sapresti che cos'è la malattia che mi manda il sangue in acqua. Ai miei tempi non si facevano studiare certe cose. E non star lì a guardarmi impalato; vai fuori a salutare la gente. Qui tutti hanno parlato di te quando due anni fa te la passasti male coi fascisti. E' l'unica cosa per cui ti ammiro, l'unica cosa per cui possa essere orgoglioso di te ».

Nina prese il fratello per mano e lo portò via dalla loggia. « Non dirgli niente », disse. « Non farlo soffrire Salvatore, te ne prego ».

Dopo cena, quando il vecchio genitore fu salito in camera, Salvatore e Nina uscirono fuori per non far udire i loro discorsi a Concetta, la donna che veniva a lavare i piatti. La strada era deserta, e nel buio, quando non giungevano dai depositi della miniera i latrati dei cani, prolungati, uggiosi, quasi pareva di udire il mare lambire la spiaggia, ma era un'illusione.

« Di notte si sta bene qui », disse Salvatore. « Ti dispiace arrivare fino alle Tre Croci? ».

Camminarono per un po' in silenzio; quando arrivarono sulla collina sederonο distanti dalla strada, sulle rocce; e il mare ora era una cosa viva che si agitava là in fondo, nel buio.

« Nostro padre ha inventato tutto da sé », disse Nina, « rimuginandoci sopra giorno per giorno, ed ha finito per crederci, come ci crede tutto il paese. Qui a Calimàra, tranne che per i padroni della miniera e i mercanti di pesce, tu sei un eroe, Salvatore ».

Lui ebbe uno scatto di collera. « Lo sa benissimo che non ho fatto nulla, e che mi rodo l'anima per la mia impotenza ». Prese le mani della sorella, e le strinse nervosamente. « Avrei voluto fare qualcosa, Nina, come tanti hanno fatto, ma sono un vigliacco, ecco tutto. Dissi soltanto qualche parola in più, e in carcere, nei pochi giorni che vi ho trascorso, ho conosciuto gente al cui confronto mi sento un verme ».

Nina alzò lo sguardo verso il fratello cercando di scorgerne il volto; la notte era fonda, e dal mare saliva una brezza umida che la fece rabbrivire. « Chi erano? », disse.

« Sarebbe lungo spiegartelo: è gente che viene da molto lontano. Quelli che ho conosciuto io facevano quasi tutti gli operai, una volta ».

Apparvero delle luci al largo, poi si udì il suono di una campana.

« Sono i pescatori che tornano », disse Nina. « Erano fuori da alcuni giorni ».

Neppure la mattina seguente Salvatore uscì di casa per andare a salutare la gente del paese. Suo padre ne fu molto irritato: seduto sotto la loggia bestemmiava e fumava parlando da solo. Fino a l'ora di desinare Salvatore restò chiuso in camera sua a rovistare nei cassetti, cercando non sapeva neppure lui bene che cosa. Forse il suo era un inconsapevole tentativo di riallacciarsi alla vita di prima, per colmare quel vuoto che lo opprimeva. Ma i vecchi oggetti dimenticati che gli passavano fra le mani, parlavano un altro linguaggio ed aumentavano la sua tristezza.

« Dovrei restare qui per lo meno un mese », disse più tardi seduto a tavola, rivolgendosi a suo padre, il quale lo guardò sorpreso. « Pochi giorni non bastano per riprendere gusto alle vecchie cose, e confidenza con la gente e gli amici di un tempo; nelle mie condizioni un povero Cristo si sente solo. Purtroppo stasera devo ripartire ».

« Quand'è così », fece il vecchio chinando la testa. E avrebbe aggiunto qualcosa se non avessero bussato alla porta della strada.

Nina andò ad aprire. Un uomo anziano, vestito con laceri panni da lavoro, si fece avanti rigirando fra le mani il berretto. « Se non si disturba », disse in dialetto, « vorremmo salutare Salvatore. C'è della gente nella strada ».

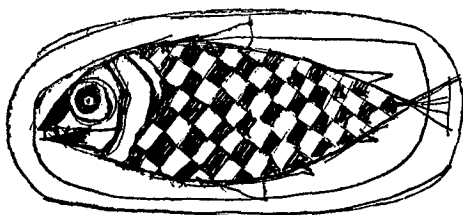
In un attimo la stanza si affollò, e dopo il primo, naturale imbarazzo, i visitatori incominciarono a parlare tutti insieme: « Sei diventato grande Salvatore. Sei un uomo. Come ti trattarono in carcere? Non dovevi starè quattro anni senza farti vedere a Calimàra. Ti ricordi di me? E, di me? ».

Il vecchio, finalmente felice, ordinò a Nina di prendere il vino e di versare da bere per tutti. Se non ci fosse stato lui, Salvatore si sarebbe trovato a suo agio: la spontaneità della gente del paese lo aveva commosso. Ma con suo padre che parlava, tutto diventava convenzionale, ed egli era costretto a prendere un atteggiamento che lo rendeva ridicolo davanti a se stesso. Ebbe voglia di gridare la verità; poi capì che sarebbe stata una brutta delusione per tutti. In che modo quella gente avrebbe potuto guardare verso il futuro, sapendo che lui, Salvatore, non aveva avuto il coraggio di far nulla, che lo avevano arrestato per caso, e che era stato rilasciato dopo aver quasi chiesto pietà?

Finalmente tutti uscirono quando suonò la sirena della miniera. Salvatore guardò la gente allontanarsi nel bagliore del sole. Poi la strada rimase deserta, e lui rientrò in casa.

Fino a pomeriggio inoltrato padre e figlio non scambiarono una sola parola; Nina andava e veniva per la casa da una stanza all'altra, preparando una valigetta di dolci e di frutta per il fratello. Salvatore le si avvicinò e le carezzò i capelli. « Quando avrai bisogno di me scrivimi: io verrò subito. Se dovesse accadere ciò che temi ti porterò via con me ».

Poco dopo il padre si alzò dalla loggia e andò in cucina, camminava malfermo sulle gambe. «Non devi perdere la corriera», disse. «I minatori sono tutti in piazza a quest'ora». Strinse la mano al figlio, ed entrambi indugiarono con la mano nella mano, forse presi dal timore che quella era l'ultima volta che si vedevano. Salvatore sentì svanire ogni risentimento; afferrò le due valigette che gli porgeva la sorella, e dopo averla baciata, prese a correre nella strada fino alla piazza del municipio. La corriera si era già mossa, e stava curvando all'angolo del campanile, ma i minatori gridarono al conducente di fermarsi, quando videro Salvatore arrivare trafelato.



ENRICO PEA

Proverbi del mio paese

Nella Caverna delle Fate (il soprannome è « Buco dell'acqua bianca ») che sta a bocca spalancata sulle Alpi, tra la Garfagnana e la Versilia, e si inoltra chi sa per quanto tratto dentro le viscere marmoree e ferrigne di questo monte chiamato Altissimo, scaturisce un'acqua perenne da cui nasce il fiume Serchio. Il fondo della caverna inesplorato è credulità dei versiliesi debba in eterno rimanere vergine per l'occhio umano, sempre che a Dio non piaccia annullare il mistero che là dentro da millenni è racchiuso. Perché, oggi, chi si avventurasse a oltrepassare lo strettoio: uno squarcio nella grotta che a mo' di portale limita l'anticamera della caverna, sparirebbe all'istante, attirato dentro da un'aria che soffia a ritroso: succhiato come un bruscolo da una ventosa. La prova è stata fatta e rifatta per imprudenza, ed anche per scommessa. Spinto oltre lo spacco che fa come abbiamo detto da uscio all'antro, un animale pur grosso che fosse: un mulo, un bove, si vedevano le briglie levare dalle mani dell'incauto conducente, del protervo scommettitore, la cui bestia sfuggiva attratta: scompariva nell'aria del profondo, come se fosse stata una mosca, una foglia secca strappata dal vento ad un albero. La gente della Versilia Alta, ha segnato lo stupore di questo fenomeno-leggenda con un proverbio a indicare una persona di carattere testardo: il sovvertitore degli usi, il bislacco, forse, l'avventuriero. Ed anche quel proverbio sta a bollare la ragazza fraschetta, che traligna dal buon ordine familiare: « Quello, (o quella) va alla rovescia, come il vento nella caverna ».

Se i proverbi sono la saggezza dei popoli, il popolo di Versilia è saggissimo. Perché per proverbi ragiona, ammicca e si intende rapidamente: « Mangia la foglia », con un'occhiata. E senza aver bisogno di invocare le rivelazioni della Sibilla, subito raccoglie doppio senso e ironia e il sospetto, della stessa inflessione di voce con cui l'interlocutore dà pausa alle parole. E più delle parole accompagna la malizia alle luminelle, la smorfia alle labbra di proverbi maestre, onde: « I discorsi si ascoltano con gli occhi ».

I proverbi di quassù, Alta Versilia, non vanno intesi patrimonio della regione ché, i proverbi, di nessun paese sono vassalli. Modificato, si sa, dall'intesa dell'ambiente, dove un proverbio penetra si mimetizza. E' come un vivo camaleonte che si mascheri ad usanza della flora di un giardino, e cambi vestito via via sulle piante germogliano nuovi colori. Il proverbio si adatta ad entrare in casa degli altri, ed anche

a strazio di una nuova dizione, di una barbara favella: « Chi bello vuol compari qualcosa ha da soffri » pur di vivere e pontificare in allegrezza si dispone a fare il giro del mondo: « Ubi bene ibi patria ».

Il proverbio è come il vento ghiblj che non sta mai fermo. E torna a risoffiare nei luoghi di mill'anni prima. Figuriamoci se sono rimasti sedentari vènti e proverbi nati quassù, ci sarebbero state le donne che scendono a negoziare, lana e formaggi e castagne, settimanalmente al piano, a seminare i proverbi dalle Alpi alle spiagge. E a riconvogliare in su quelli che arrivano dal mare sulla lingua maliziosa dei marinai. Le donne di queste montagne, bellissime di pelle fresca, di volto chiaro, di occhi scuri e di capelli dorati, hanno nella cesta di vimini, che bilanciano sul capo come le orientali le anfore, il prodotto da esitare. Non sempre i barchi han provviste da fare per la partenza. Ma insomma: « Se vuoi vendere, mostra la merce ». E che è stato il pretesto del marinaio cambusiere, lo rivelerà la confidenza tentato col proverbio: « Per conoscere la bionda si misuri quanto è fonda ». La montanina: « Ha capito l'antifona ». « Ha mangiato la foglia ». Schiva il discorso: « E' promessa di marinaio ». E risollevata la cesta sul capo, fingendo di ragionare con la sua compagna a mo' del proverbio: « Dire alla suocera perché la nuora intenda » risponde all'incauto: « L'anello d'oro si misura all'altare ».

Anche gli emigrati, sin da prima di Marco Polo, han portato da noi e riportati via, proverbi. Nella vallata del Delta, in Egitto, ho trovato proverbi che credevo fossero della Valle del Serchio: « Moglie e cammelli dei paesi tuoi ». E le parole: « Cagèr » che per gli ebrei significa: pulito, puro, benedetto. E l'altra: « Nighes » che suona per gli arabi: sudicio, immondo, divietato dal Corano, che le ha portate su questi monti se non: « Guerrin detto il Meschino » (secondo una leggenda) quando sazio di amori e di eroiche avventure di spada per le contrade di Oriente, venne a cercare pace da dove già era partito novizio d'armi e di esperienze umane, molti anni prima? « Se hai bevuto l'acqua del Nilo al Nilo ritornerai ». E anche: « L'acqua del Nilo non pesa né dentro né fuori ». Ma anche l'acqua del « Buco delle fate » è portentosa, bevuta alla scaturigine: primo contatto casto glaciale: « I bicchieri di cristallo li spacca l'acqua bianca ». E si dice anche: « L'acqua Cagèr del "Buco delle fate", lava le piaghe e l'anima ».

Qui, Guerrin detto il Meschino, si dette a millantare. Ma siccome: « non tutti i savi vivono in Oriente », un vecchio che stava intorno al fuoco di un gran ciocco di quercia, ogni tanto emetteva un: « Cala... Cala... » quasi tra sé. A mo' di zeppa, emetteva quel « Cala... Cala... », nelle guasconate di Guerrin detto il Meschino, esaltato alle rievocazioni dei tornei, di duelli singoli. Di donne amate sposate e lasciate, secondo l'uso di quelle parti. E, « Cala... Cala... » commentava il vecchio.

Alle ricchezze favolose, il vecchio legò il suo « Cala... Cala... », con voce più alta. Con tutti quei tesori fra le mani, il Meschino non aveva detto di essere stato felice. « Chi sta bene non si muove » precisò il vecchio. « E dove li hai messi tutti quei quattrini? ».

« Li ho rimpiattati » rispose il Meschino. « Lo so soltanto io il punto. Li ho messi al sicuro sotto terra ». Ma l'altro subito ribatté: « Saranno al sicuro, quei soldini, ma: « danaro sepolto non fa guadagno ».

Guerrino rimase soprapensiero: « E ho fatto tanta strada. Ho faticato tanto per arrivare fin quassù. Chi sa cosa mi pareva di venire a conquistare ». Si lamentava Guerrino: « non sono forse creduto? ».

« Sì, sì », disse il vecchio. « E' faticoso salire, ma se te ne sei pentito e te ne vuoi riandare, tornare indietro è facile: « In discesa vanno bene anche i ciocchi, comunque, se ti decidi di partire, porta con te l'ombrello ». « L'ombrello? Non so quel che sia l'ombrello. Io porto la spada ». Offeso e impermalito Guerrino si risentiva. Ma giustificò il vecchio: si faceva persuasivo: « Non è una burla il mio suggerimento. Quello che ho detto è un consiglio d'un vecchio a un ragazzo qual tu sei a confronto della mia età ». Guerrino protestò: « Io ragazzo? ». « Affacciati alla finestra. Guarda il cercine di nuvole che c'è già lassù in coma, intorno al monte. E' un proverbio che non fallisce: " quando la Pania si mette il cappello chi scende al piano porti l'ombrello ».

Ora il Meschino rimaneva un po' sollevato e un po' perplesso: soprapensiero. Proverbi o non proverbi, non sapeva come prendere quelle parole né che rispondere. Non trovava un atteggiamento da assumere. E a levarlo d'imbarazzo, ecco dal vecchio utilizzare altri proverbi: « Sei rimasto in tentéa come un allocco », (« in tent » voleva dire: incerto, indeciso, interdetto). E poi anche: « Consiglio di vecchio e forza di giovane » sarebbe forse un proverbio, tra me e te, di sfida a duello? » domandò il vecchio sorridendo. Guerrino si scosse. Fece di no, col capo. E dopo un poco si rituffò nei ricordi. Tornei, tesori e donne si moltiplicavano di nuovo senza moderazione. Ma « Cala... Cala... » intercala ancora il vecchio, « di donne, te ne sarebbe bastata una: " Moglie e buoi dei paesi tuoi » ». I cammelli del Delta del Nilo, quassù al « Buco dell'acqua bianca » erano diventati bovi. Il vecchio re della vegliata seguitava ad attizzare il fuoco con l'arpione di ferro, e ridacchiava. E alle vanterie di Guerrino, sulla gloria acquistata, affermò: « Il porco si pesa morto ». Questo proverbio scosse Guerrino detto il Meschino. Era la voce del vecchio, quella che aveva udita, o la propria coscienza che di dentro si faceva voce al suo orecchio? E poi il vecchio insinuò: « Quante volte hai riso senza fatica? ». Guerrino si era fatto umile nell'aspetto. Finalmente si decideva alla confessione: « Hai ragione, patriarca », disse con sforzo palese. « Non ero felice. Ecco, mi sento " Nighes " di dentro, come il porco di fuori ». Adesso il vecchio che Guerrino aveva chiamato Patriarca, difese l'amico di Sant'Antonio: « Del porco però tutto è buono ».

(Dalla rubrica *Scrittori al microfono*)

SERGIO SOLMI

P O E S I E

DUE PAESAGGI

I

ENTRO LA DENSA LENTE DELL'ESTATE

*Entro la densa lente dell'estate,
nel mattino disteso che già squarciano
lunghi, assonnati e sviscerati i gridi
degli ambulanti, oh, i bei colori! Giallo
di peperoni, oscure melanzane,
insalate svarianti dal più tenero
verde all'azzurro, rosee carote...
e vesti ardite delle donne, e muri
scabri e preziosi, gonfi ippocastani,
acque d'argento e di mercurio, e in alto
il cielo caldo e puro e torreggiante
di tondi cirri, o bel compatto mondo.*

*Lieto ne testimonia, sul pianeta
Terra, nella città Milano, mentre
vaga, di sé dimentico e di tutto,
lungo le calme vie che si ridestano,
— oggi, addì ventisette luglio mille
novecento cinquanta — un milanese.*

SOTTO IL CIELO PACATO DI NOVEMBRE

*Sotto il cielo pacato di Novembre
come nette profondano le linee
dei rettifili, preciso lo spigolo
dell'edificio l'ombra dalla luce
scompatisce, e beato posa l'albero.*

*Avrei voluto apprendere cotesta
tua chiarezza infallibile, meriggio
senza una nube, che a questo discreto
ed ovvio paesaggio cittadino
imprimi oggi un rigore architettonico
come di tela neoclassica. Invece
cancellarmi vorrei, tanto mi sento
un estraneo accidente in queste splendide
tue geometrie, non più che una confusa
pena, una macchia, un vagabondo errore.*

LEVANIA ⁽¹⁾

*..... Forse
a Levania approdai nella sepolta
esistenza anteriore, ed era il cono
dell'eclissi che l'algida schiudeva,
nera via degli spiriti. Gli unguenti
di Fiolxhilda, la spugna infusa d'acqua
sotto le nari, l'affannoso, morbido
rotolare nel sogno, il cauto scendere
nelle segrete caverne l'orrendo
vindice raggio a sfuggire, ritrovo
oscuramente.*

*E fu per questo, forse
che mai la fida lucerna, o l'esangue
sposa d'Endimione in essa vidi,
né la solinga cacciatrice, quando*

*la miravo fanciullo fra le case
sgorgare in bianca vampa, e ratta ai segni
ascendere del cielo. Ma la rupe
nell'inaccessibile etere scagliata,
l'isola estrema, sentinella insonne
protesa ai flutti interminati. E l'ansia
mi sommuoveva il cuore di raggiungerla
— ippogrifo, proiettile, astronave —
d'attingere al silenzio del suo lume.*

* * *

*..... Era il confine, il mondo
di ferro e roccia, il minerale cieco,
il punto fermo apposto alla insensata
fantasia delle forme. Era lo zero
che ogni calcolo spiega, era il concreto,
bianco, forato, calcinato fondo
dell'essere.*

*E sovente dai supremi
bastioni di Levanina il verdeggianti
pianeta ho contemplato, l'ombra vaga
di oceani e di foreste, della vita
impetuosa e fuggevole le polle
iridescenti, risalendo l'orlo
dei suoi convulsi crateri, vagando
lungo la sponda dei suoi mari morti.*

(1) Nome ebraico di Luna, usato da Johannes Kepler nel suo « *Somnium, sive de astronomia lunari* » (1634). Nella prima parte della poesia si contengono allusioni al viaggio nella luna descritto da Keplero.

ALLA BRUMA

*Alfine sei tornata, amica bruma!
Alle tue bige folate m'arrendo
e mi ritrovo come in una patria,
lungi dal sole disastroso, dalla
nuda luce che odio. Come allevia
gli occhi feriti il tuo sfumato, morbido
alone. Come persuadi al giorno
l'umana, esatta misura, la forma
della casa, e discreta preannunci
lo studioso inverno. Come infondere
sai all'intera vita il molle indugio,
la stancata dolcezza, l'abbandono
del caro istante che precede il sonno.*

ASCOLTANDO MOZART

*Perché queste discolpe non richieste,
queste belle querele, questi ansiti
e sospiri intermessi che s'inseguono
lungo il filo del canto, se ben sai
che già procedi assolta, e da te stessa
fai domande e risposte in dilettevole
gioco d'echi? Mi dici che l'antica
pena è tutta dissolta e fatta scherzo,
aria, fluir di rivi e nubi, vano
stormente labirinto entro cui marciano
grandi cavalli d'ombra. O meglio, forse,
ch'essa non può morire, ma le ingiungi,
solo, supremo esito concesso
agli umani, di trasformarsi in danza.*

(Dal Terzo Programma, nella rubrica « Pagine inedite di scrittori italiani »)

NICOLA LISI

FAVOLA DI MARZO

A piè di un ponte, nella Lunigiana, un viandante, in là con gli anni, s'incontrò con uno, seduto sull'erba della sponda, che lo somigliava al punto di dargli l'illusione che quella mattinata chiara lo riflettesse tal quale uno specchio. Tutt'e due, persino, avevano la barba, che quasi più nessuno porta in questi tempi.

Quegli che per fare alla svelta attraversava il letto del torrente, già povero di acque benché fosse soltanto da giorni primavera, chiese al sosia sue notizie. Si sentì rispondere che girava il mondo e che aveva nome Ubaldo, precisando, però, che trovava il tornaconto di cambiarlo, a seconda del territorio dov'era di passaggio, con quello, locale, del patrono, e che perciò, ora, chiamavasi Remigio. L'interrogante gli disse del sentimento che provava: anch'egli aveva nome Ubaldo e anch'egli conduceva vita errabonda da molt'anni. Remigio disse che la coincidenza era davvero strana: si alzò in piedi e fece quei passi necessari per andargli a stringere la mano.

Ad essi, sorridente di quello che proprio allora andava progettando, si avvicinava Marzo. La mattina, presto, si era risvegliato proclive, per il giovanile suo temperamento, a concedersi uno spasso. Prima di alzarsi, disteso fra tanti fiori misti ad erbe, per decidere quale vestito mettere, allo scopo suo solito, di rendersi invisibile, aspettò che fosse giorno. E poiché, spiegata l'alba, l'aria diede a capire che sarebbe stata asciutta, trasparente, si vestì d'argento. Scese, nei movimenti folleggiando, verso il ponte.

Non è, davvero, nel carattere di Marzo prendere una risoluzione e poi restare inerte, perciò egli smosse un vento che, rafforzatosi al ristretto passar sotto l'arcata, ad entrambi i viandanti portò via i cappelli, ugualmente neri e ugualmente a tesa larga.

Le destre ricadute lungo i fianchi i due uomini stavano a guardarsi: Ubaldo aveva l'intero cranio calvo; l'altro, invece, chiomato in abbondanza.

Disse Remigio: « Di quella ventata, dopo tutto, son contento; dianzi dubitavo persino di essere me stesso ». Disse Ubaldo: « La realtà sempre ci conviene ».

Ritandosi la mano, con una certa stanchezza e mestizia alle parole intesero di mettere suggello. Poi s'incamminarono per salir sul ponte, il quale era antico, romano, e quindi con una gobba al sommo della volta. Avevano visto, lassù, sulle squilibrate ali del vento, il volo dei cappelli.

Vi entrarono e netta apparve, al culmine, nel mezzo, una, soltanto, macchia nera.

Giunti a distanza tale che bastava chinarsi per prendere il cappello, diedero, subito, uno sguardo sul declino del ponte; ma non videro l'altro, come si aspettavano.

Disse Remigio: « Questo è il mio: lo riconosco; e poi, se ne vorrete la prova, vedrete che nella fodera è tutt'unto; ciò dipende dal grasso dei capelli ». Disse Ubaldo: « Vi sbagliate certamente: quello che dite è un segno a mio favore. I capelli, semmai, trattengono il sudore risaliente sulla cute per le vie dei pori. In estate, a rivoli sul collo, mi bagna finanche la camicia ». Replicò Remigio: « Ammettiamo pure che il fatto del grasso non comprovi nulla... ora me lo metto in capo e vedrete se n'è esatta la misura ». Disse Ubaldo: « Sono d'accordo nel fare la prova; però a me tocca per il primo. E se m'incapa esattamente intendo, subito, di aver partita vinta ». E Remigio: « Il concetto vostro non è giusto: ha da essere anche la mia volta ». E Ubaldo: « Qualora che alla prova il cappello mi risulti stretto! In caso diverso, no; perché la massa dei capelli si presterebbe di riempirlo qualunque ne fosse la capienza ». E Remigio: « Stretto? Allora capisco che vi rifiutate ad un accomodamento: sono costretto a prenderlo per forza ».

Si piegò sulla persona; ma anche l'altro non perdette tempo: tutt'e due, assieme, l'afferrarono per la tesa. Uno tirava da una parte e uno dall'altra. Dicevano entrambi, scordandosi che dati si erano del voi: « Ti piacerebbe, sì; ma non mi arrendo! Lascia, lascia, stupido di un vecchio! Se tiri ancora lo riduci un cencio! Poteva durare altri vent'anni! ».

Mentre che essi in tal modo continuavano l'alterco, Remigio, che trovavasi volto verso la campagna da quella parte ov'era un grosso leccio, disse: « Alla mercé d'Iddio! Finiscila di strapazzare il mio cappello e voltati indietro: vedrai ingolfato tra i rami dell'albero, ciò che da me pretendi ». Rispose Ubaldo: « Questo cappello è il mio, e tu guarda pure l'altro ». Disse Remigio: « Dopo che il vento, con scapito della mia modestia, ti ha rivelato che di te più fresco son di anni, non la smetti di fare il prepotente! ». Ed Ubaldo: « Oh, sì, bella codesta variopinta chioma che della barba non è nemmeno sorella! Sembra, ti giuro, fatta con gli spargoli del bosco! ». E Remigio: « Bada bene a quel che dici: se faccio tanto di riavere il mio cappello, a pugni, voglio darti una lezione ».

Marzo andava, e soltanto in un bagliore si risolveva l'alternato e rapido passaggio, di volta in volta, dietro al disputante. E quando, in un impulso di rinnovata cocciutaggine, il litigio s'inaspriva, allora sì che mostravasi contento! Spiccava un tale salto che il bagliore, insito in ogni sua risoluta mossa, avrebbe colpito l'attenzione persino degli invasati contendenti, se non che, a tempo, si metteva una mano sulla bocca, e così, col malizioso sorrisetto, per una segreta concomitanza, nascondeva anche gli effetti, nella luce, del suo fine vestimento. Nel sentire, poi, da Remigio l'ultima minaccia, lo slancio superò quello delle volte precedenti. Prima di ritornare a terra, aveva deciso come fare per rendere a Remigio libere le mani.

Scatendò una nuova, e più forte dell'altra, raffica di vento, che dal capo del vecchio portò in aria la parrucca: a vederla sembrava una sorta di sconosciuto e scaruffato uccello. Essa andò a posarsi sulla cima di un cipresso, subito che venne meno il vento. Remigio quando si accorse che dal capo si staccava, con una mossa d'istinto,

per Ubaldo, dunque, inaspettata, volendo trattenerla, lasciò la tesa del cappello. Ubaldo cadde all'indietro battendo, forte, una culata.

In lui fecero ingorgo il manifestarsi, successivo, di opposti sentimenti, fra i quali, dopo la breve decantazione, il secondo ebbe la vittoria. Nell'immediato prorompere dell'odio, se il dolore del muscolo gli avesse permesso di alzarsi alla svelta, Marzo si sarebbe goduto il finale manesco per iniziativa di Ubaldo, anziché di Remigio. Non è a dire che gli sarebbe spiaciuto il cambiamento: rientrava, come quello di riverli presto in pace, tra i suoi volubili piaceri.

Mentre, dunque, Ubaldo, faceva, per rizzarsi, uno sforzo sulla mano perno al suolo, provò il godimento ineffabile dell'odio che alla vista del nemico, improvvisamente, tramutasi in amore: guardava Remigio con occhi talmente lucenti per ammirazione che lo stato del suo animo, appunto per abbondanza, diffondevasi sul viso; pareva finanche sulla barba. Remigio, alla sua volta, non restava indifferente al gaudio, diffusivo, che si partiva da colui, il quale, lo vedeva e lo sentiva, era tornato ad essere il perfetto suo modello. Disse: « Un dono e un avvertimento, contrariamente a dianzi, sono da attribuirsi alle ventate; per esse ho conosciuto la persona che più mi somiglia fra quante possono esserci nel mondo ed ho conquistato ciò che in perfezione mi mancava: la vanità, con la mia parrucca, se n'è andata ». Ubaldo che, mentre egli parlava, alfine, si era alzato, avendo gli occhi un poco bagnati dalla commozione, si avvicinò a Remigio e gli porse il cappello. Poiché quegli si peritava a prenderlo, disse: « Mi sono ricreduto: che sia il tuo ormai è sicuro; se guardi dentro, nella fodera, vedrai che ci sono dei colori misti all'unto: essi dipendono dalle sostanze erbacee, come dicevo dianzi, della tua parrucca ». Rispose Remigio: « I due cappelli sono uguali per la forma e per lo stato di conservazione. Anche i resti dei colori, che tu dici di aver visto nell'interno, caso mai, dipendono dal fieno, sul quale, immagino, come me, passerai le notti. Soltanto per non farti dispiacere accetto codesto che mi porgi ». Remigio, però, invece di metterselo in capo, lo teneva in mano. Disse Ubaldo: « Che aspetti? Allora rinunzio a ripigliare il mio ». E Remigio: « Abbiamo perso, e da tempo, l'agilità che ci vorrebbe per salire sull'albero! ». E Ubaldo: « Basterà colpire il cappello con un sasso ». E Remigio: « Scendiamo nel torrente a scegliere pillole rotonde e di misura giusta ». E Ubaldo: « Dici bene; ne prenderemo quante ci sarà possibile portarne ». E Remigio: « Il cappello che mi hai dato servirà da recipiente ».

S'incamminarono per uscir dal ponte. Con fraterna calma, nell'andatura e nell'aspetto, giunsero sui sassi. Ne raccoglievano e ne scartavano; prima di lasciarne uno cadere nel cappello, reciprocamente, si chiedevano consiglio. Quando, alfine, esso fu pieno, lo presero, ancora una volta, entrambi dalla tesa.

Risalendo sul ponte si ricordavano, e non poteva essere altrimenti, dell'ira con la quale, dianzi, cercavano di strapparlo l'uno all'altro, onde, di tanto in tanto, guardandosi, per reciproco e affettuoso compatimento, scotevano la testa. Si fermarono che, sul ponte, avevano fatto pochi passi: dalla pianta del leccio erano a quella giusta distanza per mandare le pillole a bersaglio. Disse Remigio: « Posiamo il cappello coi sassi sopra la spalletta ». Disse Ubaldo: « Stai bene attento che non abbia andar di sotto e così, nel migliore dei casi, costringerci a perdere altro tempo ».

E Ubaldo: « L'ho già messo a posto ». E Remigio: « Vedrai che ci avanzeranno molte pietre ». E Ubaldo: « Non lo credo; dopo c'è da riprender la parrucca ». E Remigio: « La parrucca? Giammai! Mi fa dolore persino ricordarla ». E Ubaldo: « Codesta tua rinunzia scopre la nostra somiglianza sino in fondo: nella parte intima del cuore ».

Ubaldo scagliò la prima pietra; ma essa ricadde, lungo il tronco, nell'interno. Fu la volta di Remigio. Adocchiò la pillola più grossa; nel lanciarla, poi, ci mise tutta la sua forza, corrispondente all'ardore del suo rinnovamento. Essa, sebbene non andasse a segno, scosse i rami in modo che il cappello venne a terra. Subito corse a raccattarlo e lo diede a Ubaldo. Il quale disse mettendoselo in capo: « Ora siamo, davvero in pari condizione ». Rispose Remigio: « Rifatti gemelli dalla sorte penso che non potremo separarci ». Disse Ubaldo: « Poiché in tutto questo siamo d'accordo, ti domando che, da oggi, tu rinunci anche allo strattagemma di cambiare il nome: tutt'e due, con fedeltà, dobbiam sentirci Ubaldo ».

Rovesciò, nel torrente, i sassi che erano rimasti nel cappello; poi lo mise in testa al suo compagno. Trasse un lungo sospiro; non riuscendo a dire quant'era soddisfatto. Si rimisero in cammino tenendosi per mano, come se stati fossero ragazzi. Attraversarono il ponte e, presa una stradella, scomparvero, poco dopo, al cominciare del bosco.

Marzo li seguì soltanto per alcuni passi. Si fermò sul culmine del ponte. Più che la sua volubilità, più che la sua voglia di far chiasso, poté, in lui, la patetica conclusione della storia. Marzo, ad ogni sorta di malinconie, reagisce prontamente. A volo, senza badare ad estinguer lo splendore, ora che dinanzi a sé aveva soltanto segrete piante e acque, andò a porsi dov'era necessario al fine di raggiungere il suo scopo.

Da quel posto rise e questa volta rise appieno. Il suo riso, anziché in suono, si risolvette in sfolgorio di luce. Così, manifestando la sua, tra i mesi dell'anno, privilegiata condizione, si levò, di colpo, in aria, esattamente sino all'altezza del cipresso.

Con un nuovo e risoluto volo venne innanzi, scatenando, davanti a sé, un vento ancora più forte delle volte precedenti, che dalla cima dell'albero tolse la parrucca e la portò, sempre alta sul corso del torrente, sino al mare largo. Là, Marzo si posò sul basamento di un folto stuolo di pesci che, forse, attratti dall'argento, eran venuti a galla. Però anche un'onda, al bellissimo Marzo, in quel momento contemplante, volle rendere servizio. Essa che, sola fra tutte, si era fatta avanti festevole di spuma, raccolse la parrucca.

Scomparve Marzo, scomparvero i pesci, scomparve la parrucca: il mare, più di prima, restò calmo.

LEONE TRAVERSO

Sulla « Festa di pace » di Hölderlin

L'inno di Hölderlin, che si presenta tradotto oggi la prima volta in Italia, fu scoperto recentemente e stampato nel n. 4 della « Bibliotheca Bodmeriana » edita dal Kohlhammer di Stoccarda, con una lunga nota di Friedrich Beissner, il diligentissimo curatore delle poesie di Hölderlin per quella stessa Casa che rinnova oggi i fasti di Cotta.

Gli annunci della pace (che fu nel febbraio del 1801 firmata a Lunéville) avevano destato nell'anima del poeta speranze che, quel trattato né alcun altro al mondo poteva colmare. Già in lettere del tempo a familiari e amici egli saluta in quell'avvenimento l'inizio di una nuova èra dell'umanità, e poi — nell'inno — il ritorno in terra del Divino che, abbattuto il giogo della forza, propagherà « di qui fino al cielo » la sola legge d'amore. Il carme, che perciò s'intitola « Festa di pace », supera così infinitamente l'occasione da cui nacque.

A Pindaro si richiama, come negli altri inni ultimi, la struttura in triadi di strofe, che favorisce una rotazione, si direbbe, di toni dal giocondo familiare, attraverso la grave meditazione, fino al sublime.

Di quest'inno si conoscevano tre abbozzi anteriori, che tutti cominciavano col verso:

« Conciliatore, tu, che, mai creduto ».

Nella stesura ultima, che oggi presentiamo, il poeta riprende dai tentativi anteriori qualche frase nella seconda e terza strofa, poi nella settima e ottava; ma delle quattro triadi che compongono la « Festa di pace », ritorna qui intera, con qualche variazione, solo la seconda.

In questo, come in altri inni ultimi, intende Hölderlin a interpretare la storia del mondo in una prospettiva religiosa: davanti alla sua fede i cicli delle civiltà umane si avvicinano secondo le apparizioni e gli oscuramenti del Divino sulla terra. Le Divinità a noi note (in particolare dell'Oriente e della Grecia) sarebbero incarnazioni successive, ma non rinnegabili, dell'elemento celeste che regge le sorti del cosmo: portatori di fiaccole in una lampadoforia che durerà quanto la vita dei popoli. (Così, altrove, s'affiancano a Cristo — l'ultimo nella serie temporale, il più grande e caro al poeta — Eracle e Dioniso; e sembra su tutti dominare il Padre, che di rado va inteso nel senso cristiano, di solito, greicamente, come l'Etere, il principio luminoso animatore della vita).

Nell'inno che segue è invocato un « Principe della festa » che sembrerebbe il medesimo « Giovinetto che volentieri indugiava presso la fonte sotto la palma di Siria » cioè Cristo. Ma lungamente il Beissner s'affatica a dimostrare, con ragioni sottili e il conforto d'altri passi hölderliniani, che non a Cristo allude il poeta, ma a un « divino Genio mediatore » o, in altre parole, alla « personificata preparazione degli uomini a un nuovo fecondo incontro con Dio ». Altri invece ricorda che, in corali cantati dal giovine Hölderlin, era appunto Cristo invocato « principe della pace ». Cristo sarebbe, secondo il Beissner, solo invitato ad associarsi alla festa con gli altri numi genericamente, ma col più intenso fervore invocati nella quartultima strofa. E' infatti il principio della novella età, che vuole celebrare il poeta in quest'inno, radiosa — dopo « la millenaria tempesta » — sotto il governo d'amore che non solo « bellamente pareggia » in dedizione vicendevole gli uomini fra sé, ma inclina gl'Immortali ai terrestri.

E una musica « celeste » fin dal primo verso dell'inno apre la festa, qui raffigurata come un banchetto (e reminiscenze da Platone e da Pindaro sembrano intrecciarsi al ricordo della primitiva « agape » cristiana. Hölderlin aveva del resto già compiuto la grande elegia « Pane e vino »).

Nella seconda strofe il poeta « pensa già di vedere » nell'ambigua luce del crepuscolo « Lui stesso, il Principe della Festa » che, se pur assume volto da amico, non può nascondergli la sua essenza divina. Ché « d'oggi Egli non è, né giunge senza annunci »; solo, rimane stupito dell'apparizione anche a lungo invocata chi travolto nel tumulto delle lunghe guerre ebbe ad affrontare « flutto e fiamma ». Allora imperava la forza; ora il « millenario uragano » deve (pure fra gli ultimi scrosci) cedere alla nuova serenità: dove finalmente « fiorisce intorno serale lo spirito nella quiete » come dopo una giornata immensa di travagli e violenze. (Ma a un lettore di Hölderlin la parola « serale » — come già nella prima strofe, in questa terza, — richiamerà i sensi di cui solitamente è arricchita: di « occidentale », « esperio » e insieme di « volto alla fine di un ciclo storico »). E', questa, opera del « Principe della festa » che già apprestava da lungo tempo tale scioglimento, « dal mattino alla sera » (da Oriente a Occidente); ed ecco risorgono i « giorni d'innocenza » che parevano irrevocabilmente tramontati e riportano la festa, per la quale conviene apprestare corone e banchetto, con animo di giovinetti immortali.

« E più d'uno vorrei invitare » (comincia la prima strofe della seconda triade), ma tu... »; e l'invocazione a Cristo si perde — senza un seguito grammaticale — nell'evocazione della vita del Maestro attorniato dai discepoli e del « destino mortale » che lo colse, troncandone la predicazione (« nel mezzo della parola »).

Anche qui noterà il lettore di Hölderlin una delle « ambivalenze » (come le chiama il Mittner) più rilevanti: l'*ombra* benefica che intorno a Cristo fanno i discepoli (« corteo di nuvole fido »), perché il lume divino tocchi mitigato — o li incenerirebbe — gli uomini; e l'*ombra* del « destino mortale ». Alla disperazione per l'eclissi del Divino è solo conforto la coscienza della stessa fragilità umana: se « così veloce dilegua il Divino », è che non potremmo noi reggerne a lungo il « raggio santamente ardito ». E, per risparmiarci, un Dio sfiora solo un attimo le case degli uomini « d'improvviso, e nessuno sa quando ». Né gli uomini mostrano

gratitudine per le teofanie: sconoscenza e profanazione seguono al dono celeste. Solo dopo indagini e prove profonde ci è dato afferrarlo. E, d'altra parte, se il Donatore non osservasse in ogni tempo la misura adatta alle nostre forze, il fuoco (« la benedizione del focolare ») avrebbe già arsa la nostra casa da cima a fondo. (Reminiscenza della fine di Semele, che volle contemplare Zeus nel suo splendore).

Pure — prosegue la sesta strofe — « molto abbiamo noi ricevuto del Divino ». Già il dominio degli elementi (fuoco, acqua) è regalo superno; e ora, che riconosciamo il Padre di ogni vita e il Figlio (« il Pacifico potente »), « l'alto, lo Spirito del mondo » s'è inclinato verso gli uomini per celebrare insieme i riti e le feste.

L'inizio della terza triade significa quel che Dante nel XIX del Paradiso dice di Dio:

*« Non poteo suo valor sì fare impresso
in tutto l'universo che il suo Verbo
non rimanesse in infinito eccesso »*

e ancora:

*« Ogni minor natura
è corto ricettacolo a quel Bene
che non ha fine e sé con sé misura ».*

Troppo grande, dice Hölderlin, era Egli da appagarsi della signoria del tempo: ampio si stendeva il suo campo, ma non poté esaurire mai la sua potenza. Ma a volte un Dio vuole umiliarsi fino alla statura umana e compiere « pari ai mortali » un'opera quotidiana, e condividere con noi ogni destino. Sperimentale è la nostra esistenza e faticosamente fra dispute e contrasti l'umanità cerca la sua via, quel che le convenga, « il meglio ». Solo da questa travagliosa ricerca può sorgere l'armonia finale (« che sia uno solo il linguaggio »). Ma « il meglio » sembra ora attuato, se Dio stesso (che qui si raffigura come un maestro artiere) esce dalla sua officina al termine del lavoro e dalla terra al cielo impera solo ormai la legge d'amore. L'ambiguità hölderliniana non permette qui di distinguere (ed è uno dei passi cruciali nell'inno) se il « tranquillo dio del tempo » di cui parlano gli ultimi versi della strofe, sia il medesimo che nei primi sdegnava appunto, come troppo angusta alla sua potenza, la signoria del tempo, — che egli abbia poi accettato in un atto di carità verso gli uomini, collaborando con essi alla « opera quotidiana ». Certa è solo questa solidarietà del Divino, dello Spirito, con gli uomini; e, se si avesse a intendere che la pura Divinità si serve a questo fine di un mediatore, partecipe delle due nature, a chi potrebbe alludere il poeta se non a Cristo, « come stanco del lungo corteo d'eroi » che l'anno preceduto, e pronto a raccoglierne e compirne la missione?

La strofe seguente conferma che molto ha ormai sperimentato l'uomo, tentato tutti i linguaggi; ma presto dai conflitti spunterà la concordia, anzi, « saremo noi un solo coro ».

La stessa « immagine del tempo », la configurazione storica dell'ora, quale la viene spiegando il « Grande Spirito », mostra che tra Lui ed altre potenze è ormai fermo un patto. E non solo Lui, ma « gl'Increati, Eterni » vi compaiono tutti ri-

conoscibili, come (nel regno della natura) si riconosce nelle piante l'opera del terreno e della luce.

Ma l'ultima prova, la testimonianza (« un segno d'amore ») che le Potenze celesti sussistono, è la festa, che tutte le raccoglie in amicizia ospitale, armoniosamente (« in cori »); né manca il loro Dilettissimo, cui tutti inclinano; e però ha il poeta chiamato l'« Inobliabile », il « Giovinetto » al convito, che segna « la sera del tempo », appunto quale « Principe della festa ». Né la presente generazione si rassegnerà al sonno (della morte) prima che tutti gli Immortali siano adunati nella casa degli uomini « a dire del loro cielo ».

In luminosi versi ora si cantano i segni forieri del ritorno degli dei sulla terra, e quella « semplicità » dello spirito, quell'affettuoso candore (vera incarnazione, « figura del Divino ») che l'amore propagherà come sola legge di convivenza unanime fra gli uomini. Dall'albero scosso dagli uragani delle guerre s'è staccato il frutto d'oro (la pace) difeso con tenere armi dallo stesso destino. Chiude l'inno il ricordo dei « figli perduti » dalla Natura, che tutto accoglie nel suo seno ospitale: anche il nemico che insidia e uccide gl'innocenti, anche i Satiri che insultano con la loro protervia gli Dei. Ma, conosciuto ora l'esito della sua generosità, la Natura medesima tralascerà questo corso, abbandonando alla sua inerzia insensibile, quasi in un buio Tartaro, il segreto « pauroso fermento » di forze ancora immature. (E sembra qui accennarsi al motivo dominante, ripreso forse non molto più tardi, nel ciclo dei « Titani »).

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Festa di pace

*Divini accenti sereni
in placidi moti riecheggiano colma
e aereata l'antica sala
usa a beatitudini; intorno a verdi tappeti
la nuvola di gioie esala e di lontano scintillano,
ricche di frutti maturi e di calici d'oro,
in ordine armonico, sontuosa schiera,
sparse da un lato sorgendo
sul suolo spianato le mense.
Ché da lungi traendo
qui sono, per l'ora serale,
ospiti amorosi convenuti.*

E, l'occhio nel crepuscolo, già penso,
sorridente dell'opera austera del giorno,
di ravvisare Lui stesso, il Principe della festa.
Ma, se anche lieto rinneghi il tuo esilio,
e quasi stanco del lungo corteo d'eroi,
chini la tua pupilla, oblioso, in lieve ombra,
e vesti figura d'amico, tu, riconoscibile a tutti,
pure la maestà mi piega quasi il ginocchio.
Nulla a te innanzi, ma so: creatura mortale non sei.
Può molto un saggio chiarirmi; ma dove
appare anche un dio tuttavia,
ivi è ben altra luce.

Ma d'oggi Egli non è; né tacquero annunzi di lui;
e chi né flutto né fiamma temeva
stupisce, ora scesa la quiete, ma non invano,
poi che tirannia non si vede ormai tra spiriti e uomini.
E' questo, essi odono solo ora l'opera,
che a lungo maturava, dal mattino alla sera,
ché smisurata scroscia, dileguando nel fondo,
l'eco del Tonante, la millenaria tempesta,
vinta dai suoni di pace, laggiù.
Ma voi, voi cari giorni d'innocenza,
recate la festa anche oggi, dilettil, e fiorisce
intorno serale lo spirito nella quiete;
e consigliare io debbo, anche grigia d'argento
fosse la chioma, oh amici,
a corone pensiamo e al banchetto, ora pari a giovinetti immortali.

E altri vorrei invitare, ma tu,
che agli uomini benigno, grave e tenero amico,
là sotto la palma di Siria,
presso la città, volentieri indugiavi alla fonte;
stormendo il campo di grano intorno, spirava tranquilla
la frescura dall'ombra della montagna ormai sacra,
e i cari amici, la nuvola fida,
anche te ombravano, che il tuo ardito raggio divino
mite scendesse per il deserto agli uomini, o Giovinetto!,

*ah!, ma più cupo adombrò te, nel mezzo della parola,
terribile bando, un destino mortale. Così veloce
dilegua sempre il Divino, ma non vanamente,*

*poi che risparmia sfiorando - ché mai non oblia la misura -
un attimo solo le dimore degli uomini
improvviso un dio né alcuno sa quando.
E può trascorrervi poi la protervia,
e deve barbarie invadere il luogo santo
da frontiere lontane, e cruda brancolando delira
e ivi s'affronta a un destino; ma gratitudine
mai segue sollecita al dono divino;
in prove profonde è da cogliere.
E se il Donatore non ci risparmiava,
già da tempo avrebbe la grazia del focolare
arso a noi vertice e suolo.*

*Ma del Divino accogliamo
noi molto. A noi nelle mani
fu data la fiamma, e sponda e flutto di mare.
Assai più, ché umanamente
sono con noi quelle forze straniere alleate.
E t'ammaestra la costellazione,
che innanzi agli occhi ti splende, ma non t'è dato eguagliarla.
Ma del Fonte di vita,
da cui molte gioie procedono e canti,
uno è Figlio, è un pacifico potente,
e ora lo riconosciamo
che conosciamo noi il Padre
e a celebrare feste
l'alto, lo Spirito del mondo
s'è inchinato agli umani.*

*Ché a lungo troppo grande egli fu pel dominio del tempo
e ampio si stendeva il suo campo, ma quando l'ha mai spossato?
Ma si compiace un dio talora di un'opera giornaliera,
pari ai mortali, e dividere ogni destino.
Legge è del destino che tutti qui si cimentino,
che sia, quando ritorni quiete, una sola la lingua.*

*Ma, dove lo Spirito opera, siamo anche noi, dibattiamo
che sia mai il meglio. Così ora a me sembra il meglio,
se poi ch'è compiuta l'immagine sua, il maestro si leva,
e radiante n'esce dalla fucina egli stesso,
il Dio tranquillo del tempo e solo la legge d'amore,
di bella eguaglianza, vale di qui fino al cielo.*

*Molto, fin dal mattino,
poi che noi siamo un colloquio e udiamo l'uno dell'altro,
provato ha l'uomo; ma presto siamo noi canto.
E la figura del tempo, che il grande Spirito spiega,
giace dinanzi a noi, segno che tra lui ed altre,
è un patto fermo tra lui ed altre potenze.
Non egli solo, gl'Increati, Eterni,
si conoscono tutti ivi, come alle piante
la madre terra e la luce e l'aria si riconosce.
Ma infine è, sacre Potenze, per voi
il segno d'amore, il testimonio
che ancora voi siete, la festa,*

*che tutti aduna, dove i Celesti,
non rivelati in prodigio o invisibili nell'uragano,
ma tra il canto benigni ospiti insieme
presenti in cori, santo numero,
i Beati in ogni maniera
conversano e il loro Diletto,
cui inclinano, non è remoto; e però ti chiamavo
al convito ormai pronto,
te, Inobliabile, te, per la sera del tempo,
o Giovinetto, principe te della festa; né prima
si corica pel sonno la nostra generazione,
che voi tutti, promessi,
Immortali, voi tutti, a noi
per dire del vostro cielo,
siate qui nella nostra dimora.*

*Arie dal lieve respiro
già spargono annuncio di voi,
vi annuncia la valle fumante*

°
e il suolo che ancora rintrona della tempesta,
ma speranza ravviva le gote,
e sulla soglia di casa
siede la madre e il bimbo,
e guarda la pace
e sembrano pochi morire,
trattiene l'anima un presagio,
che il lume d'oro invia,
trattiene una promessa i più vecchi.

Sono gli aromi della vita
apprestati dall'alto e anche sono
dispersi i travagli.
Ché tutto ora piace,
ma semplicità
sopra ogni cosa, ché il frutto
cercato a lungo, d'oro,
dall'antichissimo tronco
squassato in raffiche veementi,
ma — bene dolcissimo — poi dal santo destino
di tenere armi difeso,
la figura quella è dei Celesti.

Come leonessa hai tu pianto,
o Madre, poi ch'essi,
Natura, i figli hai perduto.
Ché li rapiva, o tu che tutto ami, a te
il tuo nemico, poi che l'accoglievi
tu quasi come i tuoi figli,
e accompagnavi a Satiri i Numi.
Molto così edificato
e molto hai sepolto,
poi che odia te quello
che tu prima del tempo,
Onnipotente, traevi alla luce.
Conosci, ora, abbandoni tu questo corso;
ché volentieri inerte di senso riposa,
fin che maturi, il tremendo fervore laggiù.

(Traduzione di LEONE TRAVERSO)

Dialogo al mare di un peccatore semplice e di un benestante preservato

- Che bella giornata!
- Che cielo insolente!
- Insolente?!
- Splendido, impassibile.
- Il mondo è certamente perfetto.
- Vi vedo una bella cera, e in tutto il resto inappuntabile. Vi trovate al punto esatto di coincidenza con l'universa perfezione.
- La vostra osservazione non mi pare pertinente, bensì piuttosto impertinente.
- Non avvertite mai le nevralgie del cosmo?
- Me lo domandate con una faccia più strana ancora della vostra domanda.
- Mi pare che l'uomo non sia in grado di godersi la perfezione del mondo...
- Hegel lo era.
- ...che anzi per essere preda di svariati mali, reali o immaginari, e cioè in altro modo reali: al morale, al fisico e al metafisico; e per essere il suo intendimento limitato soffre di quella che a lui pare imperfezione.
- Bisogna spaziare col pensiero, prescindere dalla propria pelle...
- Soprattutto prescindere da questa, e da altro ancora. Orsù, per voi lo farò. Spaziamo!
- A un sano sentire, bestemmia come lei fa, con premeditazione, se pure con eleganza, ripugna. Sgomenta.
- Mi pare che sia molto razionale.
- La ragione, da sola, impazzisce.
- Perciò Lei m'insegna che l'uomo, con l'aiuto di fantasia, non risparmiandoLe parecchi dissapori, la correggerà. Allegri!
- Lei è piuttosto mordace.
- Ce ne son tanti altri che lo sono ben più di me. Ci sono uomini senza mercé, dal commercio prosperoso, che mangiano e godono con cinque pance, la loro e quelle dei loro figli, e che...
- Lei mi riesce alquanto inaspettato.
- ...e che per essersi così allargati, in distinte unità, si ritengono altruisti: più morali di noi, celibi disturbati dallo spirito; mentre sono semplicemente naturali.

- Integri! E' un sacro egoismo.
- Il famoso. Evviva! Oh! Oggi sono tutto nella bocca.
- Come sarebbe a dire? Avete certi bruschi cambiamenti di rotta...
- Apparenti, come le deviazioni della nave al largo. Sarebbe dunque a dire che la bocca è la capitale del reale. Che in verità ella può dirsi tabernacolo cosmico.
- Che stranezze!
- Una buona bocca è il limpido riflesso del corpo contento; e non è forse il pernio della buona pittura? L'artista autentico non si cimenta con la tela se non si sente un palato perfetto. I suoi, saranno colori dei sapori genuini...
- ...Non c'è parte di noi che assommi tanti poteri. Per considerarla soltanto in una delle sue funzioni, nel mangiare, di quanti bisogni e divertimenti non attesta!...
- Adesso viene il bello.
- Ha bisogno di caldo e di freddo, e del gelato; di liquido e di solido; di tenero e di duro; di frangere e di dilaniare.
- E' una belva!
- Ha forse una squisita sensibilità morale quel popolo — non ne ricordo il nome né quello della regione in cui vive, ma basti ora sapere che è tropicale — il quale porta sulla bocca una benda, come altri suoi limitrofi sulle pudende. Mangiare è per lui una vergogna che subisce con mestizia. Consumano il pasto in famiglia, seduti uno dietro l'altro, a un metro di distanza. Senza fare il minimo rumore.
- Si direbbe che andiate a cercare col lanternino i fatti che sconcertano.
- Si diverte, la bocca, di un'infinità di sapori, di forme e di modi. La lingua dirige il festino: a ogni dente la sua soddisfazione, il suo colpo; ora a questo e ora a quello, ce n'è per tutti. Che briganti!
- Ma lei pensa a tutto!
- M'attengo all'essenziale; mi piace poco di arzigogolare.
- Già.
- In questo mondo, animali e piante ci si mangia l'un l'altro. E' una comunione cruenta. Siamo nati per aver fame. Chi non ottiene per contratto la sua mercede, se la prende in un modo o nell'altro. L'innocente leone che affamato balza dalla tana e col ruggito dell'insopportabile castigo si slancia nella foresta, perpetra, nel terrore dell'incolpevole vittima, un misterioso compito, forse un'altissima vendetta.
- Oh!
- Il cosmo si autodivora.
- Sublime mistero!
- Torniamo a noi. Quando ci siamo saporitamente satollati di qualcosa o di qualcuno, troveremo la natura madre tenera e dolcissima. Il lamento, la maledizione della vittima spira nel ringraziamento. Ben mangiando, il sangue vi fa delle dolci proposte, è la vita che ve le fa, le belle cose mangiate che si sono fatte simili a voi... E v'accorgerete dopo, ormai lontano dal suo generoso conforto, che il vino spiritoso vi aveva messo in grado di captare alla vita significati che senza averlo bevuto non capireste...

— Proseguite, ve ne prego, ancora un palmo o due e mi avrete per intero conquistato.

— Gli uomini di scarso torpido appetito materiale come morale, s'annoiano mortalmente. La fame è il primo gesto, il principale legame alla vita. Ora allenato, ora teso; necessità che si vagheggia come un corpo, in una fioritura di ricordi e di immagini.

— La bocca è infatti un organo affettivo.

— E gli occhi, le « fenestre dell'anima », come diceva Leonardo, che al banchetto si fanno così vispi, mangiano anche loro, spiritualmente.

— Che bel parlatore! Ma, una domanda: non siete mai sorpreso a tavola dal ricordo di un nemico?

— Se mi capita mentre addento, per caso, un piccioncino, con accentuata cordialità lo frantumo e, divorandolo, ne elimino il pensiero. Sono un mangiatore fisiologico; una persona piuttosto metodica: ogni cosa a suo tempo e luogo.

— La salute è la prima cosa.

— Sono, ordinariamente, un mangiatore normale.

— Un mangiatore normale?

— Il mangiatore normale è lontano dall'immaginare d'essere una ecatombe e, in qualche modo, uno sfruttatore. E' uno alla cui immaginazione sono chiusi certi passaggi. E' un mangiatore sintetico: una sana natura nella quale, senza averci pensato s'opera la sintesi: bisogno-piacere = giustizia-bontà.

— Una sana natura?

— Vi siete mai impietosito allo spettacolo che offre una macelleria? Inorridito dalla sanguinosa esposizione di tutti quei bravi animali appesi, scorticati e squartati?

— Veramente, no. Ho anzi subito pensato a che cosa poteva fare per me.

— E' così, caro, che si verifica una sana natura.

— Avete mai udito dallo scannatoio i loro gridi, i loro pianti? E vi siete mai figurato, strappati dalle loro stalle, alle loro madri, i vitelli giovinetti mentre nell'occhio glauco grondante lacrime si spengono le verdi distese e l'azzurro del cielo?

— M'avete reso fratello dei vitelli; ma che strane domande, io non sono S. Francesco; né sono disposto a divenir vegetariano.

— Lungi da me i sentimentali, i teneri, ma pesa su noi una legge sanguinaria. Esserne gli esecutori, o conterraneo, è compiere un gesto che sentiamo terribile, sebbene sia il meno malizioso dei gesti. Fosse questa una *diabolica* necessità? Che si debba aggiungere al sospetto ch'esser miti è tralignare, come dire esser degenerati?

— Ma perché, perché pensate a certe cose?

— Per vedere se mi riesce di individuare il Diavolo.

— Per carità, non dite eresie!

— Per starmene a me, di continuo m'adesca, e, come un sonnambulo, lo adesco. E' infinitamente qualificabile: falso per definizione. Che passi talvolta come un santo è quello che più m'addolora. Non vi dico le sorprese. Mi sento, in certe

ore i suoi riflessi così incisi sul volto (è la prima volta che lo confesso), da desiderare, se sono a capo scoperto, un cappello a larghe falde abbassate per ombreggiarne l'ironia. Sono, malgrado tutto, così sensibile... Una volta, nella campagna toscana, si presentò a me definito a tal punto che io raggiunsi un alto grado di veglia. Che tira e molla crudele! Litigai con lui tre giorni di seguito. Fui salvo, finalmente.

— Ma no!

— E chi altri era se non Lui? Non crediate che io abbia perso la tramontana.

— Sono io che la perdo.

— Il mio sonno diminuisce ogni giorno in ebbrezza e intensità...

— Siete un tipo incredibile.

— Essere abitanti di questa terra, a voi per me, a me per voi, a ognuno per tutti dovrebbe essere un pessimo indizio.

— Oh! Stimatissimo amico, gradireste un Campari soda?

— Lo gradisco.

— Ma, scusatemi, in che modo lo avete incontrato nella campagna toscana, com'era?

— Se ve lo dicessi, cessando di essere ansioso per lui e per me, definireste la « faccenda » nel modo più naturalmente « ovvio » di questo mondo.

— Vi vedo sorridere: a che cosa mai?

— A un ricordo che ci farà tornare a bomba; ma non ho afferrato il tramite per cui mi viene. Bevo alla vostra salute. Figuratevi che una volta, trovandomi nelle circostanze di dover saltare la ricreazione del pasto di mezzogiorno, dopo aver già eluso quello della sera precedente, oltre che per attutire quella sorda inquietudine dell'organismo conseguente alla privazione del suo principale impiego, anche per coprire la mortificazione, m'ero messo a rileggere Bergson. Lungo la lettura, sentivo una smania, crescere una strana irritazione; si bruciava a poco a poco la miccia del mio lume. Sentii mordere nelle viscere. Era lei, la Signora del mondo. Mi parve allora che una suprema cinica legge mi schernisse, assumendo poi figura in tipi presso a poco come il conte, i quali tra loro si congratulavano.

— Il conte?

— Esce dalla comunione sociale, dal normale sentire, un uomo che non mangia tra gli altri che mangiano; che cammina nelle strade fra gente vivace, fra ristoranti scintillanti e trattorie bonarie, inverosimili vetrine di nature morte e di vivande di ogni sorta.

— Oh!

— Finché, assolta la fame, non diventi a se stesso oggetto di stupore... Il suo pensiero non si coordina più a quello di chi gli parla. Ha una fissità che teme di essere scoperta; una maschera che gli dà fastidio. Cerca, nella mente irritata, una parola che non trova, che non esiste perché non ne esiste il rapporto. Separato dal futuro, il suo passato langue nella nebbia dell'inedia. Ma bisogna esserci passati per capire. Situazione dove s'incontra un'idea; che vive nuda nella mente dei briganti; in quella dei commendevoli, decorata, coperta d'orpelli.

— Quali commendevoli?



Massimo Campigli • Firenze 1932
Raccolta Gianni Mattioli, Milano

— I tipi come il conte. Costoro coltivando nobilmente fievoli rimorsi, seguono di slancio la natura.

— Mi pare di aver capito che non vi siete fatto di questa un buon concetto.

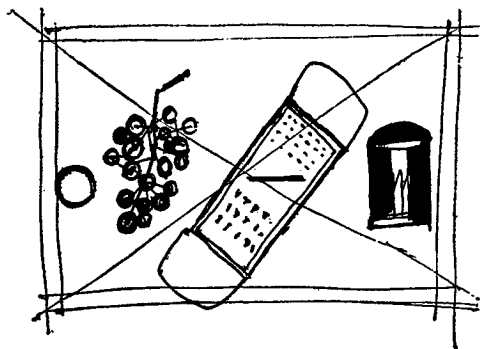
— In certi momenti, dandomi torto mi capita di dar ragione al conte, ma me la trova cinica; e levando lo sguardo verso le idealità dal mio dubbio incrinato, le contempla come le stelle fisse del suo firmamento. Se vi scopre poi qualche fede, vi chiamerà dogmatico; quando entrerete in crisi, sprovvisto della tavola dei valori; e, finalmente, incapace di quel vero scetticismo che gli suggerisce la finezza filosofica nelle circostanze più propizie. Conoscesse egli le contraddizioni vere! Al fine di perfezionare la sua educazione, già tanto elaborata, e così regolare, gli auguro trentasei ore di digiuno disperato ogni tre mesi soltanto; e magari per la salute dell'anima.

— Ma chi è questo conte?

— Carissimo Lei... Scusi, non mi torna alla mente il Suo riverito nome...

— Fabrizio de' Fabrizi.

— Caro de' Fabrizi, questo conte m'è stato ispirato da un altro conte; è il tipo perfezionato della categoria dei commendevoli.



GIULIO CATTANEO

L'ambiguità di Carlo Dossi

« Dossi è una rara moneta aurea ma da gabinetto numismatico; utile allo studio, inutile al commercio... ». Con queste parole si definiva l'autore nelle *Note azzurre*: di tanto in tanto il Dossi si compiaceva di presentarsi al lettore con qualche analogia. « Della nuova letteraria vendemmia fatta con l'uva d'Alfieri, Parini, Foscolo ecc. Manzoni è il vino, Rovani il torchiatico, Dossi la grappa. Del letterario inverno d'Alfieri e compagni... Manzoni è la primavera, Rovani l'estate, Dossi l'autunno ». Le sue confidenze letterarie non sono molto minuziose, generalmente espresse a simboli, allegorie, nell'intenzione di suggerire di se stesso una immagine riservata e aristocratica. « Il noi di Manzoni vale io e il lettore — il noi di Rovani vale io e ancor io — l'io del Dossi vale io sol io. In altre parole il primo s'industria a insinuare in altrui le proprie opinioni, il secondo le impone, il terzo le tiene per sé ». Dalle *Note azzurre* si ricava soprattutto questo: allusioni a « un'arte d'eccezione », a una specie di quintessenza espressiva. « Il letterato che non scrive pei pochi è letterato di ben poco valore ». In più una distinzione fra un Dossi buono e un Dossi cattivo ma anche questo non aggiunge troppo. Lo scrittore era portato a ridurre motivi complessi a schemi semplici. Anche quando nel *Margine alla Desinenza in A* riunirà questi temi in un discorso ricco e ordinato non rinuncerà del tutto a servirsi di modi emblematici. Si compiaceva della sua situazione di incompreso e solitario ma tutto questo corrispondeva alla realtà fino a un certo punto o almeno non ne rappresentava l'aspetto più importante. Nel Dossi è un tentativo continuo di alterare la propria immagine, di non essere mai quello che era. Il Dossi cattivo è una figura irrealistica e quello buono è insidiato da calcoli meschini e soprattutto da una tenerezza risibilmente alla moda, la pietà per i bimbi infreddoliti dell'Ottocento di De Amicis. Rimane il Dossi sensibile, bizzarro, dotato di umorismo che altera le proprie qualità guastandole nell'eccesso e nell'acredine falsa. La sua delicatezza si corrompe dopo le pagine dell'adolescenza, la sua bizzarria si complica in una pericolosa involuzione, in giuochi sterili, l'umorismo si carica di inutile, insincero e sofferente sarcasmo. Il suo resta un problema difficile da risolvere, anche per quella ambiguità che è in tutta la sua opera. Nel divertimento si mescola anche qualche elemento involontario. Non si sa se l'effetto sia proprio quello voluto dal Dossi, se non sia stato accresciuto da una incertezza critica, curiosa in un artista così attento, così calcolatore. Anche per quanto riguarda la sua formazione, l'origine soprattutto di quella maniera estremamente caratteristica, le *Note azzurre* non rivelano nulla di preciso.

Non mancano in questo zibaldone le indicazioni utili nei continui commenti a letture quanto mai disparate. Si delinea in queste pagine una cultura poco ordinata e nemmeno specificamente letteraria: i nomi di Apuleio, Dante, Cardano, Cervantes si alternano a quelli di Lombroso e Mantegazza. Aneddoti su pittori scapigliati seguono variazioni linguistiche, osservazioni politiche, progetti bizzarri. I giudizi letterari sono ovvii, malsicuri, ridicoli, e qualche volta non privi di un certo acume. Le sue preferenze non hanno quasi mai valore critico; l'ammirazione per il Manzoni è sempre unita a quella anche maggiore per Rovani. Manzoni, Rovani, Cattaneo, Gorini, Cremona, Rossini, Crispi, ecco l'elenco dei suoi idoli. Nei rilievi particolari su ognuno di questi personaggi e su molti altri si avverte quasi sempre uno scarso senso critico. Se mai il Dossi dimostra una finezza diversa nell'affrontare qualche tema come l'umorismo, ricavando dalle letture quel tanto che basta a sostenere le sue tesi. Su questo argomento l'autore si esercita a lungo; sicuro di averlo esaurito ne tenta un'interpretazione lirica: « L'umorismo è il riso temprato col pianto — pioggia col sole — Eraclito fuso in Democrito ». Proprio in queste definizioni, secondo il suo gusto consueto degli schemi, è dato cogliere un accenno abbastanza significativo: « Dei generi dell'umorismo, nell'inglese domina la vena sentimentale (Sterne), nel francese la scettica (Rabelais), nel tedesco la vena della bizzarria (Richter), mentre l'italiano conserva finora in tutto sobrietà, forse perché inceppato dalla tradizione classica ». L'umorismo attribuito a Richter, uno degli autori prediletti, è di vena bizzarra e il Dossi proprio attraverso la bizzarria ha cercato sempre di ottenere effetti umoristici. Bizzarria è vocabolo caro allo scrittore; libro delle bizzarrie, progetti bizzarri sono parole che si ripetono frequentemente nelle *Note azzurre*. Giusta o no, l'interpretazione dell'umorismo di Jean Paul è sufficiente a spiegare la natura, la ragione dell'umorismo del Dossi. « ... e Arpagone, nel prodigarsi una ciliegia allo spirito, non ne salva il nocciolotto in taschino », « si spassa a grattarsi un prurito che possiede zampini », « e il cervello dell'uomo, salvo che forse in frittura, è sempre cattivo », « un levrierino grigio, svelto, dal lungo muso; di quelli che bubbolano anche di mezza estate e sembrano avere in dosso una perpetua pulce » sono tutti esempi, fra i tanti, di questo umorismo stravagante.

Stabilire un rapporto fra il Dossi e gli autori preferiti è quanto mai difficile. Che cosa c'è di comune fra il Dossi e il Manzoni se non un certo senso del paesaggio lombardo? Ma anche in questo sentimento è facile scoprire profonde differenze fra i due piuttosto che una vaga affinità di conterranei. Nella *Vita di Alberto Pisani* è descritto un viaggio notturno in diligenza, un viaggio sentimentale. Cenni brevi sulla notte e sul nascere dell'alba. Chi ha presente il vasto quadro manzoniano del cielo di Lombardia trova gli stessi colori in questa pagina del Dossi, stemperati in un acquerello di poche pennellate vivide ma sparse, tutto franto in particolari da « un'arte madreperlacea, illusoria, pericolante ma estremamente caratteristica » quale quella attribuita da Cecchi ai pittori scapigliati. Nonostante tutta la sua ammirazione per Rovani, non vi sono tracce nelle pagine del Dossi di un'influenza precisa. « Stia certo il lettore che, se di un'oncia soltanto della limpida mente e dell'amabile filosofia di Alessandro Manzoni o del sicuro animo e dell'ampio umorismo

di Giuseppe Rovani avessi potuto disporre, non mi sarei contentato di fare il geroglifico Dossi ».

Quanto all'ampio umorismo del Rovani, ben diverso da quello del Dossi, ne abbiamo pochi esempi e forse il più persuasivo è dato dal capitolo dei *Cento anni* « Il ballo del papa » in compenso di tante pagine prive di umorismo e divertenti in modo del tutto involontario. Sono riconoscibili nell'opera del Dossi ricordi di Sterne e di romantici tedeschi in motivi troppo cari all'autore per vederli come un puro derivato letterario o in elementi estranei, imperfettamente assimilati. Anche l'Hogarth è uno dei suoi autori e dovrebbe, secondo una sua dichiarazione, aiutare a conoscere il segreto delle sue « scritte pitture ». Ma anche questo rapporto non è rivelatore e serve soltanto a chiarire un'intenzione, non un risultato. In Hogarth è una nota crudele che manca nel Dossi, nonostante la sua ostentata cattiveria. I particolari tragici in un mondo malvagio o indifferente (il bimbo che precipita, gli animali, torturati) sono resi con una rappresentazione così impietosa da rendere grottesche e povere al confronto le perfidie dei *Ritratti umani* e della *Desinenza in A*.

Quello che più colpisce in una lettura del Dossi è l'eccentricità del suo stile. In primo luogo la lingua, così varia, questo mosaico composto con un artificio e una pazienza davvero straordinari. Il glossario del Dossi (e sarebbe interessante presentarlo completo, fornito di precise note linguistiche) è quanto di più composito si possa immaginare: un certo numero di vocaboli latini (flava, furiale, irremeabile, mammoso, oscitante, pomoso, tentigine, tinnula ecc.), una notevole quantità di parole lombarde (arlà, barabbaglia, barbellare, brisa, luccànica, lusnata, margnuccone, pilatèlla, sganzèrta ecc.) e soprattutto una serie di parole rare, arcaiche, ricavate da testi come il *Decamerone* o la *Mandragola* (arrubinato, naccherino, schiccheramento) o da opere assai meno note del Varchi (barbugliare, scappuccio), del Magalotti (gariglione), del Bartoli (pispino) o addirittura di Jacopo Angelo Nelli (chiuccurlaja) e soprattutto dalla consultazione dei dizionari. « Per me in generale preferisco la lettura di un vocabolario a quella di un romanzo ». Come è difficile capire il Dossi senza l'aiuto di uno o più vocabolari, nello stesso modo è impossibile immaginarselo al lavoro privo di questi preziosi sussidi. Voci aretine (baturtare) o lucchesi (lappoleggiare) figurano nel repertorio nutrito delle parole dialettali dove quelle lombarde non sono in forte maggioranza. Avverso alle delizie del parlar toscano, che spesso col buon toscano hanno scarsa relazione, nel suo diritto di « gentiluomo lombardo » a resistere alla dittatura fiorentina, il Dossi trova quello che gli occorre in qualsiasi dialetto italiano. Fra un'espressione morta e una viva preferisce quella arcaica (scamuzzolo per minuzzolo, vetriera per vetrata). Quanto gli deve essere piaciuto nel verbo *parpaglionare* l'incontro del lombardo *parpài* e dell'antico *parpaglione*. Il Dossi non si accontenta di riportare voci dialettali ma le adatta, le uniforma al suo gergo personale, ricava verbi da sostantivi (da coniglio inconigliarsi), interviene quindi sulle parole e ha propositi inventivi. « Inventare parole nuove è lecito a tutti per la ragione che è lecito (e in ciò nessuno è contrario) l'inventare nuovi pensieri ». La sintassi latina è un elemento importante del suo impianto stilistico a parte i costrutti tipicamente lombardi. Abituato a scorrere i testi di letteratura italiana, più con l'intenzione di scoprire qualche vocabolo difficile

che di studiarne la prosa, il Dossi trova nel latino quella possibilità sintetica che corrispondeva alla sua « preoccupazione affannosa di stipare quanto più senso si possa in ogni frase ». Gli esempi non mancano soprattutto ne « La colonia felice », ambientata in un primo abbozzo nell'impero di Marco Aurelio e dove l'involuzione linguistica e sintattica è a un grado non raggiunto neppure in seguito. « Quantunque, corrotti il palato dal pimento dei vizi male potessero assaporare la tenuità di un affetto gentile... ». Oppure: « Gualdo il beccajo svegliossi. L'acuta brezza ferivagli la somma pelle; l'animo, la sorpresa ». Naturalmente queste soluzioni linguistiche, morfologiche e sintattiche, di un carattere così strettamente privato, personale, potevano servire soltanto a lui. Anche in questo il Dossi si rivelava uno scrittore « che scrive pei pochi » o meglio ancora per sé solo. Nulla di più contrario in questo linguaggio alla teoria manzoniana sulla lingua, forse anche per reazione al manzonismo superficiale e deteriore di molti. Ma quando si pensi alla meditazione del Manzoni, alla sua lunga ricerca della soluzione di questo problema, sia pure semplificandolo, in funzione della unità d'Italia, quando si pensi anche al contributo assai diverso di un Tommaseo, con il suo senso linguistico un po' immaginoso ma con le sue splendide ragioni, non si può fare a meno di giudicare l'irripetibile esperimento del Dossi degno di curiosità e di attenzione ma terribilmente sterile e alieno da un vero impegno culturale. La prosa del Dossi è dominata da un ritmo estremamente riconoscibile, tende a certi effetti sonori e li ottiene obbedendo a vere e proprie regole metriche. Quando l'autore non è ossessionato da preoccupazioni stilistiche, come nelle *Note azzurre* che servono a lui solo, la sua prosa è spesso stenta, scolorita, tradotta mediocrementemente dal dialetto. Quando il Dossi si impegna a fare il geroglifico, la sua pagina si carica di artifici ingegnosi e bizzarri e tutto si deforma e si ridicolizza; anche il proposito più serio si annulla in una caricatura involontaria. Il moralismo del Dossi (intenzionalmente rigoroso nella sua avversione alla morale ufficiale), espresso in quei modi insistenti, è forzato e grottesco. Questo stile curiosissimo, estremamente personale, corrisponde alla natura del Dossi, alla sua mania di « alchimiare » e di « confondere il giuoco ».

A questo punto è quasi obbligatorio un confronto con Carlo Emilio Gadda secondo quella consuetudine autorizzata anche da qualche studioso illustre di citare Gadda parlando di Dossi oltre che, come sembrerebbe più logico, ricordare il Dossi scrivendo di Gadda. L'insistere sulla somiglianza di questi due casi è diventato uno dei luoghi comuni della critica contemporanea. Le affinità che si possono indicare fra questi scrittori sono di carattere talmente esterno da far ritenere uno stretto rapporto o addirittura una derivazione letteraria giustificati da una scarsa conoscenza del Dossi. Ad ogni modo un raffronto può anche essere utile se, nell'esame delle forti differenze tra i due, potrà essere ottenuta per contrasto una definizione più chiara dell'autore de *L'altri*. La passione antiquaria del Dossi non ha un equivalente nella lingua del Gadda dove la parola è scelta non per il puro gusto della varietà e del mosaico e l'espressione dialettale è in funzione di un personaggio o di un ambiente ed è carica di intenzioni satiriche o comunque destinata a un rilievo particolare. Nella frase del Gadda « La pedente e sparacchiante meccanica del più triviale novecento » il verbo latino e del Burchiello aggiunge una nota colorita a

un'immagine burlesca mentre in quella del Dossi « Appresso, tutto si confondeva col cielo, azzurro cinereo, gioiellato di stelle che lappoleggiavano senza posa » il verbo non ha altra giustificazione se non quella di arricchire il testo di una voce rara. Da tener conto poi che il numero delle parole da cercare sul vocabolario è molto limitato nello scrittore novecentesco a differenza dell'altro. Ma dove più è evidente la diversità fra i due è nella qualità della scrittura. La prosa di Gadda è tesa e drammatica e quella di Dossi ha qualcosa di molle, di sentimentale. Nelle pagine di Gadda le frasi e i periodi si snodano gli uni dagli altri in una tessitura salda, con scarso respiro; la prosa del Dossi, pure obbedendo a un certo ritmo, si rompe di continuo. Lo stile di Gadda ha qualcosa di implacabile nel frugare, scomporre la realtà saggiandola pezzo per pezzo, insistendo nella ricerca di ogni addentellato, apparentemente divagando, pure di esaurire un tema; il Dossi si serve spesso di note rapide e ha molto meno l'istinto del segugio. In Gadda l'effetto lirico è ottenuto più volte come una saturazione di un lungo processo complicato e rigoroso; Dossi ha una sensibilità poetica immediata, impressionistica e la sua complicazione lo porta lontano dai risultati lirici. Il « carnalismo » del Dossi è tutto intenzionale e astratto e lo stile di Gadda è quanto mai corposo e il suo senso della realtà avido e sanguigno. Il Dossi parla di « nota lùbrica » a proposito de *La desinenza in A*, ma non ha minimamente l'appetito, la carnale curiosità dell'altro. La cattiveria, chiamiamola così, di Gadda, è ben altrimenti autentica, dotata di una carica esplosiva. La misoginia del Dossi, diventato sebbene tardi marito ideale con sposa adorata e amatissimi figli, è un atteggiamento superficiale di deluso: i suoi ritratti femminili sono troppo fini e innamorati. I momenti più sensibili della sua opera sono forse quelli dedicati a immagini di bambine e giovinette e in questo è la sua affinità più evidente con certi pittori scapigliati come Cremona e Ranzoni. In questi ritratti si rivela una disposizione di acquarellista, una capacità di ottenere effetti lirici con mano leggera e svelta. Velocità e leggerezza che è inutile cercare in Gadda. E mentre il Dossi, nel suo moralismo, si esercita su motivi piuttosto ovvi come infedeltà e ingratitudine credendo di denunciare chi sa quali orrori, il Gadda senza pretese moralistiche esamina una realtà sordida e amara, scoprendovi, nella sua mania dell'eccesso, aberrazioni assai più gravi di quelle effettive. Per concludere, dato che qualche studioso si è divertito a cercare espressioni alla Gadda nelle pagine degli scapigliati, citerò anche io l'unica frase *gaddiana* che ho potuto trovare nel Dossi. E' l'inizio della *Vita di Alberto Pisani*: « Degno di Paracelso! E' lo studio degli studi. Sente il tabacco, l'inchiostro e la citazione latina » che richiama vagamente l'immagine di Gadda dell'«intonaco giallo, che attende la peste, la Spagna, e la Controriforma». E' un po' poco per stabilire un rapporto fra i due Carli, ma è difficile contribuire più efficacemente a questa tesi.

L'altrieri è il primo libro del Dossi. Pubblicato nel 1868, rappresenta il risultato di una esperienza letteraria precocissima ma laboriosa. L'autore diciottenne non era alla sua prima prova; una serie di tentativi precedenti giustifica la maturità di quest'opera. Quello che stupisce ne *L'altrieri* non è tanto la vocazione letteraria comune ad altri giovanissimi ma l'orientamento preciso, l'affermazione di uno scrittore non certo a uno stato potenziale, embrionale, ma già padrone dei suoi mezzi.

La scrittura, tanto incerta negli adolescenti, così difficile a conquistare, in queste pagine risulta lo strumento perfezionato di varie prove successive. Le qualità liriche saranno di rado espresse in seguito con tale freschezza; la bizzarria delle immagini ha già quei caratteristici effetti comici provocati da un miscuglio di consapevolezza divertita e di serietà inconsapevole. Le ingenuità di questo libro non sono dovute all'età inesperta dell'autore: ingenuità molto simili se ne trovano anche nelle ultime opere del Dossi. E anche in questo caso il giudizio dovrà essere prudente perché, data l'ambiguità, è difficile stabilire il limite fra l'inconscio e il volontario. Quello del Dossi è un caso di una rarità eccezionale: l'adolescente non ha composto soltanto con *L'altrieri* un libro di una maturità notevolissima ma ha raggiunto il suo risultato più autentico. *L'altrieri* rivela con sufficiente chiarezza quello che avrebbe potuto essere lo scrittore se non avesse volontariamente battuto vie così infide e tortuose. Non che manchi in questo primo libro la tendenza propria del Dossi a falsificare, ad alterare ma si nota anche spesso una spontaneità che più tardi cercheremo invano. *L'altrieri* evoca alcuni episodi collegati fra loro da nessi esilissimi e patetici. Le qualità poetiche sono espresse con estrema delicatezza nell'idillio con la bambina e nel capitolo « Panche di scuola » il comico è di una schiettezza davvero rara per il Dossi. Da questo episodio ha origine il primo atto di *Ona famiglia de Cilapponi*, una commedia in dialetto milanese bonaria e spiritosa, da repertorio di Ferravilla. Nell'ultimo capitolo « La principessa di Pimpirimpara » è il passaggio difficile dall'infanzia all'adolescenza; l'umorismo è una nota spontanea e felice, non appesantito da quella forzata acrimonia e da quegli insistenti giuochi di parole ai quali l'autore trentenne potrà di rado rinunciare. Di qui il sorprendente effetto di certe frasi pungenti, come alla fine del capitolo, quando l'umore bizzarro del Dossi, pronto, estroso e con una punta di risentimento ha una delle sue caratteristiche accensioni.

La *Vita di Alberto Pisani*, a parte i suoi pregi e i suoi errori, ha, più de *L'altrieri*, un certo interesse culturale. Non mancano tracce di letture di Sterne (basterebbe pensare all'episodio del viaggio in diligenza), di Richter (la biblioteca), di Hoffmann (il mago), di Dickens (nell'espedito di inserire racconti nel corpo del romanzo). Nel finale che deriva chiaramente dalla novella *Bouvard* del Tarchetti c'è un'atmosfera da fantasie di Hoffmann e di Poe. In qualche momento del libro il Dossi è notevolmente vicino ad altri narratori scapigliati; soprattutto nel tentativo di rievocare figure e situazioni tipiche del primo romanticismo tedesco. Nella scapigliatura è una ricerca del demoniaco, un guardare alla natura popolata di presenze magiche e diaboliche che corrisponde a quanto avevano fatto con risultati assai più validi certi scrittori e musicisti romantici tedeschi; si pensi appunto ai racconti di Hoffmann e alla scena della « Gola del lupo » nel *Freischütz* di Weber. Quanto alla scapigliatura si ricordino ad esempio i *Racconti fantastici* del Tarchetti e le bonarie diavolerie della « Notte del Sabba » nel *Mefistofele* di Boito. Ma nel caso del Dossi si tratta di elementi estranei; a parte la mediocrità dei risultati artistici il Tarchetti sentiva certi temi con vera ossessione. Più intonati nella *Vita di Alberto Pisani*, data la disposizione sentimentale del narratore, i richiami a Sterne e a Dickens. Nonostante le pretese del Dossi di essere un autore fuori moda, in questo libro, più ancora che ne *L'altrieri*, sono riconoscibili elementi tipicamente otto-

centeschi. « Correva allora la moda del circolo equestre; egli vi giunge e solleva la pesante imbottita della porta di strada, di Dio sa di quanti sospiro, cui la moglie moriva dalla febbre e dal freddo ». « Ma, di sconnesso ancor più, stava nel mezzo del cerchio, un disgraziato fanciullo che si storceva per sollazzo del pubblico. Era l'uomo-caoutchouc; un mingherlino a cui i bimbi della platea e dei palchi invidiavano il bel vestito da diavoluccio, rosso, a pagliucole d'oro, ma che, d'inferno, sentiva solo le pene ». « ... e immagina una tosuccia (la cassierina) incesa da biccheretti di branda, a saltar trafelata cerchi, corde e sedili, tossendo e gettando a guisa di gioia i gridi che le strappava il dolore ». Un altro tema della letteratura del tempo era quello dei genitori ignobili che sacrificano i figli al loro egoismo, svolto nella *Vita* con tutta la necessaria cupezza nell'episodio de « La maestrina d'inglese ». Un motivo abbastanza diffuso; tanto per fare un esempio ricordo il romanzo del Ghislanzoni *Artisti da teatro*. Anticlericalismo, una specie di paganesimo simile a quello carducciano, inquietudini e delusioni politiche caratterizzano per certi aspetti il Dossi come un rappresentante tipico di una generazione post-risorgimentale. Da tener conto poi che a questi argomenti patetici e a questi sacrilegi, da lui sentiti senza dubbio come molto audaci, si abbandonava con assoluta mancanza di spirito nonostante l'involontaria caricatura della prosa.

La colonia felice è una specie di lungo racconto a tesi, curiosissimo e nel complesso fallito. Piacque al Carducci, profeta ottimista, sicuramente per il suo contenuto morale. E' l'ultimo dei romanzi del Dossi; dopo è la lunga successione delle prose e dei ritratti e anche la *Desinenza in A*, suddivisa in scene, continua questa serie. Nelle opere più tarde, accanto alle qualità più persuasive già notate nei primi libri e che di tanto in tanto riaffiorano, si accentua la tendenza alla falsificazione, all'artificio. Risentimento e sarcasmo sono espressi continuamente con la sofferenza di chi non li prova con la voluta intensità; si ripetono i motivi deteriori ottocenteschi, il giuoco verbale si complica, la bizzarria è cercata di continuo con sottigliezze inutili. « Volata via la vespa, rimaneva lo sfrizzo. Avea la botta amorosa evocato alla pelle l'ammaccatura dell'odio ». Di esempi come questi se ne trovano in ogni pagina fino alla saturazione e alla noia. « ... troverai gagliardi sapori — avvertiva il Dossi ne *La Desinenza in A* il critico — che a te, assuefatto alle più scempie pappine, abbaglieranno il palato. Ma, che vuoi? A gusti scaltriti (e io sol cucino per essi) non può l'ingenuo manzo piacere se non a forza di salsa. Anzi; anche il sale è talvolta lor dolce, e però ci vuol pepe. Viva il pepe che salva i panni dal tarlo - ed i libri! ». Ma il Dossi per riuscire sapido com'era sua intenzione avrebbe dovuto possedere non soltanto il suo umore stravagante ma un senso della realtà molto più succoso.

Le ultime pagine dello scrittore sono quelle delle *Note azzurre*. Si accentua alla fine del diario la malinconia del Dossi di sentirsi un sopravvissuto in un mondo ormai così diverso da quello della gioventù. Gli amici più cari sono tutti morti; tornando a Milano riconosce i luoghi ma non trova le persone amate. Per tutta la vita, proprio nelle *Note azzurre*, lo scrittore ha raccolto aneddoti e ricordi della città che va perdendo il suo carattere, che appare sempre più lontana, così passata. In questo zibaldone dove l'autore si esprime senza complicazioni di scrittura sono gli appunti che serviranno all'abbozzo di una *Rovaniiana*, una specie di omaggio

ai grandi lombardi che lo hanno preceduto. Milano risorgimentale, Milano scapi-
gliata: un ricordo nella progressiva napoletanizzazione dell'Italia.

Certo, data la cura del Dossi di apparire sempre il continuatore di una tradi-
zione che ha in Manzoni il suo penate non si può fare a meno di mettere a confronto
non tanto le opere dei due scrittori ma i loro atteggiamenti, il significato storico
degli ambienti dove vissero e operarono. Con Manzoni una civiltà letteraria era
al suo culmine ma al tempo del Dossi prevalevano un diletterismo culturale, una
ricerca di modi spiccatamente eccentrici insieme a insoddisfazioni morbose e deca-
denti che nella guerra del '15 avrebbero in parte trovato il loro sfogo. Se si pensa
alla casa del Manzoni, alla sua stanza di ricevimento con « il bel camino di marmo
bianco, che aveva sopra una pendola e due piccoli candelabri di bronzo » e « le
mobiglie molto semplici e del tempo del primo impero » e confrontiamo tutto questo
al « palazzo del Dosso » con il Portico dell'Amicizia, la piramide delle Tre Arti e
il faro elettrico, non si può non constatare la decadenza del gusto e di un costume.
Basta scorrere le testimonianze sulla conversazione del Manzoni, sui suoi colloqui
col Tommaseo e il Bonghi per avere la prova di un concreto mondo culturale, dalle
radici assai profonde, che non si sarebbe più rinnovato con tanta ricchezza di con-
tenuto e apparenze così sobrie.

Dossi è autore difficile; pochi scrittori come lui lasciano nel lettore tanti dubbi
e il desiderio di sapere qualche cosa di più sulla sua vita, nonostante i documenti
a disposizione. Manca una biografia minuziosa e fedele. La testimonianza di un
contemporaneo ed amico, *L'ora tòpica di Carlo Dossi* di Lucini è un curioso miscu-
glio di ingenuità e stravaganza. Nemmeno alle *Note azzurre* si può chiedere la solu-
zione di ogni enigma. L'autore del resto avvertiva: « Con tutto ciò, se il curioso
restasse non soddisfatto nella ricerca, oppur non restandone completamente, s'incon-
trasse in sintomi di pensieri più che in pensieri perfetti, s'incontrasse in contraddi-
zioni d'idee e di dicitura, o in mala esposizione, rifletta, lo prego, che le presenti
note furono scritte, non per comodo suo, ma mio ». A una maggiore compren-
sione dello scrittore si potrà arrivare raccogliendo un glossario (ma sarà difficile che
uno studioso di storia della lingua si dedichi allo spoglio di un linguaggio così arti-
ficioso), con una analisi stilistica minuta e rigorosa e con una indagine precisa degli
elementi culturali.

Con il Dossi, più ancora che con altri, è inutile aver fretta; la prima impres-
sione è forse quella di un assurdo puro ma conviene ricominciare da capo molte
volte: il giudizio sarà soggetto a modificazioni continue. « Quand'io mi metto a me-
ditare qualche tema, gli è come se entrassi in un buio sotterraneo: nulla vedo. Ma,
a poco a poco, l'occhio dell'intelletto si assuefa all'oscurità ed acquista come quello
del gatto la proprietà di raccogliere in sé i minimi fili di luce, cosicchè finisco per
trovare quanto cerco e più ancora. E ciò avviene pure, leggendomi, a' miei lettori,
di cui molti, respinti dalla prima apparente bujezza, gettano il libro. Da' miei let-
tori io non invoco che pazienza ».

Sette poesie di Diego Valeri

ERA IL SUONO DEL MARE

Era il suono del mare: trascorrente
voce su voce, susurro dell'onda
che prona si distende sopra l'onda
supina e in lei si perde.
Era la luce di settembre, verde
nel fogliame dei platani, celeste
nel cielo alto, dorata
sulla linea sbarrata
dell'ultimo occidente. Eran le stanche
feste degli orti e dei giardini; i rossi
gigli aggirati da farfalle bianche
sul breve prato.
Era, tra splendide erbe, l'appannato
vetro dei fossi...

FANCIULLA E RUSCELLO

Così bianca nell'ombra verde! E' china
sul rivo, ad ascoltare
il suono delle piccole onde chiare
sotto i silenzi alti della mattina.
Ora batte le ciglia, apre un sorriso
stupito. Dice: bello!
Ha visto nel ruscello
sorridere il suo viso,
ha sentito il suo nome
farsi e disfarsi, come
una tremula scia,
nella voce dell'acqua che va via.

METAMORFOSI DELL'ANGELO

Se mi sporgo a guardare dentro il pozzo
degli anni morti, vedo, in fondo all'ombra,
dilatarsi il chiarore di un mattino
azzurro e bianco, e te, viso di perla,
occhi d'ambra dorata,
splendere, luce nella luce, arcana
verità del divino amore,
dolcissimo angelo...

Ma qui, se qui ti cerco
fra terra e cielo, in questa
serenità del tardo tempo, nella
limpidezza del dì che si fa sera,
più non ti trovo, e invano
t'invoco, angelo. Forse
t'ho perduto per sempre. O forse splendi
ancora, senza forma, nella vasta
aria d'intorno; sei la luce
che ancora dura... Questa
luce attonita; e l'ombra, così lieve,
che vi trema sospesa,
come uno sguardo d'occhi bruni, come
un passar d'ali nere.

IL DOLCE TEMPO

Fermo nell'aria il dolce tempo. Un'ala
candida di colomba
si spiuma per l'azzurro.
I diradati muri delle foglie,
tra campo e prato, filtrano un sottile
lume d'ultime rose.
Una tristezza grande come il sole
cala dal cielo su tutta la terra.
Tu, levata sull'alto argine, sola,
tra un lampeggiare d'invisibili acque...
Inclini il capo, alzi le pure braccia

a ravviarti i teneri capelli;
lenta ti muovi, e sembri
ferma. Come nell'aria il dolce tempo.

RISVEGLIO

L'odore mattutino
degli alberi, e le strisce
verdi nel cielo bianco cenerino...
I miei sensi si allungan come bisce
a toccare le cose, a scoprire
dietro le cose le antiche memorie,
le incredibili storie
dell'ieri, del domani, del morire.

MARE-COLORE

Mare fanciullo insaziato di giuoco,
vecchio mare insaziato di pianto,
tu che sei lampo e fango
e cielo e sangue e fuoco,
oggi hai lasciato alle lente rive
orgoglio e forza, gaiezza e dolore:
oggi non sei che colore,
un bel colore che vive.

AMOROSI FRATELLI

Che sapete voi, alberi, del nostro
chiuso protervo male,
voi beati, per ogni fibra aperti
all'amore del cielo? Che sapete,
voi radicati e presi
nelle viscere della terra madre,
dei nostri insani errori?
Pure, voi ci donate tutto il bene
che v'è donato, fiori foglie frutti,
fruscii di vento, canti
di uccelli: voi, misericordi amici,
amorosi fratelli.

ROBERTO REBORA

DIFFIDENZA PER IL TEATRO

Gli scrittori, da sempre, considerano il teatro come un genere spurio al quale ci si può avvicinare come a qualcosa che ci si permette ogni tanto ma che non può essere una regola d'espressione. L'ordine dell'espressione per gli scrittori sta dall'altra parte, e cioè in quanto a grandi linee può essere considerato linguaggio che crea un rapporto diretto senza intermediari.

La causa maggiore della diffidenza sta, a mio parere, nella presenza del palcoscenico, proprio nell'idea di teatro come avvenimento, nel sentire esternamente le esigenze di una *destinazione* che, attuata, sembra distruggere l'unità creativa.

Lo scrittore che si avvicina al palcoscenico lo fa con l'animo di chi si permette una licenza, di chi vuole frequentare per una volta un ambiente che non è il suo, e per far questo (strano fenomeno) rinuncia subito a buona parte della sua originalità pensando che per fare teatro bisogna passare attraverso determinate convenzioni. Convenzioni che esistono, intendiamoci bene, come esistono in ogni altro genere letterario, ma si dovrebbe chiamarle più esattamente leggi che si formano nel corpo della creazione stessa. Quando invece dette leggi si separano dall'atto del creare, per influenzarne dall'esterno lo sviluppo, diventano appunto convenzioni e sono una realtà negativa.

Da tale pericolo gli scrittori dovrebbero difendersi invece di sottomettersi ad esso, come è avvenuto qualche volta, anche in casi recenti che hanno mostrato il narratore, impegnato in un libero esame di un mondo originale, cedere invece nel dialogo teatrale la propria qualità di scrittore a una falsa e obbligata concezione di genere. Si può dire che il Teatro in Italia sia sempre stato tenuto ai margini della cultura nazionale. Ha fatto di tutto per meritarselo, è vero, alimentando in se stesso i propri limiti individuabili nel colore e nel tipico di marca vagamente romantica o nella sensibilità episodica e provvisoria degli accomodamenti umani.

Ciò non di meno il Teatro esiste negli esempi della nostra storia, ed esiste oggi come possibilità alla quale dobbiamo ancora rispondere con una parola corrispondente alle provocazioni della nostra epoca. Se oggi gli scrittori si avvicinano al Teatro rispondono generalmente con una parola elusiva o, nel migliore dei casi, con una lucente accademia che non tiene presente, trascura, dimentica o ignora che il teatro è, in un certo senso, un itinerario da seguire per arrivare a riempire un percorso da origine a destinazione.

E' proprio la destinazione a dare particolari dimensioni alla scrittura intesa in tutta la sua dignità, la sua pretesa e il suo rischio d'invenzione di verità, momento autonomo di rapporti individuali. Nella scrittura teatrale esiste la possibilità immediata di un antagonismo e di una simpatia, di un'agonia presente e di una partecipazione continuata. La prima meravigliosa dote del teatro, già sulla pagina, è la pretesa. Ciò che non è deve essere. Ogni valore o suggerimento astratto *esige* una destinazione concreta perché non c'è nulla, se non la solitudine, che non possa essere causa di accoglimento o di rifiuto. E il teatro può essere disperazione totale, affermazione della disperazione, ma non può essere mai solitudine. Nel teatro come scrittura c'è una richiesta latente, l'opera d'individuazione di un destino, la domanda infine di entrare in contatto con la realtà che dovrà subirlo o contrastarlo. La fisicità supposta del teatro vuole trasformarsi in fisicità manifesta nello spazio a questa destinato.

Ho accennato a queste cose per indicare una preoccupazione. E cioè che gli scrittori non si mettono generalmente di fronte al teatro come a un particolare problema dell'espressione da risolvere secondo le scoperte di un particolare linguaggio, ma invece, fermati dalla presenza del palcoscenico sentito come intrusione o come misura estranea, cercano di accattivarselo con concessioni che li diminuiscono. Oppure se ne allontanano vinti dalla diffidenza.

Ma il Teatro ha bisogno degli scrittori, oggi come non mai. Degli scrittori coscienti della gravità e dell'impegno necessario all'atto dello scrivere, che superino il momento artigianale delle situazioni e dei dialoghi stazionanti nella ferma aria senza futuro della nostra abitudine scenica, e portino nella consapevolezza e nella fiducia dell'avvenimento la capacità di visione e di linguaggio al di là dei limiti del transitorio, per pittoresco che sia.

Con questo non voglio certamente augurarmi che l'origine fisiologica del teatro, di tutti i fenomeni del vero teatro, anche il più spirituale, sia catturata dalla rigidità o della possibile astrazione letteraria. Voglio invece augurarmi che gli scrittori, detto in parole povere, si rendano conto dell'esistenza dei problemi di linguaggio esistenti in teatro così come si rendono conto di quelli esistenti nella narrativa, per esempio. E sentano che l'animo, con il quale affrontare le possibilità per loro nuove del teatro, è unico. E che alla loro verità di scrittori viene richiesta la scoperta di un alfabeto di cui il palcoscenico è la concretizzazione, e di dimensioni nelle quali la spudoratezza e l'indiscrezione di Arlecchino sono la condizioni necessaria, che si fa poesia drammatica, allo scontro con la realtà comunque intesa e al giudizio. Al Teatro bisogna prima di tutto crederci. Questo è certo. Ma è certo anche che si tratta dello stesso credere, in chiave diversa e autonoma, che apre la via a tutte le possibilità di rapporto spirituale.

Nel Teatro contemporaneo (fatte le debite eccezioni di scrittori che è inutile nominare, ma che naturalmente non costituiscono regola in un'epoca che rende così difficile il dialogo anche negli umani rapporti quotidiani) proprio sul palcoscenico si stanno creando le condizioni per l'avvenimento dei dialoghi nuovi. Il contatto fra gli scrittori e i registi più consapevoli (pochissimi!) non potrà essere che fruttifero.

GIULIO PACUVIO

IL MANTELLO ALATO

Idillio radiofonico

(Da una leggenda giapponese)

LA MADRE — Che fai lì con quell'arnese?

IL PESCATORE — Me lo metto in spalla e me lo porto a spasso fino al fiume. Vuoi che metta in spalla anche te, mammetta, e ti porti al fiume? Potresti anche trovare un luccio.

LA MADRE — Va via, screanzato...

IL PESCATORE — Un bel luccio con le squame d'argento sonante e due bei baffoni a fontana...

LA MADRE — Va via, ho detto. Fossi almeno capace di prenderlo tu, il luccio. Stasera per cena non ho che due porri. E tu te ne vai al fiume, con quel tuo arnese in spalla; sprechi tempo e fatica. E che mi riporti ogni volta? Una fame indemoniata.

IL PESCATORE — L'aria sul fiume è aguzza.

LA MADRE — E tu sei un buono a niente.

IL PESCATORE — No, madre. Ma quando sono sul fiume e il barchino scivola via piano piano, mi metto a faccia in giù e guardo il fondo. Passano colori, ombre fonde, ombre che guizzano...

LA MADRE — Pesci sono, disgraziato!

IL PESCATORE — Lo so. Ma a guardare mi dimentico di trar la fiocina.

LA MADRE — Ti ci sedessi sopra e ti ci pungessi le natiche!

IL PESCATORE — Vedrai. Oggi non mi scorderò. Appena vedrò un'ombra guizzare, zac, l'infilzo e te la porto trionfante, lassù in cima, come una bandiera. Stasera mangerai una bellissima ombra...

LA MADRE — Va via, sciagurato matto. Ed io ti sto a sentire. Cercami solo un'ombra brina e di ombre riempiti tu pancia e cervello. Ooh, mi doveva nascere proprio un figliolo così fantastico!

IL PESCATORE — Madre, a che pensavi quando ti son nato?

LA MADRE — E che ne so io? Non me ne sono accorta, purtroppo. Ma dovevo pensare al gallo che è sulla banderuola del tetto.

IL PESCATORE — Non a un nibbio, piuttosto?

LA MADRE — Metti becco e artigli, allora, ciondolone. Portami a casa un bel l'agnello o una gallina, se sei capace. Ma levati dai piedi. Vattene al tuo fiume con le tue ombre.

IL PESCATORE — Vado. E tu prepara la padella, madre.

LA MADRE — Sì, con l'olio che mi esce dagli occhi.

IL PESCATORE (*già lontano*) — Una padella grande, madre. La più grande che hai. Ci starà solo la coda del pesce che ti porterò stasera. (*Pausa, un canto che s'allontana*).

LA MADRE (*sola*) — Va, va con la tua allegria, viscere mie. Io ho le giunture storte di sgobbare, ma tu sei dritto e svetti come un leccio, bellezza tra le bellezze! Quei tuoi occhi neri, che lottano con i riccioli, possano sempre vedere così lieto! Guarda come cammina ardito nella polvere del sentiero, con quella sua fiocina lucente bilicata sulla mano. I muscoli sotto la pelle sembrano un campo di spighe mature al vento. Tu sia benedetto, figliolo. Canta, canta con quella tua bocca odorosa... (*Lontano, e poi sempre più vicino, il canto del pescatore*).

IL PESCATORE — «O girasole, gira in largo e in tondo, - gira e rigira per meglio trovare. - E le scarpe di ferro fatti fare - per girare a cercare inverno e state. - Ma quando tutte le avrai consumate - verrai da me e dirai: Meglio non trovo». (*Sul canto cresce a contrasto un canto ironico di tre*

uoci femminili. Si ode il gorgoglio dell'acqua di una fonte).

LE RAGAZZE — « Ecco che arriva lo strazia fanciulle: - quante più n'ha, più ne vuole straziare. - Da tanto tempo gira e cerca moglie, - ma non ha casa dove la portare. - Sedia non ha, né tavola e tovaglia, - il pane è secco, il coltello non taglia. - Per mescer vino gli manca il boccale, - la botte è secca e più non vuol gettare ». *(Risa).*

IL PESCATORE — Oh, anche le tafanelle vengono alla fonte, ora?

PRIMA RAGAZZA — Quando ci passano i buoi, sì.

SECONDA RAGAZZA — Chi può, la sete se la toglie alla sorgente.

TERZA RAGAZZA — E con l'acqua nascono i bei fiori.

IL PESCATORE — Mamma mia! Scìò, scìò! Tutte con il pungiglione fuori. Ma io all'acqua di fonte preferisco quella di fiume, che corre più svelta.

PRIMA RAGAZZA — E non l'acchiappi mai!

IL PESCATORE — Credi, boccuccia di veleno? Provaci con le tue mani. Ma bisogna coricarsi nel mezzo. E il fiume ha un letto largo anche per te.

TERZA RAGAZZA — Sta zitto, scostumato. Dove vai con quella forza?

SECONDA RAGAZZA — All'inferno?

IL PESCATORE — No. A spaccare in due la lingua di una tinca.

PRIMA RAGAZZA — Uh, guarda se ti serve questa, di lingua.

IL PESCATORE — No, è già forcata.

SECONDA RAGAZZA — Oh, continuate pure il vostro contrasto. Io me ne torno a casa. Il mio orcio è pieno.

IL PESCATORE — Come la mia pazienza, al colmo. Andiamo insieme.

SECONDA RAGAZZA — La strada la so da per me.

PRIMA RAGAZZA — Attenta, Ninetta. Se l'amore si riscalda...

NINETTA — E' come scaldare al mattino la minestra della sera. Non mi piace. Piuttosto meglio fredda.

IL PESCATORE — Meglio non avanzarne mai, di minestre e di amori.

TERZA RAGAZZA — L'amore è come le piaghe. Quando guarisce prude.

PRIMA RAGAZZA *(in tono canzonatorio; e subito la terza le fa coro)* — « C'era una volta uno - che si cavava un pruno. - Dal gusto che ci aveva - se lo cavava e se

lo rimetteva ». *(Il canto smuore lontano. Pausa).*

NINETTA — Avevi proprio bisogno di venirmi dietro? Per far sparire?

IL PESCATORE — Il sentiero è uno. Quelle parlerebbero anche a bocca chiusa.

NINETTA — Da tanto non passavi di qui. Potevi continuare a prendere l'altro sentiero.

IL PESCATORE — Quello che passa per Pian dei Lecci? Si dilunga e il bosco è pieno di ombra. Passarci da solo non c'è gusto.

NINETTA — Potevi chiederlo a quelle due alla fonte, se ti accompagnavano.

IL PESCATORE — Guarda, non ci ho pensato. Un altro giorno, se mai. Ora voglio andarmene al fiume.

NINETTA — E vacci. Tanto che ci sei, perché non ti ci butti?

IL PESCATORE — Se fossi innamorato mi ci butterei. Con una pietra al collo.

NINETTA — Giusto. Altrimenti avresti pericolo di tornare a galla, come le vesciche. E quando ti innamori?

IL PESCATORE — Quando non avrò più sulle labbra il sapore dei tuoi baci.

NINETTA — I baci erano tuoi, non miei.

IL PESCATORE — Ma te li ho dati e son diventati tuoi. Quel che dò non prendo indietro. Ora tu puoi darli a chi li vuole.

NINETTA — No, li ho buttati via. Sapevano di guasto. Una volta che per sbaglio ne ho dato uno di quelli, il mio innamorato ha sputato per mezz'ora.

IL PESCATORE — Così, un altro innamorato t'è scappato via?

NINETTA — Non so, ancora non li ho raccontati.

IL PESCATORE *(ride)* — Brava Ninetta. Quando sei battagliera mi piaci. Ma innamorata sei proprio noiosa.

NINETTA — Come fai a saperlo? Credi che fossi innamorata di te?

IL PESCATORE — Allora sei noiosa anche quando fingi l'amore.

NINETTA — Amore vuole amore.

IL PESCATORE — E quando si incontrano si stringono da soffocarsi.

NINETTA — Al Piano dei Lecci, quando mi baciasti, respiravi benissimo. E perché allora sei venuto a cercarmi?

IL PESCATORE — Ecco, qui hai ragione. Tu lo sai perché? Io no. Tante cose si fanno così, come si respira, come il cuore ti batte e il sangue ti circola nelle vene. Nemmeno sai se sono cose che ti danno pia-

cere; non ti dispiacciono, ecco, è tanto sapere questo. Tu sì, puoi dire: perché mi hai cercato? Chiedi di una cosa che non è di te, ma di un altro. Puoi farlo. Ma io che ti rispondo?

NINETTA — Sei strano. Sventato come un ragazzo e poi ti tormenti a cercar le ragioni. Io non ti chiedevo niente.

IL PESCATORE — Tutto mi chiedevi, perché stavi zitta.

NINETTA — Tanta paura ti faccio?

IL PESCATORE — Paura? No. A me piace andarmene sul fiume e lasciarmi tirar via dalla corrente. E' come stare a guardare i miei pensieri. Ma quando voglio, dò due colpi di remo e fermo la prua alla sponda. Mi piace gettarmi sull'erba e vedere l'aria del cielo che muta di colore. Ma quando voglio, mi rivolto e guardo le formiche che s'affaticano a trascinare pagliuche. E se me ne viene il pensiero, mi alzo e le schiaccio con il piede. Così mi sento vivere.

NINETTA — Se t'accontenti di schiacciare formiche.

IL PESCATORE — No, non m'accontento. Verrei volentieri con te al Pian dei Lecci. E sono stufo prima di venirci. Ho parlato con te perché ne avevo voglia. Ora ho voglia di star zitto. Addio. *(Pausa. E il canto del pescatore che va smorendo lontano. Nel silenzio si intrecciano liberamente le voci, si congiungono in un'atmosfera leggermente rarefatta, di lontananza).*

NINETTA — Stupido. Non ti voglio più vedere, hai capito? Non farti più trovare sulla mia strada. Stupido. *(Il canto non si ode più. Silenzio)* Stupido. Perché mi tratta così? Se ne è andato senza nemmeno guardarmi. Proprio niente conto per lui? Gli piaccio, so che gli piaccio. Mi avesse dato un bacio ancora. Stupido.

IL PESCATORE — Oh, camminare con una donna è come mettersi pietre in tasca. M'ha fatto perdere mezz'ora di sole, quella lì, con le sue chiacchiere. E che, s'è messa in testa che mi sia innamorato di lei? Aria, aria!

LA MADRE — Un tanghero di figlio più fatto di così non mi poteva nascere, non mi poteva. I suoi arnesi li lascia per tutta casa. Se non bado dove metto i piedi, mi ritrovo in un cesto da pesci. Se mi siedo, ci puoi giurare che sotto c'è un amo lungo così, ci puoi giurare. Tutto il giorno a rattoppar reti, a sbrogliare lenze, ad aguzzare fiocine: parte armato che sembra il dio

della guerra e torna sempre a mani vuote. E tanto i campi vanno in malora, la miseria ci morde perfino i piedi del letto. Tiralo su un figlio, riscaldalo con il fiato della tua bocca, veglialo con speranze e fantasie, e sgobba, sgobba. Quando è grande ti ritrovi un girellone, una testa piena di vento...

PRIMA RAGAZZA — Una gatta morta, ecco che è. Fa la sdegnosa e se lo tira dietro con gli occhi.

SECONDA RAGAZZA — Sì che lui ci casca! Quello fila l'acqua alla sua ruota.

PRIMA RAGAZZA — Però hai visto se gli è andato dietro. Solo di belare gli mancava.

SECONDA RAGAZZA — Sfido! Ha denti e morde, se gli offrono il pane. L'anfora mica era ancora proprio piena, ci mancava ancora un dito: e lei: « Me ne vado a casa » ma avrebbe voluto dire: venimmi dietro.

PRIMA RAGAZZA — Per paura che noi lo si guastasse con il fiato.

SECONDA RAGAZZA — E diceva che avevano questionato, che non lo voleva più vedere...

NINETTA — Non lo voglio più vedere. Non basta che soffra la mia pena? Anche mostrargliela devo? Tanto è chiaro; non mi vuole bene, non mi vuole bene.

IL PESCATORE — « Ti voglio bene », « Mi vuoi bene? ». Non sanno dire altro. Come se la terra, quando ci cammini sopra allegro, ti chiedesse ad ogni passo: « Ti piaccio? ». No, carina, mi piace camminare e se tu sei sotto i miei piedi, che ci posso fare? La terra tace, non ha occhi che mutano, non parole che vanno e vengono, sempre diverse. Eppure rivedi con piacere anche le cose che conosci a memoria. Ecco, buongiorno, gibbone, tu hai sempre il tuo ciuffo di biancospino scompigliato dal vento e i fianchi teneri d'erba verde. E so che appena ti giro intorno il sentiero discende; subito ti arriva la prima aria fresca del fiume, viva, e sente dell'umor dell'acqua, come se la movesse la corrente. La terra dura e scura diventa più sottile, morbida, grigia e va verso la sabbia. Non cresce più erba, la terra germina solo l'ombra del boschetto pieno di intrichi. Oh, oh! Il fiume s'è fatto una porta di rovi, non s'apre se non vi lasci pelle e camicia. Fiume segreto che non vuol farsi vedere disteso nel suo letto. Oh, e questo che cos'è? Mai visto un salice con un simile ramo. O è una gran foglia piuttosto, o la tela d'un ragno grande come un bue? Strano colore. Di acqua o di aria? O è la pelle liscia e morbida di

una libellula? E' stoffa, stoffa mai vista, un gran petalo di papavero. Guarda, un mantello! Chi mai può averlo lasciato qui? Bel mantello, meraviglioso mantello, un po' bizzarro forse: sembra che abbia due ali e sia tutto tessuto di polline, tanto è morbido alle dita. E qui non c'è proprio nessuno. Lo voglio provare, tò, questo mantello: sembrerò il re dei gnomi. Mi sta proprio bene. (*Si ode un sciaguattare d'acqua e un grido altissimo*).

DEA — Non toccare, Uomo, non toccare!

IL PESCATORE — Diavolo, e chi è? Oooh, dove sei? Chi ha gridato? Sembrava qui, dietro a me, e un miglio distante. O bosco, ci mettiamo a fare gli incantesimi?

DEA (*s'ode ancora la voce lontana tra il ribollire delle acque*) — Lascia quel mantello!

IL PESCATORE — Dove sei, tu che gridi? E cos'è quel rubbolare in mezzo al fiume? Quella è una carpa lunga almeno mezzo metro, dico io... Presto, al barchino! Mammamia! E che succede? Spicco salti e faccio voli? Diavolo, avrò fatto quindici metri d'un balzo solo... Son diventato un uccello? Sembrava che qualcosa mi sostenesse nell'aria.

DEA — Lascia quel mantello!

IL PESCATORE — Ohè, tu, fatti vedere, se vuoi che ti dia retta. Diancina, pare che la voce venga dal fiume, dove si rigonfia l'acqua. Che mi riesca di pigliare un pesce parlante? Allora sì, sarei ricco... Venite, venite, signore e signori. Per un solo scudo rotondo potrete vedere la meraviglia più meraviglia del mondo. Il pesce che parla, che fa domande, e risponde come un deputato al parlamento... E giù scudi, din, din, din, nel mio cappello. Lo devo prendere, quel pesce. Oh, sapristine, non posso spiccare un salto che diventa un volo prodigioso... Ho idea che questo mantello... abbia poteri di magia.

DEA — Uomo! Il mio mantello!

IL PESCATORE — Sì, bello. Vienilo a pigliare.

DEA (*la voce arriva ansiosa tra il borboglio più intenso dell'acqua*) — Lì, appendilo a quel ramo. E vattene, vattene subito.

IL PESCATORE — Se vuoi il mantello vientelo a prendere, ho detto. E se non vuoi, buongiorno. Il tuo mantello ed io ce ne andiamo. (*Più lontano*) Addio! (*Un grido e un gran rimescolare d'acqua*).

DEA (*la voce si avvicina sempre più*) — Non te ne andare! Uomo! Il mio mantello! Rendimelo. (*Un silenzio*).

IL PESCATORE (*fa un fischio*) — Caspita. Dà di questi pesci ora il fiume? Sei bella.

DEA — Sono nuda.

IL PESCATORE — Questo lo vedo. E bene. Sei bella come... come... Mica lo so dire quanto sei bella.

DEA — Rendimi il mio mantello.

IL PESCATORE — Già, forse sarà meglio. No, un momento. Prima dimmi una cosa. Chi sei tu, che te ne vai con indosso solo questo strano mantello?

DEA — Rendimelo e te lo dirò.

IL PESCATORE — Dimmelo e te lo renderò.

DEA — Davvero?

IL PESCATORE — Davvero.

DEA — Resterai stupito. Io non sono una donna...

IL PESCATORE — Bimba, non cominciamo con le bugie. Gli occhi non ce l'ho?

DEA — Ho forma di donna. Appartengo al gran regno del femminino. Ma non sono di questa terra.

IL PESCATORE — Che vai contando?

DEA — Vengo dal cielo. Sono una figlia del cielo. Abito gli spazi senza termini, vivo nell'immateriale, nell'immobilità del tempo che fluisce. Capisci?

IL PESCATORE — No, il cielo mi fulmini se capisco.

DEA — Già, gli uomini! Capiscono tutto, ma non lo sanno. Hai mai sentito parlare di esseri fuori di questa terra?

IL PESCATORE — Sì, nelle favole.

DEA — Io vengo dal cielo. Noi, figli del cielo, non entriamo mai nelle orbite dei mondi, ci rimetteremmo di immaterialità. Ma oggi ero vicino al sole: faceva piuttosto caldo, quando ho visto passare questo fiume, l'ombra degli alberi. M'ha preso un desiderio strano, e sono scesa.

IL PESCATORE — Ah!

DEA — Quando entriamo nelle atmosfere dei mondi diventiamo anche noi materia, corpo, peso. Senza quel mantello non potrei sostenermi nell'aria. L'ho lasciato appeso a quell'albero per tuffarmi nel fiume. Era bello!

IL PESCATORE — Ecco. E adesso?

DEA — Adesso mi rendi il mio mantello e io me ne torno su.

IL PESCATORE — Già. Vedi, di materia, di peso, di queste scintificherie io poco mi intendo. Ma una cosa mi pare di avere

inteso: che questo mantello fa volare. Ma proprio volare? Dove voglio?

DEA — Certo.

IL PESCATORE — Per tutta la terra? Per il cielo? Fino alle stelle?

DEA — Ricordati che sei uomo. Da questo mondo, dal suo involucro d'aria non puoi uscire che da morto.

IL PESCATORE — No, no: preferisco restarci, da vivo. Ma il mantello lo voglio provare.

DEA — Che vuoi dire? Rendimelo subito. L'hai giurato.

IL PESCATORE — Sì, bella, aspetta un po'. Giuramento di pescatore... Un'occasione come questa. Diventerò ricco, potente. L'uomo che vola. Me lo tengo, me lo tengo.

DEA — Sei pazzo? Rendimelo, ti dico.

IL PESCATORE — Addio bella. Ora provo. (*Si sente la voce che si allontana, piove dall'alto*) Tò, ci sono riuscito davvero. Volo.

DEA — Uomo! Scendi! Subito! Il mio mantello!

IL PESCATORE — Volo, volo davvero. Là, là, là, slap! Che giravolta! Meglio di una rondine! O bello, bello; ora potrò andare dove voglio.

DEA — Ladro! Il mio mantello! Rendimelo subito, se no...

IL PESCATORE — Se no? Su, che farai?

DEA — Che farò?... Niente. Non posso fare niente. Ti prego, caro. Rendimi il mio mantello. In cambio ti darò...

IL PESCATORE — Che cosa?

DEA — Scendi più vicino, se vuoi che lo dica. Più vicino ancora.

IL PESCATORE — Più di così, no. Se vuoi parlare, parla.

DEA — Ti darò... un bacio, ecco.

IL PESCATORE (*allontanandosi di colpo*) — Prillete! Ma sei venuta sulla terra a cercare scemi? Per un mantello come questo...

DEA — Un bacio... di una figlia del cielo...

IL PESCATORE — Fosse della figlia dei sette cieli o dei sette demoni. Ma guarda se sono cose da dirsi...

DEA — Sei un ladro! Rendimi il mio mantello!

IL PESCATORE — Perché? Non ti piaccio con questo mantello? Guarda come volo leggero...

DEA (*piangente*) — Vile! Dammi il mantello! Il mio mantello! Non posso restare più, così, nuda.

IL PESCATORE — Tò! In questo hai ragione. E' questione di decenza, è questione.

(*La voce man mano s'avvicina*) Non voglio mica portarmi da tanghero con te, che mi hai fatto questo bel regalo. Aspetta. Però stiamocene a distanza. Mi fermerò qui, sulla cima di quest'albero; mi tolgo la camicia e te la butto giù.

DEA — Perché non ti avvicini?

IL PESCATORE — Perché mamma non mi ha fatto ieri.

DEA — Non ti fidi?

IL PESCATORE — Di donna e di mare - non ti fidare.

DEA — Io non sono una donna.

IL PESCATORE — Va bene. Ma ne hai la figura e tanto basta. Poi io sto benissimo appollaiato quassù, come un merlo sulla rama. Tò, eccoti la camicia.

DEA — Che devo farne?

IL PESCATORE — Mettertela addosso, o bella. Così sarai vestita e potrai andare per il mondo come una vera figlia d'Eva.

DEA — Come si fa a metterla?

IL PESCATORE — Oh, siete tonti su in cielo! Infilà la testa e le braccia in quei buchi. E noe, la testa nel buco grande... ecco così. (*Scoppia in una gran risata*).

DEA — Perché ridi?

IL PESCATORE — Se ti vedessi come sei buffa. E' un po' cortina, certo. Ma le brache non te le posso dare.

DEA (*comincia a ridere a sua volta*) — Mi sta tanto male? Sfidò, è fatta come un sacco... Andrebbe stretta sui fianchi. Ecco, aspetta, prendo questo ramo di salicastro e mi faccio una cintura. Va meglio così?

IL PESCATORE (*smette di ridere*) — E sì, va meglio. Non par nemmeno più la mia camicia.

DEA — Non c'è uno specchio qui?

IL PESCATORE — Uno specchio? E dove vuoi che ci sia?

DEA — Uno specchio d'acqua, dico. Questo fiume corre così svelto. E ora, che facciamo?

IL PESCATORE — Tu, non so. Fa quel che vuoi. Io mi farò una volatina per il mondo. Voglio diventar ricco, perladindina. Mi cercherò un posto di corriere del re, se si guadagna abbastanza, o farò il giornalista o il saltimbanco. Insomma, vedrò.

DEA — E io?

IL PESCATORE — Tu, tu... che sai fare?

DEA — Niente. Sono una figlia del cielo, io.

IL PESCATORE — E va bene: quella sarà magari una situazione, mica un mestiere. Come essere ministro. Stai bene finché sei

su... Ma tu sei donna, te la caverai sempre. Questione del primo momento. Fai una cosa: segui quel sentiero, sempre a sinistra, arriverai ad una casa, una catapecchia, anzi una capanna. La riconoscerai perché ha il tetto sfondato e sentirai gridare.

DEA — Gridare? E chi?

IL PESCATORE — Mia madre. Grida sempre. Ma ha un cuor d'oro. Dille che io sono andato alla città, raccontale quello che vuoi. Ti farai dare da mangiare e qualche straccio per vestire. Mangiare, mangerai pochino. Ti piace la zuppa di porri?

DEA — Ti ho detto che sono una figlia del cielo, io!

IL PESCATORE — E i porri sono porri. Ci penserà mia madre a farti passare le arie celesti. Allora, si va? Sei arrabbiata?

DEA — Credevi che mi mettessi a piangere, a disperarmi come una femminuccia? Io sono...

IL PESCATORE — Una figlia del cielo, la canzone l'ho capita. Ma non dirlo troppo: anzi non dirlo mai, a nessuno. Gli uomini non te lo perdonerebbero, figurati le donne...

DEA — Vattene. Perché non te ne vai, ora che mi hai rubato il mantello?

IL PESCATORE — Me ne vado, me ne vado. Però, il mantello io non l'ho rubato, l'ho trovato. Non si lascia la roba appesa agli alberi.

DEA — Vattene! Vattene! Vattene!

IL PESCATORE — Ih! Che caratterino! Sai che ti dico, bella mia? Mi hai seccato. Addio. *(La voce sempre più lontana)* Addio! Addioooo! *(Un gran silenzio; il lievissimo gioco dei venti)* Certo che è bello andarsene così per l'aria come gli uccelli. Su, su, più in alto, più in alto ancora. La terra mi scappa dagli occhi; il fiume diventa piccino piccino. Quella macchiolina bianca dev'essere la mia casa. Caspita, che testarda quella ragazza. Vince le figlie della terra. Su, ancora un colpetto, voglio prendere quella buffata, così, piano. Piano, amico! Certo, un po' di ragione l'aveva: le ho giocato un tiro birbante, le ho giocato. Ma un'occasione come questa dovevo perdere? E accidenti! Ci son delle buche d'aria qui. Ci son cascato dentro da farmi mancare il fiato. Sono bene in alto; quasi non si vedono più nemmeno le montagne... E che sono quei così neri? Uccellacci che mi vengono incontro. Aquile. E che hanno da girarmi intorno, gridando come diavoli? Scìò, scìò, brutte bestiacce... ahi, fatti in là, ma-

ledetto... scìò, scìòoo. Su, su ancora più in alto. Mammamia, che spavento; mica mi garbano, quei satanassi con quei becchi di ferro. Brr, ci fa un freddo assaettato da queste parti; con questo mantello poi che pare una ragnatela. Tò, la terra non si vede più, solo nebbia e cielo, cielo, cielo. Il cielo! Sai che cosa t'ho da dire? Che è una gran barba questo cielo. Non c'è proprio niente da vedere. Io me ne torno giù, ecco che faccio. L'ho trattata male male, in fondo. Mica è bene inimicarsi gli esseri celesti. Magari incontrassi quassù uno dei suoi e me la facesse pagare. Torno giù, torno giù. Ecco, uno due tre, mi butto a capofitto. *(Un fischio)* Ca... a... aspita! L'ho presa troppo alla svelta... Feermo! Maledetto! C'è mancato poco che mi spiaccicassi a terra come una pera marcia. Uffala! Non ci si sa mica regolare con questo coso. Caro il mio mantello, levati pure dalle mie spalle; ti ripiego piano piano. Guarda! Sta tutto nel pugno. Aah! Sentir di nuovo la terra sotto i piedi! Son ricascato non lontano dal fiume. Cinque minuti e la ritrovo a casa... Sentirai gli strilli della vecchia! Tò, e che è quel fagotto laggiù per terra? E' già quasi buio e non si vede. E' lei, è lei. E che fa lì? *(Si sente sempre più forte, avvicinandosi, un pianto disperato come di una bambina)* Che fai? Perché piangi? Che t'è successo?

DEA — Tu? Sei tornato?

IL PESCATORE — Non piangere così. Son tornato, sì a riportarti il mantello, capisci? Ho voluto farti uno scherzo... per provare a fare una volatina. Ma lo puoi rimettere, puoi tornartene in cielo. Ma che t'è successo, insomma? Oh, sei peggio di una bambina. Quetati ora. Ecco, appoggiati qui, alla mia spalla. Soffiati il naso. Sì, nella camicia, non c'è altro. Eh, che sospirone! Viene su proprio dal cuore, vero? Ma perché piangevi?

DEA — Perché, perché non sono buona a camminare. Tutti quei sassi, mi fanno male ai piedi.

IL PESCATORE — Già, non ci sei abituata. Ma ora hai di nuovo il tuo mantello. Puoi volare di nuovo.

DEA — Me lo restituisci?

IL PESCATORE — Sì, ho voluto solo fare uno scherzo, un brutto scherzo, no?

DEA — E tu, ora?

IL PESCATORE — Io?

DEA — Resterai qui, sulla terra?

IL PESCATORE — Certo, se Dio mi ci lascia, beninteso. Riprenderò a camminare. Due zampe ben piantate in terra e ai sassi ci si fa il callo. Se t'ho da dir la verità, mica mi piace il tuo mestiere.

DEA — Il mio?

IL PESCATORE — Sì, quel tuo volare per il cielo. E' noioso: non vedi niente. Aria: mica si vede l'aria. E senti un gran silenzio; anche questo lo dici, perché non senti un accidente. Neanche il vento fischia più; cammini ed è come star fermo. No, preferisco la terra, sentire il corpo peso, vedere le cose. Sempre quelle, sì, ma non ti stanchi di vederle. Gli alberi, l'acqua che corre, gli uomini, con le loro parole, le donne... Saranno magari parole stupide, ma ti scaldano la pelle, come il sole. E andare sul fiume, con il barchino, a fatica di remi: ma è una fatica che sa di cose, delle cose della terra. Lassù nemmeno più il sangue mi sentivo; solo vuoto allo stomaco. Ecco che cos'era: nausea. Il tuo cielo mi dà la nausea.

DEA — Perché te ne sei andato?

IL PESCATORE — Volevo provare, volevo. Noi uomini siamo fatti così: ci struggiamo per provare. Poi... E pensare che tu piangevi...

DEA — Perché te ne sei andato?

IL PESCATORE — Bé, sono tornato, vedi? Sono tornato a riportarti il mantello. Prendilo.

DEA — No. Tienilo. Te lo regalo.

IL PESCATORE — Il mantello? A me? No, no. No, no. Non lo voglio. Non so che farmene. Te l'ho detto: mi piace camminare sulla terra.

DEA — Anche a me.

IL PESCATORE — Ma se ti fanno male i piedi. Piangevi.

DEA — Perché te ne sei andato. Ma se mi appoggio a te, e tu mi insegni. Mi piace, mi piace il fiume, mi piace la terra, mi piace... star qui. Per questo ci è proibito. Tremendamente proibito. Se no, tutti i celesti diventerebbero uomini. Tienimi stretta.

IL PESCATORE — Hai freddo? Con il gelo che c'è lassù, nel tuo cielo?

DEA — Più su non c'è né caldo né freddo; solo l'infinito.

IL PESCATORE — E che è l'infinito?

DEA — Tanto, tanto e poi tanto niente. Tienimi stretta.

IL PESCATORE — Un bel successo il tuo mantello! Che ne facciamo?

DEA — Che mantello?

IL PESCATORE — Il tuo. Quello con le ali. L'ho qui in mano. Oh!

DEA — Che c'è? Hai la mano piena di ragnatele.

IL PESCATORE — Il tuo mantello! S'è disfatto tutto.

DEA — Son ragnatele. Le avrai prese da un ramo, passando. Tienimi stretta.

IL PESCATORE — E ora? Che farai?

DEA — Starò con te.

IL PESCATORE — Sempre?

DEA — Sempre.

IL PESCATORE — Patirai. La mia vita è grama.

DEA — Sarò felice. Tienimi stretta.

MAURICE SCÈVE

Tre « dizains » dalla « Délie »

Dizain LII

*Si lascia il ferro forbire e brunire
per acquistare col suo lustro gloria
quando la mia fatica solo imbruna
una fede più bianca dell'avorio.
Combatterei più in là della vittoria:
ma arrischiando in mia sfortuna il rischio
mi faccio spoglia misera a dolori
che mi pèrdono, vivi oltre la perdita,
soltanto rimanendomi i colori
di piaceri che muoiono nascendomi.*

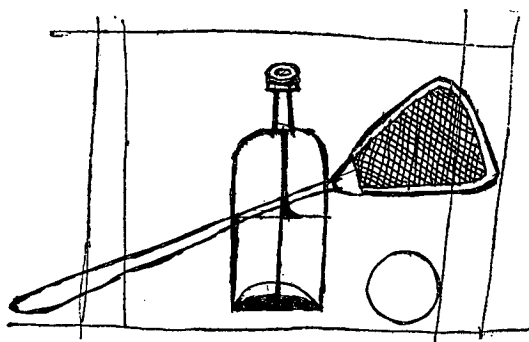
Dizain CCCLV

*L'alba venendo a rendere apparente
quel che l'oscura tenebra ne cela,
notturno fuoco in corpo trasparente
rientra in cuore, ogni scintilla vela;
e quando l'universo della terra
cuopre d'un velo tenebroso Vespero,
m'esce la fiamma dal suo vuoto funebre
dove l'abisso è al chiaro giorno ostile,
e riluce di nuove ombre la sera
accompagnando il verme luminoso.*

Dizain CCCLXVII

*Più lungo assai d'un secolo platonico
il mese che io fui senza di te:
quando rividi la serena fronte,
altissimo soggiorno d'onestà,
dove fermo è l'impero della mente
credei allora i miei sogni divini.
Perché nel corpo, anima mia, tornasti
sentendo quelle mani celestiali
bianche e le braccia divine mortali,
l'una cingermi il collo, l'altra i fianchi.*

(Traduzione di PIERO BIGONGIARI)



VITTORIO LUGLI

I maestri d'allora

Alla ripresa autunnale il vecchio professore di liceo ci invitava a riferire sulle nostre letture estive, ed un compagno — venuto di fuori, ignorava i gusti, gli umori del nostro insegnante d'italiano — ricordò un romanzo che l'anno prima aveva suscitato larghi entusiasmi e censure scandalizzate. Il professore un poco si rabbuiò, non si scompose tuttavia (non era nel suo stile) e si limitò a raccomandare maggiore prudenza nelle letture, per le quali dovevamo attendere non all'effimero clamore, bensì alla fama sicura, comprovata dal tempo. E passò ad altro scolaro. Io, che avevo letto i capolavori dello Shakespeare nella traduzione del Rusconi, mi ebbi lodi parche e cordiali quando tentai un parallelo tra le donne dell'Inglese e la nostra Francesca. Approvata senz'altro la mia lettura, pure alla fine il maestro non lasciò di mettermi in guardia: quegli scrittori nordici, anche i più grandi, avevano sempre qualcosa di lontano, diverso, estraneo al nostro genio latino, sì che i giovani dovevano avvicinarsi a loro con attenta discrezione, e sempre accompagnandovi il correttivo dei classici antichi e italiani.

Consiglio vano e tardivo, giacchè io e molti dei miei compagni eravamo ormai guasti, perduti, come non poteva immaginare il professore: insieme con Shakespeare cercavamo tutti gli oltremontani, grandi e minori, leggevamo i modernissimi, ansiosi di conoscere le novità non meno dell'incauto compagno che aveva dolorosamente stupito il buon maestro. Curiosi di tutto quello che egli considerava inopportuno o malsano, ma sapevamo di che cosa si doveva parlare a scuola, di che cosa tacere. Pure avevamo di lui il più grande rispetto, anche se così male seguivamo il suo consiglio. Pensavamo qualche volta un maestro diverso, più giovane, che avesse o almeno intendesse i nostri amori; poi, in fondo, concludevamo che proprio così doveva essere: la scuola ci mostrava il passato, noi per conto nostro cercavamo il presente; nella scuola era la regola, fuori la piacevole anarchia.

Diciam subito che preferiamo la scuola avvicinata alla vita, il presente e il passato messi — quanto è possibile — sullo stesso piano: insomma, non vorremmo oggi insegnanti come il nostro — cosa del resto non più immaginabile. — E tuttavia ci piace ricordare come quel maestro s'imponesse al nostro spirito, vi lasciasse un'orma che solo dopo abbiamo riconosciuta. Oscuramente sentivamo in lui la forza, la nobiltà della regola, anche se la trasgredivamo ad ogni momento. Più lo abbiamo apprezzato in seguito, ripensando. Era veramente un fine spirito, riposato e adorno, conosceva il suo Dante come pochi, e penetrava fin entro le pieghe

più riposte del capolavoro manzoniano. Allarmato davanti al classicismo pagano del Carducci, sentiva tutta la pura bellezza e la segreta virtù animatrice che è nella poesia del Leopardi.

Più c'è rimasta nel ricordo una sua amabile urbana piacevolezza, una signorile ironia che si esercitava garbatamente intorno agli eccessi del metodo storico. Cresciuto nel pieno trionfo del positivismo, sembrava quasi anteriore all'età sua, e cercando la storia civile nella letteraria, seguendo non la fredda regola ma il senso acuto del suo neoclassico buon gusto, sorrideva del *piè fermo*, degli altri indovinelli danteschi, e di quanti ci perdevan sopra anni e volumi; riferiva gli accertamenti biografici recati dal D'Ancona e dagli altri infaticati ricercatori, li accettava rispettoso (eran carte d'archivio, irrefutabili!), e tornava presto ai testi, allo spirito dei suoi poeti. Quasi pareva incontrarsi coi novissimi, di cui appena sentivamo parlare, che si accingevano ad abbattere il « metodo » regnante da mezzo secolo...

Tutto questo, s'intende, abbiám capito bene più tardi; abbiamo compreso che nelle scorribande attraverso le letterature più diverse, nell'abuso di tutti i libri non ci siamo perduti perché era in noi un senso certo della poesia che è umanità, della bellezza che è intima segreta misura, il senso che primo ci aveva mostrato quel maestro con la sua disciplina ristretta e sicura.

— Una ragazzata! — così la definiva il narratore dopo tanti anni, scotendo il capo. Entusiasti ammiratori del *Trionfo della morte*, che mettevano sopra tutti i romanzi dannunziani fino allora usciti, alcuni giovani volevano il giudizio di qualche anziano, interrogarono un loro maestro... Non il Maestro (non avrebbero osato), ma il suo figlio spirituale, Severino Ferrari. La domanda era lievemente maliziosa, perché essi prevedevano la risposta: « Non leggo di quella roba! ». E i giovani: « Ma, professore, il buon metodo vuol pure che si legga prima di giudicare, di condannare... ».

Non importa sapere come se la sia cavata il buon Severino, con quei ragazzi troppo arditi che l'avevano assalito così, sotto i portici di Bologna. Piuttosto è da ricordare come, intorno alla scuola illustre, mentre la gloria carducciana stava alta, intangibile, parecchi giovani (ed erano tra i migliori) già accennavano un movimento di opposizione, gridavano il nome del nuovo poeta trentenne, facevano del decadentismo, mentre contro i decadenti francesi e gli imitatori italiani protestava addolorato il Maestro, proprio in quegli anni, in una lettera a Carlo Dejob del 5 settembre 1894. Ed i fedeli, Severino Ferrari, Giuseppe Albini, gli altri, si univano nella difesa della buona sanità letteraria e spirituale. Però il disdegno pel romanziere ricco di tutte le speciose e morbose attrattive, anche stilistiche, poteva apparire ingiusto, ma era ben comprensibile.

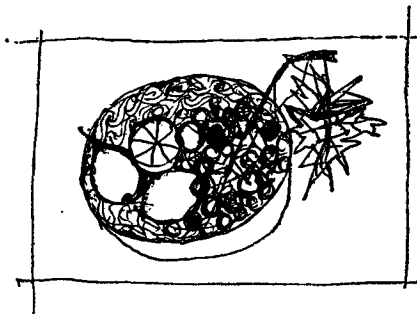
Quello poi che oggi piace ricordare è la conclusione del bravo Lipparini, quasi un onesto rimorso: « Una ragazzata! Adesso non lo faremmo certo ». Perché è destino si capisca solo dopo. L'umanista cantore di Melitta sentiva che la sua vera natura non era nella giovanile rivolta contro la scuola chiusa al soffio delle aure diverse, ma nella scuola stessa, nella buona disciplina da cui aveva tratto

i succhi vitali che avevano alimentato il suo spirito, la sua arte migliore. Per quell'alta lezione — amore di poesia, decoro letterario, dignità di sensi e di espressione — si poteva ben perdonare il rifiuto che i maestri opponevano alle novità irrompenti. Un torto, un difetto che essi ripagavano ampiamente.

Questo avevamo sentito per conto nostro una ventina di anni fa, ancora qui a Bologna, vicino ad un vecchio maestro, ultimo superstite della Scuola. Un paio di volte la settimana ci si raccoglieva in un caffè, intorno a Giuseppe Albini, e l'uso — già anacronistico nell'esistenza troppo affaccendata, nemica agli indugi — pareva quasi continuare le brevi riunioni degli amici e scolari intorno al Carducci, gli ultimi lustri dell'Ottocento. Certo lo spirito del Poeta era tra di noi, con le parche, affettuose rievocazioni dell'Albini. E i discorsi non scendevano mai oltre l'ultimo Carducci, il primissimo Novecento.

Era la regola, tacitamente accettata, di non accennare mai agli autori viventi; nessuno pensava di ricordare l'ultimo avvenimento letterario. Se qualcuno l'avesse fatto, avremmo visto il vecchio maestro d'improvviso farsi lontano, assorto in chi sa quali pensieri. Poi sapevamo come farlo tornare a noi. Era un limite posto alle nostre conversazioni, e pure non ci costava. Perché intanto quasi un soffio d'aria sana e frizzante veniva a noi da un tempo ormai lontano: un bagno nel passato, ristorante, un carduccianesimo epurato, tutto neoclassico, impoverito anche, ma terso, limpido, umano e vivo nel composto decoro. E quante preziose illuminazioni, nel discorso arguto, giudizi sottilmente suggestivi, come per l'autore del *Canzoniere* che non poteva essere amico a Dante, il quale gli aveva tolto di essere il primo poeta d'Italia...

Da quei maestri — diciamolo pure — abbiamo anche imparato a fare diversamente, a seguire più dappresso i giovani, a sentire le loro esigenze con la speranza di reggerle. Non crediamo tuttavia la nostra scuola migliore dell'antica, ma solo necessariamente diversa. E ben vorremmo che qualcosa di quella vecchia disciplina, di quell'onesto amore, attraverso le nostre inquiete curiosità e ricerche, giungesse ai nuovi, più di noi ansiosi e anelanti all'avvenire.





RAFFAELLO - *Resurrezione.*
Museo de Arte, San Paulo del Brasile



GUIDO RENI - *La sacra notte* (particolare)
Napoli, Certosa di San Martino

Ripensando ad Edna St. Vincent Millay

« Faceva freddo: essa si mise il mantello ed io le avolsi le gambe in una coperta. E tuttavia continuava a parlare ed a bere il brandy di pesca sorso a sorso. Infine, mentre fissava la finestra, mi accorsi di una profondità violetta, simile ad una macchia piena e trionfante di emozione e di pensiero... E ancora parlando di poesia, ancora citando, ancora ansiosi e splendenti di quelle immagini di vita letteraria che non scarta e non sopprime nulla di quanto va a formare la nostra vita comune, ma dove tutto è invece appassionato, nobile e ricco, vidi quasi con incredulità, che il verde ed il rosso che si andavano illuminando erano gli alberi ravvivati dalla pioggia ed i muri di mattoni dei miei propri cortili di Bank Street... E seppi, seppi con meraviglia che avevano parlato tutta la notte e soltanto affondato più profondamente nella primavera ».

« Siamo venuti tutti in una piccola casa su una collina ventosa a Truro che è a nove miglia da Provincetown... E' un miglio e mezzo soltanto dal mare aperto, una spiaggia solitaria... il vento soffia sempre a tempesta qui intorno ed odora così dolcemente dei boschetti di pino che si trovano dietro la casa, e le colline non sono che grandi dune con un po' di verde... ».

I due testi parlano dello stesso periodo: la prima è una pagina di *Ripensando a Daisy (I Thought of Daisy)*, romanzo del critico americano Edmund Wilson, pubblicato nel 1929 ed oggi ristampato (Farrar, Straus & Young, Inc., New York, 1953) in cui egli sfuoca una esperienza sua fondamentale del dopoguerra: la scoperta dell'amore e della poesia attraverso Edna St. Vincent Millay, nell'ambiente *bohème* di Greenwich Village; l'altra è una lettera della Millay, scritta nel 1920, pochi mesi dopo il suo primo incontro con Wilson, durante l'estate in cui la poetessa, ormai sazia del Village, delle complicazioni sentimentali ed economiche, si era ritirata sulla costa del Maine in mezzo alla famiglia.

Le due pagine hanno anche, sotto l'apparenza diversa, una stessa voce: parlano entrambe della gioia di esser giovani e di scoprire il mondo nell'America intensa, determinata, ribelle del 1920; una voce un po' fioca ed un po' rauca e che ha tuttavia il potere di interessarci e commuoverci attraverso gli anni.

Edna St. Vincent Millay morì nel 1950: aveva soltanto cinquant'otto anni ed aveva continuato a scrivere ed a pubblicare poesie fino all'ultimo giorno. E tuttavia forse, per il gran pubblico, essa era già morta parecchi anni prima. Nei necrologi fu

ricordata soprattutto come l'immagine scapigliata e spregiudicata della gran libertà degli anni in cui era stata giovane, per le iniziative liberali che aveva capeggiato e, parlando di lei, si citò spesso quella quartina che era ormai divenuta il simbolo dei suoi primi e burrascosi amori:

*I burn my candle at both ends.
It will not last the night.
But ah! my foes and oh! my friends
It gives a lovely light.*

Era un'immagine falsa, o per lo meno incompleta: per completarla e ritrovare nella Millay non la signora malata, nervosa ed intensa degli ultimi anni, ma la poetessa-attrice del Village, famosa per la voce straordinaria, per l'accento strano e per il portamento eccezionale della testa e del busto, bisogna appunto riprendere *Ripensando a Daisy*, le sue lettere, oggi pubblicate (*Letters of Edna St. Vincent Millay*, edited by Allan Ross Macdougall, Harper & Brothers, Publishers, New York, 1952) ed il fedelissimo studio a lei dedicato da Edmund Wilson (*Edna St. Vincent Millay in Shores of Light*, Farrar, Straus & Young, Inc., New York, 1952) che dei primi due testi è come la glossa ed il commento.

La Millay che appare quale protagonista della prima parte di *Ripensando a Daisy*, sotto il nome di Rita Cavanagh (anch'essa poetessa), non si era dimostrata troppo entusiasta della sua pubblicazione, nel 1929: il romanzo, che Wilson le aveva mandato a leggere, le sembrava ancora assai incompleto: « Non è ancora pronto per esser pubblicato », gli aveva scritto in una di quelle lettere con le quali attraverso gli anni sembrava s'ingegnasse a placarne l'amore e lo scontento, « e ti giuro che ti farai un torto gravissimo pubblicandolo così com'è — è molto ineguale — alcune parti mi piacciono tremendamente, ma non così il tutto — ha bisogno ancora di molta rielaborazione... ». La lettera, però, per uno strano disguido, non arrivò mai al Wilson e, ultimo grido non raccolto della loro lunga amicizia, provocò, col suo mancato arrivo, un silenzio di quasi vent'anni, che fu poi interrotto assai tardi nella vita della Millay e con tutt'altro animo. Nel frattempo, però, il libro era stato pubblicato e anch'esso, come la lettera della Millay, rimase lì a mezz'aria, opera meritoria che tuttavia non era proprio arrivata a destinazione. Perché in effetti nella prefazione del 1953 il Wilson lo definì incompleto, pensò di aggiungervi un seguito e non esitò a riconoscere la parte preponderante che nella sua concezione aveva avuto la teoria e l'artificio: « E' molto schematico e lo schema non riesce sempre perché si trova a volte in contrasto con la storia... Il narratore era visto come un esempio tipico dell'intellettuale americano dei *Twenties*, che cerca continuamente di formulare il suo atteggiamento verso gli Stati Uniti ». A simbolo di questa realtà americana che « continuamente sfugge alla stretta del narratore », il Wilson scelse Daisy, una ragazzetta incerta, mal definita, che passa da un ménage del Village all'altro, fra insoddisfazioni ed incertezze, mentre la vera parte di ispiratrice, di Musa, rimane affidata alla Millay-Cavanagh, che, prima attraverso la presenza, poi attraverso il ricordo, finisce per dominare la coscienza del narratore, portando così

un grave squilibrio a quella che doveva essere la struttura dell'opera. E a risentire di questo contrasto sono anche le descrizioni di Rita che son tenute spesso su un tono volutamente basso: « Era una cosina dal nasetto fino e dai capelli color topo; portava un vestituccio nero. Era così piccina che non l'avevo notata... da quegli occhi di color verde incerto mi diede uno sguardo curioso, pronto ed intento », forse a temperare quella che dovette essere l'impressione genuina: « Una di quelle donne che non hanno tratti perfetti e che nei momenti di stanchezza posson non sembrar neanche belline, ma che, stimolate dal sangue o dallo spirito, diventan belle in maniera quasi soprannaturale ».

Una bellezza quasi spirituale, dunque, e che il Wilson, sia nel romanzo che nel saggio di molti anni dopo, riesce a fissare e ad identificare nell'accento un po' eccezionale (un accento da attrice in cui i suoni americani si mescolavano con quelli propriamente inglesi) e nel modo che aveva di leggere le poesie, riuscendo a trasmettere attraverso le immagini più trite « una specie di agonia morale, spietata ed esaltata », come « un liberarsi delle emozioni della solitudine ». La Millay, infatti, per quanto circondata da ammiratori ed affetti fu sempre veramente sola ed a testimoniare è soprattutto la sua opera poetica: *Renascence*, il primo poemetto lungo con il quale a vent'anni, di colpo, attirò su di sé l'attenzione dei maggiori critici e poeti americani, tutto vibrante del desiderio di sollevare da sé il peso dell'universo che l'opprime e nel quale, tuttavia, essa, dopo lo scoppio dell'uragano esulta (un mirabile studio di claustrofobia, lo definì il Wilson, che nella descrizione della tempesta vide anche, con grande acume, un chiaro significato di liberazione amorosa); la magnifica aspirazione verso il mondo di un'altra poesia (« Mondo, non ti so stringere a me quanto vorrei! - I tuoi venti, i tuoi vasti cieli grigi! - Le tue nebbie che fluttuano e salgono! - I tuoi boschi, questo giorno d'autunno, che si dolgono e declinano - E quasi gridano di colore! ») e le liriche più calme di un periodo più tardo (*Cameo*, *Beethoven Sonata*), nelle quali l'imperiosità giovanile un po' stridente cede davanti al tentativo di intuire la bellezza del mondo. E questo senso di solitudine, accompagnato dalla necessità di affermarsi, non vien neppur meno nei sonetti d'amore che, discendenti direttamente dal lirismo di Keats ed approfonditi dalla lettura dei poeti latini ai quali si dedicò con passione, rimangono fra i più belli della lingua inglese e che tuttavia sempre si svolgono dall'io poetico e vago ad un'immagine precisa e spesso statuarica della poetessa, come se soltanto in questa visione il desiderio d'amore arrivasse a placarsi (e proprio dell'immagine della poetessa, che sfida il dio dell'amore a colpirla, e quasi lo invoca, si innamorò il giovane Wilson assai prima di conoscerla). Anche nelle lettere, d'altronde, anche se in tono assai più ironico e scherzoso, prevale il medesimo bisogno di « vedersi »: « Dovevo incontrare colà Mrs. Schauffles e Salomon », scriveva la Millay alla madre ed alla sorella in uno dei suoi primi soggiorni a New York, « e proprio prima che arrivassi alla porta — vestita così carina con la blusa verde e la gonna color glicine e con un gran mazzo di roselline gialle — un uomo ed una donna che passavano si voltarono a mezzo e si fermarono... ». A quell'epoca la Millay era appena una studentessa universitaria ma, a torto, mi sembra, i critici americani giudicano poco interessanti questi primi sfoghi e desiderano differenziarli nettamente dalle lettere della maturità. Per quanto

sia cambiata, infatti, la vita della Millay attraverso gli anni, il tono delle lettere non cambiò quasi affatto e, piuttosto elementare ed infantile, esso rimase assai simile a quello delle altre migliaia di lettere che ogni ragazza americana recatasi fuori casa scrive ai propri congiunti e che si cristallizza in una scrittura a singhiozzo, tutta a frasi brevi, a conversazioni artificiali, ad esclamazioni zuccherate e che, nella sua apparente spontaneità, non è meno rigoroso della retorica più ampollosa. « Cara Mamma e Sorella, questa è la mia lettera annuale a casa. Sono una bestia; — ma oh, che vita! bestia da soma son io! — Tuttavia dopo questa vi scriverò spesso, sia che abbia qualcosa da dirvi o che non ce l'abbia (e vediamo un po' quanto ne rimarrete contente!) »: questo tono, prolungandosi per pagine e pagine dirette ai più variati corrispondenti, si mitiga appena di tristezza all'approssimarsi di malattie (che, con stoicità tutta anglosassone sono annunciate ed accettate soltanto *in extremis*) e si irrigidisce, facendosi quello di una donna profondamente conscia della propria dignità, nell'assumere posizioni morali in questioni di libertà politica ed artistica. Ma solo di rado, ed assai meno spesso di quanto il critico Allan Macdougall, suo ammiratore ed editore, voglia ammettere, esso ha la capacità di rompere la cortecchia del *cliché* epistolare e di farsi vera poesia: nella semplicità con cui scrisse al poeta Arthur Davison Ficke, suo grande amore di gioventù: « E' questa una cosa che esiste, semplicemente, come uno zaffiro, come qualsiasi cosa rotonda e bella... E poi, anche, è un po' come se sapessi di un prato di violette, e volessi portartici, e goderle con te, perché tu sei il mio amico... Per me non diventerai mai vecchio, né morirai mai, né ti sperderai in alcun modo... », e nel gran vuoto lasciato dalla morte del marito: « Sì, deve proprio sembrarle impossibile il non vederlo scender giù dalla collina a prender la posta, in questa bella giornata d'autunno. E non sale neppur più la collina », e nel parlare dei luoghi dell'adolescenza. La Millay era infatti, e tale rimase, una ragazzetta provinciale, nata e cresciuta nel Maine, e di questa terra solitaria di rocce e di dune, di pionieri e di marinai, di cittadine piccole e quiete dalle quali si poteva emergere soltanto a prezzo di sacrificio, di lavoro, portò sempre la nostalgia. Al ricordo di quei primi successi colà consacrati, il Wilson più tardi attribuì il contrasto che imperò sempre in lei fra la vita mentale « l'unica che veramente contasse » e l'altra, quella delle emozioni che (come l'uragano di *Renaissance*) fu per troppi anni non risolta e confusa. Per la ragazzetta che « aveva imparato il francese da sola senza neanche conoscerne la pronuncia ed aveva cantato gli inni sacri nella chiesetta protestante », la madre e le sorelle, piene d'immaginazione e d'inventiva irlandese, rimasero l'unica realtà costante nel caleidoscopio di Greenwich Village e della società letteraria. « Non sto facendo la *bohémienne*. Non sono neanche per metà *bohémienne* come quando Lei venne a trovarmi. Vede, qui bisogna essere o una cosa o l'altra, mentre a casa si può essere un po' tutt'e due... » ed in questo rimpianto giovanile sembra riassumersi tutta la difficoltà di essere poetessa in America.

Per il Wilson, invece, il Village era soprattutto un mondo nuovo, una terra inesplorata, una dimensione dello spirito. Al terminar di quella notte passata con Rita Cavanagh ed in cui aveva udito la poetessa recitar versi per la prima volta, egli veramente vide le piazze e le strade che lo circondavano, gli angoli nascosti, i

monumenti antichi e sconosciuti : « Mi muovevo ancora in uno strano mondo diurno nel quale, coll'esser stato su tutta la notte, mi sentivo trasportato. Ora finalmente il Village mi si era rivelato : quel giorno aveva cominciato a vivermi intorno e sentii di esser divenuto parte della sua stessa vita. Avevo voltato le spalle a tutto quel mondo di scopi mediocri e di compromessi prosaici : ed a quel prezzo — e quale spirito coraggioso non avrebbe voluto pagarlo — ero stato reso libero di seguir la poesia! ».

Né egli era il solo a voler pagare il prezzo : vi eran coloro, come l'amico del narratore, Hugo Bamman, che, tornati dalla guerra col disgusto dell'autorità e del governo, divenivan « social revolutionists », vi eran le ragazze come Daisy che pagavano anch'esse con sacrifici tremendi la libertà amorosa e vi era poi la folla anonima, che abitava nei vecchi studi non scaldati, nelle case antiche che il piccone di lì a pochi anni avrebbe fatto sparire, « i pittori italiani e russi, gli attori dilettanti ed intelligenti, la baronessa pazza che teneva un ristorante... le direttrici belle ed austere dei teatri e delle riviste, dignitose come Madri Superiori... ».

Erano tutti pieni di sfida : una specie di sfida generica, al denaro, alla ricchezza degli antenati, allo *statu quo* (« mai nella storia letteraria una generazione insultò a quella maniera il proprio paese » disse poi il Wilson parlando della *Lost Generation*) e che li accomunava agli espatriati di Parigi, agli Hemingway, ai Malcolm Cowley, a coloro che erano andati in guerra ed erano tornati, come Dos Passos ed E. E. Cummings, a coloro che non vi erano neppur andati, come F. Scott Fitzgerald, e che tuttavia si ribellavano ugualmente nella sete di vita e nel desiderio di provare che gli americani non erano soltanto buoni a guadagnare e che sapevano « oziare come gli europei ». Così come i personaggi di F. Scott Fitzgerald sentivano il bisogno di tuffarsi vestiti nella fontana del Plaza, dopo aver vagato tutta la notte per quelle strade che agli amici del Wilson sembravano le « irraggiungibili *Forties* », così Wilson stesso, Daisy, e Rita Cavanagh (e la Millay delle lettere) provavano sollievo a passare da uno *speakeasy* all'altro, soffermandosi appena a bere un poco d'insipibile *gin* : questi due mondi avevano in comune alcune strade, parecchi personaggi e per tutti loro questi gesti erano simboli di una condizione di adulti e di cittadini che non volevano assolutamente accettare.

Ma *Ripensando a Daisy* non è soltanto un documento sulla società di quegli anni, ché come tale non avrebbe né la semplice forza di narrazione del Fitzgerald, né quel suo dono impressionistico (poi ereditato e forse appreso dal nostro Cesare Pavese della *Bella Estate*) per cui poche frasi anodine di un personaggio arrivano a darci la profondità e la varietà di tutta una conversazione. E' piuttosto il romanzo di un critico, il suo modesto, ma accurato *portrait of the critic as a young man* e trattandosi di un « naturalista di anime » qual è il Wilson, un documento importante. Quella sua qualità caratteristica di osservatore, così ben descritta da Alfred Kazin, « di intellettuale umile e spassionato », quella mente, che come egli stesso disse in uno scritto autobiografico, non cerca di afferrare quanto di capire quietamente, si è chiaramente formata attraverso gli stadi in cui il narratore, avendo rotto con le tradizioni borghesi e benestanti che gli venivano in retaggio, osserva, giudica, respinge ed ammira per arrivare poi ad ancorarsi ad un'altra realtà. Per quanto semplicistico possa sembrare l'intreccio del romanzo di fronte alla complessità di

questo processo selettivo, al terminare, tuttavia, esso perviene a darci un'idea di che cosa fosse appunto questa realtà. Non tanto, forse, come sembra creder il Wilson, la « common life », la vita semplice, ma la vita stessa dell'America che il narratore era venuto lentamente assorbendo da Daisy e soprattutto da Rita e da Greenwich Village e che gli si presenta infine come un campo meraviglioso di esplorazione soggettiva anche se fermamente legata a dati oggettivi, un campo di indagine estetica, sempre temperata da quella psicologica: « Da quando ero tornato in America dalla Francia, notavo con attenzione nuova la maniera in cui gli americani parlavano: avevo letto, con gradita sorpresa, i primi libri di quegli scrittori americani che sembravano creare una nuova specie di letteratura da quel linguaggio dalle sillabe squadrate dove le parole erano apparse quali case di legno senza colore, alla periferia di una cittadina americana... ».

Ma il romanzo, le lettere ed il saggio di Wilson, che, nell'inframezzarsi di prose e di poesie, del critico e della poetessa, nell'alternarsi di paesaggi di campagna e di città (il Village, Truro, poi di nuovo il Village, Parigi e poi Steepletop, la vecchia villa sull'Hudson, dall'immenso giardino dove il Wilson rivede la Millay a vent'anni di distanza) riesce a dare l'impressione di lunghe vite tutte spese in lavoro e sofferenze e che, tornando indietro negli anni, termina con l'immagine di una Millay giovanissima, di una Dafne ridente, ancora più fresca e nuova di quanto mai l'avesse potuta vedere il suo fedele amico, hanno qualcos'altro in comune: una nota fra accorata e nostalgica. « Un giovane appena uscito dall'università, dove può mai trovare i contatti necessari con la cultura americana? », si chiese Harold Strauss in uno studio intitolato *L'America ed il giovane intellettuale*. La domanda è una di quelle che continuano ad assillare i giovani di oggi in un paese in cui troppo spesso il bisogno del denaro, la necessità del guadagno, le convenzioni e la serrata struttura sociale tengono gli artisti ed i letterati lontani da quelle che dovrebbero essere le vere fonti spirituali. Per molti scrittori già noti il problema si risolse in maniere diverse e spesso assai drastiche: con la fuga di un Sherwood Anderson, con l'isolamento di un Faulkner, con la sete di eroismo di un Hemingway, con la passione di vita di un Fitzgerald. Per Edm. St. Vincent Millay e per il Wilson giovane, la risposta al dilemma fu il Greenwich Village del 1920 nel quale già vedevano riflettersi l'immagine favolosa del più eroico Village di anteguerra e che ardentemente rimpiangevano con la nostalgia patetica dei giovani per quello che non hanno mai potuto conoscere: « Fra quelle strade irregolari e confuse all'ovest di Washington Square scorgevo ogni tanto fuggevolmente », dice il narratore del romanzo, « quasi in un'atmosfera del Settecento la fine di una strada, senza luce, dalle finestre oscure, dove i ragazzi di strada, urlando nel silenzio, attizzavano i falò nella neve — quegli angoli perduti della vecchia città provinciale... dove quei sommessi gemiti e fischi dei vapori risciacquavano l'isola da occidente. Lì eran venuti, quegli eroi della mia gioventù, gli artisti ed i profeti del Village, dalle fabbriche e dalle fattorie americane, dalle più lontane praterie e cittadine — lì avevano potuto lasciar dietro di sé le strettoie ed i ritegni delle loro case, la vergogna di non far soldi — lì avevan vissuto con la propria immaginazione e seguito il proprio pensiero ».

Diciannove frammenti di Ennio

1.

*D'estate quando il sole lascia il giorno
sostare su rive lontane...*

2.

La notte si alza da montagne oblique.

3.

*Ascesa della notte a luci più alte
.....
la sottile caligine dell'aria
portava l'onda del suo corpo divino.*

4.

*... mentre il sole cade
e il cielo copre tutto l'oceano di rosso.*

5.

Quando la notte in mezzo alle stelle volerà...

6.

*... rosse fronde di pioppi...
..... e lunghi cipressi
fermi... foglie rigide... il bosso amaro albero.*

7.

*Una gialla polvere vola...
... al cielo cupo vasta polvere vaga
... immensi campi sotto la polvere.*

8.

... uccisi arsero tutti nella notte serena.

9.

... radiosa ruota aprì le vie bianche del cielo.

10.

*Al getto d'aste lunghe il campo splende
e si oscura...*

11.

*Vergine di tartarea veste cinta,
che hai il corpo di pioggia e di fuoco,
grave come terra... e come vento lieve.*

12.

*... si scontrano come i vènti
quando Austro spira su la pioggia oscura
e il grande mare contende ad Aquilone
e l'alta furia dei flutti...*

13.

*Ombre più larghe già stende la sera
sui raggi del tramonto, obliqua luce...*

14.

*... marciano lenti per alti virgulti
e grandi querce percuotono a colpi di scure,
abeti alti atterrano e lecci e frassini bruni,
snelle vette di pini rovesciano...
triste suono di arbusti sotto il fremito lungo
della foresta...*

15.

*... sentieri silvestri, silenzio di paludi
nascoste...*

16.

*... acute aste lanciano i manipoli
.....
su orridi campi cade ferrea pioggia.*

17.

*Cadono addosso al tribuno dardi come pioggia;
lo scudo rotondo tintinna ai colpi d'aste,
dall'elmo si diffonde bronzeo suono
..... nessuno può
quel duro corpo rompere col ferro
.....
aste sempre più fitte spezza e vibra via,
tutto il corpo sudato è un solo affanno
che impedisce il respiro...
.....
da rapide braccia scorre il ferreo getto
degli Istri...
.....
cade, e sul corpo la morte di ferro suona grave.*

18.

*... trema orrida terra l'Africa al tumulto
terribile...
... irrompe il mare contro rupi alte...
... si calma il mare.*

19.

*... un corvo attratto dalla calma
tetra del campo divorava quel corpo
misero, tra cespugli spinosi...
Oh membra chiuse da tomba crudele.*

(Traduzione di ENZIO CETRANGOLO)

(La versione di questi frammenti è stata condotta sul testo ristabilito dal VALMAGGI, *Q. Ennii Annalium reliquiae*, Torino 1900).

ROSSANA APICELLA

Intorno ad una rilettura delle « Ultime » di Giuseppe Ungaretti

La riedizione italiana e la traduzione francese dell'« opera omnia » di Giuseppe Ungaretti, mi sembrano invitare ad una rilettura, non sappiamo se più smaliziata o appassionata, di quei primi « esercizi », nei quali possiamo oggi riconoscere il fondamento e la genesi di molta parte della nuova poesia italiana. Così delle liriche raccolte sotto il titolo insieme allusivo e misterioso de l'*Allegria*, « le più vecchie », come ebbe a definire lo stesso autore nella prefazione, che portano il sottotitolo di « Ultime » e la data « Milano 1914-1915 », possono rappresentare un notevole campo di indagine per chi voglia ricercare intorno alle origini della lirica italiana contemporanea nelle sue prime radici e nel suo momento forse più delicato e sconcertante.

E non è chi non veda, quanta straordinaria fatica si offrisse al nuovo poeta italiano: una fatica che poteva essere risolta soltanto da una esperienza che congiungesse una durissima ricerca tecnica ed una spregiudicata libertà interiore: tale fu questa prima « esperienza », nella quale riconosciamo, già disegnata, tutta la linea interiore della poesia di Giuseppe Ungaretti, ed il timbro di una incomunicabile singolarità.

Una lettura concreta delle « Ultime » mi sembra proporre con singolare immediatezza i problemi di codesta lirica nuova, che si presenta al pubblico con una « ipotesis » di straordinaria intensità:

*Tra fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla.*

L'andamento della brevissima lirica si risolve dunque in una modulazione di antico epigramma: ch'è di tutte, la più preziosa, nell'impegno di concludere nella concisione in una « unica frase », l'intero ciclo di una situazione umana e il risolversi di un intero movimento lirico.

All'epigramma, a questo frutto estremo dell'esperienza classica, la poesia di Ungaretti sembra inclinare fino dai suoi primi esercizi, che in questo modo non vorremmo più giudicati « nudi e scabri », ma piuttosto scaturiti da una civilissima tradizione tecnico-stilistica, forse assorbita inconsciamente, ma spesso manifestata da sensibili indicazioni.

Il « tema » di questa prima esperienza è dunque alluso dalla lirica iniziale, che, ad una lettura impegnata, può rivelare aspetti di notevole interesse: il primo, che il brevissimo « discorso lirico » è spaziato da una pausa di straordinaria ampiezza e gravità, uno « spazio bianco », nel quale è inconsciamente anticipata e prevista la meraviglia di quell'« inesprimibile nulla », che ancor oggi ci sconcerta nell'infinito gioco dei suoi possibili significati.

La lirica pare dunque costruita in funzione di quella pausa, di quello « spazio vuoto » nel quale più forse che nell'istesso vocabolo « nulla », mi sembra profilarsi una allusione a quel « rien » mallarmeiano, che appare, per così dire esplicitamente citato alla fine del secondo verso.

(Ma si noti che il « rien » del poeta francese, nella traduzione italiana acquista ben diverse e forse meno tragiche vibrazioni, perdendo il suono ampio e cupo della terminazione in nasale, ed esaltandosi invece in un gioco ascendente di vocali chiare e di liquide).

Il « nulla » sarà dunque il pretesto fondamentale della nuova poesia: e sarà bene, a questo proposito, tentare una chiarificazione che eviti, una volta per tutte, l'ambiguità di un discorso timoroso ed artefatto.

Di codesto « nulla », al quale allude la « dedica » dell'*Allegria*, si potrebbero giudicare molte diverse opinioni, non ultima quella di una anticipazione di esistenzialismo o persistenza di un nichilismo Leopardiano: ed il vocabolo « nulla », intenso nel suo significato letterale, potrebbe in realtà trarre in inganno intorno a questo argomento, e suggerire strade di interpretazione estetico-dottrinali oltremodo seducenti al nostro esasperato psicologismo.

Mi pare invece di intendere che codesto « nulla » non contenga nessun « manifesto » filosofico, più o meno scopertamente esistenzialistico, ma solo il principio di una « ars poetica » di straordinaria gravità: « ars poetica » che si propone di evocare nel lettore (o meglio direi: nell'ascoltatore) il segreto di quell'« inesprimibile nulla » che nessun vocabolo può definire, ma che si affida al silenzio come suo tramite unico ed insostituibile, e nel silenzio cerca i modi del suo linguaggio, e concentra in ogni pausa la sua intensità, nel tentativo di esprimere e comunicare in qualche modo l'« indicibile » di ogni sensazione e sentimento.

Al silenzio è dunque affidato, in questo primo tempo, il linguaggio dell'« inesprimibile »: mi sembrano nascere da questo punto, le grandi scansioni di codesta lirica, gli spazi bianchi accortamente meditati che dilatano a significazioni di cosmico stupore le impressioni della conoscenza quotidiana.

Ecco il gioco attentissimo delle pause esaltare con straordinaria efficacia l'immagine di un *Levante* ossessivo e tedioso, e suggerire la sensazione di un tempo che si dipana in noia rassegnata, dal crepuscolo alla piena notte: se infatti dopo la seconda strofa

il mare è cenerino

colore di un tiepido crepuscolo, l'ultima è dominata dal sopraggiungere sbalordito del sonno:

*Confusa acqua
come il chiasso di poppa che odo
dentro l'ombra
del
sonno.*

Poesia, codesta, che sembra tutta scaturita da sensazioni fisiche suono colore sonno tedio, ma già espertissime di evocazioni immediate, di silenti sapienti, e già quasi preoccupante per un sospetto di tecnicismo, là dove la sensazione musicale si traduce in un attento e scoperto gioco di onomatopea:

*Picchi di tacchi picchi di mani
ed il clarino ghirighori striduli...,*

dove il secondo verso si impreziosisce in quella clausola sdrucchiola (« striduli ») di bellissimo effetto fonetico, che sembra alludere al crescendo inesperto ed esasperante nel suono nella calura.

Potremmo d'altra parte notare che se in questa prima esperienza « l'immagine allusiva » della politica mallarmeiana è scopertamente presente, d'altra parte potremmo, per altri e più misteriosi tramiti, ritrovare i « poemi » puramente fisici visivi ed auditivi, ai quali alludeva il Pascoli in quel suo singolare « manifesto » dei versi di Romagna: i « poemi » « mirabili a sognare », che scaturiscono dall'abbandono alle forze dell'istinto, là dove all'uomo è concesso toccare una sorta di conoscenza dionisiaca ed illuminante, e le « analogie » si dispiegano quasi per un richiamo di magia naturale, nell'accostamento degli oggetti nel gorgo del divenire e del generare...

Ma nella prima esperienza di Ungaretti, l'« elemento dionisiaco » del simbolismo francese così come del paganesimo pascoliano, sembra talvolta risolto in una « unità tonale » di singolare robustezza.

Ecco l'alba grigia del *Tedio*, dove all'impazienza del primo verso

Anche questa notte passerà

segue un ampia pausa, e subito dopo, il tema della melanconia urbana e mattutina:

*Questa solitudine in giro
titubante ombra dei fili tranviari
sull'umido asfalto.*

Dove l'andamento descrittivo pare superato dal bellissimo tema della « titubante ombra », già tutto ungarettiano, per quel prestare favolosa vita di poesia e di umana partecipazione alle cose inanimate.

Ma la conclusione:

*guardo le teste dei brumisti
nel mezzo sonno
tentennare*

è assai pericolosa nella sua duplice possibilità di interpretazione: ché potrebbe a prima vista apparire realistica (se non addirittura « sociale ») se la collocazione dell'ultimo verbo, così isolato nel suo silenzio, non ci avvertisse di una straordinaria preziosità fonetica, intesa puramente ad « alludere » con la meditata pesantezza delle sue « sillabe lunghe ».

Il tema della lirica è tuttavia unitario, né si sviluppa, come nel *Levante*, in un progresso di tempo o in una sconcertante varietà di sensazioni, ma si circoscrive nell'esattezza di uno spunto e nella puntuale « impressione » di un momento. Il « frammento » della sensazione, il suo divenire scattante ed illogico, il trapasso dalla sollecitazione cromatica a quella musicale, si riflettono invece nella ricerca di strutture per così dire « disarticolate », come nella bellissima *Nasce forse*, che si conclude in un andamento di favola mitica e remota.

*Ascolto il canto delle sirene
del lago dov'era la città,*

o meglio nel *Ricordo d'Africa*

*il sole rapisce la città
non si vede più
neanche le tombe resistono molto.*

E' qui evidente che ogni « periodo lirico » si esaurisce nell'orbita di un solo verso, e che solo il silenzio (ampio e metafisico come le ombre che definiscono i « paesaggi » del primo De Chirico) può congiungere i diversi momenti della « memoria », che interpretiamo scandita nelle diverse fasi di una allucinazione solare.

Ancora la sensazione cromatica si esprime nel *Tappeto* con scattante intensità: i due momenti distinti della visione, l'impressione generale e confusa dei colori, la sorpresa del colore « solo » percepito improvvisamente come « isolato », sono espressi nello stesso andamento delle due parti che compongono la brevissima lirica.

La prima è infatti tutta « costruita » sulla morbida ampiezza dei suoi verbi:

ogni colore si espande e si adagia,

mentre la seconda si risolve nella brevità di un solo verso, che sembra « definire » e quasi delineare la sorpresa immediatezza della sensazione:

per essere più solo se lo guardi.

Codesta poesia ci si presenta dunque, fino dalle sue prime origini, tormentata da un desiderio di perfezione tecnica, che non esclude né trascura le seduzioni di una esperienza fonetica portata alle sue conseguenze estreme.

Ogni parola appare qui collocata con esattissimo studio, ogni pausa scandita con straordinaria attenzione: e stupisce come tutta questa ricerca abbia in qualche modo meritato il nome di « primordiale », o talvolta di « nuda e scabra », quando ad una più attenta rilettura si può invece intuire una genesi di civilissima e pensosa meditazione.

Nulla appare, in codesta lirica, affidato al caso o all'impeto: nessun invasamento dionisiaco scatena la saggissima follia di codeste pause e disarticolazioni, ma solo un impegno severo, scontato con solerte lucidità, anche quando le immagini si susseguono ed inseguono con tanto stringatezza, da alludere, quasi, ad una oscurità pindarica e surrealistica.

Un inatteso limite di preoccupazione, lo spavento occulto di una « servitù di parole », appare d'altra parte anche nel ciclo di codesta felicissima ricerca, quando il poeta intuisce improvvisamente che la sua ricerca può essere contaminata dalle seduzioni di un sottile intellettualismo.

Nella *Agonia* troviamo già anticipato il notissimo spunto della « Pietà », lo spavento dell'« homo humanus », che intuisce al fondo della sua ambiziosa conquista poetica, il pericolo di un arido tecnicismo, le insidie di un virtuosismo elaborato e compiaciuto.

La preoccupazione stilistica potrà divenire, in alcune « confessioni » del *Sentimento del tempo*, esasperazione etica scontata con la passione di un mistico medioevale che avverte, nel suo desiderio di totalità espressiva, la trama di una tentazione diabolica, il sospetto di una « hybris » destinata ad una pena di aridità e solitudine:

*Ho popolato di nomi il silenzio
Ho fatto a pezzi mente e cuore
Per cadere in servitù di parole?*

Nella *Agonia* codesto tema è alluso, come cercheremo di dimostrare, nel secondo e conclusivo momento della lirica.

Il primo sembra invece svilupparsi secondo un modulo già classico e tradizionale, l'incubo dell'esistenza soffocata e costretta, il desiderio della fuga della banalità quotidiana, l'ansia di un approdo magari estremo, all'infinita libertà della natura, esemplificati ed espressi in un riferimento « ornitologico », per usare un vocabolo caro ad Ungaretti:

*Morire come le allodole assetate
sul miraggio
O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
non ha più voglia.*

L'« approdo di libertà », seppure intenerito da una melanconica di morte, sembra in qualche modo richiamare la celebre « evasione » di Mallarmé.

*Fuir! là-bas fuir! je sens que des oiseaux sont ivres
d'être parmi l'écume inconnue et les cieux!*

e fosse, più direttamente, il sognante tramonto del vecchissimo Alcmene:

*Non più, fanciulle del canto soave e della voce sacra
I piedi possono sorreggermi; fossi io, fossi io cerilo
Che vola sul fiore dell'onda insieme con le alcioni
Avendo il cuore sereno, divino oscuro uccello.*

L'« entrata » della lirica sembra dunque ricollegarsi a dotti e nobili precedenti: ma la conclusione è inattesa e misteriosa, pur nella semplicità di un apparente « tutto espresso » di quasi ovvia discorsività:

*Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato.*

Il problema può sorgere qualora si intraprenda a definire concretamente che cosa nasconda quel « vivere di lamento »: fosse una tentazione di « pianto » pascoliano?

Crediamo di poter affermare che il « vivere di lamento » nasconda una più profonda e sottile disperazione: lo spavento di un destino che rischia di risolversi totalmente in parola, così come il « cardellino accecato » non può esprimere la sua vitalità che nel canto, il « lamento » che consola i suoi giorni oscuri.

A codesto destino, alla mallarmeiana inquietudine della « pagina totale » che attinge di quando in quando alla disperazione e perfezione della « pagina bianca », Ungaretti sembra dunque opporre, fino dalla sua prima esperienza poetica, una vitalità di concretezza umana, un limite di equilibrio nel quale riconosciamo la più schietta impronta di una vitalità latina e mediterranea.

Il « vivere di lamento », seppure perfettissimo di conquiste lessicali ed accordi fonetici, non è esauriente a codesta poesia, che si ritroverà più tardi, umanissima e tormentata nel dialogo vivo con la morte e con la guerra, riconquistando nel « travaglio » il suo volume e la sua dimensione.

Il piacere del frammento prezioso riaffiora più tardi nella *Notte di maggio*: un piacere che vorrei definire « alessandrino », per un gusto di immagine gradevole, di fantasia docile ed abbandonata, che si definiscono nell'orbita di una brevissima modulazione:

*Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini.*

Ma nella lirica seguente, la preziosità dell'epigramma (o la sottigliezza mallarmeiana dell'« éventail »?) si articola in una architettura più solida e concreta, e risolve una sua bellissima struttura nel « blocco » di cinque versi non interrotti da alcuna compiacenza di silenzio:

*Un occhio di stelle
che spia da quello stagno
e filtra la sua benedizione ghiacciata
su quest'acquario
di sonnambula noia.*

Il rifiuto della pausa che divide verso da verso, la ricerca di una « unità » sintattica e lirica, affiora dunque fino dalle primissime pagine di Ungaretti come una esigenza ancora oscura ma già pressante e problematica: sfuggire alla fragile allusività del silenzio, alla fascinosa imprecisione della pausa, al gioco delirante delle « possibilità » inesprimibili...

E' forse possibile intuire in codesto primo « esperimento » il presagio di talune pagine del *Dolore*, che si coloriranno, nella *Terra promessa*, di seduzioni barocche, fino a risolvere la primitiva « essenzialità » delle « folgorazioni » giovanili in una ampiezza complessa ed articolata?

Nel *Chiaroscuro* è invece possibile trovare una struttura simile a quella già esaminata nel *Levante*: la distinzione dei vari « momenti » è scandita da ampie pause, che dividono le fasi di una lunga ed insonne nottata.

Ma il tema è diversissimo, è nuova l'ossessività di un tempo inquieto di attesa e di apparizioni:

*Spazio nero infinito calato
di questo balcone
al cimitero
Mi è venuto a ritrovare
il mio compagno arabo
che s'è ucciso l'altra sera.*

Appare qui per la prima volta il « compagno arabo » Mohamed Sceab, « suicida, perché non aveva più patria », simbolo forse ed immagine di una generazione inquieta, incapace di risolversi nel ritmo quotidiano delle cose, e smaniosa di raggiungimenti assoluti...

Ma al di fuori di ogni considerazione storica o biografica, è evidente che il « colloquio con Mohamed » rappresenta una esperienza del tutto nuova nella poesia delle « Ultime »: egli è infatti il primo personaggio con un volto, seppur rarefatto ed impallidito dalla morte, che conosciamo in codesta poesia tutta risolta in illuminazioni fantastiche e in delicati deliri psicologici.

Il « compagno arabo » rappresenta dunque il primo « incontro di umanità » nel monologo della lirica Ungarettiana, perché nemmeno il « giovane solo » del

Levante può essere considerato un personaggio, così « bloccato » in una immagine isolata ed inconoscibile, simile a quelle figure « senza volto » che i pittori del tardo seicento erano soliti rappresentare nei loro paesaggi di foreste e di fiumi.

Il suicida Mohamed si affaccia invece a codesta poesia con l'attualità di una presenza intenerita e paurosa, suggerendo l'improvvisa sincerità di un « sentimento » riscoperto e ritrovato.

Così la mallarmeiana disperazione di un destino poetico che rifiuta ogni sorta di abbandoni emotivi e sentimentali, sembra qui superata dall'incontro con l'amico morto, narrato con una cadenza insolitamente discorsiva, nella quale potremmo forse ritrovare la remota intuizione di alcuni « movimenti » cari al recentissimo Ungaretti.

La riscoperta dei valori effettivi e sentimentali sembra in qualche modo riconfermata dalla brevissima *Casa mia*:

*Scoperta
dopo tanto
d'un amore*

dove il tema è scopertamente autobiografico, e scopertissimamente emotivo il « contenuto », nel quale potremmo forse leggere la storia di un moderno ed irrequieto « figliol prodigo ».

Ma la seconda parte :

*Credevo di averlo sparpagliato
per il mondo,*

può rappresentare, ad una attenta rilettura, una qualche perplessità rispetto alla interpretazione iniziale, tanto la lirica ci appare « costruita » in funzione di quel participio, « sparpagliato », collocato con scoperta astuzia, che dilata il penultimo verso ad una inattesa lunghezza.

Mi par dunque di ritrovare anche qui la sagacia e lo studio di una ricerca tecnica, piuttosto che il calore umano, l'intensità dolorante del colloquio con il suicida, che sembra anticipare l'« incontro di guerra » con il « compagno massacrato » della veglia sul Carso, consolata da meravigliose rivelazioni.

Una lirica di inusitata lunghezza conclude la raccolta : ma si potrebbe subito discutere se veramente *Popolo* appartenga al cielo di codesta prima esperienza, o non prelude già scopertamente all'intensità del *Sentimento del tempo*, o magari, all'inquietante ricerca del grandioso che innerva tanta parte della *Terra Promessa*.

Il tema della lirica può apparire « sconcertante » ad una indagine che tenga con conto non solo dei valori estetici, ma di quando in quando rivolga la sua attenzione alle « situazioni storiche » e ai dati cronologici.

Il tema di *Popolo* è già indicato dall'istesso titolo, e potrebbe essere grossolanamente riassunto come « il canto che un poeta rivolge al popolo che lo ha generato, del quale egli si riconosce figlio ed interprete, e al quale gli si sente profondamente legato da vincoli di tradizione e di sangue ».

Così, in forma piattamente « didascalica », potrebbe essere interpretato lo spunto di codesta lirica, talvolta oscurissima nel significato letterale, ma stupendamente violenta nella catena delle immagini che si incalzano e susseguono ed intrecciano con una energia sconosciuta alle tenui perfezioni del « frammento »: ci troviamo insomma, di fronte al primo tentativo di « poesia civile » di nuovissimo timbro, nella quale potremmo riconoscere l'archetipo di un « genere » destinato dai tempi ad eroica e tragica fioritura.

Di fronte al sorgere di questa nuova esigenza, insieme civile e corale, che si presenta quasi congenita alla « linea monodica » del primo ermetismo, potremmo prospettare una osservazione fondamentale.

La nascita di una « poesia civile » che rampolla, per così dire, dalle radici stesse dell'ermetismo, può apparire in un primo momento un fatto non solo strano, ma addirittura misterioso e contraddittorio, tanto definitiva ed ostinata si propone la polemica del tempo, che oppone la raffinata purezza del nuovo linguaggio poetico, alla magnificenza carducciana e dannunziana, all'enfasi liberty dei monumenti e delle celebrazioni risorgimentali, da farci ritenere che la prima fase della nuova esperienza dovesse rifiutare per principio le « impurità » e le probabili declamazioni di codesto genere, come estraneo ad ogni « linea » di meditato e raffinato decoro.

Un secondo pretesto, di natura più sottilmente psicologica, sembrava indurre i nuovi poeti al rifiuto della poesia civile: il pretesto di una ribellione antisociale, che serpeggiava singolarmente nell'inquietudine di quella generazione, esprimendosi talvolta nell'ardore di una polemica aggressiva, talaltra in una « solitudine » esasperata e dolorosa.

Una apertura di colloquio sembrava dunque impossibile a codesta tenacia di assenze e di distacchi, come fu in qualche modo accennato a proposito del dialogo notturno con l'ombra dell'amico suicida, e soprattutto una apertura di colloquio che si rivolgesse non più al « chepos » degli iniziati, ma si dilatasse all'intera « Patria »:

*O Patria ogni tua età
s'è desta nel mio sangue.*

Poesia dunque straordinariamente densa di problemi, come quella che si propone, forse troppo precocemente, molti « miraggi » di ambiziosa inquietudine.

Ma per quanto ci ha dato oggi di intendere, appare già evidente che la nuova poesia civile rifiuta con estremo rigore tutte le possibili influenze carducciane e dannunzievoli, che l'enfasi propria di questo genere tende a tradursi nelle grandiosità di una tumultuante « fantasia di paesaggi ».

Ancora una volta, l'esperienza ermetica, e soprattutto l'esperienza di Ungaretti, sembrano distaccarsi nettamente dalla contemporanea « situazione italiana » della poesia, per riallacciarsi a lontane fonti di ispirazione classica, quasi per un istinto di ripetizioni ancestrali.

Così la commossa esaltazione della « Patria », non conserva qui nessuna reminiscenza del vicino Risorgimento, ma sembra piuttosto ripetere alcuni « movimenti »

della poesia civile fiorita nella Grecia classica ad opera dei lirici corali, e perpetuata in alcuni spunti « politici » e patriottici della tragedia..

A codesta antichissima poesia, la lirica Ungarettiana sembra attingere con certezza soprattutto nelle audacie delle analogie fantastiche, che collegano le diverse immagini al di là di ogni esigenza realisticamente « logica » : questa « lirica civile » trascende ogni aspetto didattico o didascalico, ogni reminiscenza storica, per rinascere interamente nel mito, nelle regioni di quella « memoria » segreta, dove ogni uomo può leggere la vicenda del suo sangue, e della sua gente.

La « storia » in quanto cronaca di fatti e di biografia di « clarissimi viri », è dunque assente da questa nuova poesia civile, che rifiuta con eguale rigore le tentazioni dell'« epillio » o dell'aneddoto plutarchesco, come le seduzioni di una oratoria amorosamente enfatica : qui la « canzone alla Patria » impara i modi della poesia nuova, e risolve ogni suo possibile turgore nell'incalzare delle trasfigurazioni liriche, nel « mito » dei paesaggi che il « nomade d'amore » figlio di emigranti, sembra ricavare più dai favolosi racconti ascoltati nell'infanzia che da una prosastica certezza di « ricordi reali ».

Per quanto riguarda poi la novità psicologica di codesta lirica, il fatto singolare che un poeta della nuova scuola intraprenda a celebrare un tema di tanto corale emotività, la spiegazione più adeguata e conclusiva può esserci suggerita soltanto dalla « linea interiore » che guida l'intera esperienza di questo nostro poeta.

Una esperienza che non può concludersi nell'orbita di una assoluta ricerca formale, ma tende a superarla e trascenderla per l'assidua violenza della fantasia, per l'urgere di una realtà emotiva, che attinge dal « sangue » i modi della sua aggressività e dei suoi abbandoni...

Non possiamo, nè potremo mai, esaminare la poesia di Giuseppe Ungaretti nel cerchio di una esatta analisi formale, che tenda ad indagare la magica e matematica « alchimie du verbe » con qualche presunzione di scientifica esattezza : la poesia di Ungaretti sembra scartare fino dai suoi primi esperimenti, questa possibilità di critica cartesiana, alludendo, nell'accento a spregiudicati spunti di impurità, alla sua esigenza di inquietudine e al suo impeto di « humanitas » integrale.

CARLO DIANO

TESTIMONE IN GRECIA

Testimone in Grecia (1). Non è stato scelto a caso, credo, questo titolo, anche se è nello stile del nostro tempo. E per due ragioni: perché la nostra situazione ha tanto di comune con quella dell'ultima età greca, della quale riprendiamo inconsapevoli gli atteggiamenti e le parole. E perché, trattandosi qui non della Grecia del tramonto, che non è più greca se non per le memorie, ma di quella che fu detta del miracolo, ed è la Grecia del mezzogiorno e dell'aurora, che unica s'è sottratta alla irreversibilità del tempo, e resta ancor oggi come terra del futuro, un tale titolo non solo non le disconviene, ma rientra nella poetica che per eccellenza l'esprime; la poetica di Pindaro e di Platone. E di fatto, se quel miracolo è nella scoperta della forma, e cioè dell'essere che oggi si nega, e che pure è la condizione dei due beni nei quali la nostra civiltà cerca ancora la sua salvezza, e sono la libertà e la scienza, beni a tal punto costitutivi della nostra natura più intima, che ogni nuova crisi non fa che esasperarne l'amore — e l'arte astratta ne è la confessione più immediata e più esplicita, — quest'essere la Grecia lo scoprì primamente nell'arte, e però come essere della verità insieme e della rivelazione, circonfuso della luce in cui l'uomo ha fin dalle origini vissuto la manifestazione positiva del divino. « Dono di Zeus » chiama Pindaro questa luce, e l'uomo fuori di essa riduce alla mera identità di un *quid* senza forma e paragona al « sogno di un'ombra ». E con la vibrazione che essa comunica alla forma identifica la bellezza, e le dà il nome di *charis* o grazia, e *charis*, per la specularità in cui la forma la chiude, chiama anche il « piacere » che essa suscita e l'*eros* che lo segue, e *charis* la poesia, che, come egli dice, « ne è lo specchio » e « ne fa testimonianza ai venturi ». Lo stesso linguaggio parla Platone, e vi dice che la forma « non è comunicabile », ma si rivela, e si rivela nell'attimo. « D'un tratto, *exàiphnes*, come luce che s'accenda da fuoco che balzi, essa si fa presente all'anima, e d'allora in poi cresce e s'alimenta da sé ». E già Parmenide quel suo terribile essere, posto il quale, il nascere e il morire diventano assurdi, e che non potete togliere senza cadere nell'ambigua e polare logica dell'esserci e dell'evento, — e l'antinomia, rimasta invincibile, è oggi più che mai in atto e operante, — quest'essere se lo fa rivelare dalla Dea, alla quale giunge guidato dalle Heliadi sul carro del Sole, dopo avere traversato le porte della Notte e del Giorno. Ed è di quest'essere che è sostanziato il mondo greco in ciò che fece di esso un

(1) G. B. Angioletti e Piero Bigongiari: *Testimone in Grecia* (Edizioni Radio Italiana).



Figura arcaica del VI sec. a. Cr. (Atene: Museo dell'Acropoli) da Testimone in Grecia
di ANGIOLETTI e BIGONGIARI. Edizioni Radio Italiana.



Amazzone del frontone del tempio di Asclepio a Epidauro (Atene: Museo Nazionale)
da *Testimone in Grecia* di ANGIOLETTI e BIGONGIARI. Edizioni Radio Italiana

miracolo, e lo fa unico nella storia delle civiltà, sì che solo colui al quale quest'essere si riveli e si faccia presente nell'anima, può dire di conoscerlo. E, una volta che l'ha conosciuto, non ne può fare che testimonianza. Per modo che il titolo scelto da Angioletti e Bigongiari per questo loro magnifico volume, comunque essi ci siano arrivati e a qualunque suggestione abbiano obbedito, era il migliore e il più ricco di verità e di senso ch'essi potessero trovare.

E quello che il titolo promette, il libro lo mantiene. Perché non da filologi e da archeologi, e comunque da tecnici della storia della cultura e dell'arte, essi sono andati in Grecia, ma « da uomini di lettere », come essi dicono, « da spettatori attivi, che si scambiano sensazioni ed entusiasmi », attenti non solo alle opere del passato e alle sue tracce, ma al « paesaggio e agli uomini che lo popolano ». E con sé portavano « il dolore » di uomini « del proprio tempo », e l'ansia che tutti ci travaglia e dà sensi inattesi alle parole più consuete, aprendole ad echi e rinvii sperati o temuti. E sopra tutto cercavano l'umano, nel fondo delle sue contraddizioni, per intendere meglio e più intimamente conquistare il senso di quella sintesi che parve un giorno toglierle, e che, pressuposta a tutta la nostra civiltà, sembra anche ad essi segnar « l'ultimo limite » che l'uomo, in quanto uomo, possa ancora aspirare a raggiungere. Perciò s'intende che essi fin dal principio si siano posti in atteggiamento di sospetto e di cautela, per non cadere nel pericolo dell'estetismo a buon mercato, o restar presi nel chiuso delle formule fatte e delle verità « cristallizzate », e che di questo sospetto e di questa cautela abbiano guarnito i fianchi sopra tutto nelle tappe obbligate e nell'accostarsi ai luoghi e alle opere della classicità conclamata. Ed è questa, più che quella della completezza e dell'articolazione storica, pur essa invocata, la ragione più profonda che li ha spinti a dar tanto spazio all'età micenea e minoica, e a riprendere in tutta la loro terribilità i miti e le saghe della più violenta preistoria. Una ragione di sincerità necessaria, quella sincerità a cui si appella Angioletti sull'Acropoli, resistendo, per evitare il rischio delle parole gratuite, alla tentazione di dar voce a ciò che dentro lo soffoca, e che il lettore che lo conosce avverte sotto la stessa nudità delle notazioni e il riserbo polemico delle riflessioni. A questa sincerità, che è sempre in ascolto ai sommovimenti e ai fermenti del fondo, obbediscono i due capitoli su Micene: due capitoli amebèi, che, vibrando d'una medesima emozione e tesi nella medesima ansia, han l'unità d'un coro. E i due poli, nella loro più schietta tensione, li ritrovate ancora appaiando il capitolo di Bigongiari su Tebe e quello d'Angioletti sul Capo Sunio. Sincerità, che per tutta l'opera è sostenuta dalla vigile attenzione che l'uno e l'altro prestano alla natura, nelle mutevoli vicende dell'ora e dei luoghi, quasi a chiedere al cielo, alla terra, e a quanto in essi s'agita e dà suono, il segreto del mondo in cui muovono. Ed è attenzione tante volte ripagata, in momenti di grazia in cui il tempo è abolito. Ma più trepido è lo sguardo volto agli uomini, uno sguardo d'italiani: intelligente e capace di cogliere le minime inflessioni, come fu quello dei Greci, ma più pieno di cuore e di simpatia, quale ebbe Virgilio, e che, a malgrado di tante risse, che insanguinano la nostra storia non meno di quella dei Greci, noi conserviamo sempre, ed è il nostro bene più grande. I Greci ci arrivarono a stento e tardi, quando ormai l'*aretè* e il *kleos* non erano più che passato, in quell'uomo unico, come sono unici tutti i grandi uomini

della Grecia, che è Plutarco, in cui solo la « filantropia » ellenistica arriva a disintellettualizzarsi e a mutarsi in amore. Ed è a Plutarco che dobbiamo una delle più belle parole greche, e delle più difficilmente traducibili: *synantropèuein*, che vale su per giù: « esser uomo con l'uomo ». Di questo *synantropèuein* tutta l'opera porta il segno inconfondibile, ed è esso che le dà un tono particolare, e che tanto la distingue, oltre il resto, dalle molte del genere. E però questo libro, che spesso sfiora la poesia, non è solo un bel libro, ma anche un buon libro, che nel lettore che lo sappia leggere e stia attento non solo a ciò che è detto, ma anche a ciò che non è detto, e che pure è presente nell'atmosfera che esso crea là dove la parola è più vissuta e ricca d'eco, lascia qualcosa che va al di là delle immagini e delle idee.

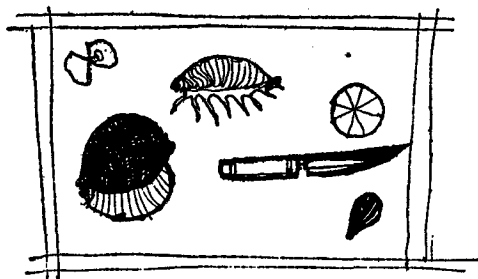
Ma non si può andare nella terra di Pindaro e del Maestro d'Olimpia, nella terra di Fidia e di Platone, e innanzi tutto dell'Omero dell'Iliade, senza che i loro dèi si rivelino, quando si è tremato e vibrato, come han tremato e vibrato Angioletti e Bigongiari davanti a ognuna delle sue forme, e s'è inteso il linguaggio della desolazione, e ci s'è aperti al silenzio. Ed anche ad essi si sono rivelati: non sull'Acropoli, e neanche per intero a Delfi, nè in alcuna effigie di nume o di eroe, sì alla vista delle colonne del Sunio e d'Olimpia, nel silenzio che le fa sacre. « Contro il cielo che si rispecchia ancora più azzurro del mare, queste colonne » — scrive Angioletti delle prime — « appaiono come il fiore d'ogni rovina, forse le più affascinanti rovine di tutta la Grecia: certo le più pure, le più serene, quali le sognammo giovinetti, quando tutto di quel mondo perduto ci pareva sublime, e la bellezza non era concepibile se non unita alla solitudine e al silenzio ». E Bigongiari ad Olimpia: « Accostando l'orecchio a una conchiglia, si ode il vuoto, e si dice che è il mare concavo che vi ha lasciato il suo ricordo; accostando l'orecchio alle colonne del tempio di Zeus si ode il cupo sonito d'una terra che vi ha trasferito le sue albe primigenie, i suoi venti sterminati, l'odore del sole, il passo stesso degli dèi profondo nel più profondo. L'uomo raggiunge qui i limiti stessi del suo ricordare: più in là non vi è il regno dell'uomo, ma un dominio di forze naturali in mezzo a cui non l'uomo deve essersi aggirato, bensì deve essersi elevata una sorta di obbedienza sinfonica della natura a Dio. Gli dèi paiono qui i nostri più antichi progenitori ». Questo linguaggio è immediatamente e certo inconsapevolmente platonico. E si ripensa a Pindaro, che Bigongiari ama e intende: « Una è la stirpe degli dèi e degli uomini: da una medesima madre abbiamo entrambi il respiro ».

Gli dèi, quegli dèi, che, appena escono dall'immobilità della statua, si fanno terribili! Ma il portento fu che potessero far vive le statue, le colonne stesse dei loro templi, che, pur private dei loro architravi, e mozze, rimangono a immagine di perpetuità. E fu per il miracolo della forma, di quell'essere appunto che a specchio ha l'intelletto e ne è, come vide Parmenide, inseparabile. E gli dèi della Grecia, in ciò per cui furono unicamente e assolutamente greci, non erano se non la rivelazione di quell'intelletto e di quell'essere. Perciò furono patroni prima dell'arte e poi della scienza.

« Il facile misticismo degli esteti, che vennero quassù » — scrive Angioletti sull'Acropoli, — « ancora cinquant'anni fa, a tentar di ripetere un'esaltazione da millenni esiliata dai cuori, più non conviene a chi dal dolore del proprio tempo è

spinto all'estremo della sincerità. Noi qui ritroviamo una ragione di vita che pareva per sempre perduta. Noi sappiamo che la salvezza — poiché gli dèi sono morti e non risorgono — rimane proprio in questo rigore che fa assurgere la figura e la condizione umana al loro punto più alto. Non preghiamo sull'Acropoli. Non ci umiliamo, né invochiamo fantasmi. Ma qualcosa di più vero ci esalta. Per troppi anni ci siamo distrutti... abbiamo scelto a paragone... il bruto, la bestia, la belva. Ora è tempo di ritrovare quel limite estremo della nostra altezza, dopo avere toccato il fondo della nostra miseria. L'Acropoli non è più per noi il trionfo di una fede che non potremmo neppure sentire. Ma non importa. L'Acropoli resta per noi l'esempio di ciò che può l'uomo, quando se stesso considera destinato a dare immagini più che umane dello spirito creatore ».

Sono parole che possiamo sottoscrivere, e che vanno tenute presenti nel riconsiderare dopo avere letto questo libro le mirabili fotografie che lo illustrano.



CLAUDIO GORLIER

T. S. Eliot, il teatro e « The Confidential Clerk »

Di fronte al nuovo esperimento teatrale di Thomas Stearns Eliot rappresentato nel 1954 al Festival di Edimburgo e apparso qualche tempo dopo con lievi modifiche in volume, si è tentati di individuare le vicende di un certo gioco dalle carte stesse che l'autore ha l'aria di mostrarci, tenendole in mano. Con *The Confidential Clerk*, ossia « L'impiegato di fiducia », siamo difatti al quinto tentativo teatrale di Eliot, o, se si preferisce, al terzo, giacché *The Rock* e *Sweeney Agonistes* rimasero sempre allo stato di frammento né vennero mai rappresentati; ed ogni volta il testo è stato accompagnato da lucidissimi esercizi critici, sotto forma di appunti o di saggi veri e propri. Nel caso dell'*Impiegato di fiducia*, vien naturale rifarsi alla più compiuta analisi della questione del dramma di poesia che T. S. Eliot abbia scritto, e ci riferiamo al fondamentale volumetto che si intitola *Poetry and Drama*, del 1951. In *Poetry and Drama* è tracciato un bilancio estremamente nitido e consapevole di una esperienza teatrale che prende in sostanza le mosse da *Assassino nella cattedrale* per giungere fino alla *Cocktail Party*, bilancio che si affida, col sottile equilibrio di cui Eliot è maestro, ad una distaccata indagine di una frequentazione personale, per muovere poi agilmente verso una più vasta problematica, pur conservando su taluni dati essenziali una sapiente elusività. Ma, messo da parte il rilievo assolutamente ovvio che tutta la poesia di Eliot è drammaticamente atteggiata, rilievo che rientra ormai nel novero dei luoghi comuni senza peraltro aiutarci troppo a rispondere a molti interrogativi che il teatro eliotiano pone con insistenza, ci sembra indispensabile riallacciare talune proposizioni di *Poetry and Drama* ad altre, che risalgono ai tempi di quello stupendo libro che è *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Già allora Eliot cercava una via di uscita all'*impasse* verso la quale gli sembrava fatalmente avviata la poesia contemporanea a causa della intrinseca difficoltà, che limita le dimensioni del suo pubblico ideale, e non gli sembrava di trovarne altra se non nel teatro. Era da parte sua un desiderio, come egli conferma oggi, di *comunicazione*, che assumeva necessariamente un carattere di maggiore urgenza per l'Eliot di *Ash Wednesday*, cui il recente travaglio spirituale con le sue istanze religiose postulava una solu-

zione nel senso di una tragedia che, ai tempi di *Assassinio nella cattedrale*, confinava col rito. La tragedia del santo arcivescovo di Canterbury, e T. S. Eliot è il primo ad ammetterlo, fu un tentativo, anche se restituì al teatro quel senso del sacro, e quindi dell'autenticamente tragico, che era andato perduto da secoli; ci si trovava cioè in presenza non tanto delle vicende di un personaggio, ma di determinati atteggiamenti personificati e irrimediabilmente statici senza il soccorso del coro. Da quel momento Eliot ha lavorato ininterrottamente per giungere invece ad una riuscita teatrale nel senso più ampio della parola, fino a questo significativo *Confidential Clerk* col quale deve avere sconcertato più di un critico. *L'impiegato di fiducia* — che a quanto si sa ha ottenuto un considerevole successo di pubblico — fa perno su una trama che non si saprebbe desiderare più ricca di imprevisti e di colpi di scena, ed è costruita secondo i dettami consacrati della commedia di caratteri di moda nel secolo scorso. Vi si trova, al primo atto, una tipica « presentazione » degli avvenimenti ottenuta attraverso il dialogo tra due personaggi, e successivamente la comparsa in scena degli altri personaggi, realizzata con un ritmo ed una simmetria impeccabili. Nel secondo atto, poi, prende corpo l'intricato gioco di equivoci che troveranno una soluzione solo nel corso del terzo, e attraverso i quali Sir Claude, un ricco finanziere, scoprirà che Colby, un giovane chiamato a fargli da segretario, vale a dire da impiegato di fiducia, non è un suo figlio naturale come egli supponeva, e neppure figlio della moglie, lady Elizabeth, come essa riteneva, poiché entrambi prima del matrimonio avevano avuto un figlio illegittimo che, affidato a compiacenti genitori putativi, non avevano più saputo rintracciare. Colby è in realtà il figlio di un modesto musicista defunto, un artista di terz'ordine che si era ridotto a fare l'organista in una parrocchia di provincia; ma in extremis si viene a sapere che Barnabas Kaghan, un altro assistente di sir Claude, è in realtà il figlio di lady Elizabeth, e sposerà una figlia illegittima di sir Claude, Lucasta. Colby, liberato dal peso delle responsabilità che lo assillavano, seguirà con gioia la stessa carriera del padre, senza più sentirsi un fallito come gli accadeva nell'atmosfera forzata della casa di sir Claude. E' facile accorgersi che un rendiconto sommario della commedia o tragicommedia di Eliot si presta ad equivoci, e d'altro canto è da credere che proprio la trama, « the plot », adatta com'è ad interessare un grosso pubblico, sia la causa principale del successo che l'*Impiegato di fiducia* ha riscosso sulla scena. Giunti a questo punto è lecito chiedersi se Eliot abbia realizzato un progresso rispetto ai suoi risultati precedenti, in modo così netto come gli è sempre accaduto tanto che (lo ha fatto notare un acuto critico americano, il Blackmur), la datazione delle sue opere sarebbe in ogni caso assai agevole anche senza elementi sicuri. Sul piano tecnico la risposta ci pare indubbia, ed in senso positivo, perché è questo il lavoro teatrale più conseguente e meglio risolto che Eliot abbia mai scritto. Come il poeta ci ha dichiarato in *Poetry and Drama*, l'eliminazione del coro, attuata progressivamente a partire da *Family Reunion*, insieme all'abbandono di ogni apparato strutturale mutuato, sia pure a grandi linee, dal teatro classico, ha reso più agile e succoso lo sviluppo della commedia, così come la rinuncia ai personaggi simbolo, per quanto spesso più apparente che reale, ha svincolato la rappresentazione da

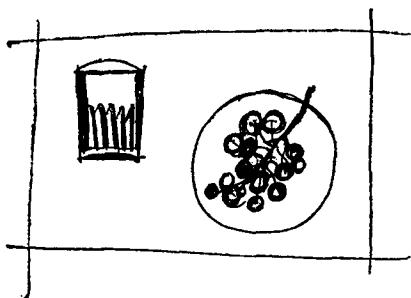
una pericolosa staticità. Ma abbiamo parlato di elusività, e non a caso. In *Poetry and Drama*, infatti, al centro dell'attenzione è situato solo uno dei problemi che ci interessano nel caso dell'*Impiegato di fiducia*, vale a dire il mezzo di espressione. Va precisato subito che qui il verso ha toccato un vertice difficilmente superabile nella sua funzione di tessuto connettivo di un linguaggio teatrale. Eliot si è comportato con la assillante alternativa dell'esaurimento del verso drammatico inglese come con un nodo gordiano, e lo ha tagliato risalendo al classico « blank verse » shakespeariano, inteso — come ha mostrato molto bene Bonamy Dobrée — non come pentametro giambico, ma come verso di tre o quattro arsi, spesso in composizione anapestica oppure in composizione irregolare, ottenendo così uno strumento di incomparabile flessibilità, talché in questa nuova commedia si giunge ad una tappa decisiva dell'itinerario che ha come punto di partenza *The Family Reunion*, e che trova riscontro nella progressione che da *Ash Wednesday* porta alle vette supreme dei *Quartets*. L'*Impiegato di Fiducia* si prospetta dunque come una indiscutibile verifica della necessità del dramma in verso così come Eliot la propone nella veste di teorico, bruciando ogni residuo del rischio più vistoso, quello cioè che lo spettatore non avverta la fusione tra vicenda scenica e linguaggio, rimanendo distratto da una delle due o individuandola comunque come categoria astratta. Alcuni dialoghi di *The Confidential Clerk* e soprattutto certe « sentenze » di gusto shakespeariano hanno un così conchiuso accento ed una levigata perfezione da trovare pochi altri riscontri nel teatro inglese, salvo a voler risalire ai momenti migliori di un Congreve.

Altrove, però, noi attendevamo al varco Eliot, quando sentivamo di dover esigere da lui un chiarimento sulla condizione di superstruttura che il fatto puramente teatrale viene ad assumere nei riguardi del significato più profondo della commedia, del suo *meaning* o *understanding*, per usare i suoi stessi termini. « Da un certo punto di vista » egli scriveva nel 1933 « il poeta aspira alla condizione del commediografo di music-hall », e con *Sweeney* aveva tentato un esperimento consimile; ora noi pretendiamo di avere particolari sul modo con cui il significato simbolico, talvolta rituale, riesca ad inquadrarsi in questa superstruttura, e con quale inesorabilità la investa di sé. Nell'*Assassinio* e nella *Riunione di Famiglia* potevamo denunciare uno scompenso a svantaggio del dato teatrale, la *Cocktail Party* fu un momento di transizione, ma qui il pericolo è quello di un capovolgimento. Un tentativo di risposta è in un capoverso chiave di Eliot a proposito di Shakespeare :

« In un dramma di Shakespeare vi sono diversi gradi di significato. Per gli ascoltatori meno provveduti vi è la trama, per altri più attenti i personaggi e il gioco del loro conflitto, per coloro che si preoccupano del dato letterario le parole e il linguaggio, per quelli che hanno inclinazioni musicali il ritmo, e per gli ascoltatori di maggiore sensibilità ed acutezza un significato che si rivela gradualmente ».

E' lecito rifarsi a questo discorso parlando di *The Confidential Clerk*? Ci autorizza Eliot a credere che la sua commedia sia a doppio fondo, e che solo una minoranza privilegiata tra gli spettatori possa comprenderne il più riposto significato? Al di là degli apporti jamesiani o pre-espressionisti, che in definitiva non contano più di quelli grecizzanti dei lavori precedenti, vi è in questa commedia una morale.

Il legame con le altre opere teatrali eliotiane è contenuto fondamentalmente nella necessità di purificazione, di liberazione dal peso del Peccato Originale, che si attua attraverso una scelta che è essa stessa purificazione. L'arcivescovo Beckett nell'*Assassino alla Cattedrale* sceglie di morire, Harry nella *Family Reunion* sarà missionario, Celia in *The Cocktail Party* cadrà vittima di una vocazione alfine ritrovata, e qui Colby dopo una chiarificazione decisiva troverà la sua via. Come sempre un personaggio incarna la morale quasi didattica ed edificante che è espressa dall'azione, e al termine la catarsi non ha un valore mistico, ma lucidamente simbolico. Eliot ha mutato gli elementi della favola, ma non la favola: « io » dice un personaggio della *Cocktail Party*, « non ripeto mai due volte la stessa storia ». Ma l'Oreste Harry della *Riunione in Famiglia*, il Tiresia-dottor O' Reilly di *Cocktail Party* e l'Adamo-Colby dell'*Impiegato di Fiducia* scaturiscono da una stessa visione del mondo e del destino umano. Forse sono vittime di una pluridimensionalità di rappresentazione e di un eccesso di consapevolezza che li rende ambigui e sognanti, e insieme dialettici, molto più che gli spettri di James; proprio per questo è ancora ai *Quartetti* che dovrà rivolgersi chi vorrà accogliere una lezione assoluta e definitiva.



L'INDICATORE LIBRARIO

Poesia di Scotellaro

Un'impronta di poesia popolare v'è sicuramente in questo libro di Rocco Scotellaro: *E' fatto giorno*, ediz. Mondadori 1954 (« E' fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche noi - con i panni e le scarpe e le facce che avevamo. - Le lepri si sono ritirate e i galli cantano, - ritorna la faccia di mia madre al focolare ») e, come accade, ci lavora, su certe apparenze e consonanze (di detta poesia). Intanto, il verso esteso, a piacere (corrente troppo, a volte), trattenuto ogni tanto dal ricordo, anche solo un'idea, di poesia nuova, d'oggi. Si sa che un poco di letteratura c'entra sempre, ristagna, in nature così ingenuie. Ma c'è pure, qui, un gusto del reale, doloroso, fino a una fantasia del reale, fino anche, come poi avverrà, a una sorta d'involuzione, che inibirà i progressi. Sbaglierò, ma Scotellaro dev'essersi letto per tempo uno scrittore come Jahier, dove ha più andamento strofico, in senso stretto, o in certi slarghi: e sul suo rigore ci ha fatto delle fioriture, abbandonandosi un po' (« Il treno al binario numero otto - ci vogliono ancora molt'ore - fin che stiri le sue membra con un fischio », « e non ancora va alto sul carro - a scacciare le stelle con la frusta » [il trainante], « quando la lucerna del mulattiere - mette fremito alle bestie per la biada », « hai tu la veste succinta dell'alba, - hai le labbra di carne macellata, - i seni divaricati »: e non avete sentito un po' di Pascoli, a certo squillo?, com'anche qui: « dai rosmarini bianchi di polvere - dai fischi delle rondini ai nidi »). Ma sua è la passione, suoi sono i sogni e gli affanni (« Mio padre misurava il piede destro - vendeva le scarpe fatte da maestro - nelle fiere piene di polvere. - Tagliava con la roncella - la suola come il pane, - una

volta fece fuori le budella - a un figlio di cane. - Fu in una notte da non ricordare - e quando gli si chiedeva di parlare - faceva gli occhi piccoli a tutti », « Noi pur cantiamo la canzone - della nostra redenzione. - Per dove ci portate - lì c'è l'abisso, lì c'è il ciglione. - Noi siamo le povere - pecore savie dei nostri padroni », ancora: « La scure che lampeggia ha reso - i tronchi lacerati delle quercie - ossame sparso di calcare »).

E da poi che Einaudi, un dieci e più anni fa, ristampò (o volgarizzò) i *Canti del popolo greco* tradotti dal Tommaseo (un capodopera assoluto, voi sapete), quella certa misura di verso doppio, e certi incanti e presenze, dovettero attrarre fortemente l'animo e l'ingegno di Scotellaro. Trascrivo com'è nel testo, ma basta ricomporre, unificare, perché la somiglianza risulti più netta, più in tono anche (« Tutt'intorno le montagne brune - è ricresciuto il tuo colore - Settembre amico delle mie contrade », « E sono bastimenti le colline - quando il sole è sui laghi di nebbia. - Verde nasce ai pirastru lucenti, - anche la macchia è in fiore, - frasca alla montagna, erba alle marine », « Vidi che crebbero al fico i corbezzoli. - Ora l'ulivo ti presta sontuoso - lo scialle di primavera - sulle tue arse pendici », « Se fossi zolla! - M'avrebbe rimossa la vanga, - darei erbe e frutti - a questa stagione che sorvola », « Ottobre è là: quella nuvola nera - attesa sulla collina - piegata dai tocchi della sera », « Trasvolano le rondini - i mari e i deserti, - a una dimora certa - lontana tendono, - all'orizzonte forse, - dove sempre il sole - cade di sera », ancora: « Mamma, alzerò le mura della casa, - il gallo del camino canterà sulle tegole, - e tu te ne sarai già andata »). Ripeto: unificare, ricomporre,

perché la suggestione sia più netta; e anche qui, ogni tanto, Pascoli, che s'era pur letti e riletti i *Canti del popolo greco* tradotti dal Tommaseo.

Ma la somma delle sue potenze trovasi, con tanto più spicco (e c'è dentro un colore di fantasia, in un andamento di « epos »), a certi rari punti dove paiono scavalcate tutte le esperienze, quasi per un ricominciamento (« Spuntano ai pali ancora - le teste dei briganti, e la caverna, - l'oasi verde della triste speranza, - lindo conserva un guanciale di pietra, - Ma nei sentieri non si torna indietro, - Altre ali fuggiranno - dalle paglie della cova, - perché lungo il perire dei tempi - l'alba è nuova, è nuova », « Mi hanno coccolato sulle ginocchia - i duri miei padri saraceni, - ridacchiavano alle mie stornellate; - mi facevano saltare come un pupo - le belle donne nere »): come dire, dietro il canto la figura. Solo che, al tempo stesso, la poesia decade. E se si toglie questo frammento intensissimo (« Colei che non mi vuol più bene è morta. - E' venuta anche lei - a macchiarmi di pause dentro. - Chi non mi vuol più bene è morta. - Mamma, tu sola sei vera. - E non muori perché sei sicura »), e qualcosa anche di più valore, quasi un'aria di compianto, vaga, e al tempo stesso ferma, in una circolazione profonda (« Ora che ti ho perduta come una pietra preziosa - so che non ti ho mai avuta né spina né rosa: - non stavi al fondo della cassa che sarebbe bastato - alzare panni e coperte per rivederti a posto - con pena e occhi incerti nella massa delle cose. - Ti portavo addosso con carte e matite e monete - e sapevo di perderti ma non come pietra preziosa, - credevo che tant'acqua poteva levarmi la sete. - Ora, che voglio fare?, guardare dove non c'eri - dove non sei dove non sarai coi tuoi occhi neri »), e frammenti ancora, frammenti (« nasce per noi la punta della luna », « Le Pleiadi sono incenerite, - l'Orsa è sghangherata - sull'orizzonte pulito »). La poesia di Scotellaro dopo si stracca, volge all'epigrammatico (« Con la neve si para la tagliola - e si aspettano i gridi dei fringuelli. - La maestra ai bimbi della scuola - legge un verso d'amore per gli uccelli. - Mi piacciono i versi e la tagliola », « Vedere morire le cose - proprio nei giorni di sole - buoni ai nostri fidanzamenti. - Queste viole sono più vere - oggi e più vicine di ieri », o anche: « ... bambina che ora spunti - e hai la piccolezza dell'arancia verde - e dovrai ingiallire per avere la mia età... »).

Già però al suo inizio c'era l'insidia e la bellezza delle cose minute (« Un mezzogiorno colmo di silenzio - correvo da mio padre che potava... - mi strinsi alle sue maniche come - le colombe si aggrappano agli orli »). Scotellaro era nato invece per un altro canto, spinto a prepotenza e urti (« E se ci affoga la morte - nessuno sarà con noi, - e col morbo e la cattiva sorte - nessuno sarà con noi. - I portoni ce li hanno sbarcati - si sono spalancati i burroni. - Oggi ancora e duemila anni - porteremo gli stessi panni. - Noi siamo rimasti la turba - la turba dei pezzenti, - quelli che strappano ai padroni - le maschere coi denti », « ... ma braccia infinite assiepano i campi di grano. - Solo ridà sangue ai corpi un giro rabbioso di falce - e sulle messi rivendicate all'ira della grandine - si gettano le bocche degli affamati »). Ma pur guardando alle espressioni più significative, si ha l'impressione che questa di Scotellaro fosse destinata a rimanere poesia senza un domani (e fa senso dirlo per uno che non ha più il suo domani; e meglio era il contrario, e che ci potesse smentire un giorno). Forse nella prosa egli era destinato a raggiungere la sua pienezza: e il suo libro *Contadini del Sud* ne è testimonia. Non so se l'incontro con Levi (Carlo Levi) gli giovasse. Dire, come lui fa, che « contribuì, in qualche modo, alla sua presa di coscienza del mondo contadino di cui faceva parte, e al suo guardarlo per la prima volta con distacco e amore, al suo farne poesia, attraverso un linguaggio libero, personale, non letterario » mi pare attribuzione superba, a non dir altro (e il nostro Scotellaro non gli può rispondere).

GIUSEPPE DE ROBERTIS

«Ombre» di T. Landolfi

Tommaso Landolfi è tra i pochissimi scrittori veri dei nostri anni: sua una intelligenza di rara acutezza e penetrazione, suo un fondo culturale ricchissimo, eppure completamente riscattato e nascosto nell'impeto naturale della scrittura, suo uno stile personale e compiuto, un lessico attento e sorvegliato, sua una disposizione narrativa delle più ricche. Eppure — così vanno le cose nella nostra repubblica letteraria — è tuttora, molto probabilmente, tra gli scrittori meno letti. A me capita spesso, tentando ogni poco mentalmente ed anche ad un più dichiarato impegno

(dolce rischio, davvero, dolce tentazione) a me capita di affiancare a lui, in una ristretta scelta dei maggiori e pochi scrittori d'oggi, Carlo Emilio Gadda. Non che ci siano somiglianze nella ricerca o nella formazione, e neppure nella qualità dell'ingegno e nell'uso del comune fondo culturale, ma i due un poco s'apparentano e s'appartano dalla schiera degli altri prosatori o narratori, e prendono un loro posto che a nessun altro assomiglia. Anche per Carlo Emilio Gadda, fino all'altr'anno, comune il disinteresse del vasto pubblico dei lettori, in contrasto invece con quello attentissimo della critica che conta. Ma per Gadda provvide l'altr'anno un importante Premio, insolitamente ben dato (e proprio a questo dovrebbero servire i premi), ed un suo libro ha visto moltiplicarsi edizioni su edizioni (una sua stupenda raccolta di anni addietro *Le meraviglie d'Italia*, vide la luce in poco più di trecento copie: né oggi appare « esaurita »). Quello stesso premio poteva e doveva quest'anno provvedere per Landolfi, ottenendo di nuovo il risultato di concentrare su di lui l'attenzione del pubblico più numeroso, fuori della cerchia degli specialisti. Si è perso invece dietro a pretesti sentimentali, pur nobili questa volta, ma sterilissimi sempre. Tanto più che le riserve sul libro, sull'autore « difficile », da scartare d'obbligo per un Premio che volesse dare una indicazione « popolare », caddero pienamente (come meritavano) l'altr'anno quando un autore, appunto, un libro tanto « difficile » — così si diceva — come quello di Gadda, attirò su di sé inusitate schiere di lettori.

Quest'anno, infine, Landolfi si presentava con una raccolta di ampia apertura, di grande interesse, con pagine che non si potranno facilmente dimenticare: *Ombre*, un volume edito da Vallecchi, composto di racconti, di articoli, di prose, ottimamente diviso, vario di tonalità e di colori, ampiamente rappresentativo dell'arte dello scrittore.

Altra volta ci è capitato proprio di dire (e un po' di stupirci, alla prima impressione) di questa varietà di toni che una completa lettura di Landolfi ci offre ad ogni momento: un passaggio continuo, di pagina in pagina, da un tono impegnato liricamente, ad un altro tutto ironico, dal gusto per il « pastiché » alla voluta costruzione narrativa, dalle fole di carattere metafisico

agli agganci alla cronaca più minuta, dai pretesti della autobiografia alle divagazioni ed invenzioni sconcertanti su personaggi diversi. Sì da dubitare della posizione di impegno dello scrittore: tanto che Carlo Bo (il quale su Landolfi, come del resto su tanti altri scrittori, ha scritto fin qui le cose più intelligenti) solo di fronte a quest'ultimo libro si era risolto a diradare il dubbio sul « far sul serio e per scherzo », a vantaggio, proprio, del « far sul serio ». Fare, cioè, con partecipazione continua, fare con dolore, fare con impegno e sofferenza: aderire al « pastiché », allo scherzo, solo per movente polemico, per segreto lavoro ironico, tanto spesso più drammatico (come Leopardi ci insegna) della accorata dichiarazione. Del resto, prima di questo *Ombre* un libro, uscito poco più di un anno fa, dal titolo *La Biere du pecheur* (Vallecchi), dichiaratamente offriva in questa chiave la personalità dello scrittore (come non avvertire una emozione grande, un acceleramento dei battiti del cuore, almeno a quella pagina sul Forte dei Marmi: l'episodio del cane schiacciato dalla macchina sul viale a mare, o alle altre sulla « roulette », sul gioco, su San Remo?).

Ombre è un volume che si distende quasi su un secondo fronte della attività dello scrittore: lì tanti pretesti, tante idee, tante intonazioni che paiono aver determinato l'impegno maggiore di Landolfi verso opere di maggior compiutezza. Sebbene qui dentro siano talora racchiusi risultati da poter essere invidiati, anche e proprio, dai maggiori. Racconti, articoli, prose che non sono datate, ma abbracciano probabilmente un ampio arco di tempo nel lavoro dello scrittore: riproducono, con una unità questa volta quasi sempre ristretta alle poche pagine del « pezzo », quella varietà d'impegno, di tono, di adesione segreta.

Tra i racconti fanno spicco « La moglie di Gogol », e quello che dà il titolo al volume, « *Ombre* ». Sono tra i pochi scritti di una certa mole qui raccolti: diciotto e ventotto pagine, e di schema tutto diverso. Il primo con un pretesto polemico (la indagine degli studiosi sulle biografie dei grandi), per poi spaziare nel puro divertimento, nel « pastiché », appunto, ma con una misura, una forza ironica, una suggestione ambientale di primissimo ordine; il secondo invece con una disposizione narrativa davvero tra-

scinante (in un parco vicino ad un castello, una evocazione di fantasmi, per fare uno scherzo e spari nella notte, e lenzuoli che corrono, e malandrini che si uniscono ai fantasmi, e concitati colloqui d'amore — da opera lirica, da libretto di Verdi — ed un delitto finale, tutto sulle onde di una musica incessante, di un ritmo vertiginoso). Ma anche in ogni altro racconto una idea, il pretesto, il compito prefisso, risultano sempre, per lo meno, assai intelligenti: i vocalizzi di « Giovanni e sua moglie » (« non si trattava qui delle solite stonature dal quarto di tono al mezzo, cui ci hanno, tra cantori dilettanti e passanti, più o meno abituati. Era questo un vero guazzabuglio di suoni capricciosamente accozzati, che non soltanto, dico, non avevano relazione veruna col testo, ma neppur tra loro medesimi »); il « letargo invernale » di « Lettere dalla provincia » (la cara « provincia » di Landolfi: indimenticabile *Pietra lunare*); il gustoso discorso dell'onorevole, cui la segretaria novizia aveva tolto tutti i « non » dal testo poi letto in pubblico comizio (« collaborerete al bene della Nazione tutta, della nostra bella patria seconda a qualsiasi altro paese del mondo civile; della nostra bella patria che al mondo intero è stata maestra di corruzione, ma di civiltà e di coscienza politica... »); le pagine sul turbamento dell'adolescente e sull'aria della sua vita di famiglia (« L'ombrello »).

Anche tra gli articoli, pezzi di grande respiro. Due stralci autobiografici (avesse voglia Landolfi, con questo stesso tono, di raccontarci, ancora e lungamente, di sé), sull'infanzia (« Prefigurazioni: Prato »), l'ingresso al collegio Cicognini, e le pagine commosse e toccanti — stupendo ritratto — dell'addio del padre al figlioletto; e sulla sua matura passione per il gioco (« Un giorno a San Remo »: un racconto molto efficace che s'era letto, se non erriamo, su un giornale fiorentino sebbene non eguagli il ritmo e il magico alone di altre pagine da lui scritte in argomento, e raccolte, ad esempio, nella *Biere*). E ci sono da ricordare « La vera storia di Maria Giuseppa », nata in margine, in contrappunto, a quel « Maria Giuseppa » che fu la prima e rivelatrice prova del talento narrativo di Landolfi; e « Terza classe », con quella trovata finale, davvero degna della sua persona. Ma nulla è inutile neppure in questa sezione: e particolarmente mi divertono (e uno par di riconoscerlo: il pittore!) i ritrattini dei due giocatori in « Le palline ». Si sono ricor-

dati di seguito « L'onorevole », « Le palline » e « Terza classe » — quest'ultimo per la folgorante conclusione — ed è, ci pare, la prima volta che in Landolfi si svela dichiaratamente l'intonazione umoristica, non più accennata e poi ritirata, allusiva, ironica. Qui c'è vero divertimento, franca adesione. In « Le palline » l'ambiente di quelle sale sotterranee di biliardo a Firenze, le battute in vernacolo, i ritratti; in « Terza classe », la trovata finale. Si lamenta un persiano in treno della scarsa disposizione alle lingue degli italiani, e l'autore tace eppure ha in serbo una frase (la sola che conosca) in perfetto persiano. E la spara alla stazione d'arrivo, mentre scende, ad effetto: « Un diluvio di suoni incomprensibili mi tien dietro per il corridoio e giù pei gradini della vettura che frettolosamente scendo. Ma ormai son salvo, l'effetto è pienamente raggiunto e il treno già riparte. Al finestrino c'è ancora il persiano con gli occhi sgranati che blatera: poco male, è facile di qui rispondergli con una risatina e consapevoli cenni del capo. Il treno accelera ». Così — dicono — nella vita, negli incontri, le battute, le trovate di Landolfi: tremende, talora, da far restare di ghiaccio l'interlocutore o la persona che gli si presenta. Per qualche nostro scrittore, si potrebbe oramai davvero dar mano ad una raccolta di « detti memorabili »: Cardarelli, Gadda, Landolfi. Per Cardarelli potrebbe farlo Tallarico, raccogliendo certi spunti sparsi sui giornali; per Gadda, Giulio Cattaneo, fedele e geniale cronista. Chi per Landolfi?

Le stupende pagine di prosa dell'ultima sezione del libro (« Commiato ») sono una prova di più della serietà e dell'impegno commosso nel senso della evocazione lirica, in che forse, si svela il meglio del compreso slancio dello scrittore: « Natura morta », « Il cavaliere della rosa », « I cuori comunicanti », con colori nuovi, improvvisi struggimenti melanconici, una saldezza di immagini e di figurazioni da farne proprio una serie di « nature morte », degne dell'arte di un Morandi. E si ricollegano alle quartine iniziali della poesia intitolata « Capodanno 1954 », che per la loro fermezza, il loro impianto, il loro senso dichiarativo (un manifesto dell'arte dello scrittore) stupivano un poeta come Ungaretti, piacciono ad un critico di poesia come De Robertis. Un tono, una volontà espressiva che ricor-

dano i più nuovi esempi di nostri maggiori poeti che si son di recente rifatti alle più tarde esperienze leopardiane, con lo stesso senso di stupore religioso di fronte alla parola, che si fa simbolo, si fa ritratto di vita (ma c'è dietro — è vero — anche il D'Annunzio migliore giustamente caro a Landolfi).

LEONE PICCIONI

Soldati moralista

Quale importanza sia da attribuire ai dati anagrafici e biografici per la comprensione d'un autore, mi pare sia in parte dimostrato da Mario Soldati, scrittore che difficilmente nega o cela la sua origine piemontese e quella sua particolare educazione gesuitica. Non per nulla si può ritenerlo isolato, indipendente, nel quadro della odierna cultura italiana, per la distanza che lo divide tanto dai cattolici ufficiali, quanto dalle correnti neorealistiche e marxiste. Né a questo risultato egli è giunto per tortuosi itinerari, con tentativi, rinunce, contrasti, mutamenti, ché anzi ha proseguito per la sua strada con assoluta fedeltà, variando solo la riuscita — minore o maggiore attenzione — sul piano stilistico. Pensate, per dar subito un esempio in qualche modo probante, alla misura che divide *America primo amore* dall'*America amara* di Cecchi e da quant'altri documentari furon scritti e ancora si scrivono sulla civiltà del nuovo continente. E' un buon giocatore, insomma, e perciò punta sul cavallo più improbabile. (L'aver usato il paragone dell'azzardo mi costringe, ora, ad una immediata spiegazione, da tentarsi sull'ultimo libro: *Le lettere da Capri*). Soldati infatti ha due monete da giocare, il cervello — oh mia svilita analogia! — e il cuore, e gli piace spesso puntarle contemporaneamente, sub specie intellettualistica o moralistica, con tutte le complicazioni che il loro mutarsi comporta: questi comunque gli elementi semplici del suo comporre, nel romanzo recente, ancora, e in dose non innocua.

Incominciamo dal primo aspetto, quello intellettualistico. Come si svela? Mi pare in modo abbastanza scoperto, fin dalle cifre minime, per quell'intrusione continua, diretta o indiretta, di riferimenti culturali. Diretta: sono le citazioni comparative, per esempio, un poco persino alla maniera di d'Annunzio (e non a caso torneremo sul

suo nome), l'insorger di Heine o Bergson o De Amicis... nel bel mezzo del discorso o — solo apparentemente più giustificato, ma non assimilato nel racconto — dei pittori senesi o di Sebastiano del Piombo: Harry, il protagonista è un americano studioso d'arte italiana, come il giovane Soldati, proprio. Ed ecco, nell'episodio di Checchina, la parte migliore del romanzo, forse, ecco la descrizione che l'autore compone della donna: « Pensavo a lei come a un personaggio di qualche novella romantica », oppure: « Le labbra unite, strette, ben disegnate, rilevate agli angoli, parevano quelle di certe statue arcaiche, greche, od egizie ».

Altre volte il quadro si ricorda di Hieronymus Bosch, come nel sogno di Jane all'inferno, o sfrutta il Soldati i modi risaputi d'una certa tecnica cinematografica, come nella concitata ricerca del medico durante la festa di Capri, nell'episodio di Duccio ammalato o, ancora, nella morte sbrigliata di Jane. Ed è, questa, la cultura indiretta, quella stessa che dà sapore — volutamente? — dannunziano alle sei lettere di Jane ad Aldo, con quei modi: « Ti adoro. Ti bacio la mano. La mano sinistra, ricordi? La mano del mio padrone... », oppure: « Sono tre giorni che attendo la tua risposta inutilmente. Mi sembra di impazzire. Ho bisogno, capisci? ho bisogno *almeno* di vedere la tua calligrafia. La tua calligrafia è come te, perché sei tu con la tua mano destra (non la mano del padrone vera, ma la sua compagna) sei tu con la tua mano destra che scrivi ». Potrei continuare per un pezzo, ma rischierei d'essere frainteso, perché le citazioni riportate non pretendono valore assoluto e determinante nel libro di Soldati, bensì vogliono dimostrare una predisposizione intellettualistica — già nelle misure minime — nello sviluppo del romanzo. La preoccupazione maggiore di Soldati, il filo, voglio dire, con cui dipanare *Le lettere da Capri* è un altro, di carattere moralistico, e d'una morale che ha perso ogni ombra manichea per mantenere un sapore di continua cerebrale malattia (e il personaggio più sano, infine, sarà proprio Dora, nella sua lineare evoluzione da prostituta a buona madre di famiglia).

Mi sembra che i giochi di Harry e di Jane, viluppatissimi e senza possibilità alcuna di soluzione, se non quella definitiva ma troppo facile della morte (Jane muore, ma Harry, alla fine del romanzo, si trova nell'identica posizione di avvio, non un passo avanti), mi sembra, dunque, che quel-

l'intreccio, per la sua casistica teologico-psicologica, sia degno d'un nuovo barocco. Né lo si intenda qual termine spregiativo. Barocco è la sua linea indefinitamente curva, sino al cerchio concluso, barocco è l'accento particolare con cui vengono campite certe parole, certi sentimenti, che ricorrono con insistenza e con puntualità ad ogni ripresa. Barocca è la problematica, monellescamente gesuitica (una strizzatina d'occhi vi si cela. O sbaglio?) ch'è vincolata a quelle parole: *carne, peccato e peccatore, vizio, sentimento, dannazione*.

La storia, ridotta a scheletro, è questa.

Harry, maggiore dell'esercito americano, conosce a Roma nel 1944, due donne, quasi contemporaneamente: Jane, un'infermiera militare, e Dorothea, una prostituta. L'una rappresenta come una sorta di pacifica normalità, la moglie sicura, che, pur senza passione, gli concede figliolanza; l'altra la passione d'una avventura continuamente incerta. Egli, infatti, *così* mantiene le due relazioni, anzi cerca di giustificarle. Se Jane è la pace senza sussulti, il problema risolto, Dora è la *carne* che, attraverso il *peccato*, può condurlo ogni volta a riacquistar nel rimorso la propria coscienza. Tira, il cervello, scherzi come questi, ed è su una tal dialettica, continua e infine necessaria, di peccato e rimorso (non c'è rimorso e, quindi, intellettuale soddisfazione, se non c'è peccato) che Harry basa la sua esistenza. Al cielo, insomma, ci si arriva passando per l'inferno, ancora, non respingendo, ma accettando la tentazione. Sino a questo punto il romanzo è un fitto incalzar d'avventure, quelle che determinano il particolar stato d'animo e la particolar morale di Harry, da altrettante scusanti incalzate. A un tratto però, inaspettatamente, si capovolge la situazione: Jane confessa al marito un tradimento ininterrotto, da prima del matrimonio, con un giovane italiano, un tradimento solo dai sensi motivato, ma che ha un'identità di sviluppo storico con quello di Harry. Qui si potrebbe concludere la vicenda, calando in profondo ciò che sinora s'è svolto in superficie. Jane, invece, purtroppo muore — purtroppo per il romanzo — subito appresso in un incidente aereo, ed Harry sposa Dorothea. Si comprende come ogni cosa ritorni al punto di partenza, poiché Dora, moglie buona e fedele senza scampo (saggia, la dio mercé, viene dalla «professione») minaccia di far crollare l'impalcatura morale di Harry, senza più quella presenza di peccato e rimorso

ch'è la ragione del suo agire. Onde la soluzione è ovvia: Harry abbandonerà pur la seconda moglie per una nuova Dorothea. Soldati, dunque, s'è trovato ad aver tra le mani un tema che un poco gli è caro, così come è caro a tanta narrativa e poesia — cattolica e no — contemporanea, ma di antica controriformistica memoria: il tema del peccato — e del sesso — con tutte le intellettuali complicazioni, sino alla finale liberazione. (Non a torto Cecchi ha ricordato i neocattolici anglosassoni). In più, con una felicità che gli è propria, Soldati aveva pur scelto lo schema, ed anche ben scelto. Pensate alla condizione dei tre protagonisti: lei cattolica, lui protestante del New England, Dora sgualdrina. Ebbene, il racconto s'è fermato proprio allo schema, con una certa meccanicità (né si porti la scusa del soggetto cinematografico) benché pagine belle, e risolte, come l'episodio già ricordato di Checchina, o la confessione di Jane, non manchino. Ma ci stanno come squarci, belle idee spesso, non però amalgamate o approfondite. Ed è per questo che vorrei chiudere con un invito: poiché Soldati è uno degli scrittori più interessanti d'oggi, e valida prova ha dato con *La finestra* e con *La giacca verde*, potrebbe, Soldati, rimettere le mani in queste *Lettere da Capri*, e ne varrebbe la pena.

FOLCO PORTINARI

La tigre viziosa

Una tigre incomincia a raccontare, dopo la morte, l'avventura straordinaria che l'ha condotta alla fine. Ecco lo strano assunto di questo libro (*La tigre viziosa* di Sergio Antonielli, «I gettoni», Einaudi, 1954) che più di un lettore e di un critico sarà portato inevitabilmente a falsare sul piano della allegoria o della favola morale. Che si tratti di una vera tigre, viene difficilmente ammesso: difatti, come fa una tigre a raccontare tante storie in prima persona, e per di più con un fiato da narratore di classe? Sarebbe, da Fedro a La Fontaine, a Kipling e a Orwell e a infiniti altri, una scomoda sorpresa, che questa tigre non significasse qualcosa, quando poi gli animali in letteratura stanno lì proprio per questo. Ma, lasciando ogni ironia, è strano che non si veda come tutto diventa chiaro, dalla prima all'ultima «parola» della belva, se soltanto si tien conto che essa non fa che parlare

dentro l'uomo, dentro l'autore stesso il quale non dice, ma lascia però ben sottinteso che si tratti proprio di lui. Ognuno si raccomanda alla sua umanità, e perché non, per una volta almeno, alla sua bestialità? Forse che in ognuno di noi... Per eliminare di colpo ogni confusione, Antonielli avrebbe dovuto rinunciare al suo bel titolo, e accontentarsi di questo più modesto: « Quand'ero tigre ».

Fatte tali debite premesse, la trama del racconto diventa ora pressoché inutile. Tanto, i fatti, i cosiddetti « fatti », golosità del lettore di ogni tempo e paese, non corrispondono per nulla all'attesa che, dato il genere esotico e la tradizione dei molti narratori di bestie, potrebbe manifestarsi. Basti dire: la tigre va a morire sotto la fucilata di un cacciatore, dopo aver acquistato il vizio di mangiare gli uomini.

E il libro, comunque lo si voglia considerare, è la storia di un vizio, non del vizio specifico della tigre, che pure è mirabilmente descritto e analizzato. Se c'è qualcosa di « trasposto » dall'autore, è in tal senso. Egli vi lascia la più ampia libertà di sostituire a quel vizio un altro, maggiore o minore, lieto o tremendo. La sua storia, intesa naturalisticamente, non si sfalda, a conti fatti; ma dietro quelle maglie, assai resistenti, sorride malinconicamente l'immagine flaubertiana: *Madame Bovary c'est moi* (è questo il solo segreto necessario e naturale di tutte le creazioni autentiche d'oggi e di ieri) con tanto di dolorosa consapevolezza, e, se vogliamo, di coraggio.

E veniamo all'arte del racconto, che è forse tra i più memorabili di questi ultimi anni. Chi conosce la prosa del *Campo 29* e de *La Dinastia*, i due libri che precedono quest'ultima fatica di Antonielli, sarà innanzitutto sorpreso dalla grande, matura coscienza dei mezzi stilistici conseguita dal giovane narratore. In quelli c'era, se ben ricordiamo, un tentativo di dare alla struttura della frase il ritmo e il contenuto dell'osservazione interna, anzi del ragionamento; e ne veniva una narrazione dell'autore (sia pure per bocca del personaggio); atteggiamento che poteva rasantare, stilisticamente, la monotonia e produrre una staticità rappresentativa. Nella sua *Tigre*, invece, Antonielli il distacco narrativo più vero e naturale l'ha saputo trovare senza alcun artificio. Diciamolo pure: dinanzi a una materia che poteva sfuggirgli, in qualsiasi momento, dalle mani, egli non s'è per nulla smarrito. Era della buona narrazione che

gli premeva fare, per non cedere ad un esperimento intellettuale — folto di echi umani quanto si voglia, ma destinato a rimanere lettera morta sul piano dei risultati artistici. — Ben consapevole che da un costruito libello moralistico, da un abbozzo di dramma interiore, non escono che rare volte i frutti della poesia. E probabilmente avrebbe sbagliato ogni cosa, se non avesse adottato per la sua narrazione un ritmo fra i più accorti, dentro il quale vibrano allo stesso modo le interiori vicende del personaggio e le descrizioni frequenti del paesaggio. Poche trascurabili mende e ristagni, qualche compiacenza analitica nella prima parte non tolgono allo sviluppo del racconto il carattere di narrazione *pura*. E si veda il lento, inutile aggirarsi della tigre, preda di un vizio ancora non conosciuto, poi il sordo, trionfante affermarsi della sua « tenerezza per gli uomini » che giunge a una sensuale frenesia. Il ritmo della narrazione incalza e riprende drammaticamente poco oltre la metà del libro. Le scene del panico nei villaggi, a cui dà il via il solenne duello col taglialegna, sembrano ispirarsi ad un genere narrativo davvero per noi insolito; e si pensa al Traven del *Ponte nella giungla* nell'orrido spettacolo del funerale del ragazzo, soffuso alla fine di una malinconia luminosa: « Allora anche lui, fra i pezzi di legna che si contorcevano, si contorse; si drizzò seduto, tese un braccio, quindi con una giravolta ripiombò orizzontale e sparì nella colonna di fumo. Forse aveva invocato la presenza d'uno dei suoi elefanti. Mi passò per la mente che solo un elefante avrebbe potuto in quel momento diffondere intorno la pace di cui avevo bisogno per salutare il ragazzo ».

E ora torniamo, per concludere, al centro delle nostre impressioni. Appena siano sgombrati i pregiudizi sul tema e sugli scopi reconditi del libro, il lettore non potrà trascurare l'appello commosso che gli giunge da queste pagine. Alla stessa stregua delle grandi avventure gestite e sofferte dagli uomini, anche di quella povera tigre seguirà ogni vicenda, e della sua *battaglia* (non ha il coraggio di riflettere a sè?) percepirà tutto il buio e l'orrore. Il peso e la sofferenza di questa storia gli parranno così vicini e tremendi che tutto il resto — giungla compresa — gli parrà per contrasto un inutile scenario. Ed è senza dubbio ciò che desiderava l'autore.

GIACINTO SPAGNOLETTI

«Il taglio del bosco» di C. Cassola

Nella nuova collana dell'editore Fratelli Fabbri, Carlo Cassola ha pubblicato un volume che da tempo si aspettava: *Il taglio del bosco*. Dopo la pubblicazione del suo vasto e complesso romanzo *Fausto e Anna*, e del romanzo breve *I vecchi compagni* fra i Gettoni di Einaudi, Cassola riunisce qui il meglio di quanto ha scritto negli anni immediatamente precedenti, che non aveva ancora raccolto in volume, e cioè: «La moglie del mercante», una paginetta narrativa del '42; «Le amiche», un lungo racconto del '47; e soprattutto «Il taglio del bosco», il breve romanzo che riscosse l'attenzione dei lettori più attenti e dei non pochi estimatori di Cassola, in occasione della sua prima stampa, in uno dei primi numeri della rivista fiorentina «Paragone».

Il pregio di «La moglie del mercante» resta isolato a decantarsi nella pacata scrittura che rammenta gli esperimenti di Cassola fra prosa e racconto nei suoi primi libretti di avanti-guerra, presentati nel clima fiorentino di quegli anni di intenso ma sotterraneo fermento, dove si maturava una prosa narrativa — si pensi a quella di Bilenchi — affidata all'argine sicuro della memoria, e all'intelligenza puntuale sulla pagina. Più interessante per i nuovi sviluppi dello scrittore, il racconto «Le amiche», è immerso già con felicità nei paesaggi del Volterrano che fanno il fondo a quasi tutti i libri di Cassola, specchiando in una storia di ragazze (Anna e Amelia), che verrà più tardi ripresa e distribuita nella prima parte di *Fausto e Anna*. Il racconto offre una trama asciutta e discreta di pochi avvenimenti, di vita in campagna e conversazioni e confidenze di ragazze; l'innocenza appena turbata dalle prime fantasie; le prime scoperte reali e sentimentali svolte in pacata linea narrativa, dove si abbozzano soprattutto i primi cenni del personaggio di Anna, la figura che tanta fortuna e felicità troverà nel successivo romanzo.

Ma è del «Taglio del bosco» che vogliamo infine — seppur brevemente — parlare, di questo piccolo capo d'opera iniziale della prima maturità di Cassola, del suo tempo felice di questi anni, che ha fatto centro in *Fausto e Anna*, e si è chiuso per ora felicemente con l'altro suo romanzo breve *I vecchi compagni*. Nè si adopera a caso l'attributo di «romanzo» per questo volume di Cassola.

Il titolo di «Il taglio del bosco» spiega in sé abbastanza compiutamente qual è il centro animatore e il ben temperato motivo della storia. Narra il libro della convivenza e del lavoro di cinque uomini — Guglielmo, Fiore, Germano, Amedeo e Francesco — durante un'intera stagione invernale nel fitto del bosco, a tagliar legna ed a bruciar carbone. Il motivo documentario che potrebbe anche doversi vedere nella resa nuda e nella successione dei fatti, si slarga qui fin dall'inizio in una partitura nitida di dieci brevi capitoli, e in una diversa e ben più ricca dimensione, che articola in romanzo la successione dei fatti nel paesaggio, nella storia interiore dei cinque personaggi.

Ne viene una pronuncia dei fatti che ci interessa nel profondo; l'invenzione di una autentica realtà sentimentale, risolta nella consueta e pacata misura di Cassola. Figure e paesaggi vi fanno reciprocamente da sfondo; e ora gli uomini echeggiano nei loro tratti il colore brullo e forte del paese, fino a trovarvi i segni delle proprie interne ragioni; ora invece, nella solitudine e nella primitività del bosco invernale, le figure trovano spunti alle loro fantasie e storie più segrete. Di esse soprattutto si arricchisce il racconto come fossero altrimenti variazioni al ritmo uniforme della vita, e del lavoro nel bosco. Guglielmo è sopra a tutti gli altri dominato dal dolore che a tratti lo disperava per il ricordo della moglie perduta pochi mesi avanti (la memoria dello sguardo della donna ai suoi ultimi istanti, l'angoscia di quegli occhi che lo sollecitano ancora nelle notti di insonnia, con la muta domanda: «Ma cosa mi voleva dire?...»); le fantasie di Germano sono tutte prese dagli umori festosi della giovinezza, dai progetti di gite in cerca di gente e di ragazze, dalla passione per la caccia, dalla gioia per la ferma militare che è ancora da fare; nè molto si distinguono dai suoi — se non per la diversa e più matura età — i discorsi di Amedeo. Fanno invece un contrasto i silenzi di Fiore, il segno di una vita perduta tutta nel lavoro del bosco, e ammutolita se non quando non si parli brevemente di «pineta e forteto, qualità forte e qualità debole, metri steri e madricinati»; e di contro si leggano i lunghi racconti serali di Francesco a veglia davanti al fuoco, un miscuglio felice di realtà e di fantasia popolare, di antiche favole paesane e autentiche memorie di gioventù, interpolate con molta immaginazione.

C'è nel libro un pacato e quasi impercettibile crescendo, che avuto inizio dal ritmo dei giorni di lavoro nel tardo autunno, e passando al silenzio del Natale trascorso dai soli Guglielmo e Fiore sul taglio, alla visita al campo dei carbonai, alle nevicate ed ai giorni di lavoro nel fradicio, fino all'arrivo improvviso della primavera, porta a crescere e a individuarsi nel suo tiepido lume, il tema della solitudine di Guglielmo. Son fra le pagine più belle di Cassola, al capitolo V, quelle del Natale solitario di Guglielmo nel folto del bosco, davanti allo spettacolo naturale dei paesaggi che non perde peso o suggestione, ma dopo la morte della moglie, non ha più lume o senso profondo; e ancora, al capitolo IX, si vedrà il dialogo notturno, bellissimo, fra Guglielmo e il vecchio carbonaio anch'egli vedovo; la confidenza discreta delle voci nel buio, e l'improvvisa pietà che porta Guglielmo a riconoscere peggiore della sua, la disgrazia dell'altro. C'è in questo capitoletto uno dei culmini dell'arte di Cassola; e nell'intero « Taglio del bosco » una discreta misura narrativa, una intelligenza dei fatti che viene a decantarsi in misura più larga e certa di romanzo, in musica affettuosa, della realtà nei paesaggi.

MARCO FORTI

«L'entrata in guerra» di Italo Calvino

Presentando il terzo libro di Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Vittorini ne coglieva felicemente il punto di maturazione, precisando come Calvino abbia « interessi che lo portano in più direzioni: la sintesi delle quali può prender forma (senza che cambi né di merito né di significato) sia in un senso di realismo a carica fiabesca, sia in un senso di fiaba a carica realistica ». Tale era il senso del *Visconte...*. Dopo di che, a chi ricordi la « duplicità » dell'intero percorso di Calvino, non parrà contraddittorio il valore del suo nuovo libro (I. Calvino: *L'entrata in guerra*, 26° dei Gettoni di Einaudi) che, insieme a Vittorini che lo presenta, possiamo definire di un « realismo a carica fiabesca ». Con *L'entrata in guerra* Calvino si applica nuovamente nel senso or ora detto; e meglio ancora, nel primo racconto di questo trittico, e precisamente in « Gli avanguardisti a Mentone »,

ci dà, sotto forma di racconto, una traccia concreta e duratura sugli eventi centrali per la generazione che tocca oggi i trent'anni.

Senza parere vi confluiscono a maturarsi gli apporti della sua varia esperienza: una partitura dove hanno servito tutte le prove precedenti dalla « fantasia » del *Visconte...*, alla realtà tornata a galla (e con ben altri numeri) di vecchi racconti come « Un bastimento carico di granchi » o « Dollari e vecchie mondane ». Memoria e fantasia si ritmano nel racconto di una giornata passata dagli avanguardisti a Mentone, la cittadina di confine occupata durante la guerra (ridicola ma non meno meschina) di Mussolini, alla Francia già vinta. Di quegli anni Calvino ha reso compiutamente il clima ed il colore; il tono di delusione e di disfatta che accomuna, si direbbe, tanto i vinti quanto i vincitori di quel primo e quasi insignificante « round » della seconda Guerra Mondiale. La scontentezza, gli « astratti furori » dello scrittore, trovano eco nel colore di quei giorni di menzogna e di attesa, di antifascismo ancora impotente e un po' snobistico dello scrittore-protagonista, di retorica e di malafede dei capi.

In questo clima, esattamente quello che, della propria adolescenza ricorda chi, proprio in quegli anni ne varcava il capo, non sorprende che lo scrittore si sia recato a Mentone, in compagnia di un amico antifascista (una figura da non dimenticare, questo amico Biancone), con gli avanguardisti incontro a un gruppo di giovani falangisti venuti dalla Spagna. Era a spingerlo, forse non del tutto lucidamente, il bisogno di testimoniare, di toccare con mano per ancor meglio capire, quando si è già convinti. E non importa ricordare quanto l'arte narrativa di Calvino, accorata od ironica, si adatti a raccontare della città deserta; delle case sventrate dove non è più nulla; mentre le giovani « speranze » del « regime » penetrano con disinvoltura da sciacalli nell'intimità delle mura, rubacchiando il poco che rimane, sotto lo sguardo soddisfatto e menefreghista dei loro comandanti. Tutto pare riassumersi in quel colore grigio del tempo che accompagna l'intera giornata degli avanguardisti (« Correavamo la riviera e gli ufficiali ci invitarono a un canto che presto si smarrì per via. Il cielo era sempre grigio, il mare verde vitreo... »; « ... A Mentone arrivammo che pioveva. Veniva giù fitto e sottile sul mare, senza orizzonte e sulle ville chiuse sprangate. In fondo alla

pioggia era la città sopra gli scogli... »; « ... Nei viali alberati riconobbi le brumose, mai viste città del Nord: Mentone era Parigi?... ». Con occhio di storico e di narratore insieme, Calvino scopre e disegna la realtà effettiva, la portata più ferma di quegli avvenimenti; e buon testimone, raccontando, ne fa sequenza e spettacolo (« ... Passavamo tra grigi, sbarrati palazzi liberty. Mancavano quei particolari da nulla, come i colori di vernice ai muri intorno alle botteghe, o le carrozzerie svariate delle auto, che danno il senso di una vita diversa dalla nostra quanto pur vicina: il senso della Francia viva. Questa era una Francia morta, era un sarcofago liberty, che gli avanguardisti attraversavano urlando l' "Inno a Roma" ... »). Di rado, ci pare, si sia colto così decisamente, e con puro ritmo di racconto, il segno e la delusione di quel tempo, insieme alla presenza imminente del grosso della guerra, ancora da venire. Finché la suggerisce anche Calvino quando, per tirare le fila in pari col racconto e con la sua novità, conclude, con piena ragione, mettendosi in pari con la storia: « ... Il torpedone ripercorreva la riviera; tutti eravamo stanchi e silenziosi. Il buio era tagliato ogni tanto da fanali d'autocolonne; le case della costa erano oscure, il mare deserto, argenteo e minaccioso. C'era la guerra, e tutti eravamo presi, e ormai sapevo che avrebbe deciso delle nostre vite. Della mia vita; e non sapevo come ».

Non diverso è il significato degli altri due racconti: « L'entrata in guerra » e « Le notti dell'UMPA », dove il tono si uniforma a quello del primo, nello stesso color grigio del tempo, e nella stessa realtà sospesa « a carica fantastica ». Allontana peraltro questi due racconti dall'altro una loro minor definizione narrativa; una disposizione di Calvino a testimoniare in maniera più scopertamente personale, diaristica e autobiografica; a fare soprattutto di essi una raccolta di « materiali » analoghi al primo racconto, talvolta di situazioni e di figure comuni (ancora l'amico Biancone, per esempio, con la sua studentesca giovialità). Ma tutto vi serve (e servirà) a confermare la maturità di questo quarto libro di Calvino, a far proseguire lo scrittore nel suo prossimo lavoro, unito fra realtà e fantasia, addirittura in un'immagine depositata di romanzo (e ce ne sono ora tutte le premesse), che non sia ambivalente né duplice.

MARGO FORTI

« Storie naturali » di Helma Brock

Contiene le *Storie naturali* di Helma Brock un volumetto, — curato col solito nitore dalle Edizioni di Treviso, — che si legge in poco più di un'ora; senza una trama, o meglio di svariate brevissime trame; ma ricco di una vita sicura; dove alla notazione precisa segue, concisa, spesso mordente, mai prevista, ma inoppugnabile la riflessione: lavoro calibrato, dove le parole sembrano trascelte, saggiamente alla luce, contate e disposte come pietre per una serie di figure o brevi scene, a mosaico, lievi, di lume cangiante, infrangibili. Tanto più stupefacente tale uso della parola in una scrittrice che, anche ospite da molti anni nel nostro paese, ha peraltro dovuto impararsi o, diciamo, adottare l'italiano. E un nuovo stimolo deriva nella lettura dalla tensione tra una psiche palesemente diversa e il nostro idioma padroneggiato poi con tanta scioltezza e autorità. (Una confessione di modestia, che nella scrittura si risolve in vittoria: « La scelta di un aggettivo è per me un caso di coscienza »).

Si potrebbe da quanto si è accennato, immaginare forse un libro sostenuto da uno sforzo nobile ma faticoso, o austeramente squallido. Nulla di più errato: qui detta ogni parola un gusto della vita sempre desto, a volte persino tumultuario, finché non l'imbriglia l'espressione, una vivacità reattiva sempre all'erta fra l'ammirazione e lo scherzo, e a volte lo scherno; da pensare allo stretto legame scoperto da Thomas Mann fra simpatia e ironia, nello scrittore, per i suoi personaggi. Qui, s'intende, sono figurine delineate di scorcio e subito abbandonate, non protagonisti di vicende che tornino a campeggiare in grandi cicli a fresco d'interesse epoche; non respiro epico, anzi brevità epigrafica, spesso epigrammatica; ma non corre a volte più vita in una minuscola tanàgra che in una colossale cariatide? La linea importa, che vibra, non la dimensione.

E' un'arte che si regge tutta sull'attenzione, sulla misura esatta: nitida, un po' fredda all'apparenza, altri dirà maliziosa, o forse maligna. (Di una signora: « Viveva tra il marito e un amante. Quando la conobbi, era a quel punto che trattava male tutti e due »). Ma, senza un fremito apparente, si desta a volte un pathos, in virtù della sola verità:

« Vedo in quell'ora le "petites vieilles" di Baudelaire, vestite di nero, tutte eguali

viste di dorso. Camminano lente sul marciapiede; però comprese di sé e dignitose. Nessuno le urta, le sospinge. Nelle botteghe son servite con rispetto; paziente il macellaio le aiuta nella scelta della minuscola porzione.

« Se ne vanno seguite dal cane.

« I cani delle vecchie a Parigi! Con le gambe posteriori dure e divaricate; occhi spenti; ma la testa attenta a seguire la padrona, noncuranti del traffico dei veicoli e della gente ».

Accanto alle vecchine, una galleria d'altre donne: dalle domestiche alle padrone, dalle mogli ad altre specie, assai sfumate, per cui manca nel severo vocabolario italiano un nome esatto. Le signore della riapertura della « Fenice », le clienti di « Oliviero », le « climateriche », le « tarme ». Qualche raro profilo d'uomo: un ritratto in piedi inconcusso del nostro Carlo Emilio Gadda. Pagine argute e nuove sul « terzo sesso ».

Troppo distratti in genere, i lettori italiani, o trascinati dal peso di faziose retoriche; ma non stupirei se — per alcuni almeno, più sottili, — certe figure colte a volo da Helma Brock divenissero domani proverbiali, tipi viventi quali sono d'un mondo in cui pure ci muoviamo. Di rado l'autrice ne racconta per disteso la storia (ma straziante la sua stessa fanciullezza, narrata senza batter ciglio); sui volti è già scritta la storia, parla dai movimenti; talora uno sguardo vale un romanzo. Così ci si offrono qui, come in pittura, solo superfici; ma, come nella buona pittura, si nasconde sotto la superficie appunto la profondità. E in questo senso il libretto s'accosta a opere plastiche assai più che letterarie: l'intimo reso visibile, linea sicura e lieve colore: un Toulouse-Lautrec per verba.

Altrove la parola riacquista l'uso tradizionale; ma anche allora predilige la condensazione estrema: l'aforisma. In un tempo che tutto diluisce (e, se abbrevia, imbarbarisce) una donna concentra fin le sensazioni più sottili, le impressioni più individuali in massime, di solito passando dal particolare al generale con una cautela che garantisce la validità delle conclusioni: « Ho incontrato dopo vari anni che non lo vedevo il pittore M., sempre uguale, per niente invecchiato.

« Gli uomini un poco falsi, leggermente ipocriti, non cambiano fisionomia: hanno una maschera, che resiste al tempo ».

La sentenza somiglia alla retta secondo i matematici: « la linea più breve che congiunge due punti ». Si rischia di tralasciare, o amputare, molta vita sparsa fra i due punti per infilzare magari un'astrazione che solo « ha faccia » di verità. Helma Brock, che alla vita vuol molto bene, arriva alla sentenza di solito gradualmente, con un'attenzione riguardosa al fermento vitale che non si lascia costringere in formule. E la gnome è uno sguardo consuntivo all'esperienza, dove spesso il rimpianto cerca riscatto nell'umorismo:

« Quando mi metto con la buona volontà, è finita, non combino nulla. Così succedeva anche a scuola.

« Con la buona volontà si sopporta il prossimo ».

A volte uno spiraglio sulle coscienze; ecco d'improvviso il baratro che divide il sogno dalle attuazioni anche più felici: « Per esser più benevoli verso gli altri, pensare che ciascuno in cuor suo si sente un uomo mancato: anche il più illustre ».

Rara tale benevolenza (ma altrove, ancora: « Sbagliamo tutti e perciò possiamo vivere insieme »); anche più rara tale gravità; ma non dovrebbe dispiacere. Che se il tono appare di solito molto più leggero e qua e là sfiora la frivolezza, è questa una ultima finezza o, se si vuole, civetteria femminile: è scritto anche: « Una donna deve saper esser felice, come deve sapersi vestire e lavare ». Non credo naturalmente che la autrice scriva solo appunto per la nostra, riflessa, felicità di lettori; ma certo (e mi sembra la più bella lode) ha saputo del suo amore della vita farsi stile, che è il solo modo di coglierla e salvarla dalla rovina di ogni attimo.

LEONE TRAVERSO

Il «Diario» di V. Woolf

Se mai poté sembrare esatta la similitudine della nostra esistenza con quella del ragno, unicamente sostenuto e insieme prigioniero del tessuto che ordisce, l'immagine ha tutto il tempo di cristallizzarsi in chi legga il *Diario* di Virginia Woolf. Dal primo all'ultimo giorno dei vent'anni che esso ricopre, non ci abbandona il senso di questa trama senza sosta riprodotta dalla creatura che vi corre sopra, attenta alla minima smagliatura, allo strappo più lieve: perché realmente la trama è tessuta sopra un abis-

so, realmente un piede in fallo può significare la fine.

E' necessario premettere che di questo *Diario* lunghissimo Leonard Woolf ci offre solo le pagine che rischiarano — come una forte lampada assidua — il lavoro della scrittrice. Il resto della sua intima stanza resta nell'ombra e a noi non è dato coglierne che incerte e mutevoli prospettive. Ma da questo quadrato abbagliante — il manoscritto sul tavolo — il volto di Virginia Woolf è illuminato a sua volta, vivido a volte da toccare la crudezza; e in quei tratti intenti molto di quanto il *Diario* tace è naturalmente già iscritto.

Una caparbieta intellettuale, anzitutto, quasi repulsiva su una fronte di donna. Impossibile immaginare simile scavo sui lineamenti di altre: Madame de Lafayette o Emily Dickinson, la Brontë o Rosalia de Castro. Con inutile nostalgia ricercheremmo qui la felice noncuranza, la naturale interezza che nelle lettere e nei quaderni di quelle alternava alla breve nota sul romanzo finito o la poesia immaginata la ricetta di un dolce, alla meditazione il biglietto d'amore, alla descrizione del tramonto quella dell'abito da ballo. Fogli che ancora oggi sembrano intrisi di piogge e di sole, abbandonati e ripresi a un perentorio richiamo che di continuo allacciava vita e poesia; così che anche la morte appare in queste donne essenza e naturalezza, come l'ombra intorno a un frutto.

Angosciata, di una monotonia non di rado opprimente, è la particolare bellezza del *Diario* di Virginia Woolf; dove ogni foglio ospita largamente l'abbozzo tormentoso di una pagina di romanzo — scoperte le sovrapposizioni, i grovigli, i corpo a corpo con la parola che spariranno più tardi, nelle scintillazioni di una superficie impeccabile. Giorno per giorno, anno per anno, vediamo liberarsi da una sempre più difficile ganga, pietre di taglio e luce sempre più rari. E' la storia segreta di *Night and Day*, *Jacob's Room*, *Orlando*, poi di *Mrs. Dalloway*, del *Faro*; fino a quegli estatici poemi: *The Years*, *The Waves*.

Dura e patetica è la lettura, come la cronaca, di queste nascite laboriosissime. Non un parto felice nella vita di Virginia Woolf, anche qui assai lontana dalla nativa potenza di altre, da quel fresco e risoluto discorso, sgorgato da una lunga attenzione, per cui una Mansfield (e non lei sola) scriveva con la velocità del vento o non scriveva. Qui siamo piuttosto nel clima sanguino-

samente artificioso di un Flaubert: « Quell'estate... ogni mattina un'emicrania, e per forza entrare nello studio in camicia da notte e poi sdraiarsi dopo una pagina, certa sempre di fallire... ». « Non ne posso più di quelle pagine, una via crucis... ». « Il mio cervello è ridotto una matassa, un gomitolo... ».

Ma ancora più angosciosi di queste incessanti lamentazioni (a cui si mischia spesso un bell'accento di estasi visionaria) sono i primi passi delle sue creature nel mondo. Ogni critica una stiletta, la certezza del fallimento definitivo, il proponimento di mai più ricominciare. E appena qualche rigo più in basso già il morso e le briglie del nuovo impegno: un tema, una forma, una figura. E' una corsa di libro in libro che quasi sembra inconscio timore di rimanere un solo giorno indifesa, allo scoperto dal sogno, nuda alla vita. Serpeggia in queste lunghe ruminazioni, chiusa nel trasparente involucro di una frigidità spesso squisita, la paura:

« Voglio apparire una donna riuscita, anche a me stessa. Ma non vi riesco del tutto. Non aver figli, non saper scrivere come si vorrebbe, invecchiare. Penso troppo ai come e ai perché, troppo a me stessa... ». « Comincio ad accorgermi che nella mia scrittura di veramente interessante c'è soltanto una strana individualità, non il vigore o la passione ».

Dove affondano le radici, esattamente individuate, di questa sintesi troppo severa? « La donna senza bambini... »: torna e ritorna nel *Diario* di Virginia Woolf questa immagine esangue, nuda a volte come una ferita, a volte già velata di indifferenza e di tempo: « Ho ucciso forse d'istinto quel sentimento; o forse è la natura ». E non sembra l'immagine di una condizione obbiettiva (che avrebbe in sé poco peso), ma piuttosto una specie di naturale attributo e quasi una metafora. In questo nodo di vita senza sbocchi felici del sangue o impeti risoluti di superamento, s'innesta probabilmente il mistero di certi dati della sua poesia: come in Virginia Woolf la scrittura sia in certo senso un supremo modo di lettura; come di rado la sua pagina si addensi — sangue vivo o puro spazio — intorno al cuore di una figura, di una grande occasione; ma resti piuttosto uno splendente gioco di spole, un impensabile viaggio obbligato tra punti prospettici stabiliti dalla fantasia. Fine stirpe estenuata, questa di cui Virginia era lo estremo esemplare, cui forse non era con-

cesso ormai più di offrire un colmo frutto di vita ma forse solo — e splendidamente — coltivare, incrociare. Orlando, Jacob's, la stessa Mrs. Dalloway, i mirabili genitori del *Faro*... nessuno forse dei personaggi di Virginia Woolf riesce a rompere l'aura del lungo e sottile rapimento di lei (« io vivo e scrivo in un sogno d'oppio, e il sogno troppo spesso mi riguarda »); nessuno veramente prorompe in quella specie di realtà alla seconda potenza che si vorrebbe dire creazione del personaggio e può travolgere infine anche l'autore: la realtà di un Heathcliff, di un Duca di Nemours. Uomini o donne, i volti non differiscono troppo, segnati come sono dalla stessa attesa di un balzo liberatore come da un'estenuazione. « Fabbrico forse con le parole, amandole come le amo? Ho io il potere di esprimere la realtà vera? Il mio dubbio è questo: fino a che punto quest'opera racchiuderà il cuore umano? ».

Di qui forse la bella osservazione sull'*Elettra* di Sofocle: come sia fertile trattare un tema già così antico e di tale infallibile validità — « the superb quality of the story » — così che da ogni nuovo autore esso riceva una più profonda e ricca levigatura, fino al compiuto splendore di un cristallo marino. Osservazione che è un inconscio tributo alla attenzione pura piuttosto che a quella « fuga nel labirinto » di cui tanto spesso rimane prigioniera lei stessa. Di qui certo la sua forza rara di lettore e di critico, quelle splendide variazioni su tema antico che sono i suoi libri di saggi: pagine tra le più salde e sottili della letteratura inglese (e risolte, pare, con classica felicità, se nel *Diario* se ne parla così poco, e solo come di un interludio riposante al lavoro di immaginazione).

Così nel *Diario* i paesaggi, l'avvicinarsi quieto ed inquieto delle stagioni intorno alla casa di Rodmell, le vie di Londra; e alcune esperienze trafitte nel loro fremito veloce senza un'esitazione: la visita alla casa di Shakespeare e quella a Thomas Hardy, la tempesta sul lago e l'eclissi di sole — che hanno il libero e forte respiro delle sue migliori letture —. Inquietante è questo sottile squilibrio tra una facoltà di attenzione che si spiega eccezionalmente delicata e potente di fronte al reale — natura od arte — e oscilla, e rischia la contaminazione fantastica non appena tenti di cristallizzare un suo mondo sognato.

La tela di ragno non riesce a solidificarsi, a dominare il vuoto: « La mia mente così

rapida, così impaziente, in certo senso così disperata... ». La definizione esatta di tale disperazione sembra offrirgliela quello stesso sangue tante volte invocato da lei perché inondi a torrenti le vene della sua opera; e di continuo, invece, avampa e poi scolora. « E' nel mio essere, credo, questa scarsa persuasione della verità di ogni cosa ».

Scarsa persuasione, nuova forma di sterilità: fede negata insieme alle forze della propria natura e alla possibilità di superarne i limiti: « Non c'è nulla, per nessuno di noi. Lavorare, leggere, scrivere, sono tutte maschere, e anche le relazioni umane. Persino i figli sarebbero inutili ».

Forse fu la dura, la bronzea necessità che mancò all'esistenza di Virginia Woolf; quella condizione spirituale violenta, irriducibile, che rompe il sogno, vieta l'evasione, impone la durata ad oltranza e ripropone — ma non intellettualmente — tutto il mistero. La necessità che esige un gesto, il preciso configurarsi di un destino morale; l'ora infine in cui l'uomo « cade o si compie ».

Vi sono in questo *Diario* presagi di tutto ciò, ed insistenti. Occasioni esterne li impongono: la morte degli amici, la guerra che getta la sua ombra di fuoco fin nel giardino di casa. « ...Pensavo a come tutti noi combattessimo, coi nostri cervelli, i nostri amori e il resto, per essere, senza scampo, "vinti". E poi questo vincitore, questa forza ignota si fece così chiara: l'indifferente — e noi così piccoli, fini, delicati. Allora un'à paura mi colse — della morte ».

Ma è un dialogo sordo, lontano: forse anche questo una « gigantesca conversazione », tessuta a maglie lente, sul vuoto. Alla risoluzione occorreva forse altro tempo: forse — potremmo facilmente rischiare pensieri — Virginia Woolf non era matura alla morte: non sufficientemente viva né sufficientemente staccata perché quel suo gesto divenisse destino. E la sua fine un lasciarsi cogliere, uno stupito e stanco scivolare nell'enigma, « senza commiati, senza sottomissione, solo uscendo pianamente nel buio... ». Ma non è lecito, qui, rischiare pensieri.

Tutto deve arrestarsi per noi a quell'immobile e disperata posizione che sono le ultime pagine del *Diario*: bruciate a fuoco bianco fra la neve e le esplosioni, veramente simili a un disegno gettato alle fiamme, che si dispieghi e si illumini tutto un attimo prima di crollare in cenere. Esatta la fine arresta quell'attimo, nella maschera di oro della contemplazione:

« Non intendevo descrivere ancora una volta le colline sotto la neve: mi è venuto. E di nuovo non posso impedirmi di volgermi al Colle di Asheham laggiù, rosso, purpureo, grigio tortora, con quella croce sopra melodrammatica. Qual è la frase che sempre ricordo, o dimentico. Guarda per

l'ultima volta tutto ciò che è bello... Ebbene, alla mia età tutto è bello; quando, intendo, non sembra che molto ancora rimanga. E dall'altro lato del Colle non vi sarà la neve rosa azzurra rossa ».

VITTORIA GUERRINI

LIBRI RICEVUTI

Marino Parenti: *Ottocento, questo sconosciuto*, Firenze, Sansoni, Lire 2000.

[Articoli e studi vari, apparsi in vario tempo su riviste e periodici. Apre il volume una folta serie di ricerche manzoniane; seguono alcuni profili di editori dell'Ottocento. A conclusione, un folto gruppo di « Storie, memorie e glorie ». Indice analitico; 20 illustrazioni f.t.].

Cristopher Marlowe: *Tamerlano*, e altri drammi, a cura di M. A. Andreoni, Torino, U.T.E.T., Lire 1000 (Collana « I grandi scrittori stranieri »).

[La Andreoni, già nota per le versioni della *Bisbetica domata* e delle *Allegre comari* di Shakespeare, ha tradotto e raccolto in questo volume tre grandi drammi del Marlowe: *Tamerlano*, parte prima e seconda, *La tragica storia del dottor Fausto* e *L'ebreo di Malta*. La versione è preceduta da una esauriente introduzione e da una breve nota bibliografica].

Emilio Cecchi: *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, Lire 1800.

[Garzanti inizia, con questo volume, una sua nuova Collana di « Saggi ». Si tratta della raccolta delle « Note di letteratura italiana contemporanea » (questo è il sottotitolo del volume), che il Cecchi ha scritto fra il 1945 e il 1954, dalla recensione della *Lettera all'editore* della Manzini a quella di *Lettere da Capri* di Soldati. In guisa di prefazione, uno scritto dal tema attraente: *Dubbi sulla critica*].

Walter Binni: *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1° vol., Lire 3000.

[Questo primo — dei due volumi in cui si completerà il programma — comprende studi di Daniele Mattalia su Dante, Ettore Bonora su Petrarca, Giuseppe Petronio su Boccaccio, Bruno Maier su Poliziano e Lorenzo, Raffaello Ramat sull'Ariosto, C. F. Goffis su Machiavelli, Salvatore Rotta su Guicciardini, Claudio Varese su Tasso].

Attilio Momigliano: *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia, Lire 1200 (Collana « Studi critici »).

[Quantunque il volume sia postumo, la stesura e l'ordine dei 29 saggi ch'esso contiene furono disposti dall'autore prima della morte. L'autore

stesso vi ha premesso una brevissima nota, nella quale chiarisce i criteri che lo guidarono nel raccogliere questi articoli].

Alessandro Manzoni: *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, Lire 6000.

[E' il primo volume dell'edizione nazionale delle opere del Manzoni curata dalla « Casa del Manzoni ». Il Sanesi vi premette un vasto studio introduttivo, in cui sono spiegati i criteri che hanno guidato la raccolta e vi è illustrata la storia dei testi riprodotti in edizione critica].

Renzo Frattarolo: *Studi foscoliani* (bibliografia della critica), Firenze, Sansoni Antiquariato, senza ind. di prezzo, vol. 1°.

[Cominciata a pubblicarsi nella rivista *Amor di libro*, diretta da M. Parenti, questa bibliografia appare ora nelle « piccole monografie bibliografiche ». Il primo volumetto va fino alla lettera F. I limiti cronologici che l'autore si è fissato vanno dal 1921 al 1952].

Stefan Heym: *I crociati in Europa*, Torino, Einaudi, Lire 3000.

[Vasto romanzo — tradotto dall'inglese da Jole Pinna Pintor — sullo sfondo dell'ultima guerra mondiale].

Carlo Bo: *Antologia di poeti negri*, Firenze, Parenti, Lire 2000.

[Poesia negra — traduzione con testo a fronte — di poeti del Messico e America Centrale, Antille, America del Sud, Africa].

Amedeo Maiuri: *Saggi di varia antichità*, Venezia, Neri Porra, Lire 3000.

[Ventitre scritti di vario argomento e di vari tempi dell'insigne archeologo. Particolarmente interessanti quelli relativi agli scavi pompeiani e d'Ercolano].

Mario De Micheli: *Käthe Kollwitz*, Milano, Hoepli, Lire 600 (Collezione « Arte moderna straniera », a cura di G. Scheiwiller).

[Trentatre tavole e un'accurata introduzione illustrano l'opera della pittrice tedesca, quasi sconosciuta in Italia].

LETTERATURA FRANCESE

Oggi abordiamo un tema abbastanza vasto e che a prima vista potrebbe sembrare gratuito ma, se si pensa bene, soprattutto se si riportano nel calcolo la grossa sorpresa di ieri costituita dal *Jean Santeuil* e la trovata di oggi documentata con questo recentissimo *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges* (préface de Bernard de Fallois, ed. Gallimard, 900 frs.), si finisce per cambiare di opinione e per rimettere tutto Proust sotto una nuova luce. D'altra parte non si tratta di un problema nuovo: lo so che per tanti anni ed evidentemente per comodità si era continuato a dire che l'unico Proust, che il vero Proust respirava nella *Recherche* e là soltanto: lo so che, dicendo questo, si finiva per tener conto di avvertenze e di suggerimenti dello stesso Proust, il quale puntava tutto sul testo consacrato nella prima edizione e non inseguiva altre questioni di inediti, di varianti, di pezzi d'appoggio per una nuova invenzione del problema critico. Eppure dopo tanti anni, dopo un lungo periodo di purgatorio, quando già si pensava che Proust sarebbe sfuggito miracolosamente alla legge dell'inedito, ecco la sorpresa del *Santeuil*, sorpresa seguita da approvazione e da rifiuto, secondo lo stato d'animo e le abitudini dei diversi lettori: per gli uni i tre volumi del cosiddetto primo romanzo costituivano nello stesso tempo una riprova e un'allusione, una promessa, per gli altri non aggiungevano nulla alla gloria del Proust, anzi — caso mai — toglievano qualcosa, senza contare che i procedimenti seguiti per la ricomposizione del libro lasciavano molti dubbi sulla reale essenza del libro e sulla sua necessità. Insomma il grosso colpo riportava alla luce in pieno il problema dell'inedito per Proust. Non per nulla il ricostruttore del *Santeuil* che oggi ci presenta *Contre Sainte-Beuve*, Bernard de Fallois, ha avvertito la ragione centrale del problema e parte subito da questo punto. Fallois comincia con un'affermazione che vuol essere assoluta e temeraria ma che in fondo si propone come tema da dimostrare e cioè: l'opera inedita di Proust non esiste. Quando lo scrittore ha messo la parola « fine » alla *Recherche* ha chiuso definitivamente il suo lavoro; così come le migliaia di pagine su cui si è esercitato prima di raggiungere l'opera non sono altro

che un tempo e un lavoro di preparazione. Perfino le pagine più lontane nel tempo, perfino *Les plaisirs et les jours* ci colpiscono per il carattere di serietà, per la qualità di concentrazione. Dice Fallois: « La superiorità di Proust sulla maggior parte di quelli che lo precedono deriva dal fatto che essi nello scrivere diversi libri fanno sempre la stessa cosa senza saperlo mentre lui, sapendolo, non ne ha scritto che uno solo. E' per questa ragione che si è servito dei generi ma non vi si è asservito. Poeta non ha mai pensato di scrivere versi, se non per divertimento. Romanziere, non è mai stato, come più o meno lo sono tutti, una fabbrica di romanzi. Critico infine, non ha mai sacrificato la sua attività essenziale a questo lavoro. Prima di tutto, Proust è l'uomo di un solo libro ».

Fin qui il Fallois, noi ci permetteremo di aggiungere correggendo: « l'uomo di un'opera » e la riprova l'abbiamo proprio in queste pagine contro Sainte-Beuve che continuamente rispettano il carattere centrale del lavoro proustiano, la straordinaria possibilità di passare dal giuoco della memoria a quello della seconda e più sicura, dell'eterna realtà dell'opera d'arte. Fallois rifiuta così il nome di « inedito » e suggerisce quello di « documento » ma in fondo la questione non mi sembra cambiare molto: è vero che egli aggiunge, si può scoprire una poesia inedita di Mallarmé, un racconto inedito di Balzac mentre di Proust non è possibile scoprire nulla che assomigli e soltanto faccia pensare alla *Recherche*. Se non sbagliamo, l'idea del Fallois è questa: per tutti gli altri scrittori, esiste la possibilità dell'opera distaccata mentre questa ragione è negata a Proust, dove tutto confluisce alla prima e definitiva immagine dello scrittore compiuto. Del resto il presentatore — subito dopo — ammette che tali documenti servono a spiegare segreti particolari su « una delle creazioni più complete e complesse » della letteratura francese.

« Tutte le spiegazioni di Proust che si sono potute leggere fino ad oggi, nell'ignoranza di questi affluenti (documenti inediti) dovevano limitarsi ad offrirci un racconto della sua vita esterna e un quadro delle sue idee: un calendario o un sistema. La vera storia di uno scrittore è ugualmente

lontana da tutt'e due. Essa non ha niente di fisso. E' fatto d'incontri, di fermate, di sorprese, di progetti abbandonati che ricompaiono dopo dieci anni, di personaggi che si sdoppiano e si completano, di illuminazioni misteriosamente trasformate: la storia di un romanzo». Nel nostro caso, l'eroe del romanzo è Proust stesso: così le pagine che si riscoprono si ricollegano fatalmente alla *Recherche*: l'unica cosa che cambia è il tempo, ma grazie a questi dati è possibile ricostruire la trama della vita, il senso del lavoro. Il punto della questione sarebbe, dunque, questo: non cambia la sostanza, la materia della meditazione del romanziere, cambiano soltanto gli stati d'animo e dal momento che per Proust la verità e la conoscenza sono legati a « due tempi », ecco fissata per sempre la storia di questi inediti, o, se preferite, di questi documenti. Gli inediti di Proust costituiscono il « primo tempo » della sua creazione: negati a una vita autonoma, si piegano fatalmente al servizio di una verità assoluta raggiunta ed esaltata nella *Recherche*. In parole povere col *Santeuil* ieri e oggi con questo *Contre Sainte-Beuve* siamo entrati nell'*atelier* di Proust: un laboratorio estremamente ricco e senza dubbio molto più ricco di quanto non fosse lecito arguire da quello che sapevamo di Proust, della sua noncuranza per l'edizioni critiche, per gli inediti, per le varianti. La verità è diversa: si è ritrovato quasi tutto dell'immenso lavoro di prove e di preparazione: se è sfuggito qualcosa, si tratta di pagine di poca importanza. Proust aveva conservato tutto e dopo la sua morte sono stati raccolti più di cinquanta quaderni dal fratello Robert e dalla nipote Mme Gérard Mante-Proust.

Grazie a questo ingente materiale la critica è ora in grado di sfatare un'altra leggenda che è poi la leggenda della vita di Proust: vale dire, una vita spezzata in due, con due parti ben distinte e senza possibilità di collegamento e fusione, la parte del periodo mondano e la parte del lavoro benedettino, della segregazione perduta. Oggi vien fatto di ridere di una simile presunzione che pure ha suggestionato spiriti molto acuti come, per esempio, quello di André Gide: oggi diciamo « ma non bastava leggere il primo volume della *Recherche* per non confondere il grande scrittore con l'immagine del mondano, dell'uomo elegante, del frequentatore dei salotti? ». E' chiaro che a volte le verità più semplici sono quelle che faticano di più a farsi

strada e si aggiunga che nel caso alla confusione aveva contribuito la figura stessa dello scrittore, quel tanto di leggendario che — lui vivente — aveva suscitato e coltivato intorno a sé. D'altra parte la bibliografia incompleta ed ufficiale stava a confortare tale tesi: ricordate, nel 1896 escono *Les plaisirs et les jours*, poi lungo gli anni che separano dall'idea della *Recherche* (dico, l'idea accettata), 1910, soltanto due traduzioni da Ruskin e qualche articolo. Ufficialmente Proust per quindici anni aveva obbedito soltanto alle esigenze della mondanità mentre la realtà delle cose — oggi lo sappiamo — è ben diversa, ed è mutata proprio dalla massa di lavoro segreto che pure ha queste date. 1896-1904, *Jean Santeuil* e 1908-1910 il saggio *Contre Sainte-Beuve*. Da ieri conosciamo la storia svelata del primo periodo, oggi entriamo nel segreto del secondo periodo, che è poi quello immediatamente precedente alla grande creazione della *Recherche*. Sia detto subito: non si tratta di un'opera ben definita pur nella sua incompletezza e nei suoi limiti incerti e questa è già una prima differenza col *Santeuil*. Proust non seguiva un ordine di lavoro, una linea unica di interpretazione: già da allora provocava la realtà da infiniti punti, procedeva orizzontalmente su diverse direttive e se per lui indubbiamente doveva esserci un filo conduttore ben preciso, per lo spettatore, per chi è costretto a ricostruire non è altrettanto evidente questo segno di traccia. Nel *Santeuil*, lo scrittore era posto di fronte a una gamma estremamente ricca di episodi e di situazioni, nel saggio contro Sainte-Beuve il punto di partenza è rappresentato da qualcosa di molto fragile e sottile. Ma quello che interessa è la linea di condotta, del resto tipicamente proustiana, sia per l'origine come per lo sviluppo. Chi comanda qui è il Proust della lettura, dell'indimenticabile saggio sulle giornate di lettura, vale a dire è uno dei poli, anzi dei due poli di meditazione proustiana (l'altro essendo rappresentato dalla vita). Infine il frutto iniziale è caricato incredibilmente dalla forza di attenzione, dalla naturale possibilità di moltiplicazione intellettuale e spirituale che lo distingue.

E' chiaro che ricostruire un testo del genere significava un lavoro abbastanza complicato. Come ha fatto il de Fallois? Egli si è servito di un'agenda sui cui Proust in quel tempo notava citazioni e riferimenti. Molte di queste note si leggono a stento,

eppure nella loro intensità e nella loro rapidità restituiscono assai bene l'immagine del diario dell'opera di creazione. Il primo gruppo di questi fogli è composto di 75 pagine di formato grande e comprende sei episodi che saranno a loro tempo ripresi nella *Recherche* (descrizione di Venezia, il soggiorno di Balbec, l'incontro con le *jeunes filles*, Combray, la poesia dei nomi, ecc.). Dopo il *Santeuil* è il documento più antico riguardante la *Recherche*. Guernantes qui si chiama Villebon, Sawnn non esiste ancora, la sua parte è tenuta dallo zio del romanziere e da un certo signor de Bretteville. Sainte-Beuve non c'entra, il documento quindi è interessante perché dimostra che Proust aveva di nuovo cominciato la redazione del suo romanzo, ma questa volta in forma personale. Infine su fogli dello stesso formato troviamo lo studio su Sainte-Beuve: studio che occupa venti pagine. Siamo alla seconda tappa. Lo studio utilizza la maggior parte delle note dell'agenda. Si trovano anche due progetti di prefazione: uno certissimo di mezza pagina, l'altro più diffuso in cui si trovano gli esempi tipici dell'inizio e della fine della *Recherche*.

Il terzo gruppo di manoscritti è formato dalla seconda versione del saggio, non più oggettivo ma in forma di conversazione con la propria madre (si noti la ricchezza di questi passaggi e si tenga presente la fine rappresentata dalla *Recherche*). A quel tempo Proust adoperava quaderni di scuola, in gran parte ricoperti di tela incerata nera. Sette quaderni riferiscono la conversazione con la madre ed erano, dunque, destinati a Sainte-Beuve. Françoise qui si chiama Félicie e manca ogni accenno ai Guernantes. Nei tre quaderni successivi, dove sono i pezzi più notevoli, troviamo Balzac, Nerval, Baudelaire insieme ai Guernantes, Françoise, Juliet (che diventerà Jupien) Venezia e Combray. Infine negli ultimi due quaderni il tema della *Recherche* travolge tutto e accanto alla « conversazione » si trovano abbozzi di figure. Come si è risolta la questione delle date? L'unica informazione è quella fornita dalla corrispondenza che, come si sa, non sempre è soddisfacente da questo punto di vista. Per fortuna nel caso del *Sainte-Beuve* la fortuna ci assiste, dal momento che si tratta di uno dei progetti più inseguiti dalla passione dello scrittore e maggiormente illustrati ai suoi amici, in modo particolare a Georges de Lauris. Nel novembre del 1908, scrivendogli

del suo progetto per cui era in dubbio sulla forma da scegliere diceva: « Uno è un articolo di forma classica, il saggio alla Taine fatto meno bene. L'altro comincerebbe col racconto di una mattinata, mamà verrebbe al mio letto e le racconterei l'articolo che voglio fare su Sainte-Beuve e glielo svilupperei. Che cosa vi sembra meglio? ». Ne segue che il primo progetto dell'agenda sarebbe anteriore di qualche tempo. Secondo tali indicazioni, Proust si sarebbe messo al lavoro a Cabourg alla fine dell'estate del 1908. Dopo quattro mesi ecco qualche notizia sul lavoro che procede: « Quello che corre il rischio di uscire un giorno è Sainte-Beuve (non il secondo *pastiche* ma lo studio) perché questa valigia piena in mezzo alla mia intelligenza mi dà noia e devo decidere: o partire o disfare ». Nell'autunno del '9 il libro ha assunto proporzioni notevoli: « Vallette (il direttore del "Mercure de France") mi rifiuta il *Sainte-Beuve* che resterà senza dubbio inedito... è troppo lungo, quattro o cinquecento pagine ». Naturalmente i limiti 1908-1910 sono i limiti ufficiali, è chiaro che Proust si sia portato il tema assai prima e dopo il de Fallois è favorevole a spostare le date così, 1905-1912. Il libro ha, dunque, un'origine critica, a un certo punto tende a fondersi con un'opera creativa e infine si risolve nell'opera vera e reale di Proust, nella *Recherche*. Ancora una differenza col *Santeuil* di cui anche i manoscritti denunciano il passaggio da una vena piena a un lavoro complicato e complesso: non si dimentichi di sottolineare come termine veramente risolutore il rapporto critico. Il de Fallois fa coincidere questa stagione di meditazione con la storia dello scrittore e con quella dell'uomo. Verso il 1905 Proust avrebbe già provato il peso delle prime sconfitte, il romanzo gli sarebbe apparso come un genere per il momento non raggiungibile, di qui il ripiegamento verso il lavoro di traduzione e gli articoli: per la parte della vita proprio in quel tempo egli avrebbe conosciuto i dolori più grandi, la morte della madre che l'ha lasciato prostrato, la perdita di amici, lo stato della salute. La sua vita di malato è cominciata in una stanza del boulevard Hausmann. Sono, dunque, questi due movimenti di contrazione, fallimento del romanziere del *Santeuil* e dolore della vita, a decidere la correzione più importante della sua opera: alla vena si sarebbe aggiunto lo schermo critico, alla natura e alla fantasia il calcolo

della meditazione. Sono del resto i due tempi, senza di cui è impossibile ogni conoscenza umana. Proust inoltre conosceva una curiosa soluzione fatale a ogni suo lavoro: qualsiasi genere tentasse, la sua fisionomia spirituale si imponeva a tal punto da trasformare tutto. Da allora si nota anche la tendenza a risolvere ogni cosa nella camera del sentimento intimo, allora nasce il personaggio che dice « io ».

In conclusione, *Contre-Sainte Beuve* più che un libro è l'idea di un libro o, meglio ancora, è la storia dello stato d'animo dello scrittore in quel tempo: l'opera conta più per i passaggi che indica e promuove, per quello che di volta in volta propone che per le realizzazioni particolari. Ma c'è un punto essenziale che si stacca dalla storia del Sainte-Beuve e illumina di colpo la ragione stessa di Proust: il dovere della conoscenza. Dice Proust: « Cette médiocrité du moi l'empêche de se placer dans l'état

où était l'écrivain; Elle l'empêche aussi de comprendre ».

Comprendere, ecco la chiave del romanziere Proust: da quel momento la strada era tracciata per la *Recherche*.

Per chiudere questa rassegna dedicata a Proust, l'inedito del Sainte-Beuve è una bella occasione per riprendere la *Recherche* nella recentissima edizione della Pléiade, tre volumi (*Texte en partie inédit établi sur les manuscrits autographes, variantes, notes critiques, introduction, résumé de chaque partie de l'oeuvre, index des noms de personnages et des noms de lieux, chronologie de Marcel Proust*, par Pierre Clarac et André Ferré e con prefazione del Maurois). Tutta la provincia proustiana rimane così rivoluzionata da queste scoperte e da questi nuovi documenti. Non soltanto un ritorno, questo intorno a Proust diventa davvero un nuovo viaggio.

CARLO BO

LE ARTI FIGURATIVE

La Mostra di Guido Reni ha avuto, in Bologna, successo eccezionale per la città, assolutamente disavvezza a fornire una media di mille visitatori al giorno per una mostra d'arte; ed ha attratto l'attenzione di critici e appassionati, si può ben dire, di tutto il mondo. E' probabile che per la vecchia e illustre Bologna questa impresa abbia significato il ritorno a una circolazione più intensa per la cultura figurativa, e il rientro di questa, che fu, proprio nel '600, una capitale delle arti, nel novero delle città che contano. A queste considerazioni, che per noi compensano largamente i rischi che alcuni pensano debbano derivare dalla mostra al gusto del pubblico, resta tuttavia difficile aggiungere — pur dopo che tante penne, illustri e meno illustri, già si sono pronunciate — un chiaro e rapido bilancio critico sul Reni. Sentite le parole recenti del Berenson: « La sua è una nicchia non troppo lontana dal Sancta Sanctorum dei grandi maestri, ma c'è sempre da fare alcuni passi, di là, per raggiungerlo ». E qualche tempo prima aveva affermato il Longhi su altro foglio: « ... perché è probabile che, anche dopo una mostra senza quasi errori, ricca di settanta opere e trenta

disegni, Guido Reni resti un pittore difficile ». Né lascia presagire una schietta facilità di giudizio, pur suonando, nel contesto, decisamente positivo, anche il passo che stralciamo dal bel saggio, impegnatissimo, che Cesare Gnudi ha premesso al catalogo: « Non è facile stabilire fino a che punto si allarghi, nel complesso dell'opera reniana, il dominio della letteratura. Ma certo è che un più retto intendimento del significato e del valore della sua opera di grande letterato — opera innanzi tutto di alta civiltà, di conservazione e di creazione di civiltà — la comprensione dell'estrema raffinatezza del suo linguaggio e della sua immagine, intanto, il veicolo necessario per giungere all'intendimento della poesia, che solo in quel rapporto si comprende ». Oppure quando leggiamo nello stesso catalogo, in una delle nutritissime schede di Gian Carlo Cavalli, questa frase semplice ed efficace: « In quel diuturno operare classicamente entro una realtà che non aveva più nulla di classico, sta la ragione della appartata personalità artistica di Guido... », ne resta confermata la difficoltà del giudizio, implicita quasi nella ammissione di una singolarità di destino del Reni, di un suo, pur genia-

le, 'controtempo' rispetto a quegli ideali seicenteschi che riempiron di sé, con più immediata e sublime potenza, il Caravaggio per un verso, il Bernini per l'altro. Il Reni sembra messo lì a posta per provare quanto sia ardua, talvolta, quella discriminazione di 'poesia' e 'non poesia' che gli scolastici del crocianesimo credono applicabile con la facilità presuntuosa d'una formuletta. Per un pittore del calibro e della natura del Reni, ci vuol altro che la forbice semplicistica di questi tali. Perché è evidente che sarebbe fargli troppo gran torto passarlo decisamente alla 'non poesia'; ma sarebbe, d'altra parte, rendergli un indiscriminato favore proclamarlo 'tout court' un grande poeta. A noi sembra ormai di sapere, invece, che la vita reale dell'arte e della poesia è, in realtà, un complesso gioco, una complicata entità di sfumature praticamente infinite; e che è soltanto per una sorta di economia spirituale che ogni epoca promuove certe sue graduatorie — mobili tuttavia, un poco ogni giorno che passa —, certe sue antologie di sommi. Non c'è dubbio che, dopo la mostra di Bologna, il Reni ha riguadagnato, nell'opinione nazionale e internazionale, qualche passo verso quel Sancta Sanctorum di cui parla il Berenson; non tanto ancora, indubbiamente, da esservi riammesso. Penso che la cultura più seria, moderna ed equanime lo debba situare, per ora, in una posizione — per così dire — liminare nei confronti della piena grandezza; né credo che di una tal situazione si possa fornire una ragione più penetrante di quella avanzata dal Longhi: «La difficoltà ad intenderlo sta nella difficoltà stessa della sua cultura, formatasi in tempi di crisi e di contrasti profondi, cui la genialità, quando non decida di sboccare in rivoluzione, non può offrire che soluzioni squisitamente sottili».

Soluzioni squisitamente sottili ha offerto il Reni, più volte, a imprese che si credebbero disperate. La mostra bolognese ne forniva esempi splendidi, e ben scelti. Entro le logge severe dell'Archiginnasio, allestite con intelligenza da Leone Pancaldi, le opere reniane si offrivano, sui grandi pannelli chiari, come sulle pagine d'un gran libro spiegato, alternate secondo una regia sapiente di ben dosati contrasti: il Reni robusto e quasi caravaggesco accanto al Reni classicamente pietista, il Reni raffinatamente languido accanto al Reni franco, e mobile d'ombre e d'umori. Questo autore complesso sarà sembrato, nella sua dimo-

strata bellezza, nella sua accogliente armonia, facile al pubblico numerosissimo. In realtà: pensate a un uomo che, nel pieno del secolo naturalista e barocco, aspira a una purezza di idea e di tratto tutta anticheggiante, e quasi arcaica. Sente che alla pietà alla vera religione non si confanno i nuovi andazzi del suo tempo. Ma, proprio mentre arcaizza, rivolgendo in mente, per i suoi della cupola del Quirinale, gli angeli di Melozzo, o certi colori che paiono ancora quelli locali del Quattrocento, o magari, talvolta, qualche 'aria di testa' o qualche cielo vacuo e silenzioso del Francia; mentre arcaizza tien l'occhio a una umanità che ha, nei corpi la pienezza complessa e muscolata, nei panneggi l'articolata ridondanza della statuaria ellenistico-romana. Il panneggio della 'Lucrezia' di Potsdam è replicato quasi all'infinito come in un antico fiammingo; ma questo neoquattrocentismo si intrica con l'onda magniloquente e artefatta d'un drappo di scuola pergamena. L'aspirazione che potrebbe anche esser fiduciaria si involge, infine, nei prolungati vocalizzi del melodramma. Comunque, quando da quel manto quasi protagonista, dall'ultima annodatura trasversa, emerge il gran gesto dell'eccidio, e pianeggia, appena modellato d'ombra, il maestoso corpo marmoreo, e il volto ruota lento nello scorcio solenne, si sente allora di che fredda e pur colma passione è nutrito lo spirito del Reni. E' una meditazione, la sua, che arriva talvolta a trasfondere, finalmente, una origine spesso artificiosa in un risultato dove è autorevolezza degna dei classici. Anche nei giorni migliori (posso dire della 'Consegna delle chiavi' di Perpignan, dove il fraseggio è nobile e disteso quasi quanto in un Tiziano; o della 'Circoncisione' di Siena, così armoniosamente e austeramente composta da sembrare uscita dal pennello d'uno Zurbarán umanista) si sente pur sempre che questa finale autorità non fluisce da un atteggiamento semplice. Nemmeno la fede austera e schietta del controriformista bolognese Bartolomeo Cesi (una delle fonti perenni dell' 'animus' reniano) si trasmette in lui senza difficoltà e incroci complicati. Basti il dire che, nel quadro di Brera, la figura del San Paolo ha voluto essere ancora fedele, in qualche modo, alla severità del più anziano bolognese, ma cercando di essere in pari tempo maestosa come una figura di Ludovico Carracci, e vera come una del Caravaggio; ecco, intanto, una 'soluzione squisitamente sottile', e di esito fortunato.

E d'altra parte è chiaro che questa capacità di buttar ponti fra elementi disparati (tra il mito pagano e la cristianità del sentire, tra la purezza dei secoli morti e la violenza naturale, o l'esuberanza barocca del suo tempo) non poteva risparmiare, a uno spirito grande ma non sommo, qualche pericolosa caduta; non tanto d'arte o di pittura, quanto di gusto. Quadri come la 'Salomè con la testa del Battista' di Roma, o come il 'Ratto di Elena' del Louvre insegnino. Comunque, egli sa avvolgere anche un soggetto disforme d'una affascinante malinconia timbrica; e se il soggetto è conforme, allora nascono quadri bellissimi. Mi viene a mente, fra gli altri, il 'San Sebastiano' della Pinacoteca di Bologna: sospiroso nella quiete del paese solitario, pare ascolti l'eco impercettibile del rintocco di schiuma che un mare novembrino propaga sulla riva desolata, o il muto pianto che il cielo filtra fra i rami grigioverdi dei pioppi. E' come un trapasso, in chiave metafisica, del 'chiaroscuro di senso meteorologico' dei Carracci; è una stagione raffreddata in un tono tra d'autunno e d'inverno, ma ancora patetica. Viene il momento, tuttavia, che anche questa stagione rarefatta e malinconica, ma stagione pur sempre, cede il luogo a un limbo tutto mentale, metafisico davvero: desolatilissimo come il gran cielo di lavagna che accumula una tetraggine senza riscatto dietro l'inutile perfezione del 'Crocefisso' di Modena; o tutto pieno, come nel 'San Pietro' di Crema, nei quadri della Capitoline, nella 'Flagellazione' di Bologna, di mormorii soffocati, di brividi, di estremi riflessi, di tragica elegia o di tenera, tene-rissima grazia. Qui il Reni, grande poeta, resta solo: la voce del Seicento non pare giungere tra queste larve ormai senza tempo, in questo spirito ormai appartato, segreto; qui, dove la 'Fanciulla con la corona' sembra meditare in pace sulla inutilità d'una offerta alla bellezza, all'armonia, essa che pare ancora una 'Fanciulla d'Anzio' miracolosamente risorta, o che fa già pensare a qualche giovane sacerdotessa dell' 'Urna greca' di John Keats.

La scelta di capolavori — o comunque di opere notevoli — del Museo d'Arte di San Paulo del Brasile, approdata ora al Palazzo Reale di Milano (centro, ormai, decisamente internazionale di mostre, per vantaggio e fortuna della cultura), per restarvi fino a febbraio, è troppo complessa per varietà di epoche (dal Trecento ai nostri

giorni) e per distanza di forme e persone artistiche perché vi si possa fondare, in breve spazio, un discorso conseguente: che sarebbe impegnato su quadri fiamminghi, francesi, inglesi, italiani, olandesi, spagnoli, tedeschi. Noteremo soltanto, in progressione di tempo, le nostre preferenze: Bosch; due infallibili ritratti di Hals; Burbarán; Rembrandt; Chardin; Il Reynolds bruno e viola; Goya, soprattutto nell'eccezionale 'Ritratto di Llorente'; Turner; Delacroix; Corot, soprattutto nella rarissima natura morta di fiori; Daumier; i ritratti di Courbet, bellissimi, profondi, umani; Degas; alcuni autorevolissimi Manet; Cézanne, soprattutto nel 'Negro Scipione' e nell' 'Alexis e Zola'; la bella sala di Renoir, di cui nessuna opera scade, anche se di capolavori del maestro si possano annoverare, a nostro gusto, soltanto 'Lecoeur a Fontainebleau', 'La femme au grifon', 'La bagnante che si asciuga' e il 'Grande nudo seduto'; il presuntuoso, ma storicamente notevolissimo, autoritratto di Gauguin in veste di Cristo; due importanti Van Gogh di figura; un Vuillard del 1891, già quasi arido come un Matisse, ma intimo soltanto come un Vuillard; Matisse; un Bonnard, splendido; i Picasso autorevoli; Soutine. Non abbiamo nominato altri autori stranieri, che ci paiono meno bene o incertamente rappresentati; ma come farne colpa al Bardi, l'animoso ordinatore del Museo brasiliano, quando egli stesso ammette, perfino con troppa modestia, «...qualche incauto passo da principiante»? Consigliamo ai lettori italiani la prefazione che egli premette al catalogo della mostra: sono pagine pittoresche, percorse da un singolare spirito di attivismo, dove rivive al vero la nascita di quella grande impresa brasiliana, e dove sono illustrati efficacemente i suoi caratteri e le sue mete. La cultura in genere, e implicitamente anche quella italiana, non possono che essergli grate di aver convinto le forze finanziarie d'una nazione pressoché vergine, e dove per l'arte figurativa era, e in buona parte è ancora tutto da fare, a farsi benemerite di una simile impresa; dove, appunto per la situazione del Brasile, imparagonabile a quella europea, era necessario che un nuovo museo cercasse di essere «... un collaboratore, un consigliere che desidera di veder progredire il gusto, l'armonia tra la gente, il pensiero e l'intelligenza del mondo; un'idea di vita che vuole attingere nel passato germi stimolanti il presente». E la prefazione del Bardi mostra, appunto, che

l'intento è stato, ed è in via di essere, almeno in buona parte raggiunto. Resta, come nucleo, il Museo. Certamente ha ancora lacune, che non sempre potranno essere colmate con facilità; e può anche dirsi che alcune di queste lacune riguardano proprio l'antica pittura italiana. Esse sono, tuttavia, almeno in parte compensate dall'eccezionale valore di alcuni dipinti, di cui vogliamo dare breve nota, appunto perché è su questi che l'attenzione dei critici e dei giornalisti italiani si è appuntata con voci già troppo discordi; talvolta, si direbbe, persino prevenute da chissà quali pregiudizi. Quando il più diffuso giornale italiano riporta, sulla bella, fiorentinissima Madonna trecentesca (si potrà discutere, al più, il riferimento preciso al Daddi) la voce di studiosi non meglio identificati che la direbbero bolognese, ci si domanda se non siano in circolazione persone che vogliono riportare l'opinione del pubblico a una confusione preistorica; come se non si fosse tenuta, alcuni anni fa, una mostra del Trecento Bolognese. Oppure, si gratifichi, sì, il pur bellissimo bolognese Marco Zoppo del sublime San Girolamo del Mantegna; ma se ne dia qualche ragione; la quale non crediamo che varrà mai a battere quelle che — dalla qualità ai caratteri di una inimitabile morfologia — militano in favore dell'attribuzione al Mantegna. L'attribuzione! La sfiducia che in larghi strati del pubblico e di uno strano ceto critico-giornalistico aleggia intorno a questa singolare, difficile, ma insostituibile operazione critica, è paragonabile a quella che si potrebbe avere intorno agli interventi chirurgici; come se,

posto che alcuni possono uccidere il paziente, non se ne dovessero più fare. Ma queste cose, diceva il Guicciardini, «... non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione». Ed è proprio la discrezione che dovrebbe, crediamo, consigliare a tenere per fermo che quell'allievo del Perugino che, secondo il Berenson, dipinse la straordinaria 'Resurrezione di Cristo' ora esposta a Milano non era altri che Raffaello; come del resto molti già credono. Quel che si è sentito dire su questo quadro alla 'vernice' della Mostra milanese, in breve spazio di tempo, preferiamo non ripeterlo; dove basterebbe, oltre gli altri pregi della eccezionale tavola, meditare sull'incomparabile legame compositivo, di ritmo già armonicamente profundato, per non fare altro nome che quello di Raffaello; concedendogli, entro i limiti di quell'area personale di un grande autore che soltanto la discrezione può, con buona approssimazione, delimitare, la possibilità di essersi concesso qualche meno solita lineatura pitturicchiesca e qualche asprezza signorelliana. E poi, c'è il 'Ritratto del Madruzzo' di Tiziano, splendido e documentatissimo. E ci sono infine, e qui lo sbalzo è — almeno a Milano — troppo grande, alcuni moderni e contemporanei: Modigliani, soprattutto nel 'Ritratto di Rivera', raro, e nello 'Zborowski'; Sironi, rappresentato in modo interessante; Morandi, soprattutto nell'intima, ombrosa 'Natura morta' del '29. Ma anche per l'arte italiana dei nostri giorni, è chiaro che le maglie andrebbero raffittite.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Stracco inizio della stagione quest'anno, almeno a Roma: dove, dei quattro teatri maggiori, l'«Argentina» continua a esser tolto alla prosa per un'infelice destinazione ai concerti, e il «Quirino» è sempre chiuso per riparazioni.

Spettacoli di qualche importanza ci erano stati promessi al «Valle», grazie alla vantata costituzione della cosiddetta Compagnia di Prosa del Nuovo Teatro; la quale, annunciando un programma di suprema au-

sterità, si è presentata con una schiera di attori reclutati esclusivamente fra il sesso maschile. E conveniamo che il suo primo spettacolo, *L'ammutinamento del «Caine»*, tratto dal romanzo dell'americano Herman Wouk, ha conseguito buon successo: proponendo, com'è noto, il problema dei limiti della disciplina militare. Per chi non conoscesse la vicenda, largamente diffusa anche in film: si tratta del processo inteso a un ufficiale di complemento, co-

mandante in seconda d'una nave da guerra, che data l'ottusità e peggio del comandante in prima, ufficiale di carriera, in un momento di pericolo ha dichiarato decaduto il capitano, ha preso il suo posto, e salvato la nave. Ai fini del processo è facile notare che, malgrado il titolo, qui non si tratta affatto d'ammutinamento, bensì d'un caso previsto e autorizzato, sia pure in via d'eccezione, dal regolamento della marina americana. Il quesito posto dall'autore è semmai altrove: e cioè nella scena finale, dove il difensore del comandante in seconda, dopo avergli ottenuto la piena assoluzione, lo investe con inattesa violenza dicendogli: « Io ho difeso te, e la tua individuale libertà di giudizio e d'iniziativa, ai termini della legge scritta. Ma tu hai avuto ben torto ai termini d'un'altra legge, morale; quella per cui la suprema difesa della libertà di tutti noi è nella milizia, e la milizia non può reggersi se non sulla incondizionata adesione e un'assoluta disciplina. Col tuo atto, tu hai salvato la nave; ma hai infranto un principio superiore, inderogabile, garanzia fondamentale della nostra stessa esistenza ». Sofisma, riconosciuto come tale anche nelle pubbliche discussioni che si son tenute sul dramma, sia alla Radio sia nello stesso Teatro: perché nulla nuoce difatto al prestigio militare quanto l'ossequio ciecamente formale a una disciplina che produce una catastrofe. Comunque a noi preme notare in questa sede che il dramma, costruito senza nessun sentore di poesia ma con efficiente, meccanica abilità e credibilità, è stato ottimamente interpretato dalla singolare *troupe* maschile, sotto la guida del valido Luigi Squarzina: lodevoli in particolar modo il Guerrini che era l'accusatore, il Garfani ch'era il difensore, e il Sanipoli ch'era il capitano.

Minor consenso di pubblico ha ottenuto la ripresa del *Sacro esperimento* di Hochwaelder: altro dramma sul problema della disciplina, questa volta non militare ma ecclesiastica. A noi, fin da quando fu data nel 1948 al Teatro delle Arti, questa rievocazione del « paradiso in terra » creato dal regime collettivistico dei Gesuiti fra gli indigeni del Sudamerica, e distrutto, anche con un sofisma, in nome dell'obbedienza, dall'intervento d'un messo di Roma in combutta coi latifondisti spagnoli, sembrò un'opera, come oggi suol dirsi, « controproducente ». Ed è un fatto che adesso il notevole impegno della sua esecuzione, diretta da Gianfranco De Bosio, è stato ben

lungi dal procurarle un esito paragonabile a quello ch'essa ha incontrato in altri paesi (particolarmente a Parigi, dove col titolo *Sur la terre comme au Ciel* ha tenuto il cartellone per due anni). Al terzo spettacolo, *Buio a mezzogiorno*, tratto dall'arcinoto romanzo di Koestler, non abbiamo assistito personalmente; ma lo scarso numero delle sue repliche ha parlato abbastanza chiaro.

Passando al Teatro Eliseo: quest'anno è venuto a inaugurarlo la Compagnia dell'amabile Ernesto Calindri, da molti anni non più apparso qui in Roma. Rappresentazioni senza grandi pretese, ma di piacevole eleganza: a cominciare dalla ripresa della wildiana *Importance of being earnest* che, basando il suo titolo sulla identica pronuncia delle parole *Ernest* (Ernesto) e *earnest* (serio), ha sempre imbarazzato i suoi traduttori (in questo momento a Parigi la si dà in due teatri, uno dei quali la chiama *Il est important d'être Aimé*, e l'altro *L'important c'est d'être Fidèle*); Calindri l'ha tradotta come *L'importanza d'essere Franco*. La commedia (ch'è del 1895) anziché poggiare sopra un intrigo macchinoso e sensazionale come le altre dello stesso autore, consta d'un continuo, iridescente capovolgimento della tecnica ottocentesca: e farebbe pensare a uno Shaw avanti-lettera, se a quel tempo Shaw non avesse già scritto le primissime commedie sue. In una cornice scenica d'ironia forse un tantino operettistica, il Calindri, gradevolissimo, e il Volpi, e Mercedes Brignone, e la Zoppelli, ce ne hanno dato un'esecuzione giustamente applaudita. E le loro virtù comiche d'ottima classe hanno confermato in due facili novità: *Tredici a tavola* di Sauvajon, e *Silvia* di Rattigan.

Poi sulle stesse scene è arrivato il nostro grande Eduardo. Il quale sin dallo scorso gennaio, com'è noto, è preda d'una commovente quanto discutibile idea: tornare alle fonti di quel teatro napoletano, di cui egli rappresenta, oggi, il supremo fiorire. Quante volte, nel parlare del personaggio da lui prediletto — quel variabile e tuttavia identico protagonista delle commedie sue, tipico esponente d'un'avvilita umanità che confessa nei suoi modi ben noti, fra comici e dolenti, l'intima delusione di certa anima partenopea — è stata rievocata la maschera di Pulcinella? Ed ecco che Eduardo, così felicemente asceso dall'artigianato comico di mestiere alla genialità dell'artista creatore, s'è voluto pigliare il gusto di ri-

fare il cammino a ritroso: forse per civetteria, forse per umiltà, certo per amore. Sicché adesso il più difficile pubblico di Roma, come già l'anno scorso quello di Napoli, se lo è visto riapparire dinanzi, non più con quel suo volto nudo e scavato dal nobile tormento, ma nascosto e annullato dalla maschera dell'antichissima tradizione. Pretesto: il copione d'una commedia attribuita all'ultimo grande Pulcinella dell'Ottocento, Antonio Petito, *La Palummella zompa e vola*. Della cui sgangherata vicenda Pulcinella non è, tuttavia, il vero protagonista: anzi passa, tra le innumerevoli macchiette che vi s'agitano con variopinta frenesia, contentandosi di lanciare lazzi e frizzi, or più or meno saporiti, ma rimanendo ben lontano dalla plebea virulenza propria del vecchio Cetrulo. Ad ogni modo il pubblico, aderendo a priori all'invito d'accettare con un minimo d'innocenza l'ingenuità del farsone, ha battuto cordialmente le mani, oltre che ai suoi eccellenti compagni con Dolores Palumbo in testa, a lui, Eduardo: non già trasfigurato, ma piuttosto delicatamente tradito, da quel suo travestimento.

Quanto ai minori teatri romani, niente d'eccezionale. Nel Teatro delle Arti, Carlo Ninchi e Vivi Gioi hanno divertito il loro pubblico con l'ultimo successo «boulevardier» di André Roussin, *Il marito, la moglie e la morte*, ribattezzata in italiano col numero d'un biglietto di lotteria 03-03 serie 9: storia di comicità alquanto lugubre, atrocissimi intrighi d'una giovine e cinica femmina, che si fa sposare da un tale col proposito d'ammazzarlo perché lo ha saputo vincitore d'un cospicuo premio alla lotteria: e il bello si è che tutto ciò si conclude con uno spolvero di moralismo. Dalle quali amenità lo stesso Ninchi è poi trascorso alla felice ripresa del solennissimo *E' mezzanotte, dottor Schweitzer!*, di cui già parlammo ai nostri lettori da San Miniato.

Nel ridotto dell'«Eliseo», i volenterosi ma presuntuosi dilettanti della Compagnia Stabile di Bolzano, diretti da Fantasio Piccoli, non paghi alle mediocri esibizioni filodrammatiche tipo *Battaglia di dame*, sono andati a cimentarsi col *Miles gloriosus*, con *La donna del mare*, e addirittura col *Faust*, ahimé. Poi ad essi son succeduti i domestici spettacoli goldoniani di Cesco Baseggio: *La buona moglie*, *Il curioso accidente*: sempre graditi ma sui quali, di nuovo, non

abbiamo da dire granché. Perciò, volgendoci da tutt'un'altra parte, segnaliamo alcuni trattenimenti fuori serie: come, nel Teatro dei Satiri, quella sorta di rivista da camera varata dal geniale Alessandro Fersen col titolo *Spettacolo matto*; e come l'altra, *I saltimbanchi*, ricca di spirito pungente sebbene non contenuto nei limiti d'un'arte precisa, che l'estroso Walter Chiari ha offerto al «Sistina». Ad ogni modo notiamo di volo che queste due riviste sono state, durante l'intero trimestre, le sole novità d'autore italiano rappresentate in Roma.

E quanto ad *Aspettando Godot* del franco-irlandese Samuel Beckett, attesissimo in Roma (al solito) dopo il successo parigino, e offerto nel minuscolo Teatro di Via Vittoria da Vittorio Caprioli, Marcello Moretti, Antonio Pierfederici e Claudio Emmelli con la regia di Luciano Mondolfo, pare che il pubblico v'abbia abboccato con minor diffidenza di molta critica. E' un dialogo fra due miserabilissimi cialtroni, diciamo pure due «clowns», sperduti in mezzo a una landa deserta, nell'eterna aspettativa d'un essere arcano — non si sa bene se provvidenza benevola, o mago capriccioso — che deve pur giungere a riscattarli dalla loro straziante miseria; e che invece non giunge mai. A chi dar ragione? a chi lo ha senz'altro giudicato un capolavoro ascrivendo a grande benemerenda del regista dei Gobbi l'aver rivelato un simile testo a noi poveri provinciali? o a chi lo ha definito una vuota mistificazione, imposta un pubblico «snob» che la subisce unicamente per timore di passare per stupido?

Noi conveniamo che Mondolfo, regista di gusto indiscutibile, ha intonato la recitazione dei suoi eccellenti attori a una rara perfezione d'accenti: ma confessiamo di non sapere se il gioco avrebbe potuto avere altra ragion d'essere quando fosse stato proposto nei toni inconseguenti e fosforescenti d'un dialogo pirotecnico, appunto da pagliacci. Documento, in tutti i casi, d'un atroce sfacelo spirituale, resta a chiedersi se proprio lo si debba prendere in considerazione in quanto arte. Sta di fatto che, mentre i nostri critici discutono, il pubblico ora trasecola, ora sorride, ora ride; e anche applaude.

SILVIO D'AMICO

IL CINEMA

Tempi di magra, per chi crede nel cinema: le nostre previsioni scoraggiate si verificano, purtroppo, appuntino e ogni serata male spesa ce le riconferma, togliendoci via via la speranza di quella lieta sorpresa (un film senza pubblicità che inaspettatamente prenda quota) sempre invocata dal nostro cuore. Dal cinema italiano, almeno per ora, siamo quasi certi che non verrà. La tanto deplorata *Romana* non era neppure un cattivo film, era solo un film mediocre, e quanto a *Senso* di Visconti ci dicono che stia subendo, in clinica chirurgica, le più crudeli amputazioni di questa età farisaica. Né sarà la Francia a far salire il barometro depresso, colle illusorie grazie di un *Monsieur Ripoi*, invecchiato come Gerard Philippe o di un *Air de Paris*, affaticato, stanchissimo. Tace, o quasi, l'Inghilterra; dell'America non occorre parlare, quando non si affrontino i batticuore del film giallo e livido. His fretus, ci è venuto in mente che gli spettatori potrebbero, almeno per una volta, esercitare in luogo di un giudizio, la propria fantasia. E valga un esempio.

Sono anni — che dico? — decenni che aspettiamo il regista W. Y. o il regista M. N. alle prove con un soggetto di nostra predilezione. Tanto lo aspettiamo che potremmo suggerirgli gli sceneggiatori, gli attori, i costumisti e tutto quanto. Ve la ricordate la storia di Daisy Miller, raccontata da Henry James? Nel nostro film la figura indimenticabile di questa ragazza americana in anticipo sulle sue compatriote di almeno ottant'anni, agisce pensa parla con una obbiettività che più visiva non potrebbe essere. Lei ha avuto vent'anni nel 1874 e non è colpa sua se si comporta come faranno le più savie delle sue nipoti nel 1954 e passa, quando si mantengano, per grazia di Dio e naturale inclinazione, limpide e innocenti.

Tale era miss Daisy al tempo che incontrò a Vevey, davanti al lago Lemano, il giovane Winterbourne, suo conterraneo, ma educato a Ginevra. Gli abiti secondo impero e i gesti misurati non impediranno all'acuto regista d'impostare con finezza il personaggio della inconsapevole pioniera e del riflessivo intellettuale europeizzante, posto dinanzi a un problema femminile avanti lettera. Coincidenza portentosa, miss Daisy possiede una madre ipocondriaca, picchiata, apparentemente svaporata (che ruolo

per Billie Burke!) che le lascia fare ciò che vuole, costume già praticato in America, ma riprovato in Europa dalle americane medesime. L'ambiente è quello cosmopolita di un grande albergo svizzero, dovizioso di spunti di colore e di satira mondana, oltreché ottocenteschi, attualissimi. Ed ecco, il vento di scandalo che, senza sconvolgerla, soffierà per tutto il film sulla figura della protagonista, si fa lieve brezza romantica durante la gita al castello di Chillon, insidiata da sguardi malevoli, ma di una così icastica innocenza che la stessa curiosità del giovane corteggiatore ne rimane come purificata. Nulla impedisce alla ragazza di dimostrare a Winterbourne la sua candida simpatia, come nulla la tratterrà dal dichiarargliela inalterata, quando, fra pochi mesi, lo incontrerà di nuovo, a Roma. Ma nel frattempo il vento dello scandalo è divenuto glaciale e tagliente, né valgono a mitigarlo il sole meridionale e la chiara e mite spensieratezza di miss Daisy. Adesso l'americana se ne va in giro — orrore! — con un signor Giovanelli, il tipo, secondo le matrone cosmopolite, del cacciatore di dote senza scrupoli: e l'istintivo rispetto di mister Winterbourne comincia a tentennare. E qui si dichiarerà la bravura del nostro regista. Una serie di scene spettacolari nel paesaggio più bello del mondo, fra monumenti illustri: e l'aperta seppure inconscia polemica di una fanciulla integra contro la formidabile selva dei pregiudizi, delle ipocrisie del suo tempo. Ecco l'impetuosa miss Walker che lancia la sua pariglia all'inseguimento di Daisy sul Pincio, nell'ora della passeggiata. Ma la fanciulla rifiuta questo salvataggio teatrale della sua reputazione e chi pensasse a scorgervi un aperto gesto di ribellione, potrebbe anche sbagliare, in realtà Daisy non ha voluto mortificare il povero Giovanelli che l'accompagnava a passeggio. Che altro le rimane da fare se i suoi connazionali ed eguali si accordano nel voltarle le spalle? Seguita dal suo cavaliere occasionale, in fondo più galantuomo e rispettoso dei tanti gentlemen cosmopoliti del suo mondo, essa continua la sua vita innocente, ma, ormai, oscuramente amareggiata. Sempre più dubbioso, sempre meno amichevole, Winterbourne la incontra a San Pietro, al Castello dei Cesari, ma con lei non si trattiene. E tutto si conclude nel clima già delicatamente funereo della visita

notturna al Colosseo, dove il giovane riceve l'ultimo colpo: Daisy, turista instancabile, scortata dall'assiduo romano, e con lui seduta, poco innanzi la mezzanotte, nella solitaria arena. Chi può credere, ormai, alla sua innocenza? Certo non Winterbourne che, riconosciutala, s'allontana senza salutarla. «Ma è Winterbourne!» esclama la fanciulla: e, costretto ad avvicinarsi, egli ne profitta per adempiere il suo ultimo dovere verso di lei, freddamente umano e quasi impersonale. «Andate a casa subito o prenderete la "febbre romana"» egli insiste, mentre ella vorrebbe spiegargli, nel suo candido entusiasmo, come sia felice di aver visto il Colosseo al lume di luna. Il signor Giovanelli è andato innanzi a cercare la carrozza, i due giovani camminano soli, com'erano a Chillon quando si conobbero. Ma Daisy si ferma e guarda il compagno: «Avete creduto, l'altro giorno, che fossi fidanzata?». A cui Winterbourne risponde: «Lo siate o no, per me è indifferente».

Lo spettatore capirà a questo punto che Daisy Miller avrebbe amato Winterbourne come una ragazza d'oggi ama il compagno liberamente scelto. Così, senza segni d'amore e senza baci una storia d'amore si conclude, lugubramente. «Poco m'importa di prendere o no la febbre romana» afferma stancamente la fanciulla, montando in carrozza. E l'ha già addosso.

Apprezzeremo il buon gusto del regista che non c'introdurrà nella camera dove Daisy Miller va incontro alla morte ma, seguendo Henry James, nel vestibolo dell'albergo romano affollato di servitori, di «corrieri», di turisti indifferenti e anche di chi chiede notizie della bella americana (non mancano i lazzi) rientrata dopo mezzanotte in compagnia di un uomo. Vi com-

pare, pregata da Winterbourne, la povera mrs. Miller, non così svaporata, dopo tutto, se assiste con tanta intelligenza la figliola. «Non so perché» essa dice «ma per tre volte mi ha ripetuto di dirvelo che mai si è fidanzata coll'italiano; e se vi ricordavate di Chillon...».

Non vi aspettavate che Winterbourne, americano, ma educato a Ginevra, corra al letto della fanciulla morente. Lo rivediamo invece al cimitero protestante, tra una folla più numerosa e più dolente di quanto ci si potesse aspettare. In prima fila, il signor Giovanelli che, sul fresco tumulto, ha qualche cosa da dire. «Era», confessa, «la più bella creatura che abbia mai vista e la più gentile. E anche», qui abbassa la voce, «la più innocente».

Così si chiude il film, e non sappiamo se Winterbourne abbia inteso il senso del messaggio di Daisy Miller: non un semplice messaggio d'amore, ma soprattutto dell'ansiosa fiducia che una donna — una americana del 1874 — chiedeva all'uomo che stava per amare. Cosa pretendeva Daisy Miller? Di passeggiare, di scherzare, di «flirtare» un poco, giovanilmente, senza che la gente la sospettasse di nequizia. E perché le fu impossibile, non le importò di morire. Ecco un film con tutte le grazie della frivolezza e tutto il peso morale di un documento di oggi.

E farà bene il regista W. Y. a darci un antefatto del dramma che James non poteva immaginare: una moderna discendente dei Miller, in tutto simile alla lontana Daisy, che racconta al suo ragazzo, sulla fede di vecchie carte e fotografie, questa storia di amore e di dignità senza fortuna. Crediamo che anche l'America, dopo tutto, abbia bisogno di questi ricordi.

ANNA BANTI

LA MUSICA

Di un'opera con tutti e due i piedi nella fossa s'è parlato fino alla nausea da almeno una trentina d'anni a questa parte. Con la conseguenza naturalissima di mettere tale diagnosi ormai in sospetto. Ma che l'agonizzante oltre che arzilla possa essere in grado di segnare dei punti a suo vantaggio nei riguardi della musica pura è tuttora consi-

derato tra l'impensabile. Tanto è vero che si preferisce tacerne anche là dove il fenomeno si presenta esplicito, com'è il caso dei festival a cartellone misto e più indicativamente dei festival veneziani, data la loro particolarità di mettere a contatto spettacoli e concerti sotto l'unica insegna della musica contemporanea.

Dalla ripresa post-bellica, le cronache di quelle manifestazioni sono delle costanti testimonianze indirette in proposito, col loro giudicare la riuscita dei singoli festival in base all'interesse minore o maggiore destato dal capitolo operistico, la « *rentrée* » sinfonica di Toscanini a parte. Ciò che se è passato inosservato all'ambiente, ha incoraggiato gli organizzatori a tentare i colpi più arditi e memorabili della storia dell'istituzione. Vedi la ripresa di *Cardillac* di Hindemith, la prima edizione scenica integrale di *Lulu* di Berg e infine la famosa prima assoluta di *Rake's Progress* di Stravinsky; con la quale si volle anzi che ben poco restasse a sperare su quella via. Ma una volta ancora i pessimisti pronti a innalzare lai funebri sempre che si tratti di opera e di quella moderna in specie hanno avuto cattivo gioco. Proprio puntando su quella, al punto di aver azzardato la commissione di un lavoro scritto appositamente e di aprire le sale della « Fenice » a un altro ritenuto sconveniente ai sacri templi del melodramma: *The Turn of the Screw* e *Porgy and Bess* di George Gershwin, il Festival di Venezia si è dimostrato quest'anno più brillante che mai.

Ora a voler essere onesti sino allo scrupolo, si potrà anche tenere *Porgy* fuori dal nostro discorso. Non già per la presunta sconvenienza, né tanto meno per un disdegno verso la materia musicale: schietamente ispirata in gran parte di quest'opera come in quasi tutta la produzione *leggera* o *seria* del compositore americano. Bensì per l'aspetto particolare assunto da quest'ultima versione del lavoro, che l'autorità di un abile regista ha manipolato mirando essenzialmente alla valorizzazione dello spettacolo e della straordinaria polivalenza scenica degli interpreti negri (alternativamente o contemporaneamente ballerini, cantanti, attori di pari bravura). E quindi senza darsi alcuna preoccupazione di quel che avesse o non avesse scritto Gershwin quando la propria concezione teatrale gli è sembrata migliore. Ma se si conceda ai puristi il beneficio di qualche riserva, sul successo clamoroso ottenuto da *Porgy and Bess* non altrettanto si potrà fare per quello raccolto dalla novità di Britten, in misura meno straordinaria, ma sempre *vox populi*, ossia innanzitutto per volontà di pubblico.

Anche sul conto di questa il contributo dell'esecuzione è stato notevolissimo. Gli stessi che sono rimasti dubitosi o negativi di fronte al prodotto più recente del com-

positore inglese si sono ritrovati unanimi nell'ammirare il rendimento dei cantanti e dei tredici strumentisti dello English Opera Group, che, sotto la direzione dell'autore, hanno presentato l'opera facendola scorrere dolcemente sui suoi cardini senza neppure quel minimo di cigolio che è concesso per legittimo ai congegni nuovi di zecca. Ma ritornando al tema iniziale della nostra cronaca, anche l'esistenza e il valore dell'English Opera Group (complesso sorto e organizzato nell'immediato dopoguerra sul principio pratico del massimo rendimento con la minima spesa) forniscono una convalida sulla persistente vitalità dell'opera. Ché solo credendo fermamente in essa si può giungere a trarre da tanta economia di mezzi il pieno impiego artistico che ci è stato dato di constatare a Venezia. Mentre convien ricordare che l'esistenza nonché la fisionomia del Group sono dovute per tre quarti alla volontà e all'azione di Britten. Il quale se ideò l'organismo a suo beneficio ha lavorato per esso non diversamente da quel che fecero in genere tutti gli operisti del passato scrivendo per i cantanti imposti o messi a loro disposizione dagli impresari e senza riconoscere in ciò alcuna mortificazione dell'arte, ma, al contrario, la maniera naturale per attuarla.

Tuttavia, eccellente che sia stata l'esecuzione, non sarebbe causa sufficiente a spiegare l'esito felice di *The Turn of the Screw*. E lo comprova l'entusiasmo suscitato di recente dalla prima a Londra, dove, dal confronto con i lavori scritti dal compositore per la stessa compagnia ed entrati nel suo repertorio, l'ultimo n'è uscito con indiscutibile vantaggio. La vittoria ha radici più sostanziali. Muove dalle capacità del drammaturgo e del musicista, mai forse apparse tanto strettamente intrecciate, nonostante che Britten continui a lasciare ad altri la cura di scrivergli i libretti. Tale cura, affidata per l'occasione a Myfanwy Piper, era questa volta particolarmente difficile trattandosi di ridurre alle esigenze di sinteticità e di chiarezza avanzate dalla scena lirica la materia aggrovigliata e sfuggente del racconto di Henry James da cui l'opera prende il titolo. Esso s'impernia, com'è noto, sulla lotta ingaggiata da una giovane istituttrice per sottrarre i due bambini orfani che le sono stati affidati alla influenza nefasta esercitata su di essi dai fantasmi della precedente istituttrice e di un antico servo. La lotta è vana per quel che concerne la

bambina, forse perduta irrimediabilmente. Mentre il ragazzo Miles, incalzato dagli interrogativi della giovane riesce a sfuggire al potere del servo, ma nell'esorcizzare con un grido il fantasma s'affloscia esanime. Ora nel testo originario la maestria dello scrittore s'esercita nel narrare questa tremenda storia di fantasmi e di peccato senza mai precisare di che peccato si tratti e neanche se i fantasmi apparvero realmente o furono il frutto della sensibilità sovraccitata dell'istitutrice, innamorata dello zio dei ragazzi.

Di contro la Piper, pur rispettando la lettera del racconto e il segreto sul genere di male inoculato nei fanciulli, ne ha per così dire obbiettivato il contenuto. Il male è dato per certo non ipotetico. Come certe sono le apparizioni degli spiriti si da imprestare loro fin canto e parola. Anzi l'asse della storia viene a poggiare sul colloquio fra i due spettri: l'unica scena aggiunta a quelle derivate da James. Della quale chiave è la citazione da Yeats: « the ceremony of innocence is drowned » per introdurci nell'intimo, nuovo significato del dramma. Non più infatti il moto febbrile della coscienza alle prese con l'inconscio campeggia nell'opera, derivando, come nel racconto, dalla presenza dei due fanciulli un doppio giro di vite all'oscura spirale di orrori. Ma i due fanciulli assurgono invece in primo piano, e la loro innocenza, esposta senza difesa fra la malvagità e l'ignoranza dei grandi sicché un adulto ne intraprende ma troppo tardi il riscatto. E che questa variante sostanziale scatti dalla scena più scopertamente melodrammatica dell'opera ha pure il suo valore riguardo all'autentica natura teatrale di Britten. Incurante di ogni rischio quando si tratti di esporre quel che l'ha ispirato: rischio di volgarizzazione in questo caso specifico; rischio di scabrosità di contenuto, come per tutto *The Turn of the Screw*. Genere di rischio più grave questo, dato il costume prevalente di attenersi assistendo a un'opera a quel che è la materialità della storia piuttosto che al modo in cui l'ha significata il compositore; come l'ha confermato l'aria di scandalo che ha tentato di circondare il lavoro.

In effetti, anche a rinunciare alla difesa ché non una parola, non un gesto vengono a determinare sulla scena le colpe dei personaggi, c'è dell'altro fortunatamente a purificare la vicenda. C'è quel che più conta, la musica. Una musica che invece d'indugiarsi dietro il male prende partito per l'in-

nocenza che ne è la vittima (illuminandone le fasi in cui dalle apparenze ingenuie dell'inizio va via via rivelandosi compromessa e insieme pateticamente ribelle alla coscienza della sua perdita per rifiorire pallida e struggente nella morte. A chi volle ascoltare serenamente non suonò frutto di una bravura accidentale che le scene dove i due orfanelli hanno parte preponderante risultassero le più suggestive. Gli è che chiedendo per il personaggio di Miles un ragazzo autentico e riducendo alla sua stregua anche la parte della sorella (scritta in realtà per soprano), Britten non si è limitato a una questione di scrittura vocale e a una scelta di motivi e di ritmi infantili. Ma l'una e gli altri ha piegato al valore di misura poetica, carica di un sentimento di fragilità insidiata che nella dialettica con l'orrore che l'incalza s'aderge e prevale, miracolosamente candida, su ogni scabrosità della storia.

Ora aver così chiarito il proprio nucleo espressivo ci sembra essere la riuscita fondamentale di *The Turn of the Screw*; quella che per illuminare il senso ultimo dell'opera assomma tutte le altre ottenute dal compositore, compresa la coerenza stilistica mai forse da lui portata sin qui a un tal grado di efficacia e di sobrietà. Sin dai suoi esordi, il tratto peculiare di Britten è stato il tentativo di associare alla modernità del linguaggio una comunicativa pronta che scongiurasse l'ermetismo di cui si compiace, ritenendolo necessario, tanta musica d'oggi. Ebbene anche questo dato è stato messo ulteriormente alla prova nell'ultima opera del compositore inglese. Britten vi ha infatti usato per la prima volta una serie di dodici note, che esposte quasi all'inizio alimentano poi le quindici variazioni corrispondenti agli interludi strumentali di connessione e di commento fra le quindici scene del lavoro. Ma a quegli interludi, come in genere a tutta la parte orchestrale, egli ha affidato di esprimere il lato segreto del dramma. Mentre col canto egli ha formulato le azioni e i sentimenti manifesti, modellandoli ancora con le risorse tonali e modali in locuzioni più plastiche ed evidenti all'orecchio. E a sfuggire felicemente all'ibridismo lo ha aiutato crediamo più che la sicurezza tecnica l'aver tenuto ben saldo il filo del dramma e il fine di comunicarne il significato all'ascoltatore. Che è poi la ricetta infallibile perché un'opera, oggi come ieri, vinca la sua partita.

Ovviamente il Festival non esaurì i suoi compiti verso la musica contemporanea sul piano teatrale. Ché se così fosse non c'era ragione per impostare come si è fatto questa cronaca. Rispettabile fu la parte dedicata agli omaggi ai maestri e ai pionieri cui provvidero la serata inaugurale, tutta di musiche di Bartók dirette da Celibidache; il bel concerto dell'orchestra sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana che, sotto la guida di Cantelli, fece udire musiche di Ghedini, Hindemith, Debussy e Ravel; e il secondo dei due concerti da camera costituito da un gruppo di liriche di Anton von Webern e dal *Clavicembalo dodecafonico* di Matthias Hauer.

Ma non inferiore fu la parte riservata alle prime esecuzioni di cui il maggior numero, assolute. Vale a dire l'intero concerto del trio d'archi Redditi (musiche di Burkhardt, Veress, Lajtha) e per tre quarti i due sinfonici, diretti rispettivamente da Bernstein e da Nino Sanzogno, che, accanto

direttore compositore americano. E nel sconosciuti o quasi in Italia, ne presentarono altri di autori ben noti. Tanto per essere precisi sui nomi e sulle partiture: *Sinfonia breve* di Bettinelli; *Serenata* (dal *Convito* di Platone) per violino, orchestra d'archi e percussione di Leonard Bernstein; e *Quarta sinfonia* di Piston nel programma del giovane direttore compositore americano. E nel programma di Sanzogno: *Improvvisazione per orchestra* di Maderna; *Concerto per flauto* di Virgil Thompson; *Concerto per pianoforte* di Marcel Mirouze; *Concerto per arpa* di Milhaud. Quanto alle accoglienze si trattò in genere di assai cordiali anche per quel che riguarda la critica. E il bilancio finale sortì quindi dei migliori. Il che non toglie che il ricordo del XVII Festival di Venezia resti affidato all'opera di Britten e all'unico saggio teatrale lasciatici da Gerhswin.

EMILIA ZANETTI

DISCHI

Ripercorrendo, con sguardo anche rapido e sommario, il quadro delle incisioni pubblicate in Italia durante il 1954, si nota con soddisfazione il grande incremento di quelle dedicate alla musica strumentale italiana del Sei-Settecento e, tra esse, il numero sempre crescente di registrazioni affidate a complessi italiani. Sintomi, e l'uno e l'altro, dell'avvivarsi e spandersi continuo, anche se lento, di un interesse e di una coscienza culturali che han trovato proprio nella radio e nel disco una spinta decisiva, due mezzi ineguagliabili di soddisfacimento e di appagamento, due strumenti preziosi di diffusione non solo in superficie (attraverso la estensione delle cognizioni già acquisite a un numero sempre crescente di soggetti) ma anche in profondità (attraverso la ricerca e l'acquisizione di nuove cognizioni, il perfezionamento e la definizione più prossima delle vecchie).

Si ponga il caso di Luigi Boccherini, personalità tra le più grandi in senso assoluto della storia della musica: eppure fino a ieri «confinato» nelle pagine dei manuali, illuminato dalla fievole luce dei saggi critici e compreso nella sua pienezza solo da pochi studiosi. Lo sviluppo delle idee estetiche e della scienza storiografica anche

nel campo della musica, pur meraviglioso per fioritura di ingegni e di opere nella stessa Italia, non sarebbe stato tuttavia sufficiente ad una sua acquisizione come realtà tutta viva e presente, cioè contemporanea, se non vi avesse concorso parallelamente un analogo sviluppo della tecnica, che nella radio e nel disco ha fornito a quelle idee e a quella scienza il mezzo di diffondersi e penetrare e documentare con la vita vera del suono e della voce ovunque v'erano coscienze pronte da vivificare o animi sensibili da scuotere da un antico torpore o addirittura verginità spirituali da fecondare con la gioia di una luminosa impreveduta scoperta.

Nessuno negherà mai, a parità di condizioni, la superiorità dell'audizione diretta in concerto su quella mediata attraverso la radio o il disco: ma occorre intanto che vi sia quella tal parità di condizioni, e ciò è piuttosto raro. Radio e disco sono strumenti, ausili preziosi: le loro possibilità sono infinite ed inesauribili e nulla fino ad oggi si è trovato che possa sostituire il disco (l'incisione più propriamente) come mezzo per realizzare quella gioia profonda, intima ed indicibile, che danno la scoperta progressiva, l'accostamento sempre maggiore,

la chiarificazione delle strutture e della espressione, la continua definizione di un significato, di una personalità, di uno stile attraverso ripetute e via via più attente ascoltazioni.

Sì lunga premessa non vuol essere altro che l'indicazione precisa del valore di incisioni come quelle dei *Quartetti in la maggiore op. 39 n. 3* e in *mi bemolle maggiore op. 58 n. 3* (1) e dei *Quintetti in do minore op. 29 n. 1* e in *sol maggiore op. 60 n. 5* (2), appunto di Luigi Boccherini e dovute rispettivamente al Quartetto Italiano e al Quintetto Boccherini. Siamo sul terreno della più rigida ortodossia per quel che riguarda e il testo e il modo di eseguirlo. Ma non è la lucida freddezza del restauratore che presiede all'interpretazione, sibbene la limpida gioia di un arricchimento dello spirito, profondamente sentito e con trepidazione affettuosa, ma con intima sicurezza, riproposto all'ascoltatore.

E' una lezione di stile e di sensibilità, che non mi sembra sia stata ancora appresa, invece, dai giovani del complesso denominato « I Musici ». Anzitutto per quel che riguarda i testi: « revisioni » come quelle di Bonelli per il *Concerto grosso in fa maggiore op. 1 n. 4* di Benedetto Marcello, o di Ravanello per il *Concerto in la maggiore* di Giuseppe Tartini, e, ancor peggio, « pasticci » come quello combinato ancora dal Bonelli con l'*Introduzione, aria e presto* di Benedetto Marcello, non dovrebbero essere accettati da giovani intelligenti e sensibili, cresciuti e maturati in un ambiente come quello romano, nel quale operano alcuni dei critici e storici musicali italiani più acuti ed onesti. E tanto meno lo dovrebbero essere quando ci si accosta a lavori come quelli di Malipiero e di Ephrikian, edizioni « modello » del *Concerto in fa maggiore* (P. 278) e del *Concerto in re minore* (P. 86) di Vivaldi, per la grande collezione Fanna. Non è permesso non accorgersi della differenza, a meno di una insensibilità che sarebbe ottusità. Caso quest'ultimo che non è certo quello dei « Musici », forniti di doti notevoli: e ne danno prova e nell'impianto strutturale e nello slancio ritmico e nell'abbandono espressivo. A volte peccano di uniformità, ma non mancano di linea e di colore. Il difetto loro maggiore mi sembra però una certa incuranza, per non dire « sufficienza », un tirar via, un compiacimento della propria bravura, che possono spiegare molte cose ma che sono estremamente pericolosi per dei giovani, le cui qualità hanno ancora bisogno di maturazione,

di approfondimento: e non v'è lezione migliore dell'umiltà di fronte al testo, della ricerca incessante della fedeltà, in ogni senso. La lode di Toscanini, di cui vanno giustamente fieri, sia loro di sprone e di esempio, non causa di una presuntuosa sicurezza, che costituirebbe la loro rovina e priverebbe l'Italia di un complesso che domani (ma non certo oggi) potrebbe tener testa ai più famosi di Germania e di Gran Bretagna.

Dei tre microscolco (3) incisi dai « Musici » il migliore appare il primo, che si apre con la *Sonata in do maggiore*, terza delle sei scritte nel 1804 da Rossini, per violino, viola, violoncello e contrabbasso, nella edizione Casella per orchestra d'archi: ed è questa l'esecuzione forse migliore dei « Musici », per spiritosa allegrezza, per limpido fluire, per scioltezza di articolazioni. Seguono in questo primo disco un *Concerto a quattro* di Galuppi, il *Concerto* per violoncello di Tartini (in cui il solista, Enzo Altobelli, si mostra in possesso di una larga cavata e di una calda densità di suono, ma le qualità dell'esecuzione non possono riscattare l'incertezza dell'edizione testuale) e il pasticcio marcelliano del Bonelli. Il secondo disco è dedicato interamente a Vivaldi: il *Concerto in re minore* (P. 86), eseguito con accurata precisione di stile ed intensa partecipazione espressiva, il *Concerto* nella stessa tonalità per viola d'amore (P. 288), nel quale né la revisione né l'esecuzione possono stare a pari di quelle già incise da Renzo Sabatini, il *Concerto in re maggiore op. 3 n. 9*, dall'« Estro armonico », palesemente fuori posto in un disco come questo, e comunque eseguito in modo ineguale ed eccessivamente disinvolto, non certo comparabile con l'edizione completa dovuta all'Orchestra Pro Musica di Stoccarda, ed infine il *Concerto in la maggiore* (P. 235), uno dei più noti di Vivaldi, serrato e slanciato. Il terzo disco si apre con un'edizione assai poco attendibile della *Canzon in echo duodecimi toni* di Giovanni Gabrieli; segue poi il *Concerto in re maggiore op. 9 n. 7* di Albinoni, un capolavoro, ed eseguito con intensa vitalità e sentito abbandono; nella seconda facciata il bellissimo *Concerto grosso* di Marcello e il bellissimo *Concerto in fa maggiore* per tre violini di Vivaldi nella revisione di Malipiero.

Di possibilità di maturazione non si può certo più parlare per il « Collegium Musicum Italicum » diretto da Renato Fasano (noto all'estero col peregrino nome di « Virtuosi di Roma »). Direi però che non se ne

può più parlare perché è già avvenuta: anche se non è scomparsa del tutto quella tendenza ad un eccesso di velocità nel battere il tempo e ad un accentare sanguigno e troppo fortemente marcato, che ha sempre costituito e sembra costituire tuttora un limite insuperabile, si è ormai radicato profondamente il senso del complesso, che deriva dalla lunga consuetudine del suonare insieme, e con esso si è affinata la sensibilità stilistica, ed ora le esecuzioni scorrono equilibrate e chiare, con fluidità e senza più quei rigidi stacchi, quegli appesantimenti, quelle incertezze che contrassegnarono i primi dischi. Un modello di esecuzione lieve e brillante, tutta chiarezza e scioltezza, appare così la *Sinfonia in re maggiore op. 18 n. 2* di Muzio Clementi (4). Ma non meno felici sono le due esecuzioni vivaldiane, per ricchezza di energia e potenza di declamazione strumentale il *Concerto in do maggiore* (P. 14) per violino, per agilità di fioriture, incisività di stacchi e acutezza di colorazioni il *Concerto in fa maggiore* (P. 306) per oboe (5).

All'Orchestra da camera « Alessandro Scarlatti » di Napoli diretta da Franco Caracciolo dobbiamo un disco estremamente interessante, uno dei migliori dell'annata (6). Una facciata è dedicata interamente ad Alessandro Scarlatti, di cui sono eseguiti la *Sinfonia n. 5 in re minore* e il *Concerto n. 3 in fa maggiore*: la ricchezza delle idee, il vivace succedersi degli svolgimenti, il malinconico cantilenare degli *adagio*, la presenza dei fiati rendono forse la *Sinfonia* ancor più significativa dello stile scarlatiano che non sia il *Concerto*. Ma di questo non vanno dimenticate la densità sonora, la patetica forza degli abbandoni, la compattezza senza staticità del discorso. Sulle revisioni non sono in grado di giudicare in base a precisa documentazione: a prima vista mi sembra però che il Meylan nella *Sinfonia* si sia mantenuto su un piano di rispettosa onestà; non altrettanto può dirsi del *Concerto*, per il quale è stata usata, se non erro, la non ortodossa edizione del Lenzewski. Assai meno impegnativa la seconda facciata: il delizioso *Concerto in sol maggiore* per due flauti di Cimarosa, in una esecuzione gentile ed aggraziata, spensierata e leggera, discreta e lieve, perfettamente intonata alla natura tutta momentanea dell'opera, e la sinfonia della *Scuffiara* di Paisiello, un gioiello di rapida allegrezza, di saporose colorazioni, di festosi svolgimenti. Le registrazioni, effettuate alla Sala d'Er-

cole del Palazzo Reale di Napoli, al Teatro della Reggia di Caserta e al Conservatorio di S. Pietro a Majella, eccellono in morbidezza di toni, in limpida levigatezza di suono ed in delicatezza di ambientazione.

Non sarebbe possibile dimenticare, in questa rassegna di musiche italiane del Sei-Settecento, il *Requiem in do minore* di Luigi Cherubini, anche se esso ci porta al 1816 (7). Un capolavoro: nella sommosa commozione dell'*Introito*, nella tesa drammaticità del *Dies irae*, nell'ardente invocare dell'*Offertorio*, nell'implorante abbandono del *Pie Jesu*, nella fidente certezza dell'*Agnus Dei*. Un'opera la cui grandiosa architettura appare venata di fremiti, ricca di aperture ed abbandoni, nutrita di incisioni e contrasti, eppur nella sua varietà unita e serrata e naturalmente, semplicemente essenziale. Nata da un'esperienza di vita, da un'emozione profonda di fronte a vicende tragiche, annota il Confalonieri. Esperienza ed emozione rivissute e risolte totalmente in un'opera d'arte che nulla concede al contingente, al transitorio, al formale: voce universale di un sentimento comune. Averne concepito la realizzazione discografica è un merito: ancor più alto è quello dei complessi di S. Cecilia e di Carlo Maria Giuliani che li ha diretti, per la profonda penetrazione del testo, per la compiuta armoniosità della dizione, per l'intensità commossa e partecipante dell'espressione. E non da meno è la registrazione, per omogeneità di toni, fedeltà di ambientazione e larghezza di respiro. Quando parlavo di funzione culturale insostituibile del disco, è appunto ad incisioni quali questa del *Requiem* di Cherubini o quelle dei *Quartetti* e *Quintetti* di Boccherini che intendevo soprattutto riferirmi, come a modelli difficilmente eguagliabili e nello stesso tempo come ad esempi da seguire: son essi che danno valore ad uno strumento tecnico che resterebbe altrimenti inutile e transitoria fonte di superficiali divertimenti più o meno alla moda.

CARLO MARINELLI

(1) 1 disco MS 33 1/3 giri (Columbia, QCX 10024).

(2) 1 disco MS 33 1/3 giri (La Voce del Padrone, QALP 10055).

(3) 3 dischi MS 33 1/3 giri (Columbia, QCX 10037/39).

(4) 1 disco MS 33 1/3 giri (La Voce del Padrone, QBLP 5024: una sola facciata, l'altra è occupata da un *Concerto grosso* di Corelli).

(5) 1 disco MS 33 1/3 giri (La Voce del Padrone, QBLP 5019).

(6) 1 disco MS 33 1/3 giri (Columbia, QCX 10036).

(7) 1 disco MS 33 1/3 giri (Columbia, QCX 10045).

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

E' molto probabile che qualche lettore si sia ormai stancato di aspettare una risposta; è anche più facilmente opinabile che taluno se la sia perfino presa con noi. Ai pochi che possono aver valutato l'imbarazzo del rapporto spazio-tempo-richiesta e, nel valutarlo, ci abbia scusati, inviamo le espressioni della nostra viva riconoscenza.

Vogliamo augurarci che, fra questi, ci sia anche il signor G. S. di Ravenna, che vedrà premiata, in queste righe, la sua fiducia.

Il signor S. (beato lui!) ha ricevuto in dono un magnifico libro, la Vita di Giovanni Colombini e di alcuni Gesuiti, opera di Feo Belcari stampata a Firenze, certamente prima del 10 settembre 1477, da Nicolaus Laurentii Alemanus.

E' questa la prima edizione della Vita del beato Giovanni Colombini, composta dal Belcari nel 1448 e da lui dedicata a Giovanni de' Medici, figlio di Cosimo il Vecchio.

In quest'opera, certamente la più nota e la più celebre fra le sue, il Belcari ha introdotto procedimenti affatto nuovi per quel tempo, in materia religiosa e nel campo biografico; egli, infatti, asserendo di averli tratti da « carte di pubblici notai », fornisce dati precisi, indica nomi e date, corredandoli con frammenti di lettere e ammaestramenti del Beato.

Ma, fondamentalmente, il Belcari si è servito della vita del Colombini scritta in latino, nel 1425, da Giovanni Tavelli da Tassignano, senza, peraltro, darne una traduzione, anche se, in alcuni punti, vi si accosta notevolmente.

In fine trovasi anche un sonetto dedicato a Giovanni de' Medici e una *Laude del beato Giovanni Colombini*, entrambe opere del Belcari.

Il libro si compone di 96 carte senza numerazione, l'ultima delle quali non è stampata, ma dev'essere presente per la perfezione dell'esemplare.

Il signor S., oltre queste notizie di carattere generale, desidera sapere se l'opera fu ristampata. Sì, fu ristampata la prima volta a Brescia nel 1505; poi a Siena, dal Bindi, nel 1541 e non poche volte, in seguito, fino all'ottima edizione, curata da Ottavio Gigli, nelle *Prose edite e inedite del Belcari*, apparsa a Roma, fra il 1843 e il 1844, per il Salviucci.

Il beato Giovanni Colombini era senese, nacque nel 1304 e morì il 13 luglio 1367. Fondò l'ordine dei Gesuiti e lasciò delle lettere religiose, pubblicate dal Bartoli a Lucca nel 1856.

Il signor S. precisa ancora che, in conclusione, gli interessano notizie sul valore intrinseco e bibliografico, non su quello venale; basterà aggiungere, quindi, che del libro si conoscono, apparentemente, non più di una quindicina di esemplari.

Il signor A. P., insegnante a Esperia presso Frosinone, possiede l'edizione giolittina del 1567, della *Historia d'Italia* del Guicciardini, la quale è stata sempre assai apprezzata, benché molto comune, per essere la prima nella quale furono raccolti i venti libri. Ad essa, negli *Annali* di Gabriel Giolito de' Ferrari, il Bengi dedica ben cinque pagine abbondanti, ma, agli effetti pratici, giunge alle mie stesse conclusioni: ma io debbo aggiungerne un'altra, ora che mi accorgo, seguendo la sua lettera, che il suo esemplare è scompleto: il libro non vale niente.

Un premio, indubbiamente, meriterebbe l'accuratezza della signora L. F. di Roma, che mi ha trascritto, con ammirevole esattezza, i frontespizi di tre o quattro opere da lei possedute; ma giuro che non so da che parte rifarmi.

Il Muratori, ristampa postuma di un'opera cui ben si addice quel « mattone » che lei spontaneamente attribuisce alla *Scienza delle antichità romane* del Cellario, ha un valore di pochissime centinaia di lire, ed è l'unico, fra tutti, che meriti almeno una citazione.

Sempre a proposito del Muratori, il signor F. B. di Torino, vorrebbe conoscere il valore degli *Annali*, nell'edizione con la data di Milano del 1753.

Sarà meglio precisare che le date, nei diciotto volumi di cui si compone l'opera, si stendono fra il 1753 e il 1756 e che l'indicazione di Milano è falsa, i volumi essendo stati stampati a Venezia dal Pasquali.

E' questa la seconda edizione originale, curata sui manoscritti da Gianfrancesco Soli Muratori, nipote dell'autore, ed è, come quella milanese dei Classici Italiani, 1818-1821, una delle più apprezzate.

L'edizione milanese si avvantaggia sull'altra per l'unificazione degli indici e per il corredo di tavole cronologiche utilissime.

Il ragionier G. L. di Milano ha scoperto fra i suoi libri un opuscolo stampato a Como dagli Ostinelli, senza data e senza nome d'autore, contenente un sermone dal titolo *Giulietta Pasta a Como* e chiede notizie dell'occasione e della rarità.

L'opuscolo è veramente raro e poche volte è apparso in cataloghi.

Il sermone è opera di Cesare Cantù, che lo scrisse dopo di aver assistito alle entusiastiche onoranze tributate dalla città di Como a Giuditta Pasta; onoranze che si conclusero il due di agosto del 1829 con l'inaugurazione della lapide che ancora trovasi nel teatro di quella città.

Nel componimento il Cantù si rammarica che la sua città, che tanta entusiastica espansione aveva dimostrato all'attrice, non avesse

pensato ad onorare, invece, il suo grande figlio Alessandro Volta.

La censura austriaca vietò la pubblicazione e, per tre anni, il sermone fu largamente diffuso in copie manoscritte, finché, revocato il divieto, poté essere stampato nel 1832.

Il rag. L. è un bibliofilo appassionatissimo e mi confessa, confidenzialmente, che, quando si trova in mezzo ai suoi libri, se pur crollasse il mondo, non se ne accorgerebbe. Attento, ragioniere, questi non sono più i tempi del Budeus: l'umanista francese era, un giorno, nel suo studio, sprofondato fra i libri, quando entrò, affannato e disperato, un servo per avvertirlo che la casa era in fiamme. Il Budeus non alzò nemmeno gli occhi e rispose: « Avvertissez ma femme; vous savez que je ne me mêle point du ménage ».

MARINO PARENTI

NOTIZIE DELLA RADIO E DELLA TELEVISIONE

Gli schemi dei programmi radiotelevisivi per il primo trimestre 1955 offrono un panorama di trasmissioni alla cui vastità e ricchezza l'ascoltatore è ormai abituato: sono circa trecento rubriche oltre alle imprese fondamentali, e cioè le stagioni sinfoniche dei tre programmi radiofonici, la stagione lirica, e i cartelloni della prosa tra i quali quello della televisione occupa ora un posto eminente. Come sempre dobbiamo perciò limitarci ad una scorsa delle cose salienti.

Nella stagione sinfonica pubblica di Torino, organizzata per il Programma Nazionale, figurano alcuni tra i massimi musicisti contemporanei, come Ildebrando Pizzetti e Paul Hindemith, che dirigeranno concerti dedicati in tutto o in parte alle loro opere; Luigi Dallapiccola, poi, si esibirà, quale solista in una sua composizione per pianoforte e orchestra che costituirà la seconda parte di un concerto diretto da Hermann Scherchen. Tra i direttori figura nuovamente Herbert von Karajan il quale, con la collaborazione del soprano Irmgard Seefried, presenterà un programma basato sulla triade Bach, Mozart, Beethoven; un'altra esecu-

zione eccezionale sarà imperniata sulla collaborazione di Gioconda de Vito che interpreterà, insieme al violoncellista Amedeo Baldovino, il « Doppio concerto » di Brahms sotto la direzione del M^o Otto von Matzerath. Nel cartellone lirico, oltre ai numerosi collegamenti con i massimi teatri italiani, figurano, tra i nuovi allestimenti della Rai, *Il franco cacciatore* di Weber e un'opera di Henry Barraud in prima esecuzione italiana, *Numanzia*, il cui argomento è tratto da una tragedia del Cervantes. Nelle trasmissioni drammatiche continua la *Rassegna del teatro italiano contemporaneo*, e sotto questa insegna saranno presentate opere tra le più significative di Bruno Cicognani, Ugo Betti e Guido Cantini. Tra gli autori stranieri troviamo il francese Jean-Jacques Bernard con uno dei suoi ultimi successi *Notre Dame d'en haut*, e l'americano Herman Wouk del quale sarà trasmessa una commedia che ha suscitato molto interesse a Roma nella presentazione teatrale: *Corte marziale per l'ammutinamento del Caine*. Non mancheranno le opere classiche, come l'*Edipo Re* di Sofocle nella esecuzione della compagnia Gassman

e il *Giulio Cesare* di Shakespeare nella edizione curata dal Piccolo Teatro di Milano.

Del Secondo Programma abbiamo già segnalato nel fascicolo precedente due iniziative che potranno essere attuate solo al principio del 1955: i concerti pubblici dedicati a determinate categorie di lavoratori e il concorso pianistico per il terzo centenario della nascita di Bartolomeo Cristofori, riservato ai più giovani e valenti diplomati ai conservatori o ai licei musicali. E' da ricordare ora una manifestazione che è divenuta tradizionale ai microfoni del Secondo e sulla quale per molti giorni si concentrerà l'attenzione di un pubblico vastissimo: vogliamo dire il *Festival della canzone italiana* a Sanremo, giunto quest'anno alla quinta edizione. L'organizzazione del Festival è immancabilmente accompagnata da una quantità di sussurri, indiscrezioni e polemiche provenienti dai vari ambienti interessati che, se non contribuiscono a mantenere la serenità nel mondo dei cuori infranti e delle eterne schermaglie tra innamorati a ritmo di slow, valgono almeno ad acuire la curiosità nella folla che vive le emozioni di questa competizione canora. Quest'anno le critiche e i lamenti dovrebbero essere minori del solito, giacché sono state prese minuziose precauzioni per eliminare ogni possibile dubbio sull'imparzialità e sui buoni propositi dell'organizzazione. Ma tant'è: facilmente si può prevedere che i moltissimi esclusi non si rassegneranno ad assistere senza fiatare al trionfo dei pochi eletti, e che il Festival avrà una scia di commenti lunga quanto la coda d'una cometa. E questo è, in fondo, il segno più tangibile della sua vitalità.

Dal Secondo Programma bisogna segnalare ancora il *Gran premio internazionale del bel canto*, concorso lirico al quale partecipano cantanti della Germania, Austria, Belgio, Francia e Italia, e che si concluderà con una manifestazione finale a Bruxelles.

Il Terzo Programma ha apportato qualche variante nella collocazione oraria delle sue trasmissioni ed ha predisposto il piano di lavoro per tutto il 1955. Nella serie dei concerti sinfonici notiamo la programmazione di quattro oratori di Haendel che saranno diretti da Vittorio Gui; concerti di musiche di Hindemith, Strawinsky e Pizzetti diretti dagli stessi autori; la presentazione in prosa e musica dello *Hàry János* di Zoltàn Kodaly e poi altri concerti affidati alla bacchetta di Bloomfield, Klecki, Rodzynski, Sanzogno, Klemperer, Stokowsky. Sempre nel campo musicale è poi prevista una serie organica-

mente concepita di cicli italiani dedicata all'esame e alla messa a punto critica di periodi particolarmente significativi, collegati in modo tale da percorrere un itinerario storico che giunga dal Rinascimento ai nostri giorni. Si avranno così la *Storia del madrigale in Italia*; le *Sonate a tre* di Arcangelo Corelli; le *Sonate di Domenico Scarlatti*; le *Musiche sinfoniche e cameristiche* di G. B. Viotti e infine l'*Opera verista*. Altri cicli saranno dedicati alle *Sonate per pianoforte e violino*, ai *Trii di Haydn* e infine, alla *Musica religiosa dei moderni* e ad altri argomenti di carattere storico critico. Nel cartellone lirico del Terzo Programma figura una nutrita serie di opere di nuova produzione e del più vario interesse, tra le quali notiamo il *Califfo di Bagdad* di F. A. Boieldieu, le *Deux Journées* di Luigi Cherubini, gli *Ugonotti* di Meyerbeer, i *Maestri Cantori* di Wagner; quindi la *Fedra* di Pizzetti, *I capricci di Callot* di G. F. Malipiero, la *Fiamma* di Respighi, *La morte nell'aria* di Petrassi, *Il gioco del Barone* di Valentino Bucchi, *Una notte veneziana* di Luigi Cortese e ancora opere di Busoni, Debussy, Berg, Hindemith, Strawinsky, Orff. L'elenco si chiude con l'*Oreste* di Henk Badings (Premio Italia 1954) e *The Beggar's Opera* di Pepusch-Britten. Nel campo delle trasmissioni drammatiche è prevista un'ampia illustrazione del *Teatro tedesco dell'età romantica* comprendente per la maggior parte opere, di prima esecuzione in Italia, che portano i nomi di Lessing, Goethe, Schiller, Buchner, von Kleist, Grillparzer, Tieck, Hebbel. E' anche annunciata la trasmissione di quattro commedie di Ostrowski, uno dei più grandi autori drammatici dell'Ottocento, del quale in Italia sono state finora rappresentate soltanto *L'uragano* e un'altra opera minore. Altre serie saranno dedicate alle *Maschere della commedia meridionale* al *Teatro dei narratori* e al *Teatro verista italiano*.

La Televisione ha registrato l'evidente favore con cui il pubblico ha accolto le trasmissioni di opere liriche e seguirà perciò ad allestire questi spettacoli ogni quindici giorni, senza trascurare altri programmi musicali di carattere più spiccatamente ricreativo, come l'operetta, la commedia musicale, il balletto, la pantomima ed infine anche varie rubriche di musica leggera. Ma il genere di spettacolo che offre alle telecamere il più vasto campo di esplorazione rimane sempre quello delle trasmissioni drammatiche. E

qui la scelta viene effettuata in modo da presentare lavori di varia epoca e di diverso stile, comprendenti tanto qualche modello classico quanto le opere di repertorio italiane e straniere: il problema consiste nel garantire una produzione che risponda con la maggior dignità possibile alle esigenze del pubblico, tenendo conto della varia composizione di esso e quindi anche delle sue medie esigenze morali. Troviamo dunque un elenco di classici e di celebri autori del passato nel quale figurano opere di Shakespeare, Céchov, Molière, Gorki, Ibsen e un nutrito elenco di commedie del repertorio italiano da *Tutto per bene* di Pirandello a *La porta chiusa* di Praga; da *La Vedova* di Simoni a *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo; da *Il cuore in due* di Cesare Giulio Viola a *Inquisizione* di Fabbri, per non nominarne che alcune. Il repertorio straniero, comprende, tra altre, opere di Pagnol, Birabeau, Huxley, Osborn, Molnar, Saroyan, Priestley, Wilder e Maugham. E' poi prevista la trasmissione di lavori originali espressamente concepiti e scritti per la televisione; e in questo campo si cimenterà una pattuglia di autori che vedono nel modernissimo mezzo nuove possibilità espressive. Tra questi: Alessandro

Brissoni, Ugo Buzzolan, Mario Pancera, P. B. Bertoli, Romildo Craveri, Alfio Valdarnini. Nel settore della rivista e del varietà, che è quello dove si sono incontrate, forse, le maggiori difficoltà di importazione, gli uomini della Televisione sono giunti ad una conclusione che è di buon augurio per i telespettatori, e cioè questa: che la ricerca di una comicità troppo scoperta è condannata a rimanere infruttuosa, mentre sarà possibile trovare più proficuamente una risultanza anche umoristica là dove la vena si fa più delicata e sottile. L'altro grande settore, e certamente il più vivo, delle trasmissioni televisive è quello giornalistico. E qui, naturalmente, non è possibile l'impostazione di programmi dettagliati perché la materia viene fornita giorno per giorno dalla viva attualità. Ma il pubblico sarà soddisfatto di sapere che i servizi filmati dall'interno e dall'esterno saranno più numerosi e più tempestivi; che verranno aggiunte nuove rubriche di attualità, che saranno incrementate le riprese esterne e che saranno aumentati ed arricchiti i documentari e le inchieste a largo raggio di cui i primi esempi hanno ottenuto manifesto successo.

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

Sansoni *antiquariato*

EDIZIONI

BIBLIOGRAFIA
ERUDIZIONE
CONSULTAZIONE
FILOLOGIA
PERIODICI

RICHIEDERE IL
CATALOGO

*in 16°, di pp. 80, su carta speciale, con facsimili a più colori
inviando L. 100 o richiedendo contro assegno a*

SANSONI ANTIQUARIATO
via Ricasoli, 44 - FIRENZE - Casella Postale 332

NOVITÀ

ULTIMI STUDI

di ATTILIO MOMIGLIANO

Questo volume postumo contiene studi diversi di epoca e di impegno, ma tutti (e specie quelli degli anni più recenti) interessanti per il ritratto complesso del critico, tutti notevoli per la freschezza e la sincerità del suo giudizio. L'opera comprende brevi saggi sul tipo di quelli che trovarono tanta fortuna nella raccolta *Studi di poesia*, alcune brevi monografie complessive su poeti di vari tempi (Poliziano, Gozzano, D'Annunzio), e alcuni ritratti psicologici del genere di quello, più ampio, pubblicato nei *Cinque saggi* a proposito del carteggio leopardiano. Presentano, in complesso, tre aspetti diversi dell'attività del Momigliano.

Il volume è stato curato da Walter Binni e va considerato come un primo omaggio di amici e scolari alla memoria di un uomo che ha lasciato un inesauribile rimpianto delle sue alte qualità critiche ed umane.

COLLANA « STUDI CRITICI », n. 2. Pagg. XII-188

L. 1.200

Nella stessa collana sono usciti:

RITRATTO DELL'ALFIERI

di MARIO FUBINI - Pagg. XII-188 - L. 800

CRITICI E POETI DAL CINQUECENTO AL NOVECENTO

di WALTER BINNI - Pagg. XII-244 - L. 1000

Seguiranno:

UGO FOSCOLO

di MARIO FUBINI

STUDI DANTESCHI E MANZONIANI

di EUGENIO DONADONI

**CLASSICISMO E NEOCLASSICISMO NELLA LETTERATURA
DEL SETTECENTO**

di WALTER BINNI

GIACOMO LEOPARDI, STUDI E DISCUSSIONI

di MARIO FUBINI

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE - PIAZZA INDIPENDENZA, 29

ERJ

libri d'arte

Bernard Berenson

**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.

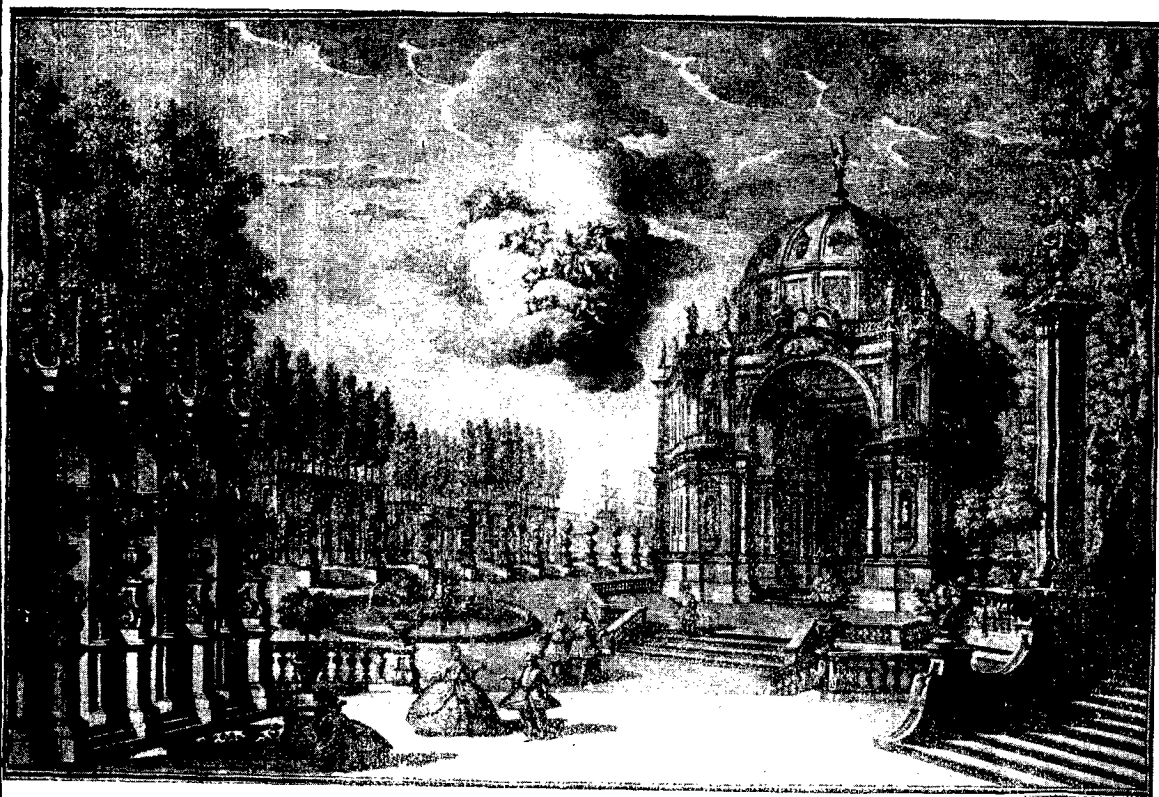
Edizione numerata con 53 illustrazioni in fac-simile

L. 9000

ella edizioni radio italiana

A. Hyatt Mayor - Mercedes Viale - Andrea Della Corte - A. G. Bragaglia

TEMPI E ASPETTI DELLA SCENOGRAFIA



Gli autori si soffermano sulla evoluzione della scenografia dal Seicento al Novecento, mettendo acutamente in rilievo le caratteristiche più salienti. Il volume è suddiviso in quattro capitoli, nei quali vengono presentate le opere di maggior rilievo di una ricchissima schiera di scenografi, architetti e pittori (da Ferdinando Bibiena e Filippo Juvarra a Felice Casorati e Giorgio De Chirico), che hanno variamente contribuito a raffigurare nel tempo, modi, gusti e sensibilità delle rappresentazioni sceniche.

Edizione numerata con 6 illustrazioni in quadricromia e 103 in bianco e nero

L. 8000

NOVITÀ

I CLASSICI ITALIANI NELLA STORIA DELLA CRITICA

**OPERA IN DUE VOLUMI
DIRETTA DA
WALTER BINNI
DELL'UNIVERSITÀ DI GENOVA**

E' viva da tempo nel campo degli studi di letteratura italiana, la richiesta di un'opera che raccolga organicamente monografie di storia della critica dei maggiori scrittori italiani, corrispondente all'esigenza, presente nella storiografia storicistica, di una conoscenza sicura del problema critico degli autori studiati, della vita che l'opera d'arte, la personalità poetica ha vissuto nella valutazione delle varie fasi del gusto e della critica.

A questa esigenza così attuale si ispira l'opera che « La Nuova Italia » pubblica in due volumi, e che, affidata a diversi studiosi, ma costituita secondo criteri uniformi, rappresenta uno strumento culturale di singolare utilità.

Nei due volumi il lettore troverà una rapida ed esauriente sintesi storica del problema critico dei maggiori scrittori della nostra letteratura, scelti non solo per il loro intrinseco valore ma anche per il problema di cultura letteraria che essi rappresentano. E nelle note abbondanti e nelle essenziali bibliografie troverà un'adeguata informazione sui problemi del testo, dei commenti, del lavoro erudito, mentre accurati indici dei nomi gli permetteranno di ricostruire in maniera più generale una visione delle fasi della critica e della operosità e incisività dei critici nella concretezza dei singoli problemi.

E pensiamo che di fronte a complicazioni frettolose e prevalentemente utilitarie, quest'opera, condotta con criteri scientifici e accuratamente preparata, sarà insieme uno strumento valido per gli studiosi e un ausilio pratico per quanti abbiano bisogno di informazioni per scopi più immediati di carattere didattico e professionale.

Sommario e collaboratori del primo volume

DANTE (D. MATTALIA); PETRARCA (E. BONORA); BOCCACCIO (G. PETRONIO); POLIZIANO e LORENZO (B. MAIER); ARIOSTO (R. RAMAT); MACHIAVELLI (C. F. GOFFIS); GUICCIARDINI (S. ROTTA); TASSO (C. VARESE).

Brossura **L. 3000**

Pagg. XII-544

Rilegato **L. 4000**

IL SECONDO VOLUME È IN CORSO DI STAMPA

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE - PIAZZA INDIPENDENZA, 29

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 HÖLDERLIN: 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 del «trionfo» 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?

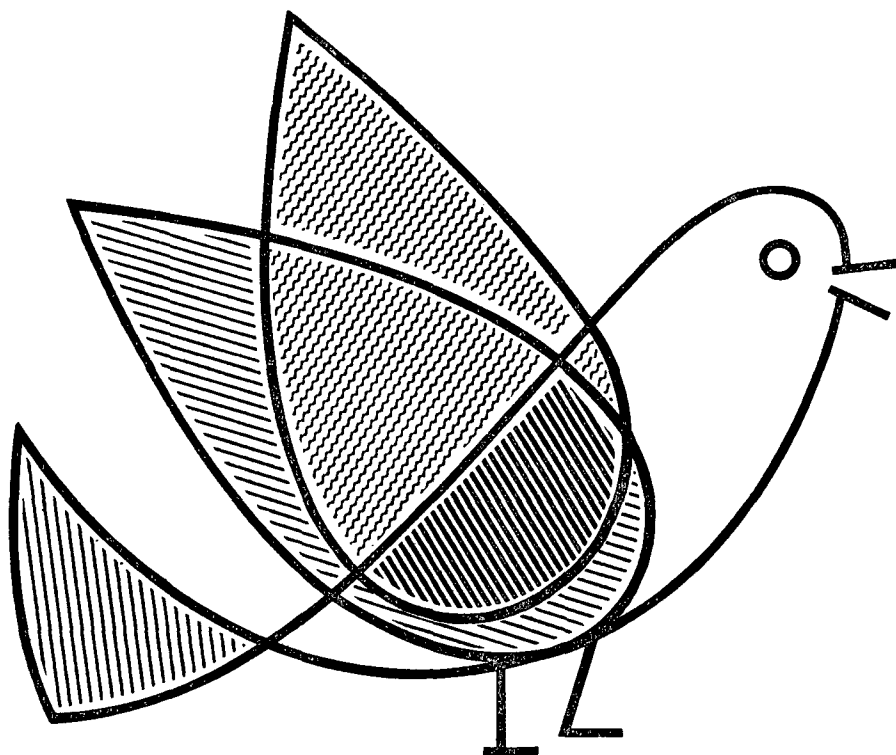
DOMENICO FOTI

A S C E S A

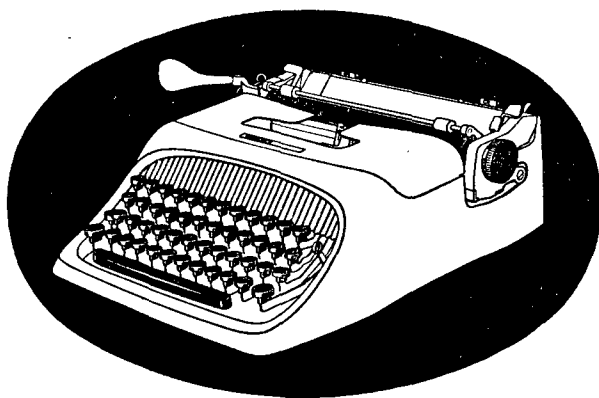
POESIE

volume di pagine 92 - L. 400

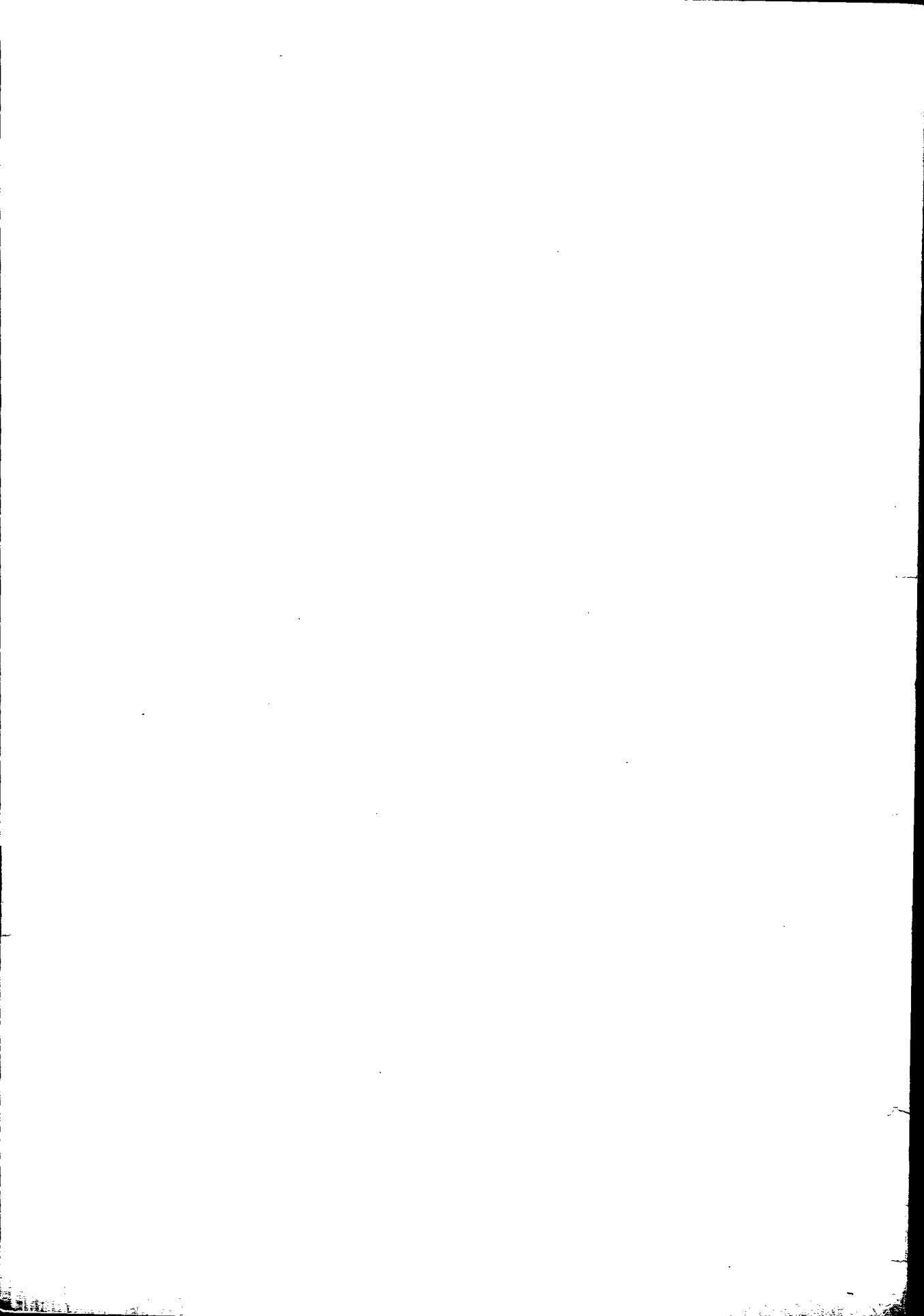
Inviare richieste alla Casa Editrice G. D'Anna - Sede di Firenze
Via I. Nardi, 6 - Telef. 53.707 - Conto corrente postale 5/1426



Olivetti Studio 44



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



Prezzo L. 500