L' APPRODO LETTERARIO

2

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 2 Anno IV, Aprile - Giugno 1958

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO
LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GIUSEPPE DE ROBERTIS, GINO DORIA, NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI

DIRETTORE

G. B. ANGIOLETTI

DIREZ.: ROMA, Via del Babuino 9 - Telef. 664 - AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 21 - Telef. 57-57
UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia L. 2500 - Estero: L. 4000

EDIZIONI RADIO ITALIANA

SOMMARIO

N. 2 (nuova serie) – Anno IV – Aprile-Giugno 1958

ANTONIO BALDINI	*Edmondo De Amicis*	pag.	3
DIEGO VALERI	*Sette poesie*	»	14
NICOLA LISI	*Favole nuove*	»	17
PIERO BIGONGIARI	*L'oggetto come evento in Clemente Rebora*	»	22
LORENZO MONTANO	*Le spiagge*	»	37
CARLO MONTELLA	*La gloria* (racconto)	»	40
ROBERTO LONGHI	*Una mostra d'arte lombarda a Milano*	»	49
CARLO BETOCCHI	*Poesie*	»	57
VITTORIO LUGLI	*Il poeta René Char*	»	63
ANGELA BIANCHINI	*Il nuovo raccolto del Sud*	»	68
ADRIANO SERONI	*La «riduzione impressionistica» in Pascoli: Pascoli e Manzoni*	»	74
NEREO LUGLI	*Birbone* (storia di un cavallo)	»	80
MARINO PARENTI	*L'atto di nascita della «Scapigliatura»*	»	85
ALESSANDRO RONCONI	*Cicerone critico*	»	91

LE IDEE CONTEMPORANEE

G. B. ANGIOLETTI	*Storia e scienza in versi*	pag.	95
	Un «panorama» discusso	»	97
LEONE PICCIONI	*Dove va la poesia?*	»	98

RASSEGNE

PIETRO CITATI	*Letteratura italiana – Narrativa*	pag.	103
LANFRANCO CARETTI	» » *– Critica e Filologia*	»	109
CARLO BO	*Letteratura francese*	»	113
RODOLFO PAOLI	*Letteratura tedesca*	»	115
CESARE SEGRE	*Lingue e letterature romanze*	»	119
EDOARDO BRUNO	*Teatro*	»	122
MARIO LABROCA	*Musica*	»	127
ANNA BANTI	*Cinema*	»	128

Illustrazioni dalla Mostra d'arte lombarda a Milano

EDMONDO DE AMICIS

di

Antonio Baldini

Un merito va riconosciuto a Edmondo De Amicis: di non essersi mai lasciato troppo incantare dalla immensa popolarità che per un buon trentennio fece di lui lo scrittore italiano più letto e più tradotto nel mondo; ed anzi in più occasioni egli mise le mani avanti per riconoscere, anche forse più del necessario, i propri limiti. Con ciò vorremmo dire, ad un mese di distanza dalla puntuale ricorrenza della data cinquantenaria della sua morte (11 marzo 1908), che l'Ombra sua avrebbe potuto aspettarsi di più: vuoi dalle sfere ufficiali, come benemerito dell'educazione giovanile, vuoi dai circoli letterari come preclaro « lavoratore della penna »: un maggiore interesse della critica, una migliore apertura di cuore. Non era certo da aspettarsi che la ricorrenza cinquantenaria della morte del caro scrittore potesse suscitare una messe di studi particolari e di interpretazioni generali come si è dato l'anno scorso per quella del Carducci, o due anni addietro per il centenario della nascita del Pascoli — artisti d'altra originalità e profondità —, ma poteva supporsi che l'occasione suggerisse qualche cosa di meglio d'un qualche accenno di velato compatimento.

Non fu degli eccelsi, ma fu dei buoni. Con simpatica ingenuità un giorno egli fece l'elogio dei «minori» con queste parole:

« Qualcuno sostiene che dovrebbero scrivere solamente i grandi, e questo non mi par giusto. In questo mondo ci sono tante anime che si

somigliano, che vivono nella stessa maniera, che vedon le cose dallo stesso lato, che hanno le medesime debolezze. Ebbene, queste anime si cercano, e quando si incontrano, sia anche in una pagina d'un libro, ne godono, e si attaccano a chi ha scritto quella pagina come a un intimo amico. I grandi scrittori ne abbracciano un gran numero di queste anime, perchè abbracciano la natura sotto moltissimi aspetti. Gli scrittori che vengon dopo ne abbracciano soltanto poche; ma bastano anche queste poche perchè essi abbian ragione di essere. I grandi scrittori destano la maraviglia, l'entusiasmo; gli altri solamente l'affetto e la simpatia... La gente che mi legge vuol bene a me, a me Edmondo, mi cerca come un amico, non perchè mi creda un genio o un grand'uomo... ».

Amicizia è la grande parola scritta in tutte maiuscole in fronte a questa opera edificata in quaranta volumi: amicizia per gli uomini fatti e meglio ancora per quelli da fare se pensiamo a quei ragazzi che furono sempre i più vicini al cuore e alla mente di babbo Edmondo e che gli fecero un giorno confessare una cosa grande: « Io ero nato per fare il maestro di scuola, a segno che quando vedo in una stanza quattro banchi e un tavolino mi sento rimescolare »; e non c'è dubbio che nel fomentare ed educare i migliori sentimenti da quel tavolino d'una scuola ideale lo scrittore abbia fatto più scuola da solo che mille e mille e mille maestri; amicizia per gli uomini; amicizia per i paesi da lui tanto cercati e percorsi in gioventù pei suoi libri di viaggio, per virtù dei quali libri quei paesi pare che facciano anche a noi tutti, da lontano, grandi festosi cenni di ben arrivato; amicizia per le idee: chè se pensiamo al Socialismo come De Amicis intendeva candidamente professarlo — un Socialismo con la fiaccola ma senza scure — è un Socialismo che ci veniva incontro a braccia aperte per un viale d'alberi in fiore, con la faccia arridente e il vestito della festa...

L'ammirazione, la simpatia, la fiducia che l'amabile scrittore seppe ispirare ai suoi lettori anche meno provveduti non sapremmo meglio metterle in luce che ricordando la preghiera che un giorno gli giunse dal fondo di un carcere, di un tale che gli si rivolse perchè una supplica al re per ottenere la grazia gliela scrivesse lui, tanta era la convinzione di quello sventurato che alle parole trovate da uno scrittore di quella bravura non ci fosse modo di rispondere *no*.

La prima opera in istampa di Edmondo De Amicis — *I bozzetti della vita militare* — è del 1868; l'ultima è del 1906. Per inquadrare nel tempo della nostra storia letteraria la sua carriera artistica ricorderò che De Amicis fece in tempo a baciare sulle guance Alessandro Manzoni, essendolo andato a trovare ottantenne nella sua villa di Brusuglio, lui ancora scrittore inedito e ufficialetto di fanteria « tutto luccicante d'argento » e più alto del vegliardo di tutta la testa. Ma fu un incontro che merita di essere ricordato con le parole dello stesso giovanotto:

« La porta s'aperse... O miei benevoli amici e non amici che mi avete detto tante volte, e con tanta ragione, che il mio cuore è una spugna, che i miei occhi son due fontanelle di lagrime, che i miei soldati sono donnette, e che tutte le righe delle mie pagine sono come tanti rigagnoli che corrono nel gran mare del pianto in cui perirò un giorno annegato, siate giusti: riconoscete che almeno questa volta io aveva il diritto di intenerirmi... e allora mi farò animo e vi dirò che io, lungo come un granatiere, io, colla mia sciabola d'ordinanza e colle mie pompose spalline, io, quando il Manzoni comparve, gli corsi incontro, gli afferrai la mano e diedi in uno scroscio di pianto improvviso.

Il buon vecchio mise la sua mano sulla mia e mi disse con accento amorevole: — Vede... cosa vuol dire avere un carattere così... buono e... ingenuo; si provano delle sensazioni... violente; si rimetta, via... si rimetta ».

(Il tenentino si rimette e il colloquio segue senza scosse).

« Venne finalmente l'ora di andarsene: accomiatandomi volli baciargli la mano, egli mi porse il viso e sentì forse l'umidità delle mie guance...

E al momento di risalire in carrozza voltandomi, lo vidi ancora fermo sulla porta che salutava col fazzoletto.

— Addio — risposi in cuor mio — addio; padre, maestro, amico; addio santo consolatore: oh se fosse qui il mio reggimento e potessi farti presentare le armi! ».

Quarant'anni dopo il devoto di Manzoni baciava in fronte (tanto per inquadrare la sua carriera letteraria tra due baci veramente « storici ») Gabriele d'Annunzio sui quaranta anni: « E mi parve » racconta Edmondo in bianche

chiome « di sentire sotto le mie labbra la fronte di vent'anni prima [quando s'erano primamente conosciuti negli uffici romani della " Cronaca Bizantina "] calda di vita e di speranza ».

Il successo della *Vita militare* fu immediato, spontaneo e vastissimo. Prima di essere raccolti in volume alcuni di quei bozzetti erano stati pubblicati in un giornale stampato a Firenze, capitale provvisoria del Regno, per conto del Ministero della Guerra: «L'Italia militare»: giornale fatto più di forbice e di colla che di penna, in un ufficio allogato in un buio mezzanino d'un vicolo nei pressi di Mercato Vecchio. Un giorno il proto del giornale arriva di corsa con la notizia che in tipografia mancava un'intera pagina di tre colonne a completare il giornale. Come rimediare? Il sottotenente (allora si diceva luogotenente) De Amicis si chiude in camera e butta giù d'un fiato la descrizione d'« Una marcia come se ne dànno tante »: tale il titolo che, più tardi, mutato in « Una marcia d'estate », sarebbe stato del capitolo d'apertura dei bozzetti in volume.

Cominciava: « Era una bella giornata d'agosto... ». Altri bozzetti sarebbero cominciati: « Era una notte senza luna e senza stelle... »; oppure: « Era domenica e faceva un tempo bellissimo... »; o anche: « Era una notte di gennaio e nevicava ...» Lo scrittore aveva trovato il tono della più corrente improvvisazione, per entrare immediatamente in argomento. E così, quasi diremmo mettendosi a sedere sul primo scalino, col tono più conversevole, egli trattò un tema non prima affrontato da quando l'esercito italiano si era nuovamente costituito: la vita militare nella guarnigione o sul campo delle manovre... Fu per quel tono di verità vissuta, anche se abbellita di molte frange sentimentali, che il De Amicis guadagnò di colpo l'attenzione universale...

E fu quello il primo di quaranta volumi composti nello spazio di quaranta anni: in parecchi dei quali altri volumi lo scrittore potè mostrare molto maggiore scaltrezza nello impostare e sviluppare certe situazioni ed esperienza d'arte e approfondita conoscenza delle risorse della lingua, ma, probabilmente in nessun altro — tranne che nel *Cuore* e in certe parti di *Sull'Oceano* — egli seppe portare in luce una sua genuina originalità fissandola

in una espressione che più direttamente rendesse la effusione da cuore a cuore.

Quanto alla graduale conquista d'una più variata e animata veste formale valga un giudizio dato da Antonio Fogazzaro: « Non gli perirà la lode d'aver conosciuto interamente *quel che potea la lingua nostra*, nè — aggiungeva con una palese stoccata a Gabriele d'Annunzio — nè gli perirà la lode anche maggiore di non avere abusato di questa sua signoria ». Autorevole giudizio di un artista che in qualche momento potè quasi contendergli la palma della popolarità in Italia, che mette conto di registrare quando si pensi ai tanti professionisti di lettere, che, quanto più si dilatava il successo della prosa deamicissiana, si credettero in dovere di trattare lo scrittore di Oneglia dall'alto, come cultore d'un genere di letteratura popolare, leggiera, superficiale, non propalatrice di idee profonde. « Ha l'ingegno nel cuore » borbottava chi non voleva arrendersi. Alla buon'ora! gran guadagno avere tutto l'ingegno nel cervello e comporre dei libri unicamente per la delizia dei puri critici! Pare impossibile, ma c'è ancora qualcuno che, di fronte ad un'opera disarmatamente cordiale come questa, dimostra di avere quasi paura d'essere ingannato sul peso per certa oltranza sentimentale di talune situazioni vagheggiate dall'artista, persiste nel volergli presentare il conto d'una lagrima strappatagli un giorno con uno dei suoi famosi colpi proibiti.

Anche ultimamente, proprio nei giorni che, con scarso effetto, si cercava di far mussare l'occasione del cinquantenario, Alberto Moravia, impavido e slagrimato scrittore dell'altra sponda, della sponda asciutta, pare che abbia dato notevole scandalo alle anime bennate lasciandosi andare a dire, del *Cuore*, che è un libro che dove vorrebbe far piangere otterrebbe il risultato opposto di far ridere. Non sappiamo se nel caso di Moravia possa avere ragione Giovanni Ferretti, ottimo studioso e buona tempra di educatore, il quale pensava di potersi fare una ragione del perchè negli ultimi tempi certi critici si siano mostrati tanto sostenuti con l'autore del *Cuore* col fatto che non sapessero perdonargli le lagrime buone dei piccoli, quasi un poco vergognandosi d'essere stati piccoli anche loro e di averne dovuto versare tante. Non so, non crediamo, non diremmo che tale sia il caso di un Moravia.

Nè anche vorremmo interpretare deamicissianamente il nostro amico Moravia facendovelo immaginare come una specie del « cattivo compagno » Franti della classe del *Cuore*, in quella pagina dove la povera madre di quel perfido entrava in classe spingendoselo avanti per implorare al Direttore di condonargli la punizione di otto giorni di sospensione, — « Dio ne guardi se suo padre scopre la cosa, lo ammazza » — e ottenutane per grazia la riammissione, e uscendosene la donna piangendo, « il Direttore guardò fisso Franti, in mezzo al silenzio della classe, e gli disse con accento da far tremare:

— Franti, tu uccidi tua madre!

Tutti si voltarono a guardare Franti. E quell'infame sorrise ».

(Ed eccoci ad uno di quelli che si son detti colpi proibiti).

O « infame » e caro Moravia, cuor nero, le avrai pur lette, o te le avranno risoffiate, le parole di fuoco che anime ben nate di antiche maestre di scuola si sono sentite in dovere di vergare, avverso il tuo giudizio, all'indirizzo dei direttori dei quotidiani. Ma tu stesso saprai che la pècca che tu oggi addebiti all'ottimo Edmondo è vecchia di almeno ottanta anni, da quando primamente Giosuè Carducci chiamò il nostro scrittore « Edmondo dai languori », ed evocandolo burlescamente: « Potessi pianger sur un campanile come il mio dolce Edmondo... » e sulle orme di Carducci, Oriani scrisse: « Soldato, formò dei soldatini di piombo per il pubblico, che ne impazzì, perchè piangevano senza perdere la vernice ».

Così, ci ripugna di credere che il titolo di un articolo commemorativo apparso nella stessa occasione in un grande settimanale fosse proprio di pugno dell'autore — che nella fattispecie è poi una gentile autrice — e non, come vuole il pessimo abuso invalso in quel tipo di pubblicazioni, sia stato, a trovarlo, uno sguaiato praticante di frasi a sensazioni: questa: *Diventò ricco facendo piangere*: quasi ad insinuare che la emotività dello scrittore fosse procurata ad arte e simulata per un calcolo di successo: come si legge in quei mendicanti falsi ciechi e falsi storpi che alla fine si arriva a scoprire che hanno il loro conto in Banca.

Nè poi si insista a voler credere che un simile agguato di lagrime, che qualche censore di monotone risorse vi farebbe credere apprestato quasi in ogni pagina per il vostro intenerimento o avvilimento, prenda così tanto

spazio nell'opera complessiva d'uno scrittore che, al contrario, fu, come pochi, voglioso e capace di godersi lo spettacolo del mondo e di comunicare altrui il piacere della scoperta che il nostro prossimo sia costituito di personaggi così vari e divertenti.

Sulla più parte del mondo come De Amicis ce lo squaderna si riflette il lume di una gentile ilarità: perchè ostinarsi dunque a guardare dalla parte in ombra, nell'ombra di quella nuvola del pianto... che vi fa tanto ridere?...

Con infinita buona grazia e rara presenza di spirito da disorientare i suoi meditabondi critiçoni, De Amicis un bel giorno si era fatto loro incontro mandandogliene tutte buone.

« Tre idee, non più di tre idee tinte di mille colori, una doppia paura di far sorridere i miscredenti e di scontentare le mamme pie; un tirar sempre al cuore a tradimento... E, nell'insieme di ogni libro, troppo scoperto il lavoro della costruzione, per modo che il lettore assista e partecipi quasi a tutte le mie fatiche e ai sentimenti di tutti i miei personaggi; e le loro azioni hanno dei perchè troppo costantemente determinati; e quello che nei movimenti dell'anima c'è di subitaneo, d'imprevedibile, di contraddittorio, per me non esiste ».

C'è indubbiamente del vero che molti dei suoi personaggi d'invenzione siano più escogitati che non creati dal di dentro, e che più che dei veri e propri caratteri quelle sue appaiano delle macchiette, spesso perfettamente riuscite: come, per un esempio su cento, quel Pinetto, piccolo cameriere d'albergo, innamorato perdutamente di una balia al sèguito d'una ricca famiglia di villeggianti, o come quel padre di rustica progenie, incaponito che un suo povero capocciare di figlio impari per forza il latino, avendo sentito dire che se non si sa il latino non si può nemmeno sapere l'italiano. Per i suoi limiti, nelle novelle a sfondo tragico o sentimentale, come *Manuel Mendez* o come anche in *Carmela* — che pure ci appassionava tanto nell'adolescenza — egli resta notevolmente indietro ai grandi modelli: e vero romanzo non gli riuscì di scrivere col *Romanzo d'un maestro*, pur concepito con vistose ambizioni di romanzo e che è piuttosto una successione di situazioni-bozzetti-scolastici, così come più tardi gli restò a mezzo il vagheggiato ro-

manzo d'argomento sociale, che doveva intitolarsi *Primo maggio*, del quale non sussistono che talune situazioni–bozzetti–sociali disperse nei volumi *Capo d'anno* e *Lotte civili*.

Di saldo impianto e dritto svolgimento restano almeno i due più famosi « racconti mensili » del *Cuore*: « Dagli Appennini alle Ande » e « Sangue romagnolo ». Ma è noto in quale stato di felicità creativa quel libro fu composto. « Io sono in una corrente di entusiasmo che mi porta via — scriveva al suo editore —. Non ho altro affetto che il mio *Cuore* che io porto avanti tra lagrime e scatti di gioie ».

Dopo *Cuore* l'apparizione di *Sull'Oceano*, che affrontava un tema di vitale importanza come quello della nostra gente raminga per il mondo in busca di lavoro e di pane, fu salutata da un coro di lodi senza contrasto. Giuseppe Giacosa scrisse a Fogazzaro: « C'è da sentirsi orgogliosi di questo libro come italiani ».

Prima di *Cuore*, preparato di lunga mano e per il quale il fortunato titolo di *Cuore* era già stato impegnato con l'editore, fu composto il libro dal titolo *Gli amici*: repertorio e laudario di tutte le effusioni passioni consolazioni delusioni di quello che il Carducci, proprio avendo in mente le prime opere di Edmondo De Amicis, aveva definito « vil muscolo nocivo ». Opera che non difetta di molte pagine stanche, ma che dette all'autore la convinzione di avere attinto la parte spirituale del mondo che più strettamente gli competeva, e che forse contiene alcuni dei capitoli più panetrativi, psicologicamente, di tutta l'opera deamicissiana.

Prosatore per diritto di nascita, come poeta in versi la critica non gli ha fatto nessun credito: pure, nella sua recente antologia dei poeti minori dell'Ottocento, Luigi Baldacci, uomo di gusto esimio, ha voluto cogliere in talune sue poesie « una sorprendente anticipazione di motivi crepuscolari ».

La carrozza di tutti è la puntuale opera findisecolo, cominciata nel 1897 e stampata nel 1899. Per i lettori che abbiano passata la sessantina l'opera si raccomanda col fascino sottile di una affettuosa rievocazione del buontempo antico, come a sfogliare un album di fotografie, o i giornali della moda o i cataloghi delle Esposizioni d'allora, con le opere di un De Nittis, un Boldini, un Zandomeneghi. Facile, ritagliare da quelle pagine delle figure

da mettere in cornice, come la bella fioraia di Porta Palazzo, o la contegnosa santerellina, sorprese nel tranvai di Corso Vinzaglio.

« Mentre il tranvai andava di tutta corsa, un bel pezzo di bruna sui trent'anni, senza cappellino, con un canestro di fiori alla mano, prese l'abbrivo dal marciapiede e, adocchiato un posto in capo a una panca, spiccò un salto... e *là*, ritta sulla pedana con una mano alla colonnina e il canestro per aria nell'atteggiamento d'una cavallerizza che, passato il cerchio, ricasca sulla sella... ».

« Spiccava fra le altre signore come una Madonna dell'Angelico in mezzo alle figurine d'un giornale di mode... Il suo viso si disegnava sul vetro d'un finestrino dov'era dipinto d'un color azzurro e rosso di fuoco un annunzio figurato di pastiglie per la tosse, e così pareva un viso di vergine campeggiante nell'invetriata d'una cattedrale, così puro di linee e d'una bianchezza così eguale e soave che avrebbe attirato il primo sguardo fra dieci visi di monache tutte belle ».

Nei due volumi dei suoi *Ritratti artistici e letterari* De Amicis sfoggia riguardevoli numeri di ritrattista. Valga per tutti il ritratto della moglie di Verdi, la Giuseppina Strepponi:

« Sul suo viso, anche verso i settant'anni, erano rimaste quasi immutate le linee della prima bellezza; e il biondo ancora persistente nei suoi bei capelli brizzolati e il color rosato della carnagione le davano, a prima vista, un'apparenza giovanile: benchè gli occhi chiari avessero un'espressione naturalmente severa, che contrastava alla giocondità del suo spirito. Nulla era rimasto in lei, e forse non era mai stato, di ciò che fa credere ad alcuni che si riconosca un'artista di teatro, anche molti anni dopo ch'essa ha lasciato le scene ».

E valga questo impressionante ricordo della violenza oratoria di Vittorio Imbriani.

« Non ricordo d'aver mai inteso un oratore che manifestasse e sostenesse così a lungo una così violenta tensione di tutte le forze della mente, dell'animo e dei nervi. Vicino come gli ero, sentivo fremere la vita nel suo corpo come il vento dentro una torre che ne risuona e ne trema dalle fondamenta; sentivo quasi le onde montanti della sua ispirazione, il ribollimento

intimo d'ogni suo pensiero e sentimento prima che erompesse in parole, il sordo e concitato lavorìo della fucina ardente in cui si preparavan le frecce che gli scoccavan poi dalla bocca fulminando ».

E in pagine siffatte sta il punto che non ci lascia pensare che un'opera come questa dovrebbe riuscire assolutamente estranea ai lettori d'oggi, e che, anzi, a lettori tanto più sacciuti e smaliziati di noi sempliciotti che di tale scrittura nella infanzia ci nutrimmo — (e stavo per dire ci allattammo) — ci nutrimmo come del pane, potrebbero essere riconsiderate con una intelligenza più confacente e selettiva, di quella che la nostra un giorno sapesse e potesse essere.

E voi, voi che ce l'avete fatta tanto lunga con la nenia dello scrittore lagrimogeno, vogliate, di grazia, far mente locale che « Edmondo dai languori » ha scritto fra gli altri anche un libro intitolato espressamente *Pagine allegre*.

Anzi, per lasciare gli ascoltatori con la bocca dolce del sapore di una delle sue pagine più irresistibili di felicità rappresentativa affacciatevi a considerare la mocciosaglia di Santa Margherita Ligure come lui la vede.

« Il mare è la prima scuola di questi bacherozzoli rivieraschi. Appena si reggon ritti ci vanno a guazzare come gli anitrini nei rigagnoli; a tre anni s'arrampicano su per gli alberi dei barconi, a otto rèmano, e accompagnano i grandi alla pesca, reggendo a fatiche incredibili. Bisogna vederli giocare con l'onda i giorni di margrosso, che sono i loro giorni di festa. Saranno stati, una sera, una trentina, da ott'anni in giù; molti con le berrette rosse che usano i loro padri, tutti coi piedi e le gambe nude e i calzoncini rimboccati fino alle coscie. Quando vedevano alzarsi una grande onda lontana, tutti quei mocciosi s'avanzavano sull'arena della spiaggia, arrogantemente, come se movessero in guerra contro Nettuno, e a un certo punto s'arrestavano, in ischiera, con le braccia incrociate e il capetto alto, in atto di dire: — Siamo qui noi! Avanza, se ardisci! —. Quando l'onda sopraggiungeva, le voltavano tutti a un punto le mele, e via come frecce, ma gettando grida di vittoria, perchè il mare non li arrivava. Ma qualche volta l'acqua li raggiungeva, passava oltre, invadeva la strada, avvolgeva il casotto del dazio, arrestava le carrozze di passaggio, faceva scappar le donne col tombolo; e allora saltavan tutti nelle barche con una lestezza di gatti, e di là dentro,

come uccelletti nel nido, schiamazzavano tutti insieme sventolando le berrette, con gioia frenetica, come d'un trionfo ».

Ed eccovi, per buona giunta, da una pagina di *Marocco* il grande ritratto di Hamed, servo moro dell'ambasciata:

« Piantato sopra uno stupendo cavallo nero Hamed esce di galoppo dalla porta merlata di Mechinez e si slancia a briglia sciolta a traverso la campagna. Il suo alto turbante, illuminato dal sole, splende della bianchezza della neve, la sua grande cappa celeste ondeggia al vento come un manto reale, il suo pugnale scintilla: tutta la sua figura maschia e graziosa spira la maestà d'un principe e la baldanza d'un guerriero... Dove va? a rapire la più bella figliola di Faraone? a sfidare il valoroso Caid d'Uazzan, fidanzato della sua amante?

No: viene all'accampamento a pigliare un fritto di patate per il desinare dell'Ambasciatore ».

(dal *Terzo Programma*)

SETTE POESIE

di

Diego Valeri

I NUOVI GIORNI

Oh, l'alberello della primavera,
biancopiumato, dolcesplendente,
anche una volta mi prende il cuore,
come ogni volta al ritornar dell'anno.
Quale speranza nuova, quale attesa?
Che porteranno i nuovi giorni?
Nulla. Ma intanto è apparso il grande uccello
bianco, improvviso, in mezzo al campo nero.

RICÒRDATI

Ricòrdati degli occhi in cui leggevi
l'amore — la tua buia pena
d'essere amato.
Ricòrdati delle fuggenti voci
che passarono dentro i tuoi silenzi
chiusi — e via si perdettero lontano.
Pensa a quei che ti pensano
sempre, e sempre ti guardano,
muti — e ti vorrebbero parlare.

NUVOLA

La nuvola di perla
che volava corrusca in cima al vento
tra raggi obliqui di fiamma e d'argento,
s'è calata sul monte oscuro, è ferma.

RITRATTO

Sotto l'ombra confusa dei capelli
e il liquido lume degli occhi,
una linea sola
aggira lenta il tondo della spalla,
sfiora il muscolo morbido del braccio,
scende diritta al polso esile, s'apre
nella mano, bel fiore
dai cinque lunghi petali.
Una linea sola, ferma e pura,
ti disegna e ti chiude
tutta, grande fanciulla.

PRIMAVERA SULLA MONTAGNA

Un velo d'acqua su pallidi sassi;
anche un velo di voce fuggitiva
nel silenzio del bosco.
Esco al prato, affondando il piede in zolle
soffici ed irte di seccumi, molli
di segreti disgeli. E dalle crepe
d'un cumulo di neve ultima vedo
spuntare le corolle

ceree dei fiori primi. Primavera
risale alla montagna.
Ecco, sotto le immense
nuvole azzurre e grige, la betulla
che trema, nuda, nella sua vestina
di verde fumo, e il giovinetto larice
che scrolla all'aria i suoi nuovi capelli.

ESTATE DI ROMA

Sulla terra nerastra,
trito ossame di secoli,
trema e sfavilla l'erba di un mattino.
Sotto gli archi degli acquedotti rossi
gli oleandri s'incurvano, bevuti
dalla gran luce. Nuvole d'argento
nel cielo alto s'impennano,
come lassù sul colle d'oro i candidi
cavalli dei Dioscuri.

DISTANZA

È una distanza come di colline
posate dalla luce della sera
sull'estremo orizzonte. Così nette
di segno e così tenere,
che non osa toccarle l'amoroso
desiderio dei sensi.
Questa è la tua distanza.

FAVOLE NUOVE

di

Nicola Lisi

LA BOTTEGA DELLE CORNA

Ai primi del secolo, in tempi che, dunque, si possono considerare trapassati, in luogo detto, chi sa perché, la « salita della donna », c'era sul lato sinistro della strada una pianta di castagno, d'una circonferenza tale che per cingerla ci volevano almeno una decina di persone, che si dessero la mano, torno torno. Era un castagno straordinariamente vecchio, più che secolare; per la inclemenza di tante stagioni marcito nell'interno: soltanto in alto, su due rami divergenti, abbellito, e in abbondanza, dalle foglie.

Avvenne che un venditore ambulante, chiamato Pietrone, stanco della vita nomade per essere, ormai, piuttosto in là con gli anni, lo svuotasse accuratamente del marciume per lo scopo di aprirvi una bottega.

In cima alla salita, era quello un posto, per i viaggiatori sulle diligenze, di fermata obbligatoria. Vi rimanevano più o meno fermi il tempo che occorreva ai cavalli per ripigliare fiato. Era legittima la speranza di Pietrone, specie con la mescita del vino, in un costante, anche se piccolo, guadagno giornaliero.

Si dedicò, dunque, con amore a metter su una bottega che non avesse nemmeno la parvenza di cosa provvisoria. Ne rivestì, all'interno, le pareti di carta incatramata, atta ad impedire le filtrazioni d'acqua nel novero, piuttosto lungo, de' giorni piovosi. Ma la porta fu davvero il suo capolavoro! Se egli avesse avuto la costanza di tenersi fedele ad un mestiere, le sue mani

sarebbero state, certamente, capaci di far tutto. Basti dire che quella porta, senza difficoltà, si chiudeva a chiave.

Il giorno prima della inaugurazione, mentre stava sistemando la roba in una specie di scaffale, gli si presentò un uomo di mezza età, vestito civilmente, il quale disse che il castagno era suo e perciò non sopportava quell'arbitrio: che egli si considerasse dunque, fin d'allora, come citato, per danni, dinanzi al Pretore. Pietrone si scusò dicendo che aveva sempre creduto essere quel castagno, lungo la strada, del Governo; ma poiché il resultato delle sue parole fu che costui si arrabbiasse e lo minacciasse maggiormente, si buttò in ginocchio a scongiurare di non rovinarlo, or che aveva fatto tante spese e perso tanto tempo. Il padrone resistette alquanto; poi, internamente, si commosse. Acconsentì che egli facesse pure i suoi interessi; ma a patto che della proprietà riconoscesse il legittimo diritto. Si accordarono per il canone di lire dieci all'anno, che non era poco, per l'uso soltanto di un castagno, a quell'epoca, prima delle guerre.

La bottega, dalla gente, a motivo dei capricciosi rami verdi, fu detta « delle corna ». Anzi, per quell'appellativo, che Pietrone aveva cura di ripetere ogni volta che s'intratteneva a parlare con i viaggiatori, diventò famosa in Toscana prima e poi, fatalmente, in tutta la nazione. Tanto, egli non aveva mai neppure pensato a prender moglie e l'interno angusto e rustico della bottega non avrebbe potuto essere scambiato per camera nuziale.

I DUE GEMELLI

Il fatto che ha in sé persino del miracoloso avvenne, or non è molto, in un paesino della Puglia.

Una donna del popolo, la quale per far contento il marito aveva sopportato nove mesi di sacrifici e cure a cagione di precedenti aborti, dava alla luce, felicemente, due maschietti. Il marito, sebbene non disponesse che di scarsi mezzi, dell'accaduto fu contento al doppio. Dunque, la mamma e il babbo, di riflesso anche i parenti e gli amici di famiglia, sembrava che non avessero a sufficienza occhi per guardarli, tanto in verità, a vederli

assieme, così uguali, o nel letto o nella culla, erano belli. Riconoscere l'uno dall'altro tornava difficoltoso anche alla mamma che, forse per questo, dopo il battesimo, aveva messo una medaglia con il nome appesa al collo di ciascuno. Si chiamavano Vincenzo e Carmelo.

Una sera Vincenzino cominciò a soffrire di dissenteria e ne continuò a patire finché visse: ancora per una settimana. Eppure non aveva poppato che il latte della mamma, la quale, anche a parere del medico condotto, era una donna, indubitatamente, di costituzione sana.

Vincenzino, pochi momenti prima di morire, prese per la mano il fratello e c'è anche da credere che gliela stringesse forte, perché Carmelo mandò un grido. Dopo però si fece talmente luminoso d'innocenza che la madre a quel modo li lasciò congiunti.

Ella, che era stata sola in quel frangente, corse alla finestra per chiamar qualcuno. Poi, ritornata presso al letto, vide, ahimè!, che anche Carmelo, e sempre di più, si scolorava in viso: pareva una candela nell'istante in cui il lucignolo si spenge.

Quel caso di unione nel ventre della madre, nel lettino o nella culla per una vita di durata così breve, nella morte dandosi la mano, in paese commosse tutti quanti. Di una commozione che rasentava la dolcezza. Ci furono alcune donne che, alla vista dei gemelli esposti, lacrimavano pur restando sorridenti. Anche la madre, dopo che fu tra le braccia del marito, assunse quel medesimo contegno. Forse sentiva, istintivamente, che egli le era grato della maternità, anche se del suo frutto se ne faceva la raccolta altrove.

C'è da dire, ora, della preveggenza pietosa che ebbe il falegname. Mandò una cassa insolita per forma e per misura, ma quale ci voleva a interpretare un desiderio che, se anche inespresso, era generale. Nessuno, venuto il momento, avrebbe potuto adattarsi neppure al pensiero di separare le due creature.

Al trasporto, di tutta la popolazione, se si escludono gli ammalati e gli impediti per qualche altra importantissima ragione, non mancò nessuno. Ci furono due corone solamente, ma che per significato ne valevan mille: una per i babbi e per le mamme; l'altra per i giovani e i fanciulli. Entrambe di gelsomini: profumate, piccole e rotonde.

La sepoltura fu una cerimonia mesta sì; ma di una mestizia molto simile

alla felicità più vera, la quale si addice tanto alla vita che alla morte. Eppoi fra gli astanti, prima di ributtar la terra nella fossa, ce ne fu uno, anziano, a ricordare la credenza antica che due gemelli morti e seppelliti in quell'atteggiamento, della pace tra i popoli son pietre angolari.

IL FARFALLONE E LA RONDINE

Un farfallone appiattitosi col corpo e poi, trovandoci gusto, anche con le ali su di un maturo cavolfiore, venne rapito e mangiato in aria da una rondine fugace.

I FIUMI, LE NUVOLE E IL MARE

Di grandi e piccoli fiumi, fossero essi in piena o in magra; di estese e brevi nuvole, fossero esse pregnanti o leggere; il mare, dalle indefinite e ognora aperte fauci, non mai sazio, le acque, in commistione, inghiottiva.

ANSELMO E L'ARGENTA

Ai primi del secolo, Anselmo e l'Argenta, che vivevano lavorando, in proprio, poche terre in una plaga, fra le alpestri, della Garfagnana, avevano entrambi una età, press'a poco, intorno ai cinquant'anni. Si erano sposati ormai da un pezzo e l'Argenta, dopo un parto andato a male, non aveva fatto altri figlioli.

Fu proprio a quell'età che nell'Argenta cominciò ad avvenire il mutamento. Le caddero i capelli fino a restare, in breve, completamente calva; però i peli che perdette in testa le riapparvero, in altra maniera, diffusi nel corpo e su diverse parti: intorno alla bocca e, in lanugine diffusa, sulle guance, sulle braccia e sul dorso delle mani.

Se fosse vissuta ai nostri tempi la verità si saprebbe tutta e potrebbe darsi anche sparsa a' quattro vènti nel caso, del resto possibile com'è dimostrato al lume delle moderne conoscenze, che la poveretta, da donna quale era sempre stata, si fosse trasformata in uomo. Invece la gente d'allora

neanche malignò per nulla; sebbene alcuni avessero notato quelle variazioni che andavano dal fisico al contegno, tanto che la sera, dopo avere fatto con la rigovernatura l'ultima faccenda, si sedeva accanto al marito, anch'ella con la pipa in bocca. E nemmeno quando, successivamente, aveva preso l'abitudine di andare a lavorar nel campo, prediligendo le fatiche più pesanti, come sarebbero quelle della vanga e della zappa. Sicchè, anzi, capitava, non di rado, nelle conversazioni, specie domenicali, alla bottega, che Anselmo e l'Argenta fossero citati come una coppia bene combinata, da stare a modello per coloro che badano soltanto alla procacità della bellezza. Anche se la gente stessa li avesse sentiti quando, da soli, si parlavano al maschile, fosse pure nel momento in cui Anselmo chiamava la sua moglie Argento, non avrebbe sospettato di nulla che andasse oltre la semplice stranezza; di nulla, dunque, da non rientrare nella molteplicità dei vezzi, propri dell'amore coniugale.

Anselmo e l'Argenta morirono, si può dire, contemporaneamente. Avevano, allora, circa settant'anni. È probabile che si attaccassero, l'uno con l'altro, l'influenza, che in quell'anno, fra la gente anziana, risultò, più di tante altre volte, deleteria. Il giorno che Anselmo fu portato al camposanto, l'Argenta, alla chetichella, cioè senza avvisar nessuno che si sentiva male, si mise ferma a letto. Vi fu trovata morta il giorno dopo.

Il medico condotto, che venne ormai soltanto per la prescritta visita di legge, alla presenza del cadavere fu assalito da tal sorta di dubbio da farlo rimanere in grave turbamento. E cioè che pochi giorni prima fosse avvenuto, chi sa come, uno scambio di persona, per cui, in realtà, si sarebbe trattato allora, non ora, della morte dell'Argenta. Ma poi pensò che gli conveniva di rimettersi tranquillo: di convincere se stesso che tutto fosse andato regolare. Nemmeno, dunque, per sua curiosità alzò il lenzuolo per scoprire e ricoprire il morto.

IL CUCULO E IL PASSEGGERO

Il cucùlo, per il quale, nel nido, fatica o la lodola o il fringuello, con la pacatezza del suo canto invoglia il passeggero a un sognante riposo, estraneo ai doveri ed agli affanni, nella dolce primavera.

L'OGGETTO COME EVENTO IN CLEMENTE REBORA

di

Piero Bigongiari

La violenza della rottura che ha caratterizzato il nascere della nuova poesia italiana, in Rebora è come imprigionata nello sforzo poetico. Mentre il futurismo tentava una *dynamis* di carattere ancora naturalistico, e acquistava adepti tra i crepuscolari: cercando dunque, né più né meno che il Pascoli onomatopeico, di vincere la partita nel prelinguismo — secondo un calzante accenno continiano —, cioè nell'intercapedine linguistica tra la cosa e la parola, a cui si era ridotto il naturalismo lirico di estrazione ottocentesca; gli ignari fondatori della nuova poesia si trovavano davanti a difficoltà molto meno clamorose, ma più intimamente sostanziali. E, per esempio, nella « prosa » di Campana c'è molta più sintesi che in un manifesto futurista; come in un « frammento lirico » di Rebora molte più ragioni che non nel *repêchage* europeo dei lacerbiani e dei primi vociani. Ma nel lombardo Rebora tali ragioni, statuendosi assolutisticamente, non avevano margini, l'agio cioè di scaricarsi in una serie di riflessioni concomitanti, e in tal modo contribuire a un ritorno della stessa energia arricchito dalla sua prosa circostante, dal suo *maintien* razionale; no, in Rebora l'immagine è l'illuminarsi stesso della sua ragione; ma l'energia di Rebora è come il fiume di Eraclito: come l'uomo non può mai bagnarsi nella stessa acqua, così il poeta non può mai toccare una seconda volta l'accensione che crea nello stesso istante il massimo di luce con, intorno, il massimo,

perché condensato, perché respinto ai margini, di buio. È questa la vita: unicità; e ha il carattere di un'eterna istantaneità. Ma, dicevo, il lombardo Rebora che cosa oppone a una tale violenza di esiti naturali, come si accinge a inalveare una grazia tanto poco maneggevole, e che oltretutto tenderebbe a schiacciare l'oggetto, a non renderlo cioè utènsile, con la sua fulminea facoltà di propagazione? Risponde, il novecentesco Rebora, come avrebbe risposto un Parini, *displaced person* del razionalismo illuministico e illuminato in mezzo al deflagrare dell'irrazionalismo novecentesco degli anni del primo anteguerra: col rifiuto di una loica applicata, e con una oggettività che rompe ogni idea tradizionale di poesia cantabile, tutto dietro all'oggetto come evento che non esige altra fedeltà che quella della trascrizione, con rotture che servano a contenere come tanti punti obbligati, reperibili nella mente, una traiettoria. Il primo Rebora è una sorta di illuminista dell'irrazionalismo:

intendo
Il divenir tremendo che non cura
L'opporsi, e si fa storia e natura. (*Solo*)

Il divenire che non cura l'opporsi: viene a mancare non la dialettica degli opposti in una tal fase, ma la possibilità di avvertirla, poiché il divenire, appunto perché tremendo, non cura l'opporsi, che però è ipotizzato in questo suo vano contrastare. Allora storia e natura, ecco che vengono a convivere, sottomesse al fatale dirompere di un'energia incontrollabile: e nella storia è un tanto di naturale per cui l'uomo vi si trova in mezzo come in un altro da sé, come in una selva inesplorata, e nella natura è un che di storico che spinge l'uomo a riscattare l'una e l'altra, l'una con l'altra, il divenire umano col divenire naturale, e viceversa, appunto per il loro consistere eteroclito (« Quassù, fra proni tetti Sal dalla pioggia l'estasi notturna Dell'intensa ampiezza quieta, E folgoran gli aspetti Delle cose nel senso »).

Come questi nostri primi poeti del «medioevo» novecentesco hanno tentato di captare una grazia tanto pericolosa nei suoi passaggi da annullarli per

la sua stessa violenza? Rebora, da lombardo ripeto, con ragioni intermedie, quasi stazioni di una ragione difficile a percepire: organizzando una scansione « antipoetica » (quel « respiro ritmico... come una martellatura potente » di cui parla Serra) di una poesia decisa a condurre a verità, cioè a farsi tramite di quell'energia irrelata, di cui si trattava di stabilire una « vita di relazione »: tale è la poesia per Rebora.

Quando morir mi parve unico scampo,
Varco d'aria al respiro a me fu il canto:
A verità condusse poesia. (*Curriculum vitae*)

Insomma Rebora è l'operaio che afferra con le pinze la colata che esce incandescente dall'altoforno come un serpe di fuoco in cerca della sua forma. E avverte Rebora la forza del suo stringere, quasi costringere, quel « divenir tremendo »; avverte, nell'attimo che lo tocca, e lo piega, così testimoniandolo, la forza direi connaturata del proprio « libero arbitrio » poetico: di cui poi dovrà constatare che l'esito non gli appartiene.

Ma dove nel libero indugio
Arcanamente s'agita il mio volo,
Odio l'usura del tempo
Paurosamente solo.

È qui che in Rebora coesistono il momento della coscienza individuale (« Ma dove nel libero indugio Arcanamente s'agita il mio volo ») e quello dell'avvertenza della propria necessità: il poeta sa che non può abbandonare la creazione al suo esito, è qui che avverte la necessità della presenza umana in un creato che, scatenato dal suo stesso farsi, sembrerebbe farne apoditticamente a meno (« Odio l'usura del tempo Paurosamente solo »). La statura dell'uomo ecco che si rileva necessaria, in mezzo a una violenza altrimenti senz'esito. Il tempo è usura se « paurosamente solo », e spinge il sentimento poetico, per compenso, al diapason dell'« odio », per intonarsi a quella « paurosa » solitudine. È qui, a questo primo « sentimento del

tempo » della nostra poesia novecentesca, che forse mi è lecito accostare per antipodo quanto andava su per giù negli stessi anni, o poco dopo, avvertendo Cardarelli, un altro poeta che ha segnalato come « indugio » il costituirsi del verso, e il caricarsi in esso di tempo, sulla prosa fortemente martellata, sulla trama, con un che di allucinato nel suo *ralenti* già vicino al ricordo, della vita. Un'assuefazione di discendenza leopardiana alla fenomenicità della vita si è in Cardarelli poeta tonificata in questo avvertire, del tempo, il passo insieme precipitoso e lieve. Pare, il tempo, indugiare, come orma, nell'orecchio del poeta, come indugia nell'occhio lo spettacolo della vita al suo passare. E nel contraccolpo la parola, il verso, si carica di tempo, insiste il suo ronzio quando è già passato:

Precipitoso e lieve
Il tempo ci raggiunse.
Di fuggevoli istanti ordì una storia
Ben chiusa e triste.
Dovevamo saperlo che l'amore
Brucia la vita e fa volare il tempo. (*Passato*)

Dunque è il ricordo a istituirsi come semantema del discorrere del tempo, una volta che questo si è distaccato dalla sua oggettiva e apparentemente inscindibile funzione di supporto del reale.

Il tempo raggiunge (e lo senti venire, avvicinarsi) e supera (e lo senti allontanare) l'istante: che, privo di esso e irrelato, si fa ricordo; e col ricordo, coi « lugubri e durevoli ricordi », l'uomo incollana il suo rosario di fantasmi.

In Rebora no, in Rebora che scandisce parinianamente, cioè con piena e volontaria coscienza, col predominio di un'*ars poetica*, il precipitarsi del tempo nelle cose, e l'impeto che, rompendone gli argini interni, figurativi, le trascina, il processo è inverso. Il suo indugio, cioè il suo prender coscienza poeticamente, in fase di « respiro ritmico... come una martellatura potente », del correre del tempo, e insomma del farsi della vita, non statuisce il ricordo; anzi accompagna il tempo nel suo montare nelle cose, il colmarsi del senti-

mento per traboccare oltre; dietro l'urgenza, la pressura di quella originaria violenza. E « dove nel libero indugio Arcanamente s'agita il *suo* volo », è perché un vento gli scuote le ali, il vento di quella tempestosa pienezza. Trabocca nei vasi delle cose il tempo, e non ha tempo di fermentarvi, in questo celliere poetico.

Da fonti aperte nasce il sentimento
Che d'ogni cosa fa ruscello...

Eccoci alle « fonti » del sentimento poetico novecentesco, quello che oltrepassa d'un balzo il *bric-à-brac* crepuscolare, che dimostra definitivamente vuoto il guscio delle « ottime cose di pessimo gusto », ivi compresi *a fortiori* i « belli arredi » dannunziani. Qui chiude il decadentismo la sua partita. Già la « chimera » campaniana contempla il nuovo versante della poesia italiana. Comunque poteva, quest'altro poeta originario, « guardare » consimili « fonti »:

Guardo le bianche rocce, le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti.

Poteva, quest'altro poeta, risalire, attraverso i valori semantici rivelati da una poesia come movimento, *dynamis* dal significato al significante, fino alla originaria « fermezza » di ogni moto; « e l'immobilità dei firmamenti » rievoca, esemplandosi sul greco *steréoma*, il basilare consistere di ogni infinita parvenza: consistere però chimerico, curvo « là sui poggi algenti » come l'ombra di Caino stampata « con una forcatella di sue spine » sulla luce lunare. (Fruttificherà anche, oltre la metà del secolo, in un poeta che lascia e prende il suo « carico servile », in un poeta che sa « guardare », nella riconosciuta « immobilità del mutamento », come per una nuova fermezza morale, di cui le radici sono alle origini di tutto lo sforzo poetico novecentesco: se la « Certezza ineluttabile del vero » — in *Giorni dispersi*, dai *Frammenti lirici* — ha dato, come un blasone, questo, terminale di un cinquantennio, *onore del vero*).

Chiude *Divina l'ora* con questa quartina:

Onde sconfina l'attimo irraggiato
Nel vasto palpitar che lo feconda,
E scopre il senso intenso in ciascun lato
Dell'universo una vita profonda.

Questo « attimo irraggiato » è null'altro che il traboccare, il farsi ruscello, di ogni cosa al colmo, voglio dire colmata dal tempo. È allora l'immagine a essere portata via dal suo supporto caduco, còlta non tanto dallo sforzo poetico — che s'è visto anzi arginare, martellare quella violenza infinita — quanto proprio dal traboccare della cosa da se stessa, dal non possedersi più, per quanto tenti un'estrema difesa della propria essenza formale:

Al saettar del suo rapido sguardo,
Il nostro pianeta, riverso
Fra piaghe e gonfiori
Nei viperini orizzonti,
Come insetto scovato si torce:
Dai confini in letargo le spire
Per l'aria incatenano anelli zebrati;
Si svincola il mare e ricade,
Freccian le vette e s'incidono,
Fuggono i piani e s'impiombano,
Ma l'ombra serpeggia e s'incava
Con rabbia di fischi e di bava
Per golfi abissi e sterpeti. (*Cosmo*)

Dal gran *Curriculum vitae*, « quando fu tregua », si ricordino le parole che pronuncia « un vecchio, in dignità modesta — Folte basette, bóccole alle orecchie », incontrato « dove a sentinella Sta la Prealpe e al piano s'inanella »: « *Dio Lascia sì fare, ma non già strafare* ». Questa è la conversione di Rebora: il passaggio da uno strafare a un fare. E anche il mondo si rias-

sorbì in una piaga vivente, quella del Cristo-Uomo in croce, anche il sangue trovò la sua scaturigine.

Ma ecco, nel '13, il concludersi di *Così l'attimo va:*

Così l'attimo va,
Così sfiorarsi e partire,
Così due cuori si lasciano:
Ma dove toglie amor forse s'invera —.
Tanto, o ragion, sei saggia:
Ma sotto, si ridesta e giù trabocca
La forsennata amarezza;
E la pupilla storco sino al bianco
E morsicò la bocca
E un non so che nel cuor torvo accoltello
E nella gola mi gorgoglia e brucia
Tutto un impeto rosso
Che vien sulla parola e accieca il suono.

È qui dimostrato lo stato volontario in cui, come su una diga, l'urgenza del primo Rebora si argina: è una trasfigurazione impossibile; ma l'essere alla pari con l'attimo (« Dall'immagine tesa Vigilo l'istante Con imminenza di attesa ») è anche chiaramente attestato come l'unico essere — essere per plenitudine, ma anche per dannazione — delle cose: « Ma dove toglie amor forse s'invera »; e ad attestarlo è proprio la saggia ragione. Questa è la divergenza intima del primo Rebora: che mentre certifica la validità, tutta lombarda, si direbbe di un saggio illuminismo alla Beccaria, del dettato della saggia ragione, e quindi questo « parinismo » di cose scintillanti al sommo della propria dimostrabilità, ecco che, come un teppista fiorentino della propria intimità, « un non so che nel cuor torvo » accoltella. Il poeta in verità non si difende dal sentirsi oltrepassato dal tempo, egli non è di fatto oltrepassato dal tempo: deve dare anzi, al tempo, un varco; e l'« impeto rosso Che vien sulla parola e accieca il suono » è il sangue che circola in quella originaria cosmogonia, e che deve irrorarla anche al di là delle ap-

parenze: vanamente, pertanto, l'uomo tende al suo essere *minus* uomo: la parola si copre di sangue, il suono si acceca: è riconquistato il punto di partenza cosmico dell'uomo; cioè questi è riportato ad avvertire nel creato, e nella creatura che tende a cedere come elemento del meccanismo, la violenza del Creatore: « Svanì il creato e apparve il Creatore » (*Curriculum*). L'uomo è portato se mai al silenzio, ad avvertire un ignoto nascere proprio nel morire, con una sorta di coscienza, nell'anima, da protozoo, per movimenti, diremmo, prenatali:

In un diffuso vespero corrusco
Vien dolorando ciò che non s'esprime
Con breve moto di liscio mollusco
L'anima oscilla le sue lente cime. (*Ombre del vespero*)

Il « fervore » di Rebora, « l'indicibil fervor », è questo: contiene insieme, ai due poli, la « forsennata amarezza » (*Così l'attimo va*) (sempre qualcosa che si distacca, si distilla dolorosamente) e il « liquido amore profuso In estremo furore » (*Solo calcai il torchio*). Il minuto, il minuto che oscilla sulla vetta del tempo, è insieme còlto nella sua fissità, per quel che da esso si spreme, e che ha come una sorta di gratuita enormità: ecco le immagini di Rebora nella loro cosmica perplessità così concrete, come il vaso si forma sotto le mani del vasaio mentre il tornio lo tiene innestato nel suo giro vorticoso:

Lo spazio poroso e assetato
Da cieli e da terre ribeve
Istantaneo e insaziato,
E dissipa come riceve
Nell'eco ronzante dal basso
La creatura di ventiquattr'ore... (*L'invisibile amore*)

La « materia » di Rebora, la materia creata, nasce, proprio per il vortice da cui si libera immobile, porosa e assetata. Molto diversa dunque dalla creatura cardarelliana « imporosa e liscia » proprio perché carezzata da un tempo già statuito e imbrigliato nella memoria, e in definitiva da un tempo

che non fu lasciato libero di infuriare per paura delle sue, pur amate, tempeste, e perché al posto delle imprevedibili conseguenze fu preferita una leopardiana abitudine ad esso: vere immagini del tempo, quelle di Cardarelli, col suo ritmo musicale lentissimo perchè rallentato per scansione temporale; mentre Rebora non riesce a trattenerne la lampeggiante profluvie, e dove lo schermo delle immagini può toccare perfino il tono della favola, organizzarsi in una luce di apologo (*Serenata del rospo*), quando il lampo dell'istante sommuove, con tono di epigrafe morale, il fondo tutto risentito, l'*horror vacui* di questa poesia, accende la volontà di trarre conseguenze, cioè « cose », dalle parole illuminate nella loro volontà di dire, nella razionale organizzazione del loro destino, che è significare. E da questo lume di apologo prenderà primamente luce l'incendio degli inni sacri della infermità, nei quali il poeta potrà clamando raccontare: mentre cioè egli si trova sempre più in là del fatto, e pare, nel fatto, esistere una possibilità di ascolto. Questa è l'« infermità » dell'ultimo Rebora, al di là del male fisico che lo inchiodava alla sua croce: questo distacco dal fatto, la necessità di rievocarlo, di invocarlo, questo vedere ancora nel sacrificio, obiettivamente, più l'attesa del sacrificio che il suo compiersi.

Nella sua compiutezza formale, nel suo statuirsi come immagine, fin dall'inizio il mondo di Rebora pare assetarsi del suo Creatore: quanto più si definisce, tanto più pare allontanarsi dalla sua essenza originaria: l'impulso che lo perfeziona, insieme lo inaridisce. Ed ecco (« mentre stai senza sorte certa, Umiliato, e come maledetto »), nel Rebora convertito, che l'originaria parola porosa, la parola destinata a coprirsi di sangue, nel suo parallelo sforzo di obiettivazione salvandosi da questo impeto sorgente dall'intimo che tende ad accecarla, arriverà a definire il suo mito, a estrarre da sé, con voce iacoponica ma immersa in una durata che è quella della « ragione » lombarda, la sua religiosa attesa come un *Ecce* continuamente imminente:

Il sangue ferve per Gesù che affuoca.
Bruciami! *dico: e la parola è vuota.*
Salvami tutto crocifisso (*grido*)

Insanguinato di Te! *Ma chiodo al muro,*
In fisiche miserie io son confitto.
. . . . . .
Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni,
*Fa che in me l'*Ecce *non si perda o scemi!*
A non poter morire intanto muoio.
Il sangue brucia: Gesù mette fuoco;
Se non giunge all'ardor, solo è bruciore. (*Notturno*)

In questo senso è estremamente significativo l'inedito *Solo calcai il torchio* composto nel giorno di San Clemente 1956. Il furore e la chiarezza toccano, dell'invocazione mistica, un culmine che fondendoli li scambia, arrivano a un punto tale che il mistero permane immacolato: eppure, è proprio qui che significa, nel suo scambio interno, per una sorta di *agudeza* perfino formale, raggiunta, che è il proprio dei mistici, e penso a un San Juan de la Cruz (di cui è bene la glosa: « Vivo sin vivir en mi, Y de tal manera espero, Que muero porque no muero »: questa è l'oggettività dei mistici, che non potendo vivere in sé, vivono nei simbolici oggetti della loro attesa, ch'è poi, in ultima istanza, attesa di sé; ma questo, bene si badi, non è il caso dello sperimentatore Rebora), una semanticità tanto assoluta che la materia verbale è ormai di troppo in un *verbiage* che s'è risolto in diverbio litanico, in uno scambio di attributi prelinguistico, che tocca cioè la materia inventata, nella sua incandescenza, senza che ne derivino conseguenze o illazioni sul piano dello scambio linguistico.

Solo calcai il torchio:
Con me non era nessuno:
Calcarono su me tutti:
Inebriato quasi spreco di sangue
In una rossa follia:
Solo il torchio calcai:
Liquido amore profuso
In estremo furore,

Calcai il torchio, solo:
Solo a torchiare,
Solo a spremere il Sangue mio:
Tutto il mio Sangue sparso,
Tutto in me già arso
Dall'immacolato Cuore di Maria:
Invisibile ardore, quaggiù:
L'incomprensibile amore del Padre.
Gesù Gesù Gesù!

È il « furore » che il sacrificale « sangue del fanciullo », il withmaniano « the boy's blood », rivela nell'operazione poetica dell'altra colonna d'Ercole della poesia italiana novecentesca: nel Campana del *Canto della tenebra* e delle ripetizioni insanguinate che portano al canto infernale di *Genova* (« Come nell'ali rosse dei fanali Bianca e rossa nell'ombra del fanale Che bianca e lieve e tremula salì:... », ecc.). Lontano, il torchio di Rebora, che il poeta solo calcò, da un altro torchio: « E in fondo il torchio del nemico muto Che preme... »; dal torchio montaliano che spreme una materia che ormai non dà più sangue ma, secca, è destinata a sbriciolarsi e ad emettere, se mai, simboli di sé, del suo *plenum*. Già in Carducci, nella Nemesi carducciana, può rinvenirsene l'ascendente, l'ascendente storico che tende a tramutarsi in fato distaccato e ghignante, e quindi quasi in ferino iddio, dell'El Dorado montaliano (« e fu lutto fra i tuoi padri »):

Senza voce,
Disfatto dall'arsura, quasi esanime
L'Idolo è in croce.

La sua presenza si diffonde grave.
Nulla ritorna, tutto non veduto
Si riforma nel magico falò.

Huitzilopotli di *Miramar* adempie già alla sua funzione fascinatrice nell'incantesimo fonico: già prelude al feticcio, che in Carducci è storico, e in

Montale, nel « magico falò» montaliano, è sradicato nella sua pura funzionalità presemantica: è l'altro polo della storia umana, quel che di introvabile, cioè di non spiegabile coi sensi umani, l'uomo rinviene in essa, e insomma il suo ancestrale residuo.

Ora si ricordi, dai *Frammenti, O ignoti eroi,* all'inizio: « E nel gravoso spazio Sta la terra in vestigio Immobilmente bigio »: dove nella gravità dello spazio — sempre con quel senso di caduta-riscatto — la terra gravitante si riduce a vestigio immobilmente bigio, in cui « immobilmente » fa riferimento al bigio, ma attraverso questo colore mortificato l'immobilità si propaga a quel che della terra permane, al vestigio spremuto dalla stessa inerzia della pienezza: è la stasi tale orma della *dynamis.* Né mi pare che debba trovarsi troppo lontana di qui, dal « vestigio » reboriano, l'origine del montaliano « fantasma che ti salva », se però vediamo ormai distaccato, dall'immobilità senza scampo, senza rapporto col « commuoversi dell'eterno grembo », il fantasma dalla persona che l'ha generato, e lo vediamo vagare in un'aria diversa, separata, e non come ultima, conclusiva orma, nella prigione della memoria orfica, della creatura che ha perduto la propria integrazione ed è vanamente sollecitata a ricostituirla. Lo Sherlock Holmes montaliano degli *Ossi* non sa risalire il bandolo della matassa: dinanzi agli « atti Scancellati pel gioco del futuro » l'uomo, colpevole e giudice insieme, mira più a costituirsi un alibi che a scoprire il meccanismo di quel delitto perfetto commesso dal tempo abbandonato, appunto dall'uomo, a se stesso. Perché teme forse che da ultimo, come giudice, dovrebbe porre sotto l'accusa l'ignoto istigatore alla colpa che porta in sé? Noi qui ci contentiamo di segnalare quanto debba, anche formalmente, la scansione montaliana, questa metrica, dirò così, « quantitativa », la poesia « barbara » novecentesca, intanto, al martellamento ritmico reboriano. Ci contentiamo di accostare, per esempio, questo Rebora: «Dall'opera Dei mesi io mi ristoro... », a questo Montale: « L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi Giunge: ora incrina segreto, ora divelge in un buffo »; dove, tra l'altro, è proprio « lo schianto » reboriano (« per lo schianto, basta un niente ») ad accendere quest'altra miccia in un terreno più cantabile.

In Rebora — e scusate il precedente divagare — tutto ritorna, tutto è

visibile, in quanto, dietro la creazione, sussiste questo impulso, questa fonte non destinata a seccarsi e che anzi investe d'attimo in attimo il creato poroso e attento, messo innanzi come uno schermo a trattenere l'immagine che pur separa l'uomo dalla sua fonte; né l'uomo può rinunciare a un tale spettacolo se non rinunciando alla parola, come a Rebora accadde al momento della vocazione religiosa, per un'azione che sia la spolpata essenza dell'umano *poiein*. Così Rebora credette, all'atto della conversione; e quando poi la persuasione dei superiori e la forza delle cose, quell'attesa riempita, lo spinsero ad ascoltare, di questi dettati *Canti dell'infermità*, anche l'eco nella parola, ecco che la parola porosa dei *Canti anonimi*, la parola secca dei *Frammenti lirici*, gli si trasformò nell'irrorato verbo di questa ultima poesia: quasi in una parola, in un alveo oltrepassati da quell'impeto — e l'impeto ebbe voce appunto dal silenzio che il poeta s'era imposto in presenza della rivelazione —, come di una diga che più non tiene le incontenibili « acque della grazia ».

E finché l'alveo non s'è riempito — ricordo lo « spazio convulso » di *O sole*, dai *Frammenti*, convulso proprio pel suo caotico riempirsi —, finché l'oggetto non s'è staccato da sé, penando, dalla sua forma immobile, ecco che il poeta avverte cotesto « ozio di tempo, orribil peso » (*Ventesimo di prima messa*), di cui d'altronde il ribollire caotico, il fermentare come in un tino nell'universo (« Enorme spazio nero al mio vedere ») non è indice d'altro che di quell'urgere senza via d'uscita finché l'oggetto, il modo di essere nel mondo, non si sia trasformato in evento. « E come portati via Si rimane », aveva detto Ungaretti nel '16 (*Nostalgia*): ed è un po' lo stesso senso di plenitudine che però non sradica in quest'altro poeta « clamante », nell'altezza del grido, la forza naturale delle cose: è la *dynamis* che agita l'universo vista nella dignità dell'uomo, e della sua sofferenza, invece che nell'oggetto che, al culmine di sé, si fa in Rebora simbolo di sé, già trascinato dal movimento che lo culmina, fuor delle sue vestigia. Insomma nella storia umana di Rebora è, che la rileva, il senso di una finzione storica per la verità che ha espunto da sé, e che non può subire mutamento neppure per accrescersi: essa continua, solo nel suo farsi attesa, ad essere il segno di un'attività bruciata dalla raggiunta rivelazione. È una terra di nessuno, nep-

pure di quel Dio che ormai ha stabilito, gravando, la forza tremenda del suo consistere. E l'*hic et nunc* di una tale teofania è la botte che si schianta sotto l'impeto ribollente del vino della grazia: è proprio il distruggersi di un'oggettività che più non serve, che ad altro non servirebbe che a ritardare il passaggio categoriale dalla forma all'evento, di cui essa non è che il preludio, un momento, e si direbbe il punto morto. Qui, nel dirompersi fenomenico del mondo, s'alza il grido di Rebora: l'ultimo Rebora, il Rebora clamante, è proprio dinanzi all'« Enorme spazio nero », che non è la « noche obscura » dei mistici, né la notte simbolista, ma proprio il raddensarsi del creato in sé per scattare verso il Creatore; che è concetto al tutto dinamico. Al momento che il creato trova il suo *ubi consistam* — è l'effetto del torchio, si ricordi: il nero paniccio dell'uva spremuta —, proprio allora più grave, più ponderosa si verifica la sua necessaria, obbediente assenza (« la parola è vuota »).

Tutto è al limite, imminente:
Per lo schianto, basta un niente;
Da un gran vuoto
Tutto esorbita nel moto.

La parola della grazia non può esplodere che sotto il peso della dannazione.

Proprio la porosità della creatura, della creazione reboriana, derivante da quel suo distacco dall'opera unificatrice della memoria, da quel suo abbandonarsi al tempo senza volere enumerarlo né tenerne conto se non per la sua azione continuamente impulsiva; quella imperfezione insomma in cui il poeta ha lasciato il suo mondo agitarsi insonne; proprio esse hanno permesso a un poeta il miracolo di trovarsi più avanti della propria poesia; hanno insomma fatto sì che l'azione non seguisse, ma anzi precedesse la *dynamis* poetica. Sia nella fase della ricerca come poi, dopo l'avvenuto ritrovamento, dell'attesa umilmente impegnata, fu il concetto relativo che egli ebbe della poesia — dal parinismo originario al suo poetare per obbedienza — a salvare ad essa la libertà del suo respiro, e da ultimo proprio

l'applicazione disimpegna la poesia, come contemplazione, da tanta inerzia novecentesca. Ecco una poesia in cui il Rebora infermo par dare la mano al vecchio Saba di *Uccelli*:

Sono qui infermo; per finestra vedo
Volar gli uccelli rapidi sul cielo
Netti di spazio libero, deciso,
Ove il moto conduce, agile e preciso:
Sono qui infermo; e nel frecciar di loro
L'inerzia mia in libertà assaporo.

Il poeta, ecco che qui può assaporare « in libertà » « l'inerzia » proprio perché, vinto il peso inerziale della parola, non è più il mondo come rappresentazione a pararglisi davanti, e quasi a mascherarsi: è bensì la parabola di un mondo liberato che si offre al prigioniero, in sua vece.

LE SPIAGGE

Frammento di

Lorenzo Montano

. . . . . .

Alquanti giorni dopo che il mare ebbe deposto sulla riva Almano ed i suoi, tre immani ondate si abbatterono con breve intervallo sulla terra che li ospitava. Furono rase al suolo parecchie città costiere, con la perdita di molte vite. Temettero gli abitanti che anche per il loro paese fosse venuta l'ultima ora; a non pochi parve imminente la fine del mondo. Invece tornò la calma. Si era ripercossa in quel maremoto, lo si comprese in seguito, l'ultima e più violenta fase del cataclisma, con la quale si compì la distruzione di Atlantis.

Almano, che durante la traversata non aveva avvistato nessuna imbarcazione, scoperse ora che molti avevano toccato terra prima di lui. Gli scampati si affrettavano verso le spiagge col primo chiaro, pregando il Cielo di non trovare ciò di cui andavano in cerca. Gli innumerevoli annegati che la marea aveva lasciato sulle rive durante la notte erano scrutati con angoscia uno per uno, nettati dalla rena e dalle alghe, voltati e rivoltati per poterli minutamente esaminare. Ogni tanto uno scoppio di alte strida, di lamenti e singhiozzi annunciava qualche riconoscimento. Gli altri facevano ressa lungo il mare fino a buio, con gli occhi fissi sulle acque, in attesa di familiari o di amici che potessero ancora toccar terra, o per lo meno di qualche estraneo da interrogare. Continuavano infatti ad arrivare, quantunque sempre più

scarsi, nuovi superstiti, a gruppi o alla spicciolata, su ogni specie di natanti, dai più consueti ai più inattesi. Alcuni, le cui imbarcazioni erano affondate, giungevano a nuoto, o aggrappati a qualche rottame; altri invece comodamente, su grandi e sicuri bastimenti, magari con tutte le loro masserizie, sebbene il più delle volte queste fossero ormai inservibili per essere state sballottate dalle burrasche o infradiciate di salso. Una mattina il placido mare portò a riva una bagnarola di latta zingata con dentro tre bambini piccoli che salutavano la folla assiepata sulla battigia con atti e gridi festosi.

Almano non era capace di star lontano dalle spiagge e da quella calca in attesa. Intorno a sè vedeva rappresentata ogni razza, nazione e condizione di Atlantis, e nel far ressa insieme godevano, o pativano, l'illusione di trovarsi ancora sul loro continente perduto.

Tra il clero locale, certuni ammonivano che il dar ricetto a gente colpita da una così tremenda maledizione non era senza pericolo. Sebbene il maremoto paresse dar ragione a costoro, essi trovavano poco ascolto. La popolazione, dopo aver ricevuto con calore i primi arrivati, successivamente per verità incominciò a preoccuparsi, vedendosi capitare tanti più stranieri di quanti s'era creduto in principio se ne fossero salvati, cosa ben naturale: nondimeno restò soccorrevole anche per gli ultimi, se pure con diminuito entusiasmo. Erano ben pochi gli scampati a paragone dei popoli inghiottiti. Ma il loro numero appariva maggiore di quel che non fosse in realtà, perchè ciascuno di essi spiccava a cagione della parlata e dell'abito, e anche per quella specie di segreto orrore ch'è intorno a coloro che le potenze della distruzione nell'annientare una gran moltitudine hanno inesplicabilmente risparmiato.

Il deferente saluto
Di noi fantasmi ora usciti
Dal pelago a queste rive
Del paese ch'è vostro.
Sì, abbiamo le carte
In regola, che la Sciagura
Ha timbrato a dovere, lo Spavento

Firmate, e c'è il visto della Rovina:
Certe ed antiche autorità, senza dubbio
Riconosciute qui come altrove.
Interrogarci? Ma sì: noi a tutto
Abbiamo risposta. La nostra nazione
Sta in fondo al mare. Il linguaggio?
È la lingua parlata nei sogni.
La professione quella, si sa,
Di tutti gli spettri:
Siamo qui per farvi paura.
A ogni festino bisogna il suo scheletro:
Qui il posto, osserviamo, è vacante.
Accogliete, fortunati, la nostra
Rispettosissima istanza
Di far da scheletri al vostro festino.

LA GLORIA

di

Carlo Montella

Aristide Magrini stava morendo.

In tutta la sua vita, trascorsa in un pacato ed umile grigiore, una sola cosa aveva illuminato il suo spirito: l'amore per l'arte. Egli dipingeva, infatti, e la sua vocazione per la pittura era naturale e commovente, anche se ingannevole, considerato il valore delle sue opere: quadretti con paesaggi di fiume o di mare in cui il colore era steso con timidissima leggerezza e l'effetto era sempre quello d'uno sbiadito squallore, talché anche coloro che di pittura non s'intendevano affatto, ma che avrebbero potuto esser colpiti da una banale vivacità di colori, non stimavano i suoi quadri e tanto meno li compravano. E sebbene egli avesse da ciò un profondo cruccio, tuttavia non se ne impermaliva.

Questa sua rassegnata mitezza di fronte a un riconoscimento e a un successo che non venivano mai, era la nota più commovente della sua passione per l'arte; poiché generalmente tutti quei poveretti di cui è pieno il mondo, pittorucoli, poetucoli, scrittorucoli d'ogni razza che, sospinti dalla vanità, confortati dall'ignoranza, incoraggiati dalla presunzione, passano la vita a scarabocchiare, ad imbrattare, a riempire quaderni e quaderni destinati a far sorridere i consulenti delle case editrici, inseguendo un sogno di celebrità e di gloria, finiscono sempre per diventar cattivi, credendosi perseguitati, e sono veramente la più triste genia di persone che esista. Ma fra costoro

si trovano talvolta delle rare eccezioni e si tratta, forse, di uomini che se non hanno ricevuto dalla sorte nemmeno una scintilla di genio, possiedono in compenso una purezza d'animo di veri artisti — è ben strano ciò! — e questi non s'inaspriscono per gli insuccessi, non diventano invidiosi e cattivi né credono che la società li perseguiti, ma, innamorati dell'arte, continuano per tutta la vita, con ingenua dedizione, a dipingere i loro quadretti e a scrivere le loro poesiole, e sono buoni e miti e una sola parola di lode li rende felici. Anch'essi sognano la celebrità e la gloria, ma è un segreto che non ardiscono confessare, una cosa di cui parlano solo con se stessi: è come un lumicino col quale rischiarano un'esistenza quasi sempre misera, ma che per piccolo che sia è tutto per loro, e se non avessero quel lumicino anche l'amore stesso per l'arte e la dedizione con cui vi si votano non avrebbero più alcun significato. A questa seconda e rara categoria apparteneva Aristide Magrini.

Anche nella sua coscienza, nell'angolo riservato alle cose più segrete e ideali, aveva sempre arso il lumicino d'un sogno di gloria e dal giorno in cui egli aveva cominciato a dipingere s'era sempre immaginato d'esser rivelato al mondo da un critico onnipossente, e d'esser quindi invitato dalle più famose gallerie, di vedere le sue opere riprodotte sulle terze pagine dei giornali... Tale sogno era troppo bello perché egli potesse mai rinunciarvi, che avrebbe significato poi non credere più in se stesso e nella propria arte; e in certi momenti di scoramento, quando gli pareva ormai impossibile che quelle cose potessero più avverarsi, trasferiva il suo sogno nel futuro immaginando una gloria postuma. Quanti artisti, anche sommi, non avevano avuto in vita nessun riconoscimento? E un giorno di lui si sarebbe scritto: — ...morì povero e sconosciuto. — Questo pensiero ogni volta lo commoveva.

Dipingere era stato veramente tutto per lui. Durante quarant'anni aveva lavorato nell'ufficio d'una cooperativa. S'era sposato ancor giovane, ma dal matrimonio non erano venuti figli; sua moglie era una donna modesta che col passar degli anni era diventata un po' noiosa e litigiosa; poi era morta ed egli non l'aveva pianta più del dovuto. Nei primi tempi, dopo la morte di lei, un angoscioso senso di solitudine s'era scontrato, nel suo animo, con un egoistico senso di liberazione; quindi, col tempo, egli s'era abituato alla solitudine e alla libertà, e anche quell'urto di sentimenti aveva cessato di

turbare la sua coscienza. In ogni ora libera si recava fuori di città a dipingere, montando il cavalletto e la scatola dei colori sulla bicicletta, e mentre dipingeva era intimamente felice e in pace col mondo. Questo era tutto ciò ch'egli aveva avuto dalla vita. Ed ora stava morendo.

La malattia lo aveva costretto a spendere fino all'ultimo soldo i pochi risparmi che aveva, e quando anche questi erano finiti, egli aveva preso la decisione, prima di umiliarsi facendo dei debiti, di cercar di vendere una ventina di quadri, quelli che considerava i suoi capolavori e che aveva sempre preferito conservare, pel piacere di contemplarseli da solo, amandoli come la cosa più cara che possedesse. A ciò lo avevano spinto anche i suoi amici, un gruppo di pittori della sua forza che spesso e volentieri dicevano corna della sua maniera di dipingere — come del resto fanno anche i grandi artisti coi loro colleghi — ma che adesso, di fronte alla sua malattia e alla sua miseria, non potendo in alcun modo aiutarlo, erano animati da un sincero e vivo spirito di solidarietà. E avevano convinto il proprietario d'una piccola galleria dove essi tutti, e anche lui, Aristide, avevano sempre tenuto le loro esposizioni, a concedere gratuitamente la sala per una settimana: in tal modo il ricavato delle vendite sarebbe stato netto.

— Le mie cose più belle, doverle dar via così e non vedermele più davanti, per comprare delle medicine che poi non serviranno a niente! — aveva esclamato Aristide Magrini. — E non poter essere nemmeno presente alla mostra, dover restare qui, inchiodato nel letto! — S'era messo a piangere.

— Via, non preoccuparti di questo ché disporremo tutto noi e penseremo ad ogni cosa — gli avevano fatto coraggio gli amici.

— Quella « Marina con barche » — si raccomandava lui seguendoli con gli occhi mentre staccavano i quadri dal muro per portarli via. — Quella « Marina », datemi ascolto, non vuole una luce molto forte. Vedete come sono delicati gli azzurri e anche il giallo delle barche?... Sarà bene metterla sulla parete di fondo ch'è sempre un po' in ombra... E quel « Platano solitario », aspettate un minuto, portatemelo qui ché voglio rivederlo... Ah, mi ricordo quando lo dipinsi, di primavera... Un lavoro di quindici anni fa, ma sembra di ieri. Che freschezza di verdi! E questi riflessi di sole sulle foglie... Ecco, il « Platano solitario » lo metterei subito a destra, che i visitatori lo

vedano appena entrati e che la luce vi cada in pieno... Eppoi, ancora, ma non fate così in furia, quell'« Aia con covoni », anche quella, che abbia piena luce. E il « Contadino addormentato »... Ah, mi sarebbe piaciuta una bella cornice larga, ricca, per questo dipinto, e per ciò è rimasto sempre nudo. Forse si potrebbe esporre sul cavalletto, così com'è... No, no. Non voglio che nessuno vi applichi una cornice che io non abbia visto! Meglio esporlo sul cavalletto, nudo, come se fosse un lavoro appena terminato...

Inviti per la mostra non ne furono fatti. Del resto raramente i pittori che esponevano in quella galleria avevano danaro da spendere in inviti.

Gli amici di Aristide Magrini, dopo aver sistemato i quadri nel modo migliore alle pareti della saletta, stabilirono fra loro dei turni per rappresentare l'autore assente ed, eventualmente, contrattare con i clienti. La sera, fra le sei e le otto, si ritrovavano poi là tutti insieme e se tra le persone che entravano per dare uno sguardo conoscevano qualcuno, gli raccontavano di Aristide per invogliarlo ad acquistare un dipinto, così, come per un'opera di beneficenza. Quattro ne furono venduti quasi subito, e fra questi anche il « Platano solitario ». Degli altri pareva che nessuno volesse saperne.

L'autore seguiva le vicende della mostra da quello che gli amici gli raccontavano venendo a fargli visita, e senza curarsi del ricavato delle vendite, domandava loro solo dei quadri: — Cosa dice la gente?... E la « Marina con barche », si fermano a guardarla?... Eh, non è un quadro facile!... Chi ha comperato il « Platano solitario »? Gli è piaciuto molto?... E viene gente la sera?... Tutte le mie opere migliori, il fior fiore...

Ora, una volta che i suoi amici si trovavano tutti insieme alla mostra e chiacchieravano facendo ogni tanto un sorriso o un piccolo inchino a qualche visitatore, così per cortesia, come usa, capitò nella saletta un signore dal portamento distinto e quasi con un'aria importante. Era costui un semplice impiegato delle ferrovie — non si sarebbe detto a vederlo — e doveva quel suo aspetto sussiegoso e rispettabile al fatto d'essere a tempo perso attore drammatico — anch'egli, dunque, un artista — che recitava nelle compagnie di provincia cimentandosi persino con Shakespeare e con Ibsen. Era inoltre cugino d'uno degli amici di Aristide e così, presentato a tutto il gruppo di questi, si intrattenne a discorrerre con loro.

— Ma chi è l'autore di questi quadri, perché io possa congratularmi con lui? — domandò a un certo punto enfaticamente.

Fu quindi ragguagliato sulla storia di Aristide.

— Se potessi comprerei qualcosa per aiutare questo poveretto — disse. — Ma, ahimè, sono anch'io un artista povero. — E dopo qualche minuto salutò il cugino e gli altri e se ne andò.

Fu questo episodio a suggerire agli amici di Aristide Magrini l'idea di quanto poi architettarono. Immaginando di farlo felice in punto di morte, concepirono, infatti, di fargli credere che un famoso critico — e qui pensarono al nome più eccelso ch'essi conoscessero, quello d'un certo professor Davidson — fosse capitato per caso nella saletta della mostra rimanendo entusiasta dei quadri di Aristide ed esprimendo il desiderio di conoscerlo. E a questo punto, ecco, essi glielo avrebbero addirittura portato a casa, nella persona dell'attore debitamente ammaestrato. Era un inganno che, se non fosse stato mosso dalla pietà, sarebbe stato il più atroce che potesse immaginarsi. Gli amici di Aristide Magrini si entusiasmarono e si commossero pensando alla riuscita del loro piano, e nell'inganno che si accingevano a tessere, inconsciamente essi trasferivano i loro stessi sogni di gloria e sentivano venirsi le lacrime agli occhi immaginando la gioia che avrebbero procurato all'amico morente. Ne sarebbe impazzito! Un solo minuto di quella gioia lo avrebbe ripagato del suo umile amore per l'arte di tutta la vita. Egli aveva ormai i giorni contati: non avrebbe mai scoperto la frode.

Ma non bisognava perdere tempo: la mostra sarebbe rimasta aperta ancora tre giorni soltanto. E tutti insieme, la sera dopo, andarono a casa dell'attore. Il quale accettò l'inconsueta proposta. Tornò a vedere i quadri e prese nota di quel che avrebbe dovuto dire d'ognuno. — Per il resto — disse — so io come sbrigarmela.

— Non v'è pericolo ch'egli vi riconosca? — venne il dubbio a qualcuno. — In una città come la nostra ci si conosce tutti, almeno di vista...

— E il trucco? — ribatté sicuro l'attore. — A che serve il trucco? Lasciate fare a me, vi dico.

Anch'egli, che aveva sognato di calcare le più famose scene del mondo e di vedere platee immense delirare per le sue interpretazioni, trasferiva come

gli altri quel suo sogno d'artista mancato nell'inganno che avrebbe dovuto far felice un uomo i cui giorni erano ormai contati. E nel breve tempo che ebbe a disposizione, si preparò con grandissimo impegno ed istruì con autorità tutti gli altri su quel che avrebbero dovuto fare.

Ecco dunque, la sera seguente, il più giovane fra gli amici di Aristide Magrini arrivare di corsa a casa di costui e irrompere nella sua camera col fiato grosso: — Amico mio, se tu sapessi che notizia ti porto! Vedi che affanno m'è venuto per correre qui subito a dirti... Ah, non te lo immagineresti mai! Sei un fortunato, Aristide, amico mio! Senti: un'ora fa, che dico, mezz'ora fa eravamo tutti come il solito alla tua mostra, ed ecco che entra un signore, un tipo con un'aria da intenditore, da grande critico...

Aristide Magrini, levatosi a sedere nel letto, tendeva il volto verso l'amico fissandolo con gli occhi sbarrati, il respiro soffocato nel petto.

– ...E si mette a guardare i tuoi quadri, a strofinarci sopra il naso, incominciando quindi a saltare, ti dico, a fare dei salti così! « Ma chi è » esclama infine « l'autore di queste cose stupende? ». E dice: « Io sono il professor Davidson, critico d'arte. Forse avrete sentito il mio nome qualche volta. Ma dov'è l'autore? », domanda ancora. E noi gli spieghiamo e lui dice che vuole conoscerti. Conducetemi da lui, dice, desidero esprimergli la mia ammirazione... Capisci? Ed ora viene, viene qui, fra dieci minuti, fra cinque! Io son corso avanti ad avvisarti. Non è una cosa fantastica? Ci metti tutti sotto i piedi, ora, noialtri. Non dici niente?...

Ora Aristide Magrini, ricaduto sui guanciali, riusciva solo a balbettare, come in trance: — Davidson... Il professor Davidson... Ha visto i miei quadri... Ha visto... — E il pensiero d'una simile cosa quasi lo atterriva, tanto pareva incredibile, addirittura uno scherzo. — E viene qui... Sta venendo qui, dici? Oh, Dio mio, in questa casa!... Ma io non posso... Aiutami, aiutami amico, te ne supplico! Non vedi in che condizioni sono? Come posso ricevere qui... Davidson... Il professor Davidson... Dammi una giacca, almeno una giacca che possa infilarmi sulla camicia... E la finestra, apri la finestra per cambiare un po' l'aria... Ah, deve puzzare qui dentro! E che disordine!... Oh, Dio mio! No, non è possibile!... Aiutami, non son più buono nemmeno ad infilarmi la giacca da solo. Come mi sono ridotto... Tutta quella roba, là,

sulla poltrona, buttala via, cacciala nell'armadio... Ah, mi tremano le mani, non ce la faccio più a respirare... Davidson... Oh, mio Dio!...

In quel mentre si udirono dei passi e delle voci davanti all'uscio di casa.

L'attore che doveva rappresentare la parte del famoso critico s'era truccato in maniera perfetta, applicandosi una parrucca di radi e lunghi capelli fra il bianco e il giallo e dei baffi e delle setolose sopracciglia dello stesso colore, curando anche tutto il suo abbigliamento in modo da sembrare un vecchio e distinto signore dall'aspetto straniero. Egli s'era inoltre preparato la frase da pronunciare entrando nella camera del pittore ammalato: — Caro Magrini! Mi duole di trovarla a letto, ma sono felice di fare la sua conoscenza e di esprimerle la mia viva ammirazione... — Ma come, insieme con gli altri, egli ebbe varcato la soglia della camera dove in una smorta penombra ogni cosa appariva nel più squallido disordine e dove regnava nell'aria quel triste tanfo che stagna intorno ai letti dei moribondi, ed ebbe scorto, appoggiato ai guanciali, Aristide Magrini, ischeletrito e cereo, nel cui volto paurosamente incavato solo gli occhi davan segno d'un'anima che ancora albergasse in quel corpo, spalancati e fissi su lui con un allucinato, estatico bagliore nello sguardo, sentì mancargli il coraggio e gli parve a un tratto una cosa orrenda quell'inganno al quale s'era prestato e che aveva anzi incoraggiato. — Caro Magrini... — riuscì solo a dire, avvicinandosi al letto e prendendo la mano sudaticcia e sottile che il malato debolmente gli tendeva.

Ad Aristide Magrini era la terribile emozione a fargli groppo in gola e a impedirgli di spiccicar parola. Egli tremava, con la mascella serrata, e improvvisamente fu scosso dai singhiozzi mentre lunghe lacrime gli venivano giù dagli occhi.

Allora l'attore si riprese: — Caro Magrini! — attaccò (gli altri s'erano anch'essi avvicinati al letto raccogliendosi ai piedi di questo). — Mi duole trovarla ammalato, ma sono felice di far la sua conoscenza e di esprimerle la mia viva ammirazione per le sue opere e per il suo talento... È stato un puro caso a condurmi qui, nella sua città, ed un puro caso a guidare i miei passi alla sua mostra. E appena posati gli occhi sul primo dei dipinti colà esposti, sull'« Aia con covoni », ho esclamato dentro di me: ma costui è un

grande artista! Che delicatezza di toni, che impasto di colori, che sensibilità, che anima!... No, non avrei potuto venir via senza stringerle la mano e senza prima averle detto tutto ciò. Ma questo ancora voglio dirle, caro Magrini: un talento come il suo non può restare e non resterà sconosciuto! Ben di rado, mi creda, accade a noi critici di scoprire un vero artista, e aver scoperto lei sarà il maggior vanto della mia carriera. Io la trarrò dall'ombra. Voglio essere io a presentare e ad esporre le sue opere nelle più rinomate gallerie. Ella può... può contare su me, fin da questo momento. Io le garantisco il più lusinghiero dei successi.

— Oh, professore... — sfuggì a questo punto dalle labbra di Aristide Magrini.

— Guarirà, guarirà! — riprese con foga l'attore. — Guarirà e conoscerà la gioia del meritato, pieno, clamoroso successo... Ma mi dica, mi racconti qualcosa del suo lavoro, delle opere che ha fino ad oggi creato...

L'attore parlava accompagnandosi con ampi e gravi gesti, padrone di sé, ora, tenendosi un tre passi discosto dal letto. Gli altri, raccolti ai piedi di questo, non staccavano gli occhi da lui, come affascinati dalla sua recitazione. Un'espressione d'incantata letizia s'era a poco a poco diffusa sul volto di Aristide Magrini. Egli doveva udire quel caldo fiume di parole come una musica d'angeli. La bocca gli s'era aperta in un sorriso estasiato che pareva, in quel suo tristissimo aspetto, la cosa più triste, rivelando la credula ingenuità con cui era sedotto dagli elogi del falso professore...

— Cominciai a dipingere ch'ero ancora ragazzo... — raccontava ora cercando a stento il fiato. — Sì, posso ben dire che la vocazione dell'arte è stata viva in me da sempre... Ma la mia vita, le mie condizioni economiche mi hanno sempre impedito di far conoscere le mie opere nelle grandi esposizioni... Ella può vedere, professore, e vorrà anzi perdonare, in quanta miseria... La mia umiliazione di riceverla qui... E tutte, tutte le opere dipinte in tanti anni... vendute per poche lire, regalate...

L'attore rispondeva con brevi parole, con gravi cenni, ripetendo ogni tanto: — Il successo le arriderà... Presenterò io la sua pittura...

Dopo una pausa, in cui Aristide Magrini respirò a lungo e profondamente, come per immagazzinare un po' di fiato, domandò: — Mi dica,

professore, lei crede... lei crede che le mie opere... le mie opere potranno darmi... la gloria?

Nei suoi occhi, fissi sul professor Davidson, brillava una allucinata dolcezza di speranza. Gli amici, ai piedi del letto, fissavano l'attore trattenendo il respiro, come immobilizzati dal suono di quella parola che suscitava nell'animo di tutti loro una singolare vibrazione, e pareva che aspettassero il compiersi d'un miracolo. Anche l'attore vibrò a quella parola e, conscio del valore supremo di quel che avrebbe risposto, si concentrò, come sulla scena prima d'una di quelle battute in cui l'intero dramma si conclude e si scioglie.

— Una sola opera di quelle che ho ammirato alla sua mostra — disse levando solennemente il braccio —, la sola « Marina con barche », basterebbe a dare gloria imperitura al suo autore.

E, pronunciate tali parole, restò ancora, a lungo, col braccio levato, mentre il pittore moribondo e gli altri raccolti davanti al letto lo fissavano tutti con lo stesso sguardo estatico.

1 - Giovanni da Milano: *Madonna col Cristo morto* (Parigi - Collez. Le Roy).

2 - Giusto de' Menabuoi: un frammento dell'*Apocalisse* (Fürstenau. Raccolta di *Fürstenau*).

UNA MOSTRA D'ARTE LOMBARDA A MILANO

di

Roberto Longhi

La Mostra d'Arte Lombarda « dai Visconti agli Sforza » da poco aperta a Milano è quanto di meglio può desiderarsi perchè il pubblico comune voglia finalmente ampliare le sue conoscenze sull'arte di Lombardia, troppo a lungo costrette a pochi luoghi comuni fra cui quello, neppur troppo brillante, dei leonardeschi.

Non si vuol già negare che a qualche nome lombardo, dal Trecento al Quattrocento, non risponda punto, nella memoria dell'italiano di media cultura, l'immagine di un certo numero di opere d'arte. Ma è un fatto che gli stessi dilettanti possessori di album in technicolor o, all'occasione, frettolosi visitatori di musei e gallerie, restringono di solito il concetto d'arte italiana poco più che alle glorie di Firenze e di Venezia, e, del rimanente, dubitano rappresenti qualcosa di più che documento storico, curiosità regionale, preziosa reliquia.

Non è arduo recuperare che, almeno per la Lombardia, la cagione di tale indifferenza va iscritta alla persistente mancanza di un serio riflessso critico regionale e alla eccessiva condiscendenza con cui la cultura locale si piegò all'editto un po' troppo sbrigativo del Vasari che aveva prestamente incamerato nel Trecento fiorentino anche i maggiori lombardi, da Giovanni da Milano a Michelino da Besozzo. E fu un complesso d'inferiorità che durò molto a lungo se, ancora nel secolo scorso, persino Carlo Cattaneo, sommo

ricercatore e intenditore di ogni aspetto lombardo, poco o nulla trovò da rammentare per quello dell'arte.

Occorre infatti arrivare al principio di questo secolo, esattamente al 1911, per assistere alla prima restaurazione critica dei valori lombardi — « dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento » — nel gran libro di Pietro Toesca: un libro senza di cui la Mostra ora aperta non sarebbe stata, non dico realizzabile, ma neppur concepibile. Fu su quel testo rivelatore che, negli ultimi cinquant'anni, si formarono gli studiosi delle nuove generazioni. Non vorremo elencarli tutti, ma è doveroso rammentare qui almeno i nomi di Costantino Baroni e di Fernanda Wittgens che, troppo presto mancati, pure affrettarono i tempi di questa Mostra; guidata poi sino al porto da uno specialista come il Dell'Acqua, con l'aiuto di giovani promesse degli studi lombardi da Franco Russoli a Renata Cipriani, da Franco Mazzini a M. L. Ferrari.

« Dai Visconti agli Sforza », e cioè dai primi del Trecento alla fine del Quattrocento, Milano, ormai boriosa signoria, non dimenticò affatto la « romanica » schiettezza della sua più antica età comunale e sempre alternò tra una preferenza narrativa dedita alla vita corrente e il gusto fastoso degli apparatori e gli illustratori di corte, attenti invece all'ultima voga continentale, soprattutto alle eleganze di Francia. A meglio intendere l'alternativa il pubblico potrà integrare la Mostra con una visita ai tanti affreschi lombardi, dal Sant'Abbondio di Como al San Bassiano di Lodi vecchio; ma anche a restare nell'ambito dell'esposizione, potrà raffrontare a suo gusto i miniatori del « Pantheon », formicolanti di vita, e il nobile intrepido narratore del « Tristan ».

Giungevano intanto le prime notizie della « gloria della lingua » giottesca e le chiese cittadine e provinciali si paravano di affreschi del gusto nuovo anche prima che Giotto, chiamato da Azzone Visconti, venisse a Milano in persona. Ancora mancavano i dipinti d'altare su tavola, i famosi polittici, così comuni in Toscana; ma, su questo punto, non sembra che i lombardi, sempre affezionati all'uso dei dossali marmorei o addirittura d'oro e d'argento (fin dal tempo del paliotto aureo di Vuolvinio) intendessero accogliere la nuova istituzione tecnica.

Giovi del resto rammentare che Giotto, giunto a Milano in tarda età, e soprattutto i suoi giovani aiutanti venivano già da tempo incontro alle preferenze lombarde e continentali per una pittura più tenera, più fusa, meno rigoristica, di cui sono segni, a un passo dalla Mostra, nella reliquia murale di San Gottardo e, alla Mostra stessa, nei resti, purtroppo rabberciati, dell'Arcivescovado. Sicchè il più grand'uomo del Trecento lombardo, Giovanni da Milano, formandosi verso la metà del secolo, ebbe agio d'inserirsi armoniosamente in quella cultura di « fronda giottesca » che, verso il '49, con una nuova mandata di toscani, forse venuti a scamparvi la peste che dimezzò Firenze, si esprime altamente sulle pareti e le volte della Badia di Viboldone e della Certosa di Chiaravalle.

Le intime somiglianze che gli affreschi lombardi della generazione seguente — da Mocchirolo a Solaro a Lentate — mostrano poi con Giovanni da Milano quale lo conosciamo da opere che sono oggi tutte e soltanto fiorentine, suggerisce l'ipotesi che, prima di ridiscendere definitivamente in Toscana, questi lasciasse a Milano una serie di affreschi esemplari, distrutti poi dai secoli più gravemente immemori. Ma, quanto alle tavole d'altare di Giovanni, che sono esclusivamente di destinazione fiorentina o pratese, è la prima volta ch'esse sono convenute in Lombardia nell'occasione memorabile di questa Mostra, dove offrono la misura (fig. 1) di quanto era stato poeticamente raggiunto dalla congiunzione toscano-lombarda per opera di un poeta cui Firenze nulla aveva da contrapporre negli stessi anni, soprattutto dopo la partenza di Giusto de' Menabuoi. Manco a dirlo, anche Giusto, presente a Viboldone, si muove in parallelo a Giovanni e, prima di trasferirsi nel Veneto, tenta persino di acclimatare in Lombardia la pittura su tavola, di cui sono qui alla Mostra alcuni frammenti bellissimi; per non parlare della sua mirabile « Apocalisse » (fig. 2).

Ma anche questa volta il tentativo non parve aver fortuna. Alla suppellettile chiesastica delle cappelle lombarde provvedevano infatti da tempo, e forse un po' dispoticamente, i grandi scultori Campionesi da Ugo e Giovanni a Bonino. Già i « Santi » discesi dalla Loggia degli Osii dànno, verso il 1330, il segno della confidenza « ritrattistica » di codesti scultori. E anche dopo l'arrivo in forza del pisano Giovanni di Balduccio (di cui è

esposto qualche esempio), i Campionesi seguitano con le loro scene affabili di religione quasi casalinga che il pubblico può bene intendere nei pannelli dell'altare di Carpiano o nell'umile « Madonna » di Santa Maria Segreta; quando non si spingono a capolavori di alto umorismo, ancora e sempre romanico, come nel Sepolcro di Bernabò Visconti, oggi al Museo del Castello; ma, in antico, insolentemente piantato sull'altar maggiore di San Giovanni in Conca, con grave scandalo dei visitatori stranieri.

Frattanto però, quasi a compensare la carenza della pittura su tavola, la corte, con i tanti accrescimenti della biblioteca di Pavia, favoriva implicitamente lo sviluppo della miniatura. E fu questo uno dei fatti maggiori nell'arte del Trecento italiano, presto celebre in tutta Europa sotto il nome di « ouvraige de Lombardie ». È forse fra il '70 e l'80 che libri sontuosamente illustrati come il « Lancelot » e il « Guiron » vengono riposti negli scaffali di Pavia; ed è già in essi, oltre l'accordo con gli effetti delicati e sottili degli affrescatori lombardi contemporanei, una così nuova attenzione alle circostanze di natura da presagire fortemente tanto le scoperte naturalistiche dei primi quattrocentisti fiamminghi, quanto gli sfondi di paese che saranno più tardi quelli del Foppa e del Bergognone. Oltre ai romanzi dei vecchi cicli cavallereschi, i temi più comunemente offerti all'illustratore erano libri di preghiere, di storia proverbiale, di scienza spicciola tra medica e semplicistica, calendari con le raffigurazioni dei mesi; ed è sorprendente come da appena qualche giretto nel brolo o nello « zoo », o da qualche sbirciata alle cerimonie di corte, codesti illustratori riuscissero a scoprir tanto mondo e a rammodernar persino la religione. Si veggano per questo le miniature di Giovanni di Benedetto da Como e dei suoi affini.

Crebbe certamente fra costoro Giovannino de' Grassi, morto sul finire del secolo, mentre si stava adoperando in ogni tecnica per la fabbrica del Duomo, il cui principio fu dell'86; ma già prima aveva dato i fogli stupendi dell'Uffiziolo di Gian Galeazzo e i mirabili disegni di animali del taccuino di Bergamo, talora non meno delicati di un Seurat.

In quest'aria un po' viziata, ma inebriante, di serra calda, si affacciava intanto anche il pittore che non è troppo aver chiamato il « Watteau del gotico internazionale », Michelino da Besozzo. Riconosciuto ai suoi tempi

come « il più eccellente fra tutti i pittori del mondo », ma trascurato in seguito dalla critica di gusto accademico e retorico sempre prosperosa in Italia, è da prevedersi che la sua fama risorgerà piena da quel che si è raccolto di lui in questa occasione: dal libretto di Avignone, all'« Elogio funebre di Gian Galeazzo », alla teneramente puerile « Madonna di Siena », allo «Sposalizio» (fig. 3) tornato dal Metropolitan Museum dopo molte traversie di restauri forsennati (e qui lo si presenta per confronto nella sua integrità antica), ma sempre capolavoro di domestico, privato umorismo in giallo e viola. Lo stile tenero, il « weicher Stil » del cosiddetto gotico internazionale non ha mai dato di più, o di più precoce; nè Lorenzo Monaco, nè gli alquanto mitologici pittori di Colonia e di Amburgo reggono al confronto.

Del resto, l'altezza e il raggio di tali risultati poetici può indursi dalle impronte indelebili che essi lasciano in un gruppo, pur venuto alla Mostra, di quadri veronesi: e basti rilevare che, nel 1435, l'« Adorazione dei Magi » di Stefano da Verona (visibile a Brera) non è che una variante personale di invenzioni che Michelino aveva offerto trenta o quarant'anni prima; mentre poi, restando in Lombardia, e attenendosi agli Zavattari, al Cietario, agli aspetti più teneri del cremonese Bonifacio Bembo, sarebbe facile continuare un discorso « micheliniano » fino al 1460 e persino più in qua, quando ormai operavano il Foppa e Benedetto Bembo, e il Mantegna era già in corte, a Mantova. Gli affreschi di Monza, dipinti dagli Zavattari nel 1444 con la leggenda quasi affatto profana della regina Teodolinda, non potendo ovviamente figurare alla Mostra, li sostituisce non indegnamente un polittico opportunamente riordinato, dove tra esili pannelli di Santi siede una Madonna barbarica e regale, quasi anch'essa « neo-longobarda ».

Così, tanto addentro nel Quattrocento, il vecchio gusto milanese non sembra cedere, anzi, con il ritorno di fiamma proprio d'ogni tramonto estremo, si avvolge negli splendori di un'araldica sempre più fastosa e ossessiva. Eccone il simbolo, l'impresa, nei celebri tarocchi di Bonifacio Bembo che sembrano illustrare i referti scritti sulla vita aristocratica lombarda: « qua se sfogia et triumpha cum recami de perle »; o attenersi agli ordini del padrone quando chiede « el ritratto di un cane giamato Bareta », oppure esige che, in certi affreschi di Pavia, « si vegga Sua Signoria mangia in oro ».

Ma ormai le contaminazioni fra antica vena lombarda di corte o di villa e regola rinascimentale — importata a Padova da Donatello e assottigliata dal Mantegna — si fanno pressanti nel bresciano Vincenzo Foppa mentre accanto dà i suoi frutti un'altra singolare congiunzione, questa volta lombardo-fiamminga.

Forse è proprio ad essa che giova dare la precedenza, perchè il suo primo esponente è quel misterioso conte pavese, Donato de' Bardi, trasferitosi in Liguria fin dal 1426, e che non sappiamo a quale distanza tra questa data e il 1451 (che è l'anno di sua morte) abbia dipinto la sublime « Crocifissione » di Savona: condotta su tela rada, d'intonazione cinerea, eletta in ogni particolare, essa è certo la congiunzione più alta fra la civiltà padana e quella borgognona-fiamminga dello Sluter, dei Limburg e del Van Eyck.

Il secondo caso è quello del milanese Zanetto Bugatto, recatosi apposta in Fiandra verso il '60 per educarsi sotto Ruggero van der Weyden, e che si confida aver veramente raffigurato alla Mostra con la stupenda « Madonna » della Gazzada che riapre, come meglio non si poteva, il problema, troppo precipitosamente eliminato, dei rapporti fra la cultura milanese e Antonello da Messina che non per niente lo Sforza tentava di far succedere al Bugatto, morto nel '76.

Il terzo artista è quel Carlo soprannominato « del Mantegna », ma poi riconosciuto per il milanese Carlo Braccesco. Alla Mostra la sua traccia può seguirsi dal '78 che è l'anno del polittico di Montegrazie, purtroppo ancora assai guasto da vecchie ridipinture, ma, per tratti, già scintillante di originali caratteri, sino alla eccezionale « Annunciazione fra Santi » (fig. 4), anticamente in un oratorio di Genova e dal primo Ottocento nel museo del Louvre che l'ha cortesemente concessa per la specialissima occasione. Definire questo « unicum » la più commossa Annunciazione dopo quella di Simone Martini è tentar di rendere in qualche modo l'incanto che se ne sprigiona e che par discendere da antiche confluenze di poetiche francesi e italiane, anzi senesi, il cui luogo di scambio, nel Trecento, era stata la corte papale di Avignone. Uno sfondo di paese dipinto col fiato, volti esangui per intima nobiltà, panni opachi, ori attutiti e poi modulati dal bulino, diligenza quasi ironica nell'impeccabile ornato classico del parapetto, dell'inginocchiatoio: e su

tutto la struggente gentilezza di un lume annuvolato, favorevole alle apparizioni e ai più inediti effetti di scorcio sottilissimo, quasi allusivo. Chi prenderà gusto al clima di questa tavola o ai pannelli (fig. 5) della Ca' d'Oro e del Museo di Cluny (resti di un altare di Sant'Andrea) non troverà facilmente un pittore che lo penetri con altrettanta intensità.

Ma si venga pure alla « rinascenza » del Foppa. Ch'egli conosca motivi d'innovazione padovana o veneta (Mantegna o Bellini) si può tranquillamente accettare. Ma per intendere come poi riuscisse a eluderli bisognerà por mente all'attenzione profonda che mai egli cessò di dedicare ai passaggi di luce negli interni ombrosi, alla trama opaca e scintillante dei drappi e dei broccati. Tale egli si fa conoscere in opere, qui raccolte, che vanno dalla giovanile « Madonna » Berenson, ancora di tracciato gotico, ai dipinti della maturità: tra cui una « Madonna » di Berlino (fig. 6), posta di squincio contro la tenda frettolosamente stazzonata, sembra persino polemica nella scelta di un volto femminile tanto ingrato, ma così verosimile, così rassegnato a una sorte comune, per la Madre del Signore. E chi voglia integrar la conoscenza, pur ampia, che del Foppa offre la Mostra, non avrà che da rivedersi, a pochi passi, i mirabili affreschi di Sant'Eustorgio donde si scopre tanto paese.

Allo stesso rammodernarsi specioso della pittura lombarda o finitima ai tempi del Foppa maturo appartiene anche il casalese Spanzotti (del resto nei più antichi documenti detto milanese), qui presente nel bel trittico di Torino. Nonostante la serranda del fondo d'oro, la cubatura spaziale vi è anche più profonda che nel Foppa; e in Lombardia, non c'è dubbio, questo significa l'intervento decisivo del Bramante. Senonchè anche l'estetica bramantesca « de quinque corporibus regularibus » diventò in breve, in mano ai lombardi, un'altra favola da raccontare e adornare. Ne furono protagonisti gli scultori della Certosa, i Mantegazza soprattutto, qui offerti in qualche esempio pavese e nella bellissima Santa scesa dall'alto del Duomo; e, fra i pittori, primo di tutti il Butinone che nel grande polittico di Treviglio, iniziato nell'85, dopo aver fornito la più lucida struttura spaziale che si ritrovi nella seconda metà del Quattrocento in Lombardia, non manca però di immergerla in una soluzione di ori fulgenti.

Anche l'ultimo grande quattrocentista lombardo, Ambrogio da Fossano

detto il Bergognone, fu certamente ben aggiornato alla magia spaziale del Bramante; ma della nuova solidità d'impianto, della più rigorosa accessibilità delle lontananze seppe valersi, in parallelo mentale col Foppa, per scrutare più pacatamente nelle penombre degli interni, nelle strade suburbane ai limiti del contado, appena macchiate dalle siluette dei passanti; dove sono cioè i veri temi della sua pittura. Di tali sue toccanti anticipazioni che, cinquant'anni fa, suggerivano al giovane Berenson il famoso parallelo col Whistler, si è poi fin troppo parlato. Ma anche oggi l'occhio non si sazierà facilmente davanti alla cerulea tavoletta di Nantes, al tramonto insanguinato nella « Pietà » della Gazzada (fig. 7), all'aia rustica dietro la « Madonna » Carrara, al broletto di villa nell'« Annunciazione » di Lodi.

Così persuaso, il visitatore sarà anche più grato agli ordinatori della Mostra per non averlo distolto, neppure all'ultimo, e intendo con la presentazione, che sarebbe stata fuorviante, di quei primi leonardeschi che pur già esistevano, da un racconto pittorico così univoco per due secoli e così affascinante.

3 - Michelino da Besozzo: *Sposalizio della Vergine* (New York - Museo Metropolitano).

4 - Carlo Braccesco: *L'Annunciazione* (Parigi - Museo del Louvre).

POESIE

di

Carlo Betocchi

EPIGRAFE PER UN LIBRO FUTURO

Messi male d'accordo,
questi miei versi (od io son sordo),
tra il voler troppo e il troppo poco vivere,

resta ancor da decidere
tutto, per me, che non so più chi sono:
se fui un poeta poco mi perdono;

se non lo fui, e se vissi,
perchè, dunque, anche scrissi?
Scrissi cose leggere

e vaganti (come piaceva a Saba),
che mi parevan vere;
ma non c'era un bicchiere

da farne, come si fa di lucciole,
monetine d'argento.
Eran di carta, e se le porti il vento.

BALLATA SERALE

Ricòrdati quel rosa che rifolgora
e fulmina lontano, e ti sbalestra
l'occhio sulle colline, mentre invecchia,
sui tetti, e vien la sera;

e vien la sera, parlottano i crocchi
giù nella strada, le beate fonti
son mute a sgorgar acqua in seno ai monti,
l'età propizia annera;

l'età che annera mentre tu non preghi,
e incerto il balestruccio ha sotto l'ali
tasselli azzurri, tanfo di spedali,
e alcun che si querela:

eh! la querela parla ai davanzali,
sgorga dalle finestre, si fa notte,
mezza la strada mezza il ciel l'inghiotte,
quasi mette alla vela;

quasi alla vela l'umana superbia
mette la barca della sua stanchezza
cui è paradiso qualche viva brezza
che in sè, quasi, l'annega...

PER SAN PIETRO E PAOLO

Oggi San Pietro e Paolo, i santi
con la barba; ma la barba trascinano
nel sole, e il grano è a terra, nei covoni.
Non c'è burrasca; sarà un giorno terso,
come tanti d'estate: non avremo

quel fremito che i cupi nuvoloni
e le saette ci mettono in cuore.
Saremo soli, semmai, nell'azzurro,
a sentire che dentro il suo profondo
c'è un cupo, c'è un lontano brontolio:
che la serenità non è che un lembo
d'una stagione più incerta;
in cui, nel fondo, vibra d'inquietudine
la sorda lotta del bene e del male,
e spetta a noi gettarci a capofitto,
in mezzo allo spettacolo inondante
della serenità.

PER PASQUA: AUGURI A UN POETA

a Giorgio Caproni

Giorgio, quante croci sui monti, quante,
fatte d'un po' di tutto, di filagne
che inclinate si spaccano, di scarti,

ma croci che respirano nell'aria,
in vetta alle colline, dove i poveri
hanno anch'essi un colore d'azzurro,

la simile cred'io l'ebbe Gesù,
non già di prima scelta, rimediata
tra' rimasugli d'un antro artigiano,

commessa con cavicchi raccattati,
eppure estrosa, ed alta, ed indomabile
e tentennante com'è la miseria:

ecco la nostra Pasqua onde ti manda
il mio libero cuore quest'auguri
pensando che non è per l'occasione

ma per quella di sempre, che si salva
dalle occasioni, del cuor che non soffre
che del non amare, e sempre sta in croce

con un cartiglio fradicio che in vetta
dice: — È un poveraccio, questi che vuole
ciò che il mondo non vuole, solo amore.

SULL'ORE PRIME

Son l'ore prime, le solite, le ore
che la vita me ne ha chieste tante;
l'ora che al già Risorto, « che non è
più qui », tien dietro l'Angelo, distante

e vicino alla vita: che un motore
stacca in fondo alla via la sua fatica,
e parte: e ch'io resto, solo, all'antica
vicissitudine, cui non val arte

di sorta, altro che il principiare, e sia
come sia, con quel gettar di dadi
che è già scontato, che se stesso oblia,

che va crescendo d'effetto per gradi,
vola il colombo, si schiara la via,
o vita, come lenta persuadi.

CUORE DI PRIMAVERA

a Emilia

E il nostro cuore va, come
certe strade di marzo addosso

alle colline, senza nome,
dai crocevia storditi, e possono

ciò che non può la via maestra
certa del suo destino, andando
come i campi le sbalestrano,
di verde in verde, altalenando

su uno stesso paesaggio, breve
notizia a quel già breve sguardo
che in sè l'accoglie e beve,
e l'intrattiene al ritardo

onde si nutre il tempo, e l'anima
delle cose, ed il corso dei fiumi,
e il muro che si disanima
all'ombra del greppo, e i numi

giocherellanti su un pendio
lontano, lassù, che non si vede
che ciò che si ridesta al pio
lume del sole, e gli dà fede.

NELL'ORTO

L'uccello che si posa
sul ramo che ne dondola
e che sembra una cosa
che ha il suo nido lontano,

è di qui, invece, è di qui!

Ahi, questo mondo è casalingo,
e ogni distanza è breve;

e parla da sorella
nel dolor che riceve

il ramo che ne dondola, dondola...

DI MATTINA

Ancora una mattina
che non potrei tradirmi
se non, nube su nube,
decidermi a rivivere

tutto nel cielo, al suo
fantastico passaggio
d'occidente in oriente,
da un mare senza mente

a un monte senza peso;
la verità che vive
nei cuori non si scrive
che misteriosamente.

IL POETA RENÉ CHAR

di

Vittorio Lugli

Uscita alcuni mesi fa, una scelta copiosa dell'opera di René Char è buona occasione per una messa a punto dell'autore il quale, da poco varcata la cinquantina, è tra i primissimi che dimostrano sempre viva in Francia la fonte della poesia. Il libro — *Poèmes et prose choisis* — è fatto per imbarazzare e forse anche per irritare i critici, gli studiosi, gli eruditi di oggi e di domani, sprovvisto com'è di ogni precisa indicazione bibliografica: una successione di componimenti solo grossamente disposti in ordine cronologico, e resta a noi il ricordare, lo stabilire per ciascuno da quale volume sia stato preso. Sappiamo tuttavia che la scelta — voluta così dal Poeta, inteso certo a costruire la linea ideale del suo canto — riguarda gli anni dal '35 ad oggi, e pochissime cose sono anteriori al '38, a *Seuls demeurent*, il volume che nel '45 recava la produzione dal '38 al '44, alla Francia liberata rivelando un poeta. Nulla del primo periodo, della giovinezza surrealista, conchiusa e raccolta in *Marteau sans maître,* del '34... Char infatti rifiuta la scrittura automatica, cerca l'espressione più densa e pregnante, con uno studio profondo, tutto consapevole. Ma della scuola che ha lasciato, ritrovando il migliore se stesso, conserva l'amore dell'immagine improvvisa e folgorante, la passione di vivere compiutamente la poesia.

È stata la guerra a fargli ritrovare se stesso? *Seuls demeurent,* nel clima ancor caldo e convulso del '45, annunciava l'uomo e il poeta intimamente

fusi in uno studio di fiera purezza spirituale, di assoluta essenzialità poetica. La prova degli anni tragici vi appare in tratti potenti, sembra il lievito di questa poesia, ove pulsa un cuore umanissimo, tutto aperto ad amare e a soffrire. Figure di donna (*La compagne du vannier, Évadné*), lievi come il volto della felicità, e immagini come « otages des oiseaux, fontaines », per cui ricordiamo la pagina *Jeunesse,* che Char non ha compreso in questa scelta. Nella prova l'uomo si costringe, aduna tutta la sua forza, la sua speranza, per vivere ancora oltre la tormenta, e meglio amare la vita, le cose: « Dure, afin de pouvoir encore aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune ».

I *Feuillets d'Hypnos,* del '46, erano le note sparse del partigiano, nel *maquis* della sua Provenza, pagine ormai classiche, destinate a rimanere quando sarà lontana tanta altra poesia della resistenza. Sono a volte momenti di tragedia, detti con fermezza d'uomo, tremito di poeta. E coscienza del terribile dovere: « Discipline, comme tu saignes! ». Tutti ricordano quella che è stata la pena più atroce del capitano Alexandre. Comandante di un reparto, ha dovuto lasciare che le S.S. fucilassero un suo amico. « Il est tombé comme s'il ne distinguait pas ses bourreaux et si léger, il m'a semblé, que le moindre souffle du vent eût dû le soulever de terre ». Poteva impedirlo, sparare non visto, con i compagni superiori di numero ai nemici; ma egli non ha dato il segnale che i compagni attendevano, imploravano dietro i cespugli, ha detto di no con la testa. Perchè il villaggio intero sarebbe andato distrutto. Ha compreso l'amico nell'ultimo istante?

E l'altra giornata (« Le boulanger n'avait pas encore dégrafé les rideaux de fer de sa boutique... »), l'altro crudele episodio felicemente conchiuso, e tutta la gente del villaggio legata da riconoscenza, da amore, al capo del *maquis*. « Je tenais à ces êtres par mille fils confiants, dont pas un ne devait se rompre. J'ai aimé farouchement mes semblabes cette journée-là, bien au delà du sacrifice ».

Resistente senza facili illusioni. Sa che la guerra si prolungherà oltre gli armistizi platonici... Parla severo ai prudenti, nelle loro case calde e senza lagrime (« il neige sur le maquis et c'est contre nous chasse perpétuelle »),

5 - Carlo Braccesco: *Crocefissione di Sant'Andrea* (Venezia - Coll. Franchetti alla Ca' d'Oro).

ma anche vede che fra i resistenti accanto ai puri eroi ci sono i saltimbanchi. « A prévoir que ces coqs du néant nous timbreront aux oreilles, la Libération venue ». E tra gli orrori, le prove ineffabili, è rimasto poeta, ha voluto « réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils ». Alla fine di questo *carnet* del partigiano, che racconta appunto la « France-des-cavernes », è detto senz'altro: « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté ». Poichè la Bellezza si associa « à l'homme acharné à tromper son destin avec son contraire indomptable: l'espérance ». Afferma che il poeta non può restare a lungo nella stratosfera del Verbo, che deve avvolgersi di nuove lagrime, e tuttavia modula questo canto, pura musica interiore, senza bisogno di rime o di pause ritmiche: « Rougegorge, mon ami, qui arriviez quand le parc était désert, cet automne, votre chant fait s'ébouler des souvenirs que les ogres voudraient bien entendre ».

Altra volta, del resto, è il canto ritmato, leggero, come in Apollinaire:

Un oiseau chante sur un fil
Cette vie simple, à fleur de terre.
Notre enfer s'en rejouit.
Puis le vent commence à souffrir
Et les étoiles s'en avisent.
O folles de parcourir
Tant de fatalité profonde!

Ma negli anni del *maquis* era sopra tutto un massimista lirico, fisso al mistero dell'esistenza, che gli eventi facevano così precaria, e così indicibilmente colma: « L'éternité n'est guère plus longue que la vie ». Ha saputo distendersi, allentarsi, dopo gli anni tragici, specie nella *Fontaine narrative,* del '47, ove canta lietamente il suo bel fiume di Provenza, la petrarchesca Sorga; ma il suo genio migliore lo trae alla concentrazione, all'immagine che è un sùbito dono, come in Rimbaud: « Un chant d'oiseau surprend la branche du matin ». E l'assorta coscienza si esala in parole come queste: « Ne te courbe que pour aimer. Si tu meurs, tu aimes encore ».

Ha detto, ricordando il tempo oscuro e luminoso appena conchiuso:

« Le danger nous ôtait toute mélancolie. Nous parlions sans nous regarder. Le temps nous tenait unis. La mort nous évitait ». Ma non s'è fermato al ricordo, è andato oltre, sempre uomo e poeta, con quella freschezza lieve che è il suo segno, congiunta alla intensità morale, alla consapevolezza artistica. E nei *Matinaux*, del '50, ha cantato gli uomini chiari, trasparenti come il mattino, che vanno, o meglio andavano, nelle albe lucenti, signori della strada, affabili e leggeri (« Vous enterrez le vent — Ami, en m'enterrant »), la bisaccia aperta al dono del pane, e in compenso una parola, un racconto, un canto, per gli umili dei casolari. Figure sparite questi *Transparents,* rievocati da Char a significare l'intima, colorita libertà, ormai minacciata, perseguitata in tutte le sue forme dai nostri grigi conformismi e livellamenti. E la letizia del mattino (« L'état d'esprit du soleil levant est allégresse malgré le jour cruel et le souvenir de la nuit. La teinte du caillou devient la rougeur de l'aurore »); la bellezza delle cose, che è poi la loro utilità più vera. Nel paese di René Char (cioè nel paese del suo sogno) « il y a des feuilles sur les arbres... Les branches sont libres de n'avoir pas de fruits ».

Poi ha continuato così, ed è parso a qualcuno ch'egli si avvicinasse al pubblico, il che non è proprio vero. Solo, i lettori sono andati a lui via via meno rari, mentre le brevi raccolte si seguivano frequenti, si moltiplicavano le esegesi dei critici, si allargava l'interesse. Certo, come avviene agli artisti meritatamente vittoriosi, egli sembra scrivere oggi con più scoperta letizia, con abbandono, e non disdegna il giuoco letterario, ov'è pur sempre la sua passione d'uomo e la sua poesia. Fino a componimenti dialogati, a piccole rappresentazioni — *spectacles* egli li chiama — come quel *Soleil des eaux — Spectacle pour une toile des pêcheurs* —, dove un villaggio di pescatori di trote è rovinato dalla criminale indifferenza di una industria chimica la quale avvelena le acque del fiume. (Lo spettacolo fu radiodiffuso, e qualcuno, ricordiamo, si augurava che se ne traesse un film). Abbiamo anche appreso, or non è molto, che in una *boîte à chansons* parigina scelti dicitori hanno fatto gustare alcuni componimenti di René Char. Il che assicura non scemato in Francia il gusto letterario, che è un pregio di quella civiltà.

Ma il cantore dei *Matinaux* non è proprio fatto per diventar popolare, non è un poeta facile, tant'è vero che ancora si parla variamente del suo ermetismo. E c'è chi trova che Char non sale mai tanto come allorchè dice semplice, quasi nella tradizione. L'*Alouette,* ad esempio: « Extrême braise du ciel et première ardeur du jour, — Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée, — Carillon maître de son haleine et libre de sa route. — Fascinante, on la tue en l'émerveillant ». Come non ricordare Dante, Shelley? E non si resiste al piacere di citare ancora: le due rose (*L'une et l'autre*), di nove mesi fa: « Qu'as-tu à te balancer sans fin, rosier, par longue pluie, avec ta double rose? — Comme deux guêpes mûres, elles restent sans vol. — Je les vois de mon cœur, car mes yeux sont fermés. — Mon amour au-dessus des fleurs n'a laissé que vent et nuage ».

Altri fanno osservare che il cosiddetto ermetismo di Char è il linguaggio naturalmente figurato dei contadini, degli uomini che vivono presso alla terra, alle piante, alle umili creature, come appunto per lunghi mesi sono vissuti i *maquisards*. E c'è veramente il sole della Provenza in molte delle sue immagini, e una balda luminosa certezza, come nel più illustre dei suoi aforismi: « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel ». Nè può essere oscurità càlcolata, voluta, in quest'uomo tutto animato da un profondo spirito di fraternità, per cui più d'uno ha ricordato Malraux, e fra tutte le disperazioni risoluto a sperare. Che la nostra condizione fissava in ferme parole — recentissime, dello scorso anno — ov'è anche detta con amoroso orgoglio la nostra umana nobiltà: « L'homme n'est qu'une fleur de l'air tenue par la terre, maudite par les astres, respirée par la mort; le souffle et l'ombre de cette coalition, certaines fois, le surélèvent ».

IL NUOVO RACCOLTO DEL SUD

di

Angela Bianchini

Nel nuovo romanzo della giovane scrittrice americana, Elizabeth Spencer, *The Voice at the Back Door* (McGraw-Hill, New York, 1956), la voce che chiama alla porta di servizio, nel mezzo della notte, è sempre quella di un negro: una voce ed un'immagine improvvisa ai quali i bianchi sono abituati, ma che è indizio di paura, di minaccia e che può anche significare bisogno di aiuto e di protezione. La voce e l'immagine sono il simbolo della vicenda intessuta dalla Spencer: turbamento, intrighi e morte al centro di avvenimenti politici, ma in realtà morali ed umani, in una cittadina del Missisippi. Una cittadina come ve ne sono tante nel Sud: il municipio, il « drugstore », i pullman che la uniscono ad altre cittadine, ed intorno i campi, e poco più in là le case dei notabili, delle antiche famiglie, e le stradine deserte, costeggiate dalle abitazioni cadenti dei negri, coi portici trasandati di legno, e ben visibili ancora, su queste strade, le impronte del passaggio delle mucche, segno di una civiltà rurale non molto lontana nel tempo e neppure nello spazio. La Spencer, che ha un dono per le inquadrature cinematografiche, coglie Lacey, la cittadina, nel suo momento cruciale, quando, dopo la morte improvvisa dello sceriffo, al momento delle elezioni, voci di odio sopite da anni, antichi amori, antiche ambizioni, l'insoluta questione della proibizione dell'alcool e la più grave questione negra confluiscono tutte ad accendere le campagne elettorali di tre giovani cittadini, indissolubilmente legati dai

ricordi di gioventù, dalle donne che vivono loro accanto e dalle colpe dei loro padri. Un massacro di negri compiuto in una generazione precedente, il sospetto di tentato omicidio che grava su uno dei discendenti negri, coincidenze di luoghi e di appuntamenti danno l'avvìo ad una tragedia che si conclude con la morte del più onesto dei tre, con la fine morale e politica del « bootlegger » e con l'inizio di una carriera politica corrotta e tragica per il più giovane ed il più ambizioso. La voce che chiama alla porta è, insomma, una voce che esiste non solo al di fuori ma anche nell'intimo della coscienza del bianco e che lo riporta continuamente alla sensazione che passato e presente formano un tutto unico, al quale è impossibile sfuggire. La Spencer è, come William Faulkner, del Missisippi, e anche per lei esiste quell'« ombra nera » di cui parlava Miss Burden, la vecchia zitella filantropa, in *Luce d'Agosto*, e che grava non solo sui discendenti di coloro che parteciparono al massacro sia come vittime che come assassini, ma perfino sui discendenti, in parte bianchi, di questi negri, radicati nel suolo che vide la loro disgrazia ma che, solo, può portar loro la liberazione. « Avevo visto e conosciuto negri da quando potevo ricordare », dice la vecchia zitella religiosa del libro di Faulkner, « e li guardavo come guardavo la pioggia, o i mobili, o il cibo, o il sonno. Ma dopo questo mi sembrava di vederli per la prima volta, non come persone ma come cose, un'ombra in cui vivevo io, vivevamo noi, tutti i bianchi, tutti gli altri. Pensavo a tutti i bambini che continuan per sempre a venire al mondo, bianchi, con l'ombra nera che già cade su di loro prima che tirino il primo respiro ». Tutta diversa com'è la Spencer nella sua sensibilità femminile, nel tratteggiar pulito e nitido di caratteri, essa deve pure, semplicemente perché nata nel Missisippi, condividere con Faulkner il senso del negro quale rimorso, quale croce permanente del bianco e al tempo stesso la specialissima vicinanza al negro, incomprensibile a chiunque del Sud non sia. Ma qui si arresta la somiglianza con Faulkner, e la Spencer fa dire ad uno dei suoi personaggi, scherzosamente: « Non ho mai visto un linciaggio », al che l'interlocutore risponde: « Neppur io, tutto quel che ne so è quel che leggo in William Faulkner », e stabilisce così una distanza ed una differenza. Linciaggi nella Spencer non ve ne sono; a differenza di Gavin Stevens, l'avvocato di Faulkner, che vede ancora il

negro come « Sambo », i personaggi della Spencer tale non lo considerano mai. Il negro, invece, pur vedendo intorno a sè ogni cosa con gran chiarezza assai triste, « tutta piena di tristezza negra », insiste per valersi, anche se in modo poco chiaro ed ingenuo, « dei suoi diritti legali ». Sotto sotto la vicenda, infatti, corre proprio questa nozione di legalità: e l'eroe della storia, costretto a spiegare le sue idee a una persona incapace di intenderle, annuncia tuttavia una speranza che è già quasi una realtà: « No, non dico di credere all'integrazione subito, ma penso veramente che, qualunque cosa decida di stabilire la Corte Suprema, il paese presto o tardi deve seguirla; la Costituzione, capisce... ».

La Spencer compare anche nella nuova antologia di Robert Penn Warren e Albert Erskine, *A New Southern Harvest*, *Nuovo raccolto del Sud* (Bantam Books, New York, 1957), insieme ad altri ventidue scrittori che vanno da artisti notissimi quali Faulkner, Penn Warren stesso, Katherine Anne Porter ad altri anche ben conosciuti, ma più giovani, come la Carson McCullers, Eudora Welty, Flannery O'Connor e Truman Capote, e alla giovanissima Shirley Ann Grau, che nel 1954 ebbe gran successo con un volume di novelle, *The Black Prince*, *Il principe nero*. « Forse fra vent'anni non vi sarà posto per un'antologia di scrittori del Sud », osserva il Warren nella prefazione, sottolineando l'influenza livellatrice dei mezzi culturali di massa, quali la televisione, la radio, il cinema, e lo sparire di differenze regionali negli Stati Uniti, e, tuttavia, fermo nella fiducia riposta da anni, nel Sud, fa anche un elenco di quelle che, secondo lui, sono le qualità tipiche di questa letteratura: « l'accentuare la stramberia, le peculiarità, perfino il grottesco della personalità individuale piuttosto che i vasti schemi della società; un interesse per la violenza; una tendenza verso un volgare o triste umorismo... il senso di " voce "; una preoccupazione di effetti stilistici che, nei casi migliori, può dare poesia alta e delicata e, in quelli peggiori, pomposità e preziosità ».

Sono osservazioni estremamente acute e interessanti, queste del Warren, specie per quanto riguarda il senso della « voce », presa, io credo, come significato intimo delle cose, e per la preoccupazione stilistica che diventa penosa quando il materiale trattato non sopporta il peso di tanto lavorìo artistico: ed è questo che accade, tanto per rimanere nell'ambito dell'anto-

logia del Warren, con storie quali *The Slate* (*La lavagna*) di William March, in cui tutto l'intreccio consiste nelle tristi parole scritte da una ragazza brutta e disgraziata sulla lavagna in cui la moglie defunta del vecchio dottore gli metteva ordini e consigli, o nel *White Hound* (*Il cane bianco*) di Dorrance, in cui il simbolismo animale, sempre vivissimo, in questi scrittori, si esprime qui in una caccia misteriosa, carica di morte e di tragedia, in una lontana magione, dalla quale il lettore si sente intimamente staccato e indifferente.

Poiché i romanzi di Warren sono noti per il loro realismo, anche rilevato dalla poesia, dal senso del drammatico e perfino da una certa sua tendenza, non sempre felice, verso la filosofia e la ricerca di vasti motivi umani, potrebbe sembrar strana la scarsa importanza da lui attribuita a questi valori se non si tenesse a mente che le precedenti osservazioni si applicano non a romanzi ma ad un'antologia di novelle e che così facendo egli viene a distinguere due rami distinti della letteratura del Sud: quello dei romanzi e quello delle novelle. Sarebbe impossibile infatti fondere questi due rami: la novella con cui Warren stesso compare nell'antologia *Inverno di more* ha tutta un'altra atmosfera, assai più magica e vaga, diciamo, di *Tutti gli uomini del Re*; la Spencer stessa, notoriamente e per ammissione personale, non adatta al genere novellesco, si presenta con un racconto assai scialbo, e soltanto Ralph Ellison e Faulkner figurano con due pezzi assai buoni, per ragioni totalmente diverse. Quello di Ellison è parte del suo famoso romanzo, *L'uomo invisibile* che, formato di capitoli isolati, è suscettibilissimo di scissione, mentre il Faulkner, com'è noto, ha sempre posseduto il dono di trasmettere intatta nella novella quella sua vastità di paesaggi e di genealogie che sembrerebbe impossibile non vedere diffusa nelle lunghe saghe.

Perchè sono i paesaggi atmosferici, a contare, qui: paesaggi di « mood », di umore, ma pur sempre paesaggi, e stupisce apprendere nella prefazione che le storie a sfondo rurale sono soltanto la metà. Debbono, evidentemente, essere le più belle: quelle con sfondo cittadino sanno di poco e, a dir la verità, se sanno di qualcosa, è dello scintillio cosmopolita che il giornale *New Yorker* propina ormai da anni ai suoi lettori.

Per vivere, la storia del Sud ha bisogno del suo scenario. Fuori di esso, nella metropoli, sulle strade d'asfalto, decade e muore: pochi sono gli scrit-

tori, come Thomas Wolfe, capaci di trovare la terra, e il raccolto, e i prati sul selciato di Brooklyn e le colline della Carolina del Sud nei grattacieli di Manhattan.

Per gli altri, che vanno da Caroline Gordon alla Welty, alla Grau, al Capote (e da questi differisce soltanto la Porter con quella ironia leggermente vendicativa), siano essi del Kentucky o di New Orleans, ci vuole la grande vastità del paesaggio del Sud, quella strada nazionale (descritta dal Warren negli articoli sulla *Segregazione*) lanciata da Memphis, « diritta come la lama di un coltello attraverso la bellezza triste e funesta del Delta, a sud verso Vicksburg, e i cimiteri dove son sepolti i soldati confederati, verso la fantasia di Natchez », che concilia i ragionamenti pieni di fanatismo religioso dei personaggi della Connor, la mentalità confusa e grottesca dei deficienti e degli anomali della Welty e della McCullers. Vi troviamo i luna park tragici della Gordon, « le case bianche e belle », ma putride, della Grau e del Taylor, i treni pieni di innominabile terrore del Capote; tutto un vuoto morale e psicologico, un vacuo tragico in cui la voce del Sud deve risuonare.

Queste storie hanno in comune un'aria di desolazione, di decadenza, di povertà morale e reale, di confusione di rapporti che è poi un'aria di famiglia, per cui, letta l'antologia del Warren, e ricordando tutte le altre storie del Sud che già conosciamo, finiamo per sentirci un po' come il suonatore di chitarra, solo nella camera d'albergo, nella storia della Welty: « Era troppo simile questa alle altre sere, questa città era troppo come le altre città... perfino la pioggia, vi era spesso pioggia, vi era spesso una festa, e vi era stata violenza non provocata da lui — altri litigi non proprio così stupidi... litigi, confessioni improvvise, l'amore fatto improvvisamente — niente di tutto questo era suo, suo da tenere, ma apparteneva alla gente delle città attraverso le quali passava, e veniva fuori dal loro passato radicato, dai loro vagabondaggi fatti per finta, veniva fuori dal tempo loro ».

Anche se queste storie non son tutte « nostre da tenere », sono importanti perchè vengon fuori dal passato radicato del Sud, e servono tutte a quella identificazione morale e civile del Sud per la quale Warren lavora da anni, da quando diventò editore di *Southern Review* in un clima politicamente e moralmente pericoloso.

7 - Bergognone: *Il tramonto* della *Pietà* (La Gazzada, Casa Cagnola).

6 - Vincenzo Foppa: *Madonna* col *Bambino* (Berlino - Museo).

La « Southerness » per Warren non è certamente una rievocazione ottimista, ma una consapevolezza di problemi che può includere sia le storie decadentistiche di questa antologia sia quella indagine, estremamente lucida ed interessante, fatta di obbiettività e di poesia, che egli ha condotto recentemente sul problema della segregazione. In fatto di segregazione, o meglio di « disegregazione », il Warren è, per forza di cose, un gradualista, « perchè la storia non conosce salti » e, come il vecchio McCaslin di Faulkner, egli deve ammettere « che ci vuol tempo ». Tuttavia, da vari indizi (e qui il discorso ci riporta alla lotta per la legalità nel libro della Spencer e ci dimostra come nel Sud, pur sotto varie forme, si tratti sempre dello stesso problema) egli ci fa anche sentire che oggi il tempo della speranza è assai più vicino e, quasi come la Spencer, riesce a concludere: « Se il Sud ha veramente il coraggio di guardarsi in faccia e di guardare la sua situazione, può raggiungere l'identità, un'identità morale, e in un'epoca in cui questa è così rara, servire anche di guida al resto del paese ».

LA «RIDUZIONE IMPRESSIONISTICA» IN PASCOLI: PASCOLI E MANZONI

di

Adriano Seroni

Vorrei ricordare come l'atteggiamento pascoliano nei confronti dell'antica poesia greca e latina, da me studiato in un vecchio saggio del 1941 sulla scorta della *Lyra*, sia ormai un dato acquisito dalla critica pascoliana e vi ritornava su, recentemente, uno studioso autorevole come Alfredo Schiaffini, in un fondamentale scritto su *Forma e rivoluzione poetica di Giovanni Pascoli* (1). Studiando quel particolare atteggiamento pascoliano, non avemmo di mira soltanto tutto quel materiale di laboratorio che poteva giovare a capir meglio quel complesso capitolo che è la formazione del libro delle *Myricae*; volemmo anche additare un fatto generale di poetica pascoliana, non meno importante e probante, a parer nostro, della poetica espressa del *Fanciullino*. Tanto è vero che, estendendo e generalizzando il ragionamento, ci parve di poter argomentare come il Pascoli andasse leggendo gli altri autori sempre come misura di se stesso, mai obbiettivamente, cioè criticamente. In tal modo una rapida ma felice intuizione del Serra veniva confermata dalla prova dei fatti e delle sperimentazioni. Il Pascoli, dunque, fatta l'unica generale eccezione per Dante, operava sugli altri scrittori una sorta di vera e propria riduzione impressionistica, ai modi, s'intenda, del proprio

1) Apparso negli « Studi in onore di Salvatore Santangelo », Catania, 1955, pag. 509 segg. Lo scritto nostro cui alludiamo è ora raccolto nel vol. *Apologia di Laura,* Milano, 1948.

« impressionismo » che, ci sembra, è assolutamente estraneo a influenze dirette della tecnica figurativa della « nebbia luminosa » dei maestri della pittura impressionistica francese (1).

Vorremmo qui dire brevemente di come un simile rapporto si andasse creando nei confronti di uno scrittore come il Manzoni, e proprio il Manzoni dei *Promessi Sposi*, lo scrittore che più di ogni altro fra i moderni offriva un organismo costruito e complesso mal riducibile ad una lettura analitica di frammento e d'impressione.

Ma dovremo anzitutto segnare un punto fermo che ci segnali con precisione un interesse attivo del Pascoli nei confronti del Manzoni. Questo punto fermo troviamo nello scritto *Eco d'una notte mitica*, pubblicato in « Vita italiana » il 25 agosto 1896 e raccolto più tardi in *Pensieri e discorsi*. La data dello scritto non è di secondaria importanza, se si riflette che è di poco posteriore all'anno della pubblicazione di *Lyra* e che appartiene ad un tempo in cui il poeta aveva condotto a termine da poco l'organismo delle *Myricae*.

Ma nello scritto citato trovate — ed è ciò che più importa — il preciso ricordo delle giovanili letture urbinati del gran romanzo, e, attraverso il ricordo, già vedete quali erano gli aspetti che fondamentalmente colpivano il giovane lettore: « Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo. Lo lessi la prima volta in un agosto come questo, in monti come questi (i monti di prima sono quelli d'Urbino; i monti di poi, quelli di Barga): quanti anni sono? Molti, molti, molti. Lo leggevo, finite le scuole e chiusi gli esami, in quei primi giorni di vacanza, che vi compensano, con la loro ineffabile pace, dei molti mesi di fatica e di soggezione. Sono come la pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata: si gode come *in quella rinfrescata, in quel sussurrio, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre* si mettono *certi respironi larghi e pieni!* » (2).

---

1) Non è il caso, in questa sede, di sviluppare la distinzione fra i concetti di « impressionismo » e « riduzione impressionistica ». Basterà ricordare che mentre il concetto di « impressionismo » implica una vicenda storica oltre che tecnica, il concetto di « riduzione impressionistica » richiama a procedimenti psicologico-linguistici, e pone in evidenza fatti stilistici assai noti, quali il valore affettivo della parola e i modi dello stile indiretto.

2) Il saggio è ora raccolto in *Prose* di G. P., Milano, 1946, vol. I, pag. 124 e segg. Il passo qui citato è alle pagg. 124-25.

Ci interesserà molto relativamente la pure importante scoperta, poi documentata dagli studiosi manzoniani, del virgilianesimo di Manzoni; ma assai interessa invece, nel ricordo delle giovanili letture, quel richiamo a citazioni manzoniane che additano aspetti della natura assai vicini allo spirito del primo Pascoli, del poeta delle *Myricae*: parole come « sussurrio » e « brulichio », immagini di « foglie tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre » dovevano particolarmente colpirlo; e le « descrizioni naturali » son del resto indicate ad apertura del saggio citato come uno degli elementi di fondo del romanzo manzoniano (la vigna di Renzo è espressamente citata!).

Quell'emozione naturale, dunque, che egli cercava nella poesia dei latini gli si presentava tentatrice anche nel capolavoro manzoniano.

Ora, noi vediamo che quando, quattro anni dopo, dà fuori una sua antologia italiana, *Sul limitare*, gli echi della giovanile lettura manzoniana finiscono per diventargli guida alla ricerca, nei *Promessi Sposi*, di veri e proprii frammenti e impressioni per lo più direttamente legati ad immagini della natura, e riferiti in un modo che a nessun normale lettore del romanzo manzoniano verrebbe mai in mente di riferire.

Si dirà, è vero, che vi erano delle necessità didattiche, si osserverà che nella stessa antologia un certo numero di pagine son dedicate a brani impegnativi tratti *Dal romanzo moderno* (1), si dirà — e sarà osservazione più produttiva — che la stessa tradizione carducciana delle *Letture italiane* gli offriva esempi di antologizzazione condotta per brevi brani di prosa e di poesia in serie di « quadretti » relativi ad aspetti e momenti della natura. (S'è detto questa essere osservazione più importante: tale noi crediamo da metter sull'avviso circa la necessità di uno studio più approfondito da condurre su quanto, nel cosiddetto « impressionismo » del primo Pascoli, vi fosse derivato dalla scuola carducciana, almeno in certi aspetti marginali di questa).

Ma, pur accettate come valide a porre giusti limiti alla nostra ricerca queste osservazioni, andiamo ora a vedere più da vicino l'esemplificazione offertaci da *Sul limitare*, e vedremo scaturirne qualche nota non trascurabile per arricchire il capitolo della formazione letteraria del Pascoli.

---

1) *Sul limitare*, Milano-Palermo, 1900, pag. 318-38.

Il capitolo che c'interessa dell'antologia è quello intitolato *Quadri e suoni* (1). Il primo frammento manzoniano è tratto dalla nota descrizione degli aspetti naturali che accompagna padre Cristoforo quando esce dal Convento di Pescarenico per recarsi a casa di Lucia. Il Pascoli ha isolato (col titolo *Autunno*) poche righe, tre soli passaggi, « Il cielo era tutto sereno, ecc. », « Un venticello d'autunno, ecc. », « A destra e a sinistra, ecc. ». Riletto così il passo manzoniano s'isola definitivamente dalla complessità che ci è nota e pone in pieno rilievo elementi particolari e parole care al Pascoli delle *Myricae*: le « foglie appassite del gelso » che il vento « stacca » dai rami (ricordate, in *Novembre*: « solo, alle ventate, Odi lontano, da giardini ed orti Di foglie un cader fragile »), i tralci tesi, le « foglie rosseggianti a varie tinte », la terra « che spicca bruna e distinta », le « stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza » (si ricordi, in *Di lassù*: « qualche zolla nel campo umido e nero Luccica al sole, netta come specchio »). Nel secondo frammento — *Sera nel villaggio* — ecco, ad apertura, altre parole manzoniane che dovevan piacere al Pascoli: « C'era... quel brulichio, quel ronzio, ecc. », ecco, in generale, un frammento che ci può ricordare il finale de *La sirena*: « e l'ombra del fumo che s'alza Tra forse il brusio della cena »; e si potrebbe anche rinviare al poemetto *L'Angelus*. Più brevi i due frammenti seguenti: *Chiaro di luna* isola addirittura cinque righe; breve anche *Campana a Martello*. E se Pascoli fa eccezione per un pezzo come l'addio di Lucia sul lago, isola poi, a mo' di certi apologhi che leggiamo in *Myricae*, il « Camminava come il lupo, ecc. » e i celebri « porcellini d'India ». E quel *Viandante di notte*, più avanti isolato in tredici righe dalla fuga di Renzo, non sembra più il Renzo del romanzo manzoniano, ché anche a noi, tratti in inganno dalla mano e dalla misura del raccoglitore, càpita d'isolare espressioni come « qualche lumicino trasparente da qualche impannata », il « mugolio di cani, che veniva da qualche cascina isolata, vagando per l'aria, lamentevole insieme e minaccioso »; e, nel frammento seguente, la « voce sconosciuta », i « tocchi d'un orologio » creano altre immagini di un noto

1) *Sul limitare*, ed. cit., pag. 339 e segg. I passi manzoniani sono a pagg. 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359. Può esser curioso osservare che i frammenti manzoniani sono alternati a passi di poesie leopardiane.

paesaggio pascoliano. Mettiamo accanto a *La campana notturna* il frammento *Temporale vicino*, con l'« annottar tempestoso » il « borbottar di tuoni, profondo, come tronco, irresoluto », il « correr lontano di carri, che si fermassero improvvisamente ». Con questi echi di un Manzoni ridotto impressionisticamente, rileggete ad esempio il primo madrigale di *Finestra illuminata* (« Otto... nove... anche un tocco, ecc. » .— « È mezzanotte. Un doppio suon di pesta S'ode, che passa. C'è per vie lontane Un rotolar di carri che s'arresta Di colpo. »). E ancora in *Temporale vicino* quasi da sé l'attenzione si fermerà a quel rapidissimo volo di rondine: « solo la rondine, comparendo subitamente di sopra il tetto del recinto, sdrucciolava ingiù con l'ali tese, come per rasentare il terreno del campo; ma sbigottita da quel brulichio, risaliva rapidamente, e fuggiva ». E nel frammento seguente, in cui il raccoglitore ha cucito insieme tre passi manzoniani, come non fermarci, anche noi come il Pascoli, su « i tuoni scoppiati con istrepito repentino scorrevano rumoreggiando dall'una all'altra regione del cielo »? E, nello stesso frammento, ecco l'accento portarsi su « quel sussurrio..., quel brulichio dell'erbe e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre », che abbiamo visto riferito nello scritto del '96 a ricordare le giovanili letture manzoniane. Vedete ancora il frammento *Campane a festa* (tratto dalla grande introduzione della visita del Cardinal Federigo): vi leggerete « un'onda di suono », « uno scampanare a festa lontano », « un altro scampanio più vicino, anche quello a festa ». Né sarà difficile ricordare momenti precisi delle *Myricae*: « L'onda Pende dal ciel, tranquilla » (in *Alba festiva*); « Un piccolo infinito scampanio Ne ronza e vibra, come d'una festa Assai lontana, ecc. », « Là, quando ondando vanno le campane » (in *Festa lontana*); e l'inizio almeno di *Campane a sera*.

Giunti a questo punto, e perché non si fraintenda, torniamo al centro del nostro discorso. Dagli esempi che abbiam riferito (e che potrebbero esser molto più numerosi, pensiamo) possiamo noi dedurre un influsso del linguaggio manzoniano sulla poesia pascoliana? Porre così la questione sarebbe un grave errore: indubbiamente — e s'è visto — espressioni manzoniane legate a descrizioni naturali eran penetrate a fondo nella memoria, nella sensibilità pascoliana, e ne riuscivano in versi qualche volta, ma molto spesso

nel tono generale del paesaggio pascoliano. Ma bisogna pur dire che il linguaggio manzoniano che influì su Pascoli non è il vero linguaggio manzoniano, bensì arriva al « laboratorio » pascoliano attraverso la particolare attitudine impressionistica del Pascoli. In altri termini: il Pascoli legge Manzoni in un certo modo e con una certa sensibilità, lo riduce ad una sua misura, e così facendo ne deriva echi che passano nella sua stessa poesia, che è, nel tono generale, così distante dal linguaggio manzoniano. « La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi »; con questa unità di misura il Pascoli ha evidentemente letto Manzoni: e se anche riguardate all'interpretazione della notte « mitica » manzoniana, v'accorgerete che l'uso di questa unità di misura è palese, chiaro. Siamo in presenza, dunque, di un vero e proprio modo di riduzione impressionistica.

(Comunicazione letta al Convegno di studi pascoliani di Bologna).

BIRBONE

(STORIA DI UN CAVALLO)

di

Nereo Lugli

Fortunato o triste, anche i cavalli hanno il loro destino; ed hanno un carattere, che ne è la manifestazione più aperta. Così accade talvolta che essi arrivino ad una rivelazione e si facciano da sè la loro via...

A questo non credono i « tecnici » dell'allevamento. Ma per i fiduciosi psicologi, i « moralisti » dell'ippica, nulla è più sicuro. E al fondo della loro mente sorride il pensiero di un cavallo, che, come un paradigma inconfutabile, una prova eloquente e perfetta, li riempie di orgogliosa commozione: Birbone!... Un cavallo difficile: per tutti, il « cattivo » dell'ippica nazionale; un cavallo che non si poteva valutare...

A definire Birbone, basta invece la madre Tonga: una giumenta intrepida e sbrigativa, madre di tanti «B» e dagl'incostanti connubî. Una cavalla con una sua storia da raccontare...

Era nata con una gran voglia di conoscere il mondo; ma doveva averne tratto qualche sua fosca conclusione. E si mostrava accesa e rabbuffata, sotto una gran criniera di puledra selvatica amante della solitudine. Una cavalla così inquieta! sul finire della guerra, i Tedeschi l'avevano rapita; e pigramente essa si trascinava per strade nuove e difficili. Con i razziatori entrava nelle segherie; sulle balze coglievano la legna che non faceva a tempo ad essere rotolata nei fiumi sottostanti... Gli alberi schiantavano a volte

nella solitudine dei boschi; mentre la neve dava un crollo pulvurulento di farina...

Ma abituata alle sonorità vaste e rarefatte della pianura e ai pascoli grassi di Tamara, essa aveva finito per stancarsi. E sentendo avvicinarsi l'ora, una notte fuggì.

Dopo aver lungamente vagato, si accostò ad un casolare, battè colla zampa e si fece aprire. Fu là, in quella sede insolita, che nacque il puledro. Un puledro tondo e curioso, cui un giorno sarebbe spuntato un gran ciuffo alla ribalda a cadergli sugli occhi...

Crescendo, egli cominciò presto a trascurare il latte materno per pascoli nuovi e ardite scorribande. Di là, oltre il fosso di confine, era la casa di un grosso commerciante. Dalle cassette in file sovrapposte spuntavano i colori autunnali delle belle mele serotine. Tutto l'inverno esse erano state conservate; ed ora che i Tedeschi se ne sarebbero andati, avrebbero invaso le grosse borgate della valle. Ancora qualche giorno; e sarebbero partite...

Già il puledro aveva imparato a riconoscere le ore: tra le ore, riconosceva quelle pomeridiane più adatte alle sue scampagnate. La sua fantasia aveva scoperto che in mezzo alla fronte batteva un orologio infallibile. Ogni giorno, alla stessa ora, scattava e dava l'allarme... Ed egli, scostato l'usciolo, usciva per la sua avventura.

Dava un saltello di gioia, buttava la testa un po' avanti come fanno i bovini; e arrivava, seminando larghe tracce dei suoi furti... Il commerciante aveva dovuto innalzare una palizzata. Ma anche nascoste, il puledro sapeva che « esse » erano là: fiutava a lungo, inquieto; e al momento opportuno, di nuovo ficcava il muso nelle cassette saporose.

Alla fine, non era rimasta che la frusta. Il commerciante ora stava in guardia dietro il portone della rimessa; e improvvisamente usciva schioccandola nell'aria: « Ah, birbone! birbone!... » gridava, che già il puledro era balzato dall'altra parte, fuggendo a orecchi tesi verso il suo stallo...

Quella dei nomi è una storia curiosa: spesso i più belli sono nati in modi impensati e dalle più umili imprese.

Finita la guerra, colla madre il puledro fu rintracciato dall'allevatore di Tamara, che udito il racconto: « Birbone era..., e Birbone sarà!... » disse solennemente.

Birbone! ...un nome o una definizione?!...

La pigrizia doveva rivelarlo tardi alle piste. Fino a quattro anni, rimasto un elemento secondario delle vicende sportive: da quel momento, egli doveva intraprendere la più sorprendente delle carriere.

Un cavallo infingardo e dalle sortite travolgenti. Una massa muscolosa e tondeggiante, che sull'ultima curva si scatenava collo sbuffo fragoroso di un diretto... Sembrava fatto per esaltare le folle e per la popolarità, Birbone. Ma i tifosi, che dal parterre si lanciavano a festeggiarlo, trovavano un eroe scontroso e ribelle. Alzando il muso e schiacciando gli orecchi, egli mostrava un fondo di solitudine inappagata e feroce. Non si lasciava accostare che dal suo uomo; non si rimetteva che all'eloquenza della frusta, quando dal fondo del suo box andavano a rilevarlo per la corsa imminente.

Per aprirgli la via, gli avevano comprato un compagno spassoso e di buon umore. E quelle trovate lo accendevano ogni volta di buona voglia, quando, trattosi da parte, lo lanciavano sull'ultima curva. Il suo era ormai un volo, un'inesorabile stoccata... Cento vittorie, cento milioni, tanti records...: avrebbe dovuto essere la gloria! Ma per molti quelle tattiche, le sortite inattese, la prontezza implacabile dell'avvio, non erano convincenti. Nelle sue vittorie, c'era l'ombra della gherminella... Un cavallo che arrivava appena al miglio, e senza scudiero non avrebbe mai vinto una corsa...: dov'era il campione?!...

Anche gl'intenditori scuotevano la testa...: no! Birbone non rispondeva alle misure degli Arabi, non s'accostava ai sacri canoni di Bourgelat... I sentimentali esaltavano la nobiltà di Bayard. I patetici amavano la pacatezza di Tenebroso, il grigio Nestore degl'ippodromi. Anche i « fans », malati di letteratura, preferivano la linea ardita e gli occhi insonni di Hit Song... E il novizio, che al suo apparire si mostrava deluso, trovava pronto un sorriso incoraggiante. Ora, anche il nome non andava più: un nome anche troppo esemplare e programmatico...

Con tutte le sue vittorie e il suo bottino, Birbone rimase così, a lungo, un incompreso. Nessuno avrebbe potuto vedere in quella massa oscura, nell'andatura ballonzolante e vanagloriosa, l'inesauribile generosità di un grande attore...

Aveva ormai dieci anni: era pieno di quella gloria e di fatiche; quando venne l'ultimo Gran Premio. A contenderselo erano scesi Zima, Zibellino, Assisi e il recorder Mighty Fine. C'era anche Birbone... Correva ormai sempre più di rado. Per tirarlo fuori e allenarlo, ricorrevano ormai alle iniezioni ed agl'impacchi. I giornali scrivevano che era tutto « scucito » e non si reggeva. Le cento e cento volate avevano lasciato il loro segno. L'insolente principotto di tante vigilie si trascinava ora a fatica. Solo resisteva quell'orgoglio indomabile, una dignità funesta o un estro quasi furioso...

E quando, a un'ora dalle corse, il cannone tuonò e il catino del Sesana rimase deserto, Birbone fu rimesso in pista per un'ultima prova. Solo così, al momento del Gran Premio, il veterinario avrebbe rilasciato la dichiarazione; ed egli sarebbe rimasto nel suo box. Ma bisognava provare.

L'uomo lo portò lungo lo steccato, dietro le ombre che ingigantivano dalle tribune. A passi lenti avviò il cavallo; e improvvisamente per le redini corse un'ondata di vigore. Improvvisamente, riconoscendo la sua ultima occasione e la pista familiare di tanti successi, egli s'era rimesso in piedi: era balzato via con furia disperata.

A mezzanotte, quando le luci si accesero sul Gran Premio, i suoi giudici si guardarono un istante. La voce era corsa di quello straordinario lavoro. Non pareva possibile...

Quella notte, con mossa clamorosa, il compagno tagliò fuori l'intero schieramento; ma non Mighty Fine, l'imbattibile inseguitore. Col passo silenzioso della volpe, la grande coda nera fluente, egli non aveva perso una battuta... Fu così che sull'ultima curva, Birbone se lo vide giungere ai fianchi. Per tutta la dirittura, l'implacabile avversario continuò a rimontare; e inaspettatamente egli ebbe ancora uno strappo, tese il muso sul filo luminoso del fotofinish...

Stavolta lo strappo lo aveva veramente annientato. Ma bisognava rientrare, ripresentarsi per la cerimonia del vincitore. E ancora una volta, a passi

misurati, quei suoi passi inimitabili e perfetti, Birbone fu visto passare sotto le tribune: imperterrito e statuario, come un cavallo guerriero, sostare a lungo ai richiami della folla che si accomiatava...

Ora, sono passati due anni. E sempre lo stesso, Birbone si affaccia dal suo stallo alla Scuderia Kyra. Perfetto re della magnanimità e della collera, finalmente placato, egli sosta lunghe ore così, forse sognando i trionfi di un tempo; o guarda lontano, fiero e protettivo, verso i boxes delle puledre che sono sue.

L'ATTO DI NASCITA DELLA "SCAPIGLIATURA"

di

Marino Parenti

Debbo sinceramente confessare che, pur con tutte le spiritosissime riserve e prese di posizione, contenute nelle varie prefazioni alle successive ristampe del suo *Dizionario Moderno*, non mi sono mai spiegato perchè Alfredo Panzini abbia sempre mantenuto quel rinvio da *Scapigliatura* a *Bohème*, sotto la quale voce, finalmente, è dato di trovare qualche accenno all'accezione letteraria della parola nostrana.

Dovevamo attendere la nona edizione postuma, a cura di Bruno Migliorini, perchè l'attento editore, nella sua vasta appendice, ne inquadrasse meglio il valore anche sotto l'aspetto storico: « Il nome di *Scapigliatura milanese* fu dato alla Milano romantica del Tarchetti, del Praga, del Boito, da Cletto Arrighi, nel suo romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (pubblicato nel 1861, ma preannunciato nel *Pungolo* fin dal 1859) ». C'è soltanto una piccola cosa da rettificare ed è il preannuncio, che va anticipato di due anni.

Nel 1857, l'avvocato Carlo Righetti, ex ufficiale dei dragoni, dimissionario dopo Novara, pubblicava « presso gli uffici del giornale *L'Uomo di Pietra* », un « romanzo contemporaneo » dal titolo *Gli ultimi coriandoli*, assumendo lo pseudonimo anagrammatico di Cletto Arrighi, che non doveva più abbandonare.

Il romanzo ebbe un buon successo, che invogliò l'autore, naturalmente, a ritentare la prova e il suo primo pensiero fu quello di continuare *Gli ultimi*

coriandoli, esaltando, magari, un pochino le tinte e prendendo a più deciso sfondo la Milano degli epigoni del romanticismo.

Evidentemente, per prima cosa, l'Arrighi si mise alla ricerca di un titolo che potesse esattamente definire l'ambiente e il modo di vita nei quali si svolgeva il suo romanzo.

Dove avrà cercato la parola? Nel *Dizionario* bolognese del Costa e del Cardinali o nel Tramater? Nel più lontano Alberti o nel Cesari? Forse in questi ed altri; ma penso che le maggiori probabilità volgano verso il Gherardini, più vicino a lui e più incisivo nella sua definizione: « SCAPIGLIATURA: *vita o maniera di vivere da scapigliato, cioè da scapestrato, dissoluto* ».

Fu così che, verso il Natale del 1857, quando apparve, a cura di Leone Fortis, l'*Almanacco del Pungolo per il 1858*, l'Arrighi poteva annunciare il suo nuovo romanzo, col titolo di *La Scapigliatura milanese*, dandone una « presentazione », che non sarà più ripresa, in gran parte, e qualche frammento, in seguito largamente rimaneggiato.

Il vero e proprio atto di nascita della « Scapigliatura » sta, quindi, in queste righe, che rimasero sepolte nelle effimere pagine dell'almanacco:

« Quando una parola nuova o sconosciuta risponde perfettamente ad un'idea, ad una condizione, ad un caso qualunque della vita sociale, che non si potrebbe esprimere altrimenti che con una perifrasi, la fortuna di questa parola dovrebbe essere certa.

« In Francia succede infatti così. Ogni mese, si può dire, fa capolino un neologismo, e, quantunque l'Accademia gli faccia il viso dell'arme, esso viene accettato a braccia aperte dal buon senso popolare, ed entra di balzo nella lingua viva appena sia riconosciuto necessario o di buona lega.

« *Demi-monde?* per dirne uno. Trovatemi, di grazia, demi-monde sul vocabolario.

« Ma qui da noi gli è un altro pajo di maniche. Da noi, senza ripetere le solite fastidiose canzoni, ognun sa quanto sia pericoloso e difficile l'*osare*, e tanto più per uno scrittoruccio di primo pelo, come sono io.

« Avvenne che, un bel giorno, dovendo pur trovare un titolo — oh! lettori, il titolo d'un libro! Dio vi tenga ben lontani dal cercare un titolo... finchè durano queste condizioni!!! — mi trovai nella necessità o

di coniare un neologismo o di andar a pescare nel codice della lingua qualche parola vecchia che rendesse pressapoco il concetto del mio qualsiasi romanzo.

« Prima adunque di *osare*, consultai sua maestà il Vocabolario, se mai nella sua infinita sapienza avesse saputo additarmi un mezzo di salvezza. Cerca e ricerca, finalmente trovai una parola acconcia al caso mio; perchè, s'ha un bel dire, ma la nostra lingua, per chi la vuol frugare un po' a fondo, non manca proprio di nulla, e sa dar a un bisogno parole vecchie anche per idee nuove, nello stesso modo che i Francesi sanno fabbricar parole nuove per idee che hanno tanto di barba.

« Però, in quella maniera che potrei star garante che *scapigliatura* non è una parola nuova, sarei in un bell'imbarazzo se volessi persuadervi che la è molto usata e conosciuta.

« Infatti tra le tante persone a cui domandai che cosa intendessero per scapigliatura, parte inarcò le ciglia, come a dire: non l'ho mai sentita a menzionare, e parte mi rispose così a tentoni, chi: l'atto dello scapigliarsi, chi: una chioma arruffata, e chi, finalmente — e costui fu un letterato — una vita da *débauché*; definizioni tutte o false o inesatte e, in ogni modo, lontano le mille miglia da quel significato in cui m'ero proposto di adoperarla io.

« Quell'io che credevo di aver rubato il lardo alla gatta, da quelle risposte n'ebbi una delusione che mi afflisse moltissimo — ben inteso, per quanto può affliggere una delusione filologica — e avrei messo il cuore in pace, e lasciato nel dimenticatojo la povera incompresa, se una certa rincalzante smania di spuntar le cose un po' difficili — confesso un mio debole — non mi ci avesse incaponito sopra ».

A questo punto, nella « presentazione », si innesta la « introduzione » del romanzo, che per la sua scarsa reperibilità, specialmente nella prima stesura, crediamo utile riprodurre qui integralmente:

« In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui d'ambo i sessi — v'è chi direbbe: una certa *razza di gente* — fra i venti e i trentacinque anni non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro secolo; indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; inquieti, travagliati, turbolenti — i quali — e per

certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato, vale a dire fra ciò che hanno in testa, e ciò che hanno in tasca, e per una loro particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere, e per ...mille e mille altre cause e mille altri effetti il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo — meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia civile, come coloro che vi formano una casta *sui generis* distinta da tutte quante le altre.

« Questa casta o classe — che sarà meglio detto — vero pandemonio del secolo, personificazione della storditaggine e della follia, serbatojo del disordine, dello spirito d'indipendenza e di opposizione agli ordini stabiliti, questa classe, ripeto, che a Milano ha più che altrove una ragione e una scusa di esistere, io, con una bella e pretta parola italiana, l'ho battezzata appunto: *La Scapigliatura Milanese.*

« Se tale parola non andasse a genio de' miei lettori me ne dorrebbe moltissimo, perchè io la trovo assolutamente bella. E posso ripeterlo con franchezza perchè appunto non l'ho inventata io. Ed è per me tanto più bella, in quanto che essa mi rende, quasi a capello, il concetto di questa parte della popolazione Milanese tanto diversa dall'altra per i suoi misteri, le sue miserie, i suoi dolori, le sue speranze, i suoi traviamenti, sconosciuti ai giovani morigerati e dabbene, ed agli adulti gravi e posati, che della vita hanno preso la strada maestra, comoda, ombreggiata, senza emozioni, come senza pericoli.

« La Scapigliatura Milanese è composta da individui di ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale. Plebe, medio ceto e aristocrazia; foro, letteratura e commercio; celibato e matrimonio, ciascuno vi porta il suo tributo, ciascuno vi conta qualche membro d'ambo i sessi; ed essa li accoglie tutti in un amplesso amoroso, e li lega in una specie di mistica consorteria, forse per quella forza simpatica che nell'ordine dell'universo attrae fra di loro le sostanze consimili.

« La speranza nell'avvenire è la sua religione; la povertà il suo carattere essenziale. Non la povertà del mendico che stende per Dio la mano all'elemosina, ma la povertà di un Duca a cui tocca di licenziare una dozzina di servitori, vendere molte coppie di cavalli, e ridurre a quattro le portate della

sua tavola, perchè, fatti i conti coll'intendente, ha trovato di non aver più che cinquantamila lire di rendita.

« Essa è figlia soprattutto di un'epoca non lontana e fatale; figlia generosa, giacchè, chi ha traveduto il cielo, è un imbecille od un santo se si rassegna a vivere di nuovo contento e felice sulla terra.

« Nè voglio dire con ciò che prima di quell'epoca non ci fossero scapigliati a Milano... Dio me ne guardi!

« Strano paese sarebbe stato questo in cui la gioventù avesse avuto nelle vene tanta pacatezza, e tanto senno in cervello per soffrire con calma e senza riluttanza l'ozio forzato e la vita monotona e indecorosa che vi si conduceva...

« Come il Mefistofele del Nipote essa ha dunque due aspetti, la Scapigliatura: il buono ed il cattivo.

« Da un lato un profilo più Italiano che Meneghino pieno di brio, di speranza e di amore, e rappresenta il lato simpatico e forte di questa numerosa classe, inconscia delle proprie forze, anzi della propria esistenza, propagatrice delle brillanti utopie, focolare delle idee generose, anima di tutti gli elementi geniali, artistici e politici del proprio paese, che ogni causa o grande o folle fa balzar d'entusiasmo, che conosce della gioja la sfumatura arguta del sorriso, e lo scroscio franco e prolungato, ed ha le lagrime del fanciullo sul ciglio e le memorie feconde nel cuore.

« Dall'altro invece un volto smunto, solcato, cadaverico, su cui stanno le impronte delle notti passate nello stravizzo e nel giuoco, su cui si adombra il segreto del dolore infinito, e i sogni tentatori d'una felicità inarrivabile, e le lagrime di sangue, e le tremende sfiducie e la finale disperazione.

« Presa in complesso, dunque, la Scapigliatura è tutt'altro che disonesta.

« Se non che, come accade di tutti i partiti estremi, che accolgono nel loro seno i rifiuti di tutti gli altri, anch'essa conta un buon numero di persone tutt'altro che oneste, le quali finiscono collo screditare la classe intera. Ma cotesti signori sono come nel ferro le scorie, nel demolito il marame; e c'è per essi un nome abbastanza conosciuto senza ricorrere alla Scapigliatura; e anch'io sarei tentato di chiamarli cavalieri d'industria e birbanti, se l'educazione di moda non mi vietasse di chiamar chicchessia col suo vero nome. Ma, appunto come tali, essi non hanno una fisionomia particolare e si per-

dono in quella putrida vegetazione comune a tutti i paesi del mondo come i ladri, e le spie... gente nata per lo più dal fango, e vivente nel fango del proprio mestiere, senza perdono e senza poesia possibile.

« Però la Scapigliatura li fugge per la prima e li rinnegherebbe ad alta voce, se ella avesse la coscienza della propria esistenza.

« Giacchè la vera... la mia Scapigliatura potrà pentirsi qualche volta de' fatti proprii, arrossirne giammai ».

A questo punto, bisognerà pur rilevare — poichè abbiamo voluto parlare della nascita di una parola — che negli anni trascorsi fra la pubblicazione della *Strenna* e quella del romanzo, il titolo ha subíto una modifica e la « Scapigliatura », liberata dal restrittivo attributo di « milanese », ha assunto, per volontà stessa del suo scopritore, un valore assai più estensivo.

Per questo, l'Arrighi, nella seconda stesura, non soltanto ha soppresso il « milanese » dovunque; ma, anche, tutti gli spunti che lo giustificavano; radicalmente, poi, l'accenno più preciso, dove affermava che « questa casta o classe... a Milano ha più che altrove una ragione o una scusa di esistere; io — concludeva quindi — con una bella e pretta parola italiana l'ho battezzata appunto: la *Scapigliatura Milanese*». Nella introduzione del romanzo, dirà soltanto: « io l'ho chiamata appunto la *Scapigliatura* ».

Nel finale, poi, dove difende il suo mondo dalla taccia di disonestà, concludeva con una netta affermazione personale, che è pure scomparsa nella lezione definitiva: « Giacchè la vera... la mia Scapigliatura potrà pentirsi qualche volta de' fatti proprii, arrossirne giammai ».

Che cosa può aver indotto l'Arrighi a sopprimere questo periodo?

Chissà; forse una resipiscenza di timidezza nello « scrittoruccio di primo pelo » o fors'anche il fatto di aver ceduto alle insistenze di Michele Uda e di aver inserito, fra *Gli ultimi coriandoli* e *La Scapigliatura*, un tremendo romanzone storico di guerrazziana risonanza, *La giornata di Tagliacozzo*, che soltanto l'oblio può avergli fatto perdonare.

CICERONE CRITICO

di

Alessandro Ronconi

Cicerone è il creatore della nuova prosa classica latina, colui che, maturato il suo gusto alla scuola di Molone di Rodi dopo i primi entusiasmi per la maniera enfatica che era in voga allora e che veniva dall'Asia, ricondusse l'eloquenza romana alla purezza della lingua e alla misura dello stile mettendo sul soglio un classicismo che emanava dalla società romana colta. Corifeo del classicismo, ebbe cura di regolare la lingua entro i canoni dell'urbanità, fissando l'ideale del nuovo latino di Roma, puro dei volgarismi della provincia e dei più urtanti arcaismi.

Ma come letterato professò un culto per l'antica poesia nazionale contro la moda dei così detti « poeti nuovi », cioè moderni o modernisti, che la trovavano rozza e poco limata in confronto ai loro modelli ellenistici. Cicerone, conservatore in politica, lo fu anche in letteratura e, come ammirava l'antica sapienza legislatrice degli avi, così esaltò Nevio, Pacuvio, e soprattutto Ennio, in polemica con coloro che preferivano Callimaco e Fileta, cioè la letteratura alessandrina, patrimonio dell'istruzione della gioventù italica quando Cicerone, già arrivato alla maturità, difendeva ancora tenacemente, insieme con la morente repubblica, la letteratura repubblicana, cioè nazionale, destinata a cedere il campo alla grecizzante letteratura imperiale. L'avversione alla lirica, che non solo nulla offre al suo pragmatismo e non gli appare più che giuoco fanciullesco, ma persino è sinonimo di poesia antinazionale,

è anche avversione all'insorgente individualismo che in quella si esprime, di fronte non solo alla poesia epica e annalistica che prende a protagonista il popolo romano, ma alla concezione tradizionale romana che sommerge il singolo nella collettività politicamente organizzata. Ma se il nazionalismo spinge a volte Cicerone ad affermare con chiuso esclusivismo che leggere piuttosto i tragici greci che i loro imitatori e traduttori latini è offesa al nome romano, questa è pura polemica che non si cura della contradizione se altre volte il suo spirito illuminato lo trae ad abbandonarsi in modo meno astratto alla esaltazione dei grandi valori letterari greci. La contradizione è incapacità di comporre in una sintesi nazionalismo e cultura greca, di realizzare coerentemente il « conservatorismo illuminato » degli Scipioni, e di superare un dissidio simile a quello che agita Cicerone politico, fra le sue vecchie aspirazioni, alle quali resta in astratto fedele, e un incalzare di eventi che travolge colui il quale si era illuso di imporre agli eventi la sua filosofia politica. In Cicerone politico si impersona quello stesso contrasto fra conservazione ed innovazione che, sul terreno letterario, accese le dispute degli analogisti con gli anomalisti, degli atticisti con gli asiatici, e fu risolto dall'Arpinate in un equilibrato eclettismo. Senonchè il suo eclettismo è spesso tormentato, è contradizione, è aspirazione insoddisfatta verso un ideale di sintesi, che è diverso da quello aristotelico della posizione intermedia fra gli estremi, perchè fa egualmente posto a opposte esperienze per cui lo stile oratorio che Cicerone bandisce; non è uno stile medio fra la semplicità attica e l'enfasi asiatica, ma è uno stile che di volta in volta si adatta ai temi e alle circostanze, e sa avvicinarsi ora all'atticismo, ora all'asianesimo: Demostene è il suo modello perchè sa alzare e smorzare i toni secondo i temi e le circostanze.

Erede, come ho detto, degli Scipioni, Cicerone vuole accordare costume avito e cultura greca: ne dà un esempio quando pone poesia e oratoria una accanto all'altra, negando che sia una differenza rilevante l'essere quella vincolata dal metro e questa no. Il problema è un rapporto di forma e contenuto; determinanti entrambi, perchè tanto l'oratore che il poeta devono dilettare e ammaestrare insieme. Il diletto si ottiene con la forma affinata dalla lettura dei modelli anche greci; ma l'ammaestramento non può esser ricavato che

da una morale politica nazionale. Quando il contenuto etico raggiunge un grado di maggiore commozione, diventa esaltazione della virtù e si ritrova nell'epica piuttosto che nella poesia didascalica, nella perorazione piuttosto che nelle altre parti di un'arringa.

La critica epicurea di marca edonistica, rappresentata specialmente da Filodemo, aveva messo la *forma* al di sopra del *contenuto*, che era indifferente, e aveva concepito la poesia come puro diletto. Cicerone è di altro avviso: il diletto è un mezzo per persuadere della bontà della propria tesi, ma lo scopo ultimo è quello pedagogico: così, nel campo dell'oratoria dichiara di preferire una parola saggia e disadorna a una eloquente ma frivola, ed applica all'oratore ciò che Orazio dirà del poeta quando affermerà che l'ideale è unire al dolce l'utile, dilettare e ammaestrare.

La critica di Cicerone è dunque, come la massima parte della critica antica, come tutta la critica genuinamente romana, pedagogica e contenutistica: pone il genere didascalico innanzi alla lirica; ma anche per l'epos e per il dramma professa una ammirazione più convenzionale che consapevole. Omero è simbolo di perfezione, la sua poesia è simile a una pittura: un paragone tradizionale, che si faceva risalire fino a Simonide e che era stato ripetuto da Platone e da Aristotele, è qui applicato a Omero non come sua peculiarità, ma come generica espressione della sua eccellenza di poeta sovrano: non meno convenzionale è l'assunto che in Omero si ritrovino insegnamenti morali, e che in questo o quel verso si riassuma un ideale educativo, secondo la interpretazione allegorica che di Omero davano gli Stoici in risposta alla condanna razionalista di un Senofane o di un Platone, per i quali Omero era stato un narratore di favole e aveva allontanato gli uomini dalla conoscenza del vero. In questa linea si pone anche la pretesa di additare in Omero un modello di arte oratoria, come insegnavano le scuole di retorica, e di spiegare il suo testo ai fini di una interpretazione intellettualistica e utilitaria, mentre giudizi spregiudicatamente estetici mancano del tutto, o non vanno al di là di qualche formula abbastanza generica e convenzionale. Anche nei tragici Cicerone sembra cercare i riflessi del suo ideale oratorio: loda sopra tutti Sofocle per la sua posizione intermedia fra Eschilo ed Euripide, secondo un giudizio tradizionale, testimoniato da Quintiliano, che fa quel poeta «meno sublime»

dell'uno ma « più sublime » dell'altro, dunque qualcosa come l'eloquenza rodiese fra l'asiatica e l'attica; e mentre di Sofocle loda la grandezza nel « commuovere » (che è anche la meta ultima dell'oratoria), di Euripide dà un giudizio moralistico e ne loda la sentenziosità, anticipando di nuovo Quintiliano.

Nei giudizi sulla Commedia, è più palese la contradizione fra la condanna teorica che egli ne dà sul piano morale e la esaltazione dell'arguzia di Aristofane e di Menandro, che un oratore può ben prendere a modello: due giudizi contrastanti, eppure egualmente impostati su una base « praticistica ». Nè altrimenti deve dirsi delle opere retoriche, in cui «oratore» è sinonimo di oratore politico, ossia ha un significato sociale prima che letterario, perchè « non vi è ufficio più alto che quello di dominare le moltitudini con la parola, e far sì che i sentimenti del popolo e la severità del Senato siano convertiti dalle parole di uno solo ». Anche quando nel *Brutus* egli traccia la storia dell'eloquenza romana, si deve ammettere che Cicerone mira ad ammaestrare il futuro oratore prima che a prepararlo storicamente: se dà pari rilievo a oratori grandi e mediocri, è per porre, secondo un antico metodo pedagogico e retorico, accanto agli esempi da seguire quelli da evitare. D'altro canto, le poche pagine introduttive sulla eloquenza greca servono a dimostrare, sulla base di un principio evoluzionista, che l'oratoria romana è la continuatrice, e quindi il perfezionamento, di quella greca, già adulta quando quella romana era ancora nei suoi incunaboli. Ed è, anche qui, un trionfante pragmatismo che si identifica con un convinto, esasperato nazionalismo, il quale non riesce a superare il dualismo fra *mos maiorum* e dottrina greca, parallelo nell'urto fra repubblica e principato: è sempre lo stesso dissidio, vissuto da Cicerone così sul piano culturale come su quello politico.

STORIA E SCIENZA IN VERSI

Il poemetto didascalico, di venerata memoria, ha fatto la sua riapparizione in questi ultimi anni sotto forma di poesia civile, storica, politica, sociale e anche scientifica. Poesia di idee, insomma, di fronte alla quale sembrano passatempi innocui gli antichi trattatelli in versi sull'apicoltura o sull'arte venatoria. Anche in Italia si trovano cultori di questo genere letterario divulgativo (anche se di origine raffinatamente intellettualistica), ma uno dei più singolari e scoperti ci sembra il francese Henri Pichette, con Les revendications, *apparse di recente presso il « Mercure de France ». Il volume, molto accurato nella stampa e adorno di bei disegni di Picasso, Bazaine, Gromaire e altri artisti, non si presenta come opera occasionale, ma destinata invece a suscitare un notevole interesse fra i lettori più qualificati. In verità, la tradizione francese comporta, assai più della nostra, un certo enciclopedismo frammisto di accenti epici e di esuberanze liriche; e Victor Hugo, come tutti sanno, potè perfino abusarne. Ma forse non si era mai giunti all'insaziabile voracità nomenclatrice del Pichette, poeta del tutto privo di quelle astuzie alle quali ricorrono altri scrittori d'oggi per mascherare le loro tentazioni culturali; e mentre costoro infarciscono i loro componimenti di citazioni senza far cenno all'autore, il nostro francese, con un entusiasmo candido e oltremodo cattivante, allinea i suoi elenchi di « grandi » come in un panorama sintetico della gloria spirituale del mondo. Ne offriamo alcuni esempi, avvertendo che essi non rappresentano neppure la ventesima parte dei riferimenti contenuti nel libro:*

« ... Oui! Lucrèce au chaos, et Llywarch Hen, et Keats,
Novalis, Hölderlin, Nerval, Lermontov, Yeats,
Leopardi, Shelley, l'Young des *Nuits* illunées,
David psalmiste, Hafiz orfèvre en hyménées,
Mickiewicz pèlerin, Büchner manifestant
Et François la Colère en français résistant,
Whitman le Répondeur, Maïakovski, Shakespeare... »

E, poco dopo, un'altra ventina di nomi similmente sonori:

« ... Quand même ils pousseraient au gouffre vertical
Pythagore, Aristote, et Platon, et Pascal,
O Leibniz! Spinoza! Descartes! Malebranche!
Les lettres, les passions, les chiffres, l'avalanche
Des connaissances, Kant! et voueraient au dédain
Einstein, Louis de Broglie et Teilhard de Chardin... »

Ancora una cinquantina di « illustri », e poi questo poemetto, intitolato Le contre-feu, *tutto rivolto, come si sarà capito, ad esaltare gli ingegni liberi contro gli oscurantisti e i filistei, fa luogo a una* Lutte pour la vie, *dove altri nomi abbondano, accompagnati tuttavia da rapide chiose esplicative:*

« ... L'inespérance ici serait une exilée,
Car la fleur Copernic fait le fruit Galilée.
La nuit se prête au jour; les astres sonnent clair;
L'harmonie a joué pour les lois de Képler;
Tel qu'un orchestre prend la pureté du geste
Comme point de départ au mouvement céleste,
Tycho Brahé donna le premier coup d'archet... »

Il Pichette è uno scrittore di sinistra. Dopo i fatti di Ungheria si è però sentito sconvolto e, in difesa della libertà, ha scritto versi che rivelano un impeto certamente sincero e sofferto. Ma, anche questa volta, il demone pedagogico prende il sopravvento:

« ... Magyars, qui avez en mémoire 1848,
le prix révolutionnaire de leur vocation intellectuelle,
Josika, Teleky le payèrent par l'exil,
Czuczor, Jokai par la prison,
Vachott, Bajza, Vörösmarty par la folie,
Vasvary par la mort
comme Sandor Petöfi
dont nul ne retrouva le corps de vingt-six ans
jeté à tout jamais dans la mêlée de Segesvar... »

È interessante notare come questa composizione (Le Cercle Petöfi) *finisca con alcuni versi che sembrano quasi giustificarne l'assunto didattico:*

« Ecoute, Hongrie!
quand la littérature de liberté s'offre
en holocauste

pour la liberté de la vie,
c'est qu'il se passe quelque chose d'intense
où l'honneur du peuple est intéressé.
Oui,
c'est un signe de haute portée
que le Révolution ait au front le stigmate de la poésie... »

La letteratura si mette dunque al servizio della libertà; e chi potrebbe non rallegrarsene? Soltanto, non vorremmo che, per un singolare malinteso, si abusasse della libertà « interna » della letteratura stessa, inducendola a snaturarsi, a rendersi tanto disponibile da servire a qualsiasi interesse del momento. La poesia si nutre di idee, senza dubbio, ma le idee non dovrebbero mutarsi in cognizioni, in riferimenti storici troppo precisi e insistiti, in repertori eruditi o in suggerimenti forse efficaci per un certo numero di lettori ma di troppo facile o troppo stravagante sistemazione metrica. La Ginestra *è una poesia di idee: ma con quanta cautela, con quanto pudore vi sono espresse! E se noi, contrariamente a qualche maestro fin troppo geloso dell'illibatezza poetica, le accettiamo, è perchè hanno una pura funzione di testimonianza, e non investono nè sostituiscono la sostanza lirica, tutta rivolta al sentimento di un destino al quale nessuno, in ogni tempo e in ogni luogo, potrebbe sfuggire. Di fronte alle esperienze di questi anni, rimaniamo perciò convinti che l'idea è la radice nascosta, e non la fioritura visibile, sensibile e insostituibile della poesia. L'attuale avversione a trasfigurare la storia in immagini e in rifrazioni soggettive, o a ridurre la scienza alle illuminazioni essenziali (come fece il nostro Foscolo nei* Sepolcri), *non è certo fra i segni che più ci confortino. Per voler troppo allontanarsi dalla sua strada regale, la poesia rischia davvero di smarrirsi nella giungla sempre più inestricabile di un sapere che non troverà mai il suo limite.*

UN «PANORAMA» DISCUSSO

In un quotidiano romano Goffredo Bellonci ha dedicato un lungo articolo al Panorama des idées contemporaines *di Gaëtan Picon, richiamandosi fra l'altro a una mia nota sullo stesso volume (« L'Approdo letterario », n. 1). Bellonci accusa Picon di presunzione, con argomenti che non spetta a me controbattere, anche se non mi sembrano fondati; ma poichè mi si rimprovera di aver definito il critico francese come « un buon conoscitore ed estimatore imparziale delle nostre lettere e arti », mentre invece egli si sarebbe mostrato in questa sua opera incredibilmente avverso agli italiani, tengo a ribadire quella mia opinione; non senza aggiungere che, quando era davvero il caso, non sono stato l'ultimo a lamentare qualche autentica grettezza o incomprensione da parte di altri stranieri nei nostri riguardi. Vorrei anche ricordare a Bellonci che il* Panorama *di Picon concerne le « idee contemporanee » nella loro prima apparizione e definizione, e non nei loro successivi sviluppi e nelle loro geniali o stravaganti*

applicazioni; nè il riconoscere la priorità di un « movimento » comporta necessariamente un elogio, tant'è vero che Picon riporta perfino qualche brano del Mein Kampf, *senza essere mai stato neppure lontanissimamente un fautore del nazismo hitleriano. Se, per fare un caso, manca Enzo Paci, è soltanto perchè Paci, con tutta la stima che gli dobbiamo, non può venir considerato fra i primi teorici dell'esistenzialismo attuale, come lo sono invece Jaspers e Heidegger. Così, non è certo colpa di Picon se la psicanalisi riconosce i suoi maestri in Freud o in Jung, il surrealismo in Breton, l'astrattismo in Kandinsky, la teoria della relatività in Einstein, l'ideologia comunista odierna in Lenin o in Trotzki, e via dicendo. Qualche dimenticanza di italiani può esservi stata, lo ammetto, ma non tale da giustificare l'impetuosa denuncia di Bellonci; il quale, nel suo ben noto fervore per il nostro primato culturale, pretende addirittura che in un volume, dove si vuol tener conto delle idee nuove nel mondo intero, una buona metà dello spazio venga riserbata all'Italia. Infatti egli allinea una quarantina di nomi, tutti rispettabilissimi, da Luporini a Gaetano Mosca, da Evola e De Francisci, da Fedele d'Amico a Bruno Zevi, da Barbaro a Fabbri, a Bo e Piovene: tutti nomi che, secondo lui, Picon avrebbe avuto l'imperdonabile torto di dimenticare. E qui, veramente, mi sembra che il nostro amico abbia perduto il senso delle proporzioni numeriche; chè, alla sua stregua, altre centinaia di stranieri rimasti fuori (e nella stessa Francia!) avrebbero il diritto di risentirsi. O forse egli non ha letto attentamente, ma appena « fiutato », il* Panorama, *e perciò non si è reso conto del suo particolare intento e dei precisi limiti che, compilandolo, il curatore si era proposto. Nell'un caso e nell'altro, il risultato è che Goffredo Bellonci ha scritto un articolo brillante, di sicuro successo presso i lettori ignari del testo incriminato; ma ha anche commesso una non lieve, e si direbbe ostentata, ingiustizia.*

G. B. ANGIOLETTI

DOVE VA LA POESIA?

Lo scritto di Mario Luzi, apparso sul primo numero dell'*Approdo*, sotto questo stesso titolo, che potrebbe divenire testata di una rubrica fissa (tante cose e diverse si potranno dire sull'argomento fra gente che non la pensa allo stesso modo: è, insomma, un augurio), recava alcune indicazioni apparse a me di particolare interesse. A proposito del lavoro di un gruppo di poeti giovani d'oggi, Luzi diceva del loro sforzo di « costituire in ideologia la mancanza di una ideologia »: e parlava dei loro « tentativi di comporre almeno formalmente gli aspetti della realtà frammentaria, anche se una vera sintesi non si è prodotta là dove era necessaria, cioè nel pensiero ». E mi trovavo a consentire pienamente alla netta demarcazione così intesa da Luzi tra « ideologia » e « pensiero ».

Quasi contemporaneamente mi avveniva di leggere una bella raccolta di saggi di Allen Tate, così come appare nella traduzione curata dal D'Agostino per le Edizioni di Storia e Letteratura (A. TATE: *Saggi*). A proposito della responsabilità del poeta, di cui tratta in un

capitolo di notevole acutezza, ho letto con subita adesione un passo come il seguente: « Confesso che la responsabilità politica dei poeti è un argomento che mi annoia... Mi irrita perchè il poeta ha una grande responsabilità tutta propria: è la responsabilità di essere un poeta, di scrivere delle poesie, e non di andarsene in giro usando il rumore dei propri versi... Io sospetto profondamente, sconvenientemente, di questi poeti parlatori: in qualunque altra auspicabile cosa essi possano credere, certo essi non credono nella poesia. Essi credono che i poeti dovrebbero scrivere opuscoli polemici o forse autobiografie; dovrebbero incoraggiare il pubblico, appoggiare questa o quella causa, buona o cattiva, a seconda di chi è il proprietario del bue politico che si sta sgozzando ».

E ancora, venendo a Ezra Pound: « Il mio personale bue politico fu almeno costretto in un angolo di steccato quando Pound battè la sua grancassa a favore dell'Asse; ma ciò che non posso facilmente perdonargli è il fatto che egli abbia comunque battuto una grancassa: a meno che, come cittadino privato e dissociandosi dal poeta, egli avesse deciso di darsi all'azione politica... ». E altrove, ancora a proposito di Pound: « è incapace di sostenere un pensiero sia in prosa che in versi ». Riproponendo in maniera anche più netta e polemica questa separazione, in poesia, tra ideologia e pensiero.

A me pare addirittura che non si tratti di separazione o di demarcazione, soltanto, ma di divorzio necessario, di preclusione d'obbligo, giacchè in poesia ove si riscontri la presenza di una « ideologia » fatta propria e divulgata attraverso il mezzo poetico, non si troverà traccia di un autonomo « pensiero »; e dove si trovi la linea di un « pensiero » poetico, questo sarà così prevalente e geloso da condizionare tutto il modo della ispirazione, non lasciando posto ad alcun rumore ideologico. E se per « ideologia », in questo senso, è possibile intendere quell'insieme, quel sistema di idee e di concetti che dovrebbe presiedere ad una adesione non solo politica, ma anche estetica e culturale, a me pare di capire, anche rispetto al corso della nostra tradizione letteraria, come tanti documenti di poesia della nostra storia letteraria siano stati superati dal tempo e dal giudizio, per essere stati, appunto, più o meno visibilmente, a « battere la grancassa » di una « ideologia ». E talvolta sarà stata di carattere politico o patriottico, talaltra a rimorchio delle grandi correnti del pensiero, tra neoclassicismo — ad esempio — e romanticismo, per riferirci a tempi che appaiono depositari di fonti dirette per il nostro odierno travaglio, ed il nostro non semplice disaccordo, ogni volta che si venga anche a parlare di fatti letterari e poetici.

Se il titolo di questa rubrichetta sottintende una aperta risposta, evidentemente a me pare che il movimento numericamente più vasto che rischia di trascinare con sè la nuova poesia porti sempre di più verso una maggiore presenza ideologica, e dunque, via via, verso una totale assenza di « pensiero » autonomo ed originale.

Questo accade per vari motivi, primissimi quelli di un particolare tipo di adesione politica che appare oggi anche *à la page*, o che comunque pare immettere i suoi seguaci

in una posizione di avanguardia (a sostenere vecchie idee, a credere che l'arte e la poesia non trasaliscano poi così come si crede, finchè un clima di libertà non sia negato, agli avvenimenti esterni, si passa subito da « reazionari », ed il termine ha naturalmente una immediata rifrazione politica: tal sia di loro!). Motivo non secondario è costituito poi dall'altro modo che s'è usato per definire a pieno il senso da dare al termine « ideologia », e cioè la sua specie « culturale ». Che le analisi di carattere critico, storico ed estetico abbiano oggi additato come scopo prevalente di un ricercatore quello della indicazione e dimostrazione dei legami culturali di un'opera letteraria con il proprio tempo, e con quelli precedenti o avvenire, appare ovvio a chiunque consideri la situazione dei nostri studi e delle nostre ricerche correnti quindici o venti anni fa, rispetto a quelle odierne. Che questa attenzione di carattere culturale sia utile e sana, e costituisca un elemento di più di cui il critico deve disporre, non c'è dubbio; ma a mio parere non c'è anche dubbio che una simile ricerca considerata autosufficiente a caratterizzare una specifica opera letteraria finisca per produrre conseguenze assai gravi e pericolose, perchè smorza la capacità di lettura diretta, non impegna più il lettore nella ineliminabile valutazione della scala di valori dalla quale mai si può prescindere, porta ad un livellamento, riabilita e rivaluta tutto, giacchè motivi culturali sufficienti per rivalutare la più gran parte delle opere letterarie naturalmente non mancano. Anzi motivi di una simile famiglia sono assai più frequentemente presenti in autori minori e di secondo piano, che non nei rari poeti veri della nostra storia. Così, forse, questo metodo che direttamente o indirettamente ha fatto breccia anche nei giovani poeti di cui si parla, li ha portati ad una deviazione nel gusto della lettura: sono state loro proposte antologie ed antologie di poeti minimi e minori dei vari secoli (ed in particolare dell'800), che costituiscono nell'insieme poesia brutta, ed una proposta di linguaggio poetico piuttosto facile: esempi collegati all'ideologia di cui si parla, ora politica ora culturale, con assenza totale di capacità di particolare pensiero. Finiscono, dunque, per fare della poesia di questo stesso tipo, ed allo stesso modo (o peggio) affrontano i problemi insostituibili del linguaggio poetico e della tematica prescelta: ovvero neppure affrontano simili problemi, credono di risolverli dall'esterno, in grazia di certe doti tecniche d'orecchio o di mimesi, senza entrare all'interno, nel vivo scottante della questione.

Si aggiunga poi, nel nostro tempo, l'assoluta prevalenza del mondo narrativo (e dunque dichiarativo, ed anche ideologico), su quello lirico: e come non soltanto il romanzo ed il racconto nella sua larghissima estensione riconduca a questa dimensione del mondo, ma tutto il resto, il cinema ed il teatro, la televisione e lo sport; mentre una serie di altre antologie, anche più meritorie in sostanza di quelle prima ricordate, esemplificando fino alla minuzia poeti di oggi e di ieri di tutt'altra tradizione di linguaggio dalla nostra, ed insieme traendo dal folklore di tutto il mondo, e dal nostrano dialetto popolare, hanno prospettato una immagine diffusa di poesia piuttosto narrativa che lirica, piuttosto dichia-

rativamente ideologica che di privato o segreto pensiero (che può ben essere anche il privato o segreto « sguardo sul mondo », su denominatori comuni di confidenza, su una patetica misura umana, insomma, e personale). Mentre nell'arte figurativa d'oggi una estrema tensione di parti, ed una polemica forse irragionevole, rischia di portare a sensi di ricerca lirica — per un comune equivoco di fondo — la sola attenzione astratta, ed a sensi di dichiarazione narrativa, il solo impegno figurativo, a prevalente indicazione neorealista e socialista.

E che la nostra tradizione poetica sia stata ricca di grandissimi esempi di poesia narrativa, neppure è da discutere, sebbene simili fioriture si determinassero in assenza di quel popolare mezzo di racconto che fu poi il « romanzo » in prosa: diffuso tra noi il romanzo, la ricerca poetica narrativa cessa o fallisce, e cede il posto alla costante lirica di ricerca.

Tornando al nostro argomento, appare chiaramente che l'adesione ideologica esime il poeta o l'artista da un singolare e profondo esame di ricerca all'interno del linguaggio, della scelta e del senso particolare della parola o del vocabolo, così come, invece, questa ricerca è essenziale quando il poeta vuole trasmettere nei suoi versi il senso di una diretta scoperta pur riportabile alla privata esperienza di vita o di meditazione morale e filosofica. « Battere la grancassa », volontariamente o involontariamente per qualche cosa, significa alla fine procedere per mezzi comuni, per *slogan*, per frasi fatte: significa dare alla parola soltanto il senso che l'ideologia gli dà, e l'accoglimento normale della gente, e considerare solo le « idee accessorie », o le suggestioni analogiche proprie, egualmente, della ideologia. Così, secondo l'indicazione di Allen Tate, ci si trasforma in poeti « parlatori », e in senso poetico non si dice nulla. Giacchè la poesia può avere il dono rarissimo di dire cose che nessun altro mezzo del mondo (se non talvolta la musica e il segno figurativo e il colore) riesce a dire. Le cose, invece, che possono anche essere dette altrimenti, sono certamente meglio dette usando degli altri mezzi che non della poesia. L'ideologia politica sarà certamente meglio diffusa con scritti o discorsi politici che non con la poesia: le posizioni culturali troveranno più facilmente accoglienza e suggestioni attraverso saggi espositivi e concrete utilizzazioni su testi, che non in posizioni poetiche.

Ho notato di recente che, a proposito della poesia di Luzi, si è segnalata (comunque ad indicazione di un suo limite) la povertà tematica della sua ricerca: ovvero l'esiguità tematica, il tornare sempre a dire le stesse cose (sebbene la poesia non abbia fatto dai secoli che tornare sempre a dire le stesse cose, con una stupefacente e toccante serie di variazioni e di proposte da apparir sempre nuove), il restare per lo più a contatto con la idea della morte. Ora non so come possa sfuggire che l'individuazione di una precisazione tematica, per la poesia (ed in specie per la nostra poesia e per la sua tradizione da Petrarca a Leopardi a Ungaretti e Montale), significa proprio il riscontro di quel tal « pensiero » di cui si va ragionando.

Il « pensiero » poetico non può essere se non in una esatta precisazione tematica, nel modo di riportare tutte le cose del mondo che sentimentalmente preoccupano alla misura dei propri affetti e delle proprie reazioni: senza dire che pochi temi, quali quello dell'amore o della morte, quello della adesione religiosa o del senso di morale dignità umana, pietà o solidarietà, racchiudono in loro, tutte le rifrazioni di colori e di luci che paiono scintillare dai tanti frammenti di realtà che si possano esaminare partitamente, senza compiere quella ineliminabile, e tipica del pensiero poetico, operazione di ricongiungimento a sensi generali e generatori.

Delle stesse essenziali cose, tornandoci su con accanimento per registrare una variazione, una conseguenza di più, un arricchimento o una differenza, Leopardi ha ragionato per migliaia di pagine, e sostanzialmente uniforme e rapida da descrivere è la sua tematica, il suo pensiero poetico, eppure comprende i più ampi e totali riferimenti umani e fantastici: povero può apparire il pensiero poetico petrarchesco, e tutto riducibile a poche scoperte, fondamentali, però, e perenni; il sentimento di Foscolo di fronte alla minaccia subìta da ogni forma di vitalità e di bellezza per l'imminente distruzione operata dal tempo e dalla morte può anch'esso parere ovvio. Tradotto in termini logici il « pensiero » poetico non può che apparire ovvio: ha solo il dono grande di richiamare ogni volta sensi nuovi e segreti, scoperte fatte da uno per tutti gli altri, a proposito, appunto, di cose ovvie (amore, per esempio, o morte): sì da sollecitare in altri, portandole alla luce, idee appena avvertite o del tutto passate inosservate, o non mai esplorate a fondo, non mai sentite in tutta la loro forza drammatica e sentimentale, talvolta di alternativa disperante, talaltra di esaltante forza trascinatrice.

LEONE PICCIONI

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

« La monaca di Sciangai »

La mente di un critico è arida per definizione. Confesso che la facoltà che possiede un romanziere di trarre da se stesso infinite possibilità di esistenza, moltiplicando la propria natura in altre nature, nelle quali si può e non si può riconoscere, mi ha sempre terrorizzato. Capisco gli Omeri del romanzo, i Jeova della creazione, che immergono le mani nella vita e ne traggono fuori, quasi a caso, delle figure totalmente oggettive, dotate di una esistenza autonoma, di un rilievo senza macchia. Ma gli pseudo-oggettivi (o gli pseudo-soggettivi): i Cervantes, gli Stendhal, i Flaubert, gli Svevo? Quelli che si traducono, si traspongono, si contemplano ambiguamente in due creature contrapposte, Sancio e Don Chisciotte, vivono dentro e fuori le loro creazioni, insieme vittime, giudici e spettatori? La mia comprensione non può fare a meno di andare a chi, come Anna Banti, che raccoglie sotto il titolo *La Monaca di Sciangai* quindici racconti fra il 1939 e il 1957 (Mondadori editore), dimostra a chiari segni di non sapersi sopportare, così moltiplicata e distorta. L'amore che essa nutre verso i proprii personaggi non è mai privo di una qualche sfumatura di insofferenza, per non dire di odio; sicchè finisce per distruggerli e mandarli a morte, non si sa se per difendersi o per offendersi. Forse un antico avrebbe detto che le fa difetto il « distacco della creazione »: e non è vero; soltanto che le proprie creature la Banti le prende persin troppo sul serio, talmente partecipa alla loro vita.

Eppure, almeno nel giudizio comune, la Banti sembra confinata fra tutt'altri temperamenti. Un parnassianesimo implacabile, una forma gelata ed aprioristica, un talento superbamente decorativo potrebbero indurre a scorgere in lei il fasto puro della forma: un Canova della prosa d'arte. Ma l'esaltazione dello stile è sovente il segno, e la maschera, dei più impietosi ardori vitali. Nei modi di codesto glaciale parnassianesimo, la Banti intenta difatti un processo alla stessa esistenza ed organizzazione delle cose. La perfezione del segno, la preziosità del dettaglio, il lucido splendore delle superfici sembrano sostenute da una furia.

Nel suo capolavoro, *Artemisia* (Sansoni, 1948) e nel celebrato racconto: *Lavinia fuggita* (da *Le donne muoiono*, Mondadori, 1952), codesta inclinazione veniva filtrata nel *pastiche* storico-figurativo. Il recente *Allarme sul lago* (Mondadori, 1955) sfiorava, a dire il vero, l'eccesso della violenza; ma della violenza meccanica. Per ritornare, invece,

alle origini della Banti, nel bel racconto *Felicina* che apre la nuova raccolta (ma risale al 1939), un La Bruyère espressionista esercita le proprie doti distruttive su una grottesca e mediocre provincia toscana, tra Fucini e Palazzeschi. È una storia da nulla, e i suoi colori potrebbero sembrare i medesimi di un'acre e sgarbata caricatura. Ma codesto è appena lo spunto, che la Banti ha accettato — vorrei dire — con una lieta e violenta indifferenza. Continue ed aspre incursioni nell'espressività arcaica e dialettale, una rete di accordi metaforici fra l'espressione più gelidamente astratta e quella più concreta orchestrano una simile carica stilistica ch'essa non può fare a meno di condurre ad una catastrofe narrativa. Quasi per caso, un colpo di bisturi ferisce al cuore Vittorio Ventrella; una macchia di sangue resta a seccare nell'androne. Invece che per necessità romanzesca, la catastrofe *deve* nascere per pura forza di stile.

Nella prefazione al nuovo libro, la Banti ha preferito definire i propri racconti di più ampio respiro (*Felicina, Inganni del tempo, Arabella e affini, La monaca di Sciangai*), piuttosto che « racconti lunghi», «romanzi brevi». Nessuno, che io sappia, ha mai distinto questi due generi; e non so nemmeno se, in linea generale, una distinzione simile valga la pena di tentarla. Ma, nel caso della Banti, l'osservazione mi sembra esattissima. Se il « racconto lungo » intende di solito stilizzare un libero spazio di realtà, compreso fra due punti che hanno un valore puramente soggettivo o simbolico, non vi è dubbio che la Banti debba invece richiamarsi a un esempio più tradizionale di narrativa, quando concentra nelle sue prove una tale massa di tempo oggettivo da sopraffarne un romanzo. L'arco temporale dei suoi racconti coincide di solito con la durata di una vita. Ora l'esempio supremo di questa tendenza è ancora *Madame Bovary*; e la Banti non ha mancato di ricavarne tutte le conseguenze possibili. Come un romanziere del secondo Ottocento, narra le vicende dei suoi personaggi identificandosi, invisibile, con l'angolo di visuale della morte; la vita ha dunque la propria misura nella morte, e il processo vitale non è altro che il graduale dissolversi e « disfarsi » di un'esistenza qualsiasi. Puntualmente, la Banti è lì, ogni volta, pronta a riassumere e a tirare le somme. Non ne resta niente. Lo spettacolo barocco di una tomba gentilizia conclude difatti la lunga storia della famiglia De Paoli, Teresa muore a trent'anni, mentre Arabella è abbandonata allo sfacelo. Senza il desolato stilista di Croisset, codesto storicismo negativo non avrebbe mai conosciuto la pienezza dei propri significati.

Qualcuno ha detto che il romanziere non è altro che una funzione del tempo. Ora non vi è dubbio che il romanzo del secolo scorso abbia inteso soprattutto rappresentare il flusso della durata, mentre invece i « romanzi brevi » della Banti, i quali muovono tuttavia da premesse non troppo dissimili, utilizzano ogni possibile strumento espressivo per negare e distruggere proprio la misura del tempo. Invece di abbandonarsi al ritmo naturale della frase, la Banti ferma ed isola, tra il corso continuo del divenire, dei « medaglioni sintattici », dei blocchi formali chiusi e compatti, dominati dalla mente, ognuno dei quali concentra e racchiude un intero strato di realtà. Ricorre alla tecnica del *flash*, alla composizione a cannocchiale, moltiplica la propria ottica secondo le infinite ottiche dei personaggi; ma di rado, credo, la *luce indiretta* fu usata in modo così netto e spietato, con una perfezione di cristallo, con un lucido taglio caravaggesco. Sembra naturale, a questo punto, che tutti gli attributi tradizionali del romanzo perdano il loro antico carattere. Non si può dimenticare, per esempio, che l'analisi psicologica assolve normalmente una funzione temporale, siccome costituisce la traduzione intellettuale del flusso interiore. Difatti la Banti, invece di approfondirla e prolungarla, la risolve una volta per tutte nell'invenzione di una metafora, insieme barocca e analitica, che ne fornisce un puro equivalente stilistico. Intanto atteggia la sua folta materia romanzesca in immobili scene teatrali. Se fosse possibile, vorrei dire che la Banti, invece di raccontare, « attualizza », riportando tutti i piani narrativi di fronte alla luce di un presente affatto atemporale.

Non è meno vero che la Banti ci aveva fatto assistere, anni or sono, a un movimento senza

dubbio diverso. Non era stata forse lei a tentare, specialmente in *Artemisia*, un'applicazione narrativa, storica, di alcune scoperte analitiche della Woolf? Che la stessa scrittrice cerchi di operare, oggi, in senso apparentemente opposto, e ricorra alla narrativa dell'Ottocento per costruire del Manzoni o del Balzac o del Flaubert marmorei, « fuori dal tempo », mi sembra solamente un segno della estrema decisione con la quale la Banti si è sempre disposta al centro della cosidetta crisi del romanzo. In realtà ambedue le ricerche hanno in comune il medesimo carattere atemporale. Tuttavia i risultati dovevano in qualche punto divergere. La stessa generosa violenza del suo temperamento fa supporre che, oggi, essa tenda a sbilanciarsi verso l'opposto — diciamo: realistico — che deve ogni giorno aggredire, assimilare e rendere immobile.

Nei racconti più recenti, la Banti ha abbandonato difatti ogni ricamo figurativo e, avrebbe detto Mallarmé, *métaphorise* molto di meno. Ora la frase ha un piglio più brusco, e potrebbe sembrare grezza e sommaria. Ma si tratta — è chiaro — di una nuova ricerca stilistica: rinunciando a quel *fondu*, che Proust chiamava le « Vernis des Maîtres », la Banti ha inteso registrare le cose con una più aspra e violenta immediatezza. Ormai lo stile non obbedisce a nessuna cadenza prefissata, si scioglie nella materia, e raccoglie, persino, qualche rottame linguistico. Nessuno può dire quali saranno le conseguenze ultime della sua nuova maniera. Ogni racconto è un cosmo, e la modificazione di un elemento non può fare a meno di reagire su tutti gli altri. Nessuno può escludere che la semplificazione formale, trattandosi di una scrittrice così dominata dai movimenti dello stile, conduca domani la Banti proprio verso il romanzo - romanzo, secondo il puro modello dell'Ottocento. Intanto i racconti più ragguardevoli del nuovo libro, come la bellissima *Arabella* e la prima parte de *La monaca di Sciangai*, non la cedono nemmeno alle pagine più famose di *Artemisia*. Ma non so se, in alcuni racconti minori: *Un cuore avvelenato*, *La libertà di Giacinta*, la Banti non abbia raggiunto le soluzioni più acute e spettacolari della sua arte, riuscendo a concentrare, in dieci pagine, l'intero significato di una vita.

I « Racconti » di Soldati

Si può credere agli scrittori? Voglio dire: alle immagini e ai figurini autobiografici che ognuno di loro mette in circolazione? Non ho davvero il coraggio di affrontare una questione insieme così grave e così futile, ma almeno una risposta è facile darla. A Soldati non si può, non si deve credere. Per quanto dolcemente fascinoso sia lo sguardo con il quale ci prega di ascoltarlo, come se ad ognuno di noi avesse affidato la più gelosa e nascosta verità e il suo stesso futuro potesse dipendere dalla fede che il lettore ripone in lui, nemmeno in questo caso possiamo dimenticare che la vera arte richiede sempre, per essere compresa, piuttosto una illuminata crudeltà che la dedizione dell'amore. Non bisogna dunque dargli credito. Soltanto che è molto difficile non lasciarsi ingannare da Soldati. C'è il caso, per esempio, che la sua prima parola sia quella vera, mentre *l'altra* parola, quella nascosta, segreta, alla quale crediamo di arrivare dopo aver vinto le successive difese dello scrittore, si sveli invece come la più insidiosa ed infida. Proprio lì sta l'inganno, che Soldati ci aveva preparato. Insomma, di tutte le sue infinite mistificazioni la più grande è stata, senza dubbio, quella di farsi prendere per un vero mistificatore, alludendo a chissà quali complicazioni, ambiguità e sottintesi che si combatterebbero nella sua natura; lui, lo scrittore più semplice e spontaneo della nostra letteratura.

La caccia al « vero » Soldati è dunque lo *sport* più affascinante e tentatore che proponiamo al lettore del suo ultimo libro: *I Racconti*, che raccoglie i romanzi brevi, i racconti, le fantasie, gli elzeviri, scritti fra il 1927 e il 1947, dai tempi di *Salmace* sino a quelli di *A cena con il commendatore*. In un lungo seguito di anni, Soldati si è mascherato e nascosto nelle personalità più contraddittorie. Allievo prediletto dei RR.PP. Gesuiti in un antico istituto di Torino, sino a giungere, sembra, a due passi dalla tonaca, autore di *Pilato*, un dramma in tre atti, premiato, nel 1924, in un concorso della Federazione giovanile cattolica, egli ha continuato ad essere l'uomo moderno che una irrefrenabile, ma insieme impossibile nostalgia

riconduce alla purezza della fede religiosa. Con il passare degli anni, il grande e severo edificio di via Arcivescovado 9 e le figure dei Padri che ve lo educarono hanno sempre più assunto toni e sfumature da idillio. Ma Soldati non ha nemmeno dimenticato di aver letto Voltaire; e l'ambigua dolcezza di quel mondo lo affascina perchè egli può profanarla, o ritrovarvi, di colpo, i segni nascosti e così tentatori della corruzione. Insieme torinese e americano, Soldati la sua vecchia Torino l'ha odiata e irrisa, ma per avvolgerla subito dopo nelle dolci nebbie del ricordo; e ha amato febbrilmente l'America, ma a patto di rifuggirne e di ripugnarne. Disposto, come pochi, alla voluttuosa spontaneità dell'abbandono sentimentale, egli è anche un allievo di La Rochefoucauld, un moralista empio, che analizza la fatale duplicità del cuore e l'ipocrisia di ogni impulso. Ha recitato, ha finto di recitare, e ha rappresentato sè medesimo nell'atto di recitare. Quale carriera dunque, più cangiante e spettacolare?

Si capisce benissimo come, di fronte a codesto balenare caleidoscopico di apparizioni, qualche lettore intelligente fosse spinto a pensare che proprio lo spirito di contraddizione costituisse il segno della sua arte. Come se sottrarsi a qualunque limite che lo determini e lo definisca, essere sempre *altro*, diverso da sè, affascinato dal suo contrario, in preda ad una libertà elusiva e perenne, sia la vera vocazione di Soldati. D'altra parte non vi è, forse, soluzione più moderna e drammatica. Davanti al congelarsi delle cose nella triste fissità dell'abitudine, delusi dalla realtà, quanti artisti d'oggi hanno dato voce al tragico e demonico mito dell'ambiguità e della fuga. D'altra parte non era stato proprio Sainte-Beuve, uno fra gli scrittori che hanno un posto d'onore nella biblioteca di Soldati, a scrivere: « Si je me plais à tout moment à briser le moule auquel je serais tenté de m'asservir, si je me force d'aimer ce que je ne suis pas ou le contraire même de ce que je suis, ce n'est pas désintéressement du *moi*: c'est que je me pique peut-être de n'être rien en particulier et que je m'aime mieux apparemment sous cette forme brisée, multiple et fuyante que sous toute autre ».

Soltanto che non vi è nulla di veramente ambiguo e demonico, in Soldati. L'arte di questo scrittore, che parrebbe così complicato e contraddittorio, è invece così naturalmente e fisicamente felice! In realtà tutte le cangianti armature, dietro le quali Soldati si è successivamente nascosto, non sono state che « droghe », le quali avevano il compito di eccitare e suscitare un dono naturale e spontaneo. Come se la grazia nativa, ai tempi nostri, dovesse venire continuamente provocata, ed assumere i modi superficiali della mistificazione. Anche Apollinaire, *si licet*, aveva seguìto la medesima strada. Nascosto da infiniti paraventi, oggetto di una spettacolosa messinscena, Soldati è poi lo scrittore più disposto all'abbandono narrativo.

Ma che grazia, che felicità, in questo superficiale: che miracolosa *aisance*, che scorrevolezza stendhaliana, in questo Stendhal senza problemi! Quando il miracoloso *clic* della fantasia si produce, con capricciose, leggiere e sottilissime perfidie, la materia potrà anche essere carica di detriti e di scorie; e non importa nulla, il libero ritmo della vita si trascina dietro ogni cosa. Tuffata nel movimento, tutta rivolta al presente, straordinariamente fluida, la scrittura di Soldati partecipa di una ilare febbre. La sua agilità è sempre mossa dal desiderio. Non per nulla il narratore che Soldati, fra tutti, più ama continua ad essere Robert L. Stevenson.

Non è meno singolare che una dote così nativa, così incline alle trascrizioni autobiografiche, abbia saputo generare da sè, senza fatica, la costruzione del romanzo. Si prenda, ad esempio, il pezzo forte di questo libro, il bellissimo *Viaggio a Lourdes*. Il giornalista Soldati accompagna i malati, le infermiere e le buone signore di Torino fino alla grotta dove la Madonna apparve a Bernadette Soubirous. Un inviato speciale ne avrebbe tratto banali note di colore e considerazioni di costume. Mentre l'amorevole perfidia, fintamente condita di tentazioni e di problemi religiosi, con la quale Soldati sogguarda i suoi pellegrini e se medesimo, dànno il via ad una delle prose più poetiche, vive ed esilaranti di tutto il libro. Cosa ha da invidiare ad un romanzo, questo *reportage?* Dico proprio per movimento e per capacità rappresentativa. In realtà il romanzo nasce sempre, per Soldati, da

uno spunto di diario o da un pretesto autobiografico. Egli si muove, nel proprio cuore, come in una piazza; o in uno spettacolare teatro. Verso di sè, è candidamente curioso e pettegolo, come se si trattasse di un altro; sicchè gli spunti di autobiografia si risolvono, ad ogni passo, in una dote di rappresentazione romanzesca. Invece che assottigliare l'analisi, la teatralizza. Codesto, in linguaggio clinico, si chiama istrionismo. Ma non vale indagare sulle vie del Signore, o sulle fonti del romanzo: le più insperate possono riuscire le più fruttifere, le più spregevoli le più sublimi; e Balzac, che di istrionismo se ne intendeva, riuscì persino a dar corpo e figura narrativa alla propria recitazione di magnifico guitto.

Codeste sono state, insomma, le strade per le quali Soldati ha potuto raggiungere il proprio equilibrio. Le doti del mistificatore gli hanno giovato quanto quelle dello scrittore nativo. Vogliamo aggiungere, allora, che bisogna credere anche a Soldati? Che il *vero* Soldati è riuscito ad assimilare e a far proprio il *falso* Soldati, quello più costruito e meccanico? Ogni soluzione è possibile, e Soldati ha potuto restare fedele a se stesso soltanto tradendosi e negandosi. Alla fine — lo sapevamo — gli scrittori hanno sempre ragione, ed ogni lato della loro natura obbedisce alla medesima necessità. Noi si è qui per riconoscere che *ci sono*, e che è giusto che siano fatti nel modo in cui sono fatti. La vocazione di Soldati era quella di diventare, a suo modo, un classico. Classicità vuol dire distanza, precisione, chiarezza di sguardo. Nei suoi racconti migliori, il ritmo narrativo è tanto preciso quanto naturale è il suo abbandono. Unire così spontaneamente, senza sforzo, le doti della intelligenza e quelle della natura non è, io credo, l'ultima ragione del suo fascino.

«I tre schiavi di Giulio Cesare»

Dopo che Verlaine le torse il collo, l'eloquenza non ha più avuto una vita facile. È vero che anche lui vi ricorse, in una fase meno nota, ma per nulla spregevole della sua poesia. Ma ogni volta che, dopo di allora, uno scrittore ha tentato di risuscitare l'eloquenza, l'ha sempre introdotta sotto mentite spoglie, od è ricorso senza parere ad un contravveleno; ha enfatizzato, ma ironicamente, o si è abbandonato al *pathos* delle Maiuscole, ma dichiarando, subito dopo, la vanità e l'inesistenza del Tutto. Non vi è dubbio che l'eloquenza non è un sentimento contemporaneo. E la prima ragione della inattualità di uno scrittore illustre come Riccardo Bacchelli, per cui egli è divenuto un nume, ma venerato soltanto con le labbra, sta proprio nel fatto che un libro di Bacchelli è sempre un racconto più un'orazione su quello stesso racconto. Invece che tendere alla pura sostanza narrativa, il romanzo di Bacchelli accoglie in se stesso una scena di teatro, un commento morale, una meditazione storica o politica, ma finisce per risolvere tutto quanto nei tratti grandiosi dell'eloquenza. Sta comunque il fatto che attualità o inattualità sono parole che non significano nulla; e peggio per quella letteratura che restringe, volontariamente, a forza, il proprio naturale campo di azione.

Misurarsi coi Greci e coi Romani ha sempre rappresentato la prima ambizione di ogni scrittore eloquente. Nel suo ultimo libro: *I tre schiavi di Giulio Cesare* (Mondadori editore), Bacchelli ha scelto come argomento addirittura la morte del Dittatore; e dal confronto, che avrebbe fatto tremare le vene di qualunque altro romanziere, è uscito senza dubbio vittorioso. La figura di Cesare è vista specialmente con occhio retrospettivo, nella memoria di tre schiavi, Zalda, Segomo e Lémula, i quali, la sera del 15 marzo del 44 a.C., rimossero la salma dalla Curia, dove era rimasta abbandonata, e la riportarono a casa consegnandola alla vedova Calpurnia. Morto Cesare, i tirannicidi lasciano a mezzo la loro opera, e rinunciano a conquistare lo Stato; mentre Antonio, che ha subito assunto i poteri, piuttosto che vendicare Cesare, cerca di negoziare un compromesso con Bruto e con Cassio. Solamente i tre schiavi, votati per la vita e per la morte al loro signore, intendono veramente vendicarlo. Ma il loro tentativo non ha seguito. La stessa vedova, Calpurnia, bada

piuttosto al destino della sua gente che all'eredità politica del marito. Devotissimo a Cesare, il popolo tumultua e minaccia, ma non possiede nè la volontà nè la forza per rovesciare il potere di Antonio. Nemmeno la tribù zingaresca dei « metallarii », tra minatori e ladri e assassini, che abita una località sotterranea e paludosa alla periferia di Roma, può fornire ai tre schiavi il minimo aiuto. Sicchè la vendetta di Cesare non può che terminare con la morte dei tre schiavi. Mentre Segomo si annega in un lago sotterraneo, Zalda e Lémula vengono appesi alle forche per ordine di Antonio.

In una intervista con un settimanale romano, Bacchelli ebbe a dichiarare che la prima idea de *I tre schiavi di Giulio Cesare* non aveva carattere narrativo, ma teatrale. Questa origine ha lasciato i propri segni anche sulla attuale redazione romanzesca, nella quale le parti dialogate soverchiano quelle più propriamente narrative, secondo una tendenza peraltro non infrequente nell'arte di Bacchelli. Non per nulla il dialogo è il regno dell'eloquenza. D'altra parte si capisce benissimo che, in una rievocazione dell'antico, il dialogo poteva costituire un problema di straordinaria importanza, siccome si trattava di far parlare i romani senza scivolare nell'arcaico, e senza nemmeno abolire quella vertiginosa distanza temporale. Tecnicamente, l'impresa era di una difficoltà spaventosa. Come si può varcare lo spazio di venti secoli, rendendo l'immediato sapore di quella vita quotidiana, e il chiacchierìo delle donne e dei servi? Oso dire che è molto più facile impersonare Cesare, che far parlare il suo portinaio. Non vi è dubbio che Bacchelli non abbia sempre trovato il tono giusto, rischiando di annegare il mondo antico in una famigliarità cartacea. I personaggi stanno lì, e parlano; e sovente non dicono nulla, ma fanno delle allitterazioni. Il dialogo tocca il punto, cresce su se stesso, e dilaga. La parola gira a vuoto, senza incontrare l'urto e la resistenza della materia. Sono i vocalizzi di una elaboratissima sapienza retorica.

Per quanto abbia alle spalle una così numerosa serie di romanzi, il temperamento di Bacchelli non ha niente in comune con quello del produttore ottocentesco di narrativa. La sua natura è tipicamente sperimentale. Soltanto che, per un moderno, un atteggiamento sperimentale non può fare a meno di supporre l'esistenza di una qualche angoscia, o di una crisi espressiva. Mentre Bacchelli — ed è questo il lato più singolare della sua arte — affronta tutti i generi letterari, tutte le prove, con quella stessa per noi disumana sicurezza, con quella noncurante e indifferente facilità, con cui avrebbe potuto procedere un antico, sicuro che intorno a lui esisteva, a proteggerlo, la realtà del mondo oggettivo e di quello letterario. Si intende che Bacchelli non ha nulla del classico o del classicista. Se Ernst Robert Curtius avesse conosciuto la sua arte, ne avrebbe tratto preziose conferme per i suoi studi sul manierismo nella letteratura classica, medioevale e moderna. Difatti la retorica di Bacchelli è quella di uno che si trova molto più a suo agio con la prosa della decadenza latina, che con quella di Cicerone. Come un oratore *asiatico*, egli intende trarre partito dalla ridondanza, e dalla infinita variazione dei temi. Di fronte alle beghe e alle chiacchiere dei servi, Bacchelli scrive *ore rotundo*. Dedica due interi capitoli alle vanitose millanterie di un portinaio. Il piacere di Bacchelli è quello di scaricare tutti gli umori della retorica, dopo aver dato il via a tutti quelli della realtà. Come un letterato di stampo bernesco, che scrive in latino ciceroniano l'elogio delle mosche, Bacchelli dipinge la realtà più umorosa e sanguigna, per abbandonarsi subito dopo al gioco delle compiacenze retoriche.

Come dubitare che il temperamento di Bacchelli abbia bisogno, per prodursi, di codesta ridondanza di materia e di lingua? Si direbbe che la sua straordinaria macchina espressiva debba fermentare e conflagrare all'infinito, quasi per proprio conto, prima che egli vi possa incidere i suoi effetti poetici. È uno scotto che bisogna, in ogni caso, pagare. Non sarebbe nato altrimenti nemmeno *Il Mulino del Po*. D'altra parte il suo nuovo romanzo contiene scene perfette, che si iscrivono naturalmente nell'antologia del migliore Bacchelli. Si pensi soltanto al paesaggio teatrale, eternamente imbronciato e temporalesco, su cui avviene la morte di Giulio Cesare. E come l'affascini il

mistero del mondo antico, abitato, sotto la sua crosta romana, da una plebaglia stracciona ed orientale. Bacchelli è sceso negli Inferi del Lazio antico, negli squallidi suburbi della Roma di duemila anni fa, ma questa volta Pasolini si è scelto, come maestro, Riccardo Wagner. La calata di Segomo nel fantastico mondo dei « metallarii », il suo duello verbale con Cratoforfex, e la sua morte nella palude sotterranea mi sembrano scene di una suggestione grandissima; mentre, nella prima parte del libro, la morte di Giulio Cesare, vissuta, a distanza, dagli schiavi, e l'attraversamento della città desolata sono rappresentate da una mano che non potrebbe essere più sobria e sicura. Basta che Bacchelli abbandoni il dialogo e si affidi alle sue straordinarie doti di registrazione figurativa, perchè affiorino, di colpo, dei tratti grandiosi. Si direbbe un David, ma nutritosi, fino all'estremo, di atroci e balenanti turgori. O Alessandro Verri, come avrebbe potuto diventare se, nelle *Notti romane*, fosse stato assistito dal genio. Forse un purista continuerebbe ad addebitargli il *di più* dei colori. Ma Bacchelli è sempre stato uno di quegli scrittori che hanno sempre saputo recuperare il proprio bene nel regno dell'eccesso, della esagitazione e dell'enfasi.

PIETRO CITATI

Critica e Filologia

Nel giro di pochi anni l'editoria italiana ha dato alla luce almeno quattro commenti integrali del *Decameron*, diversamente ricchi e tuttavia allo stesso modo non meramente divulgativi (Petronio, Bianchi, Branca e Sapegno) e due edizioni del capolavoro boccaccesco intese a far meglio filologicamente di quella del Massèra e alla fine, involontariamente, l'una contro l'altra armata (Branca, Singleton). Come se non bastasse, a ridosso di queste ristampe, e d'altre ancora, esce adesso un nuovo *Decameron* introdotto e postillato con attenta cura da Mario Marti (BOCCACCIO: *Decameron*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 1101). Il discorso proemiale di questo elegantissimo volume non aspira, mi sembra, a un'impostazione critica veramente originale ma piuttosto ad una illustrazione misurata del moderno « boccaccismo » nei suoi più fertili filoni: filologico, stilistico, estetico e storicistico. Ne risulta una chiara ed efficace esposizione dei principali problemi retorici, culturali e poetici, sollevati presso i lettori del nostro tempo da quell'inimitabile capo d'opera che è il *Decameron*, e una sua equilibrata, antipolemica collocazione tra istituzioni tradizionali e innovazioni geniali, tra eredità medievale e nuovo spirito umanistico. Sempre al Boccaccio è dedicato un saggio del giovane Antonio Enzo Quaglio (A. E. QUAGLIO: *Le chiose all'elegia di Madonna Fiammetta*, Padova, Cedam, 1957, pp. 215). Si tratta di un preciso lavoro, filologico e stilistico, rivolto a chiarire « uno dei problemi sinora insoluti nel recente fervore di studi attorno al Boccaccio e alla sua cultura ». Il Quaglio, infatti, tende a dimostrare che le chiose alla *Elegia di Madonna Fiammetta*, già attribuite al Boccaccio, rivelano aspetti formali ed eruditi che le sottraggono alla presunta paternità boccaccesca e le qualificano piuttosto come documenti importanti per la storia della cultura preumanistica. L'indagine del Quaglio mostra persuasivamente la funzionalità metodologica dell'integrazione tra filologia e stilistica in una difficile quistione di attribuzione, che è a dire in uno dei momenti più interessanti e opinabili della interpretazione d'antichi testi. È merito non lieve dello stesso Quaglio avere ora impostato anche il lavoro preparatorio ad una edizione critica della *Fiammetta*, sulla scorta della tradizione manoscritta e delle stampe (A. E. QUAGLIO: *Per il testo della "Fiammetta"*, in « Studi di filologia italiana », XV, Firenze, Sansoni, 1957). Molto utile, infine, la ristampa delle *Rime* e della *Caccia di Diana*, per la prima volta interamente commentate, a iniziativa dello specialista Vittore Branca (BOCCACCIO: *Rime, Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova, Liviana, 1957, pp. XXXIX-304).

Alcuni anni or sono la Biblioteca Ariostea di Ferrara provvide all'acquisto di un manoscritto, fino ad oggi sconosciuto, della *Gerusalemme Liberata*. Il manoscritto, che è di pugno d'Orazio Ariosto, pronipote di Ludovico, ammiratore e imitatore del Tasso, appartenne a Ottavio Ariosto, un nipote

di Orazio vissuto dopo il 1590, e contiene gli argomenti dei venti canti del poema scritti dallo stesso Orazio Ariosto, oltre a venti illustrazioni, del tutto inedite sinora, di Domenico Mona. In attesa che questo nuovo codice venga attentamente preso in esame ai fini della costituzione del testo critico della *Liberata*, ha proceduto con encomiabile spirito di iniziativa la Banca Nazionale del Lavoro di Ferrara che ha pubblicato i venti disegni del Mona con gli argomenti di Orazio Ariosto. Si tratta di una preziosa edizione fuori commercio di cinquecento esemplari numerati (*La Gerusalemme Liberata*, in venti disegni di Domenico Mona con gli argomenti di Orazio Ariosto, Banca Nazionale del Lavoro, Ferrara, 1958). L'ha curata con perizia Luciano Capra, direttore della Biblioteca Ariostea, il quale ha scritto per l'occasione una presentazione essenziale dove sono esposti i dati più interessanti relativi al manoscritto, al suo estensore e al suo illustratore. Il Capra ha fatto giustamente notare che uno dei disegni del Mona si riferisce a un episodio non conservato nella redazione matura del poema e che il primo di questi disegni reca la data « 11 giugno 1580 ». Viene così confermata, per via esterna, la priorità del codice rispetto alle stampe di Febo Bonnà, come a me risultò già abbastanza evidente sulla scorta di alcuni rapidi ed episodici assaggi interni. Il Capra, inoltre, si intrattiene sulla figura di Orazio Ariosto e prevede che lo studio di questo manoscritto arricchirà la nostra conoscenza del pronipote di Ludovico Ariosto e permetterà di precisare la natura dei suoi rapporti col Tasso e anche i veri sentimenti del poeta verso il giovane amico. Non sappiamo, infatti, se Torquato gradì gli argomenti che Orazio Ariosto premise, nel suo codice, ad ogni canto della *Liberata*. Una lettera tassiana in proposito, scritta appunto nel 1580 a Guido Coccapani, contiene espressioni, nei riguardi di Orazio, che sono parse un po' ambigue e sono state diversamente interpretate. Si potrà anche aggiungere che il giovane Ariosto meriterebbe di essere studiato per se stesso, come letterato e poeta, e non soltanto, come si è fatto sinora, in funzione del celebre Ludovico oppure del non meno celebre Torquato. In quanto al Mona, di cui ora è finalmente consentito ammirare le originali illustrazioni al poema, basterà ricordare che fu pittore molto attivo a Ferrara nell'ultimo quarto del secolo XVI e che nelle chiese maggiori della città ancora si conservano numerosi suoi quadri. Discepolo del Bastarolo, studioso del Tintoretto, fu certamente un devoto del Tasso. Il codice, di cui parliamo, è nato perciò dalla collaborazione dell'Ariosto e del Mona uniti dal loro comune affetto per l'autore della *Liberata*. Per quanto riguarda le venti illustrazioni che oggi escono per la prima volta a stampa, spetta ai critici d'arte stabilire quale posto esse occupino tra le altre opere del Mona e dei suoi maestri, e anche tra le altre illustrazioni che, a partire dal 1590, ornarono le edizioni del poema.

Nella nuova raccolta di classici italiani promossa dall'editore Sansoni, a fianco della già nutrita collana dei grandi scrittori stranieri, e nella quale hanno già veduto la luce l'edizione critica del *Novellino* di Masuccio Salernitano, a cura di Giorgio Petrocchi, e una larga scelta di *Scritti filosofici, letterari e vari* di Carlo Cattaneo, a cura di Franco Alessio, appaiono ora tutte le opere di Cesare Beccaria in due tomi affidati alla competenza e perizia di Sergio Romagnoli (BECCARIA: *Opere*, voll. 2, Firenze, Sansoni, 1958, pp. CX-654 e IV-964). Abbiamo così per la prima volta a nostra disposizione, cronologicamente disposti e riscontrati sulle stampe più attendibili, gli scritti giuridici, economici e letterari del grande avo di Alessandro Manzoni. Particolarmente preziosa la ristampa integrale delle *Lettere*, sinora pubblicate sparsamente e non facilmente reperibili, e delle *Consulte*, che costituiscono uno strumento prezioso per la storia del Settecento milanese e lombardo. Romagnoli ha premesso al primo volume un vero e proprio saggio critico sul Beccaria esattamente inquadrato nella cultura del suo tempo e originalmente caratterizzato, oltre che come scrittore, come uomo pubblico e funzionario amministrativo. Ricchissima la bibliografia (1762-1957), estesa ai contributi stranieri, e assai bene informate e precise le rapide presentazioni e le annotazioni a ciascuna opera. Nell'attuale fervore di studi settecenteschi, essenzialmente rivolti a individuare i dati innovatori, non solo sul terreno letterario e ideologico ma

anche su quello politico ed economico, dell'illuminismo italiano, questa edizione di tutti gli scritti del Beccaria sarà accolta senza dubbio con grande favore e rappresenterà un contributo di notevole importanza.

Or è poco più di un anno moriva improvvisamente a Palermo, durante una seduta del consiglio della Facoltà di lettere di quella Università, Ettore Li Gotti, a cui si devono interessanti studi di letteratura italiana e romanza e che aveva avviato un efficiente « Centro di studi filologici e linguistici siciliani » promotore di un dovizioso e dotto « Bollettino », ora giunto al suo quinto volume (*Bollettino,* Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, 1957, pp. 360) e di una rigorosa « Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV », già pervenuta al suo nono tomo (*Sposizione del Vangelo della Passione secondo Matteo*, a cura di P. Palumbo, vol. III, Palermo, 1957, pp. 167). Dello stesso Li Gotti è apparsa recentemente un'operetta postuma che la vedova ha curato, per l'editore Sansoni, nella già bene avviata collana delle « Piccole storie illustrate » (E. Li Gotti: *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 190). Si tratta di una storia agile, divertente e per molti aspetti rivelatrice, del celebre teatro dei pupi. In proposito, le precisazioni di Li Gotti sfatano molte false credenze e luoghi comuni e servono a collocare il fenomeno nella sua giusta prospettiva attraverso un interessante intreccio di notizie e di riflessioni, tanto rigorose quanto pianamente esposte, che invoglia alla lettura anche il pubblico dei lettori non intendenti. Esempio, dunque, felice di alta divulgazione letteraria, questo libretto di Li Gotti tende a confutare le ipotesi già avanzate, nel secolo scorso, sulla nascita romantica o romanzesca dei pupi e dimostra lucidamente che non si può comprendere come sia potuta sorgere l' "opra" dei pupi, circa intorno al 1850, senza considerare, in genere, la tradizione dei cantastorie e la lunga secolare evoluzione della materia di Francia da epico feudale in giullaresca, quindi in racconto canterino del '300 e cavalleresco, nei secoli XV e XVI, e finalmente nella teatralizzazione di questa materia romanzesca durante il '600 e il '700. Accanto alla tradizione accennata, come per il carretto e per i cartelloni dove i pupi erano rappresentati in scene fisse, sarà poi necessario tenere presente anche lo sviluppo dell'artigianato locale. In questo modo Li Gotti sostiene l'infondatezza di una ricerca della origine dei pupi, di un loro vero e proprio atto di nascita, e inclina piuttosto a ritenere l' "opra" come una innovazione che possiamo fissare appunto intorno al 1850 anche indirettamente, per esempio attraverso le indicazioni che ci offrono le letture dei carretti e l'apparizione delle dispense della *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico. Sviluppatosi il gusto e diffusasi rapidamente la fortuna dell' "opra" intorno alla metà del secolo scorso, già nel 1880 lo spettacolo dei pupari cominciava a declinare. Nei carretti siciliani, del resto, le figurazioni risorgimentali, e soprattutto garibaldine, venivano sostituendosi a quelle cavalleresche. Dopo una ripresa di interesse, presso il pubblico, nell'ultimo decennio del secolo, il declino riprese e altre forme di intrattenimento e altri eroi più moderni ma non meno mitici soppiantarono, via via, l'ingenuo e romanzesco teatro degli antichi paladini. Di questa storia, in fondo raccolta nel giro di pochi decenni, Li Gotti si è fatto cronista lucido e paziente, parlandoci dei cantastorie, dei pittori di cartelloni e di carretti, degli scrittori di dispense e del linguaggio e dei caratteri peculiari dell' "opra". Il volume è corredato di bibliografia, di un'appendice di documenti e di gustose e rare illustrazioni.

Esce a Napoli, all'insaputa di molte persone anche intendenti di lettere, un *Bollettino dell'archivio storico* del Banco di Napoli che ci offre ogni sei mesi un grosso fascicolo compilato quasi interamente dalla penna instancabile di quell'intrepido studioso e formidabile erudito che è Fausto Nicolini. Tra l'altro vi abbiamo letto un saggio interessante e riccamente documentato su amici e corrispondenti francesi dell'abate Galiani e una serie di capitoli d'una storia minuta e chiarificatrice, ancora non ultimata, degli scritti maggiori e minori di Benedetto Croce. E ancora: accurate e precise indagini di vita napoletana; e ricordi personali, profili, aneddoti, sempre mordenti, freschi

e curiosi. In queste rievocazioni di avvenimenti, costumi e figure della sua città, il Nicolini procede con uno spirito eccezionalmente giovanile e con un affetto nel quale si conciliano "caritas" patria e arguzia tipicamente partenopea. Forse nessuno oggi in Italia può, del resto, essere considerato degno e congeniale continuatore di Benedetto Croce, cronista di Napoli, tanto legittimamente quanto il Nicolini. Il quale Nicolini, nell'ultima puntata di questo suo personale *Bollettino*, ha pubblicato anche un centinaio di pagine manzoniane col titolo *Note in margine ai "Promessi Sposi"* (« Bollettino dell'archivio storico », Banco di Napoli, 9-12, Puntata seconda, 1957). Tutti conoscono la vivacità polemica con la quale, anni or sono, il Nicolini sostenne il diritto di giudicare da storico quelle parti del romanzo nelle quali il Manzoni stesso si presenta come storico e come giudice di fatti, istituzioni e persone reali. Anche in queste nuove note manzoniane Nicolini, pur addolcendo l'antica combattività, riconferma quel diritto e insiste nell'intervenire, in margine ai *Promessi Sposi*, per correggere o integrare informazioni e interpretazioni del Manzoni: sulle « gride » e sui « bravi »; sul « miracolo delle noci », narrato da fra' Galdino, e sopra una sua variante napoletana, settecentesca e gesuitica; sui « dolci di monastero », offerti dalla badessa in occasione della promessa di Gertrude, e sul grande sfoggio che se ne faceva nelle monacazioni napoletane sei-settecentesche; sulle « gride » relative agli osti e sulle osterie milanesi nei primi del Seicento; sulla partenza di don Gonzalo da Milano, con giudizi più positivi di quelli manzoniani intorno a questo personaggio al quale il Nicolini già dedicò uno studio particolare; su Caterinetta Medici, la serva vittima della superstizione stregonesca; sui divertimenti carnevaleschi ambrosiani; e infine sul principe Mammone e sul titolo di Eminenza. Senza entrare in merito alla questione metodologica dibattuta, e inclinando a ritenere che si debba parlare, per il Manzoni, di passione storica e di accensione morale piuttosto che di storia semplicemente, non si può in ogni modo disconoscere l'importanza di questi contributi del Nicolini ad un commento del romanzo che ambisca anche all'illustrazione, esatta e documentata, dei personaggi, delle leggi e delle usanze di quell'intricatissimo e contraddittorio secolo onde fu tratta la materia storica del grande romanzo manzoniano.

È appena uscito, dopo molta attesa, il volume di studi pascoliani che furono scritti e letti per la ricorrenza centenaria in una serie di manifestazioni pubbliche indette dal comune di San Mauro Pascoli (*Studi pascoliani*, Società di studi romagnoli, tip. Lega, Faenza, 1958, pp. VI-287). Vi si trovano riunite pagine affettuose di ricordo, testimonianze varie e proposte critiche, di Baldini, Chimenz, Contini, Flora, Forti, Galletti, Getto, Lugli, Pecci, Petrocchi, Sorbelli, Spallicci, Valentini, Vicinelli e Nicosia. Molto importante il saggio di Contini (*Il linguaggio del Pascoli*), che apre possibilità nuove per un discorso non generico sui procedimenti espressivi più tipici del non ingenuo laboratorio pascoliano, e interessante la nota di Fiorenzo Forti su *Pascoli, Carducci e Serra*. A proposito di Pascoli e Serra, sarà da vedersi fruttuosamente il bel saggio di Giampaolo Dossena, apparso nell'ultimo volume degli « Studi Urbinati » (G. Dossena: *"Il Pascoli" del Serra*, in « Studi Urbinati » XXIX, n.s. B, nn. 1-2, 1956). Sono pagine che tendono ad un riesame spassionato della figura di Renato Serra, del quale sono stati ora ristampati dall'editore Le Monnier l'*Epistolario* e gli *Scritti*, fuori di certi schemi tradizionali. Il Dossena aveva già dato bella prova del suo ingegno critico, or non è molto, con un altro saggio serriano sulla tesi petrarchesca (G. Dossena: *La tesi di R. S. sui "Trionfi"*, in « Convivium », XXIV, n.s., 1, gennaio-febbraio 1956, pp. 62 segg.). I due studi si integrano armoniosamente e costituiscono, a mio avviso, quanto di più acuto si sia scritto su Serra in questi ultimi tempi. È augurabile, anzi, che il Dossena voglia presto raccogliere e integrare questi suoi contributi in una opera organica sui saggi e sulla personalità del nostro maggiore critico letterario del primo Novecento.

La collana di « Nuovi studi critici » dei fratelli Fabbri di Milano si è arricchita di due nuovi

volumi. Il giovane Gigi Cavalli presenta un saggio sottile e di buon gusto su Ungaretti, con prefazione generosamente affettuosa di Carlo Bo (G. CAVALLO: *Ungaretti*, Milano, Fratelli Fabbri, 1958, pp. 181), e Angelo Romanò riunisce, in una raccolta varia e stimolante, numerosi suoi studi sul secondo romanticismo lombardo e su altri aspetti della nostra letteratura ottocentesca (A. ROMANÒ: *Il secondo romanticismo lombardo e altri saggi sull'ottocento italiano*, Milano, Fratelli Fabbri, 1958, pp. 206).

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Si direbbe che le preoccupazioni, il tormento politico abbiano contribuito a rallentare il ritmo dell'ultima stagione francese. Se facciamo un breve esame delle cose che più hanno fermato la nostra immaginazione di lettori, vediamo che l'accento cade o su delle riprese, su delle rievocazioni o su documenti e testimonianze politiche con gli scandali e le proteste che hanno determinato.

Valéry sembra aver superato e anche questa volta in un tempo relativamente breve (come in fondo è stato fulmineo il suo ingresso o meglio il suo modo di conquistare la scena della letteratura nel primo dopoguerra) la zona del limbo: di solito si calcola per questa stagione di sonno e di oblìo un periodo di venti, trent'anni, per Valéry sono bastati poco più di dieci anni. Per esempio, dell'esecuzione sommaria fatta sui primi numeri di *Temps modernes* non è rimasto quasi nulla, la sua opera è stata introdotta nel piccolo cielo della Pléiade, i suoi commentatori si moltiplicano, le testimonianze e gli studi trovano non solo interesse ma una buona parte di entusiasmo. Fra gli ultimi mi limito a citare i due volumi del Mondor: *Précocité de Valéry* (ed. Gallimard) e i *Propos familiers de Paul Valéry* (nei Cahiers Verts del Grasset): soprattutto l'ultimo volume va raccomandato a chi intenda sottolineare del poeta la parte umana, quel tanto di luce che può derivare da confessioni e da confidenze strappate al fondo dell'anima.

Di Léautaud finito il tempo degli entusiasmi che, come si ricorderà, era cominciato con le trasmissioni della radio e con la pubblicazione del *Journal littéraire* (i cacciatori di libri rari si sono procurati anche il *Journal particulier*, pubblicato a Monaco, e che come è facile capire contempla la parte più famosa, anche se non sempre la più bella, dell'uomo Léautaud), si preferisce ora le cose di maggior impegno, quelle che alla fine restituiscono meglio la sua vera natura. Era giusto che per portarlo di fronte al grosso pubblico i suoi amici, i curiosi del 'caso' puntassero sui paradossi, sulle malignità, sul non-conformismo dell'uomo ma dopo questo primo tempo di *choc* le proporzioni hanno ripreso a contare e a poco a poco si è messo l'accento sulla sostanza, sul patrimonio interiore dello scrittore.

Del resto bastava ricordarsi del *Petit ami* (ripreso in un volume di tutte le prose dal Mercure de France) e soprattutto delle prime poesie per capire che il vero Léautaud non stava nella battuta e nelle sferzate ma al contrario in un lago di sentimento, assai profondo e — diciamo pure la parola — assai comune. La vera ragione dello scrittore era, dunque, fatta di buona passione umana e tutto il resto, tutto il 'quotidiano' registrato con furiosa minuzia nel *Journal* era fatto per proteggere, per nascondere, per arrivare intatto alla fine. Gallimard ripubblica l'edizione definitiva e completa dei due volumi del *Théâtre de Maurice Boissard* che per l'appunto confermano l'opportunità di sottolineare la parte autentica, quel tanto di profondamente vivo che c'era in quello spirito curioso. Le battaglie, le piccole guerre con il *Fléau*, le polemiche e le risate contro i Valéry e la letteratura ufficiale costituiscono la parte aneddotica,

episodica del letterato di cattivo umore ma non toccano la realtà intellettuale dello scrittore.

Che cosa dire dei nuovi romanzi? Lasciamo per una volta la cronaca della attualità e invitiamo il lettore a ricordare per un momento uno scrittore, scomparso da pochi anni, fra i più dotati. Henri Calet, di cui forse in Italia qualcuno ricorderà l'ironica, divagante trama dell'*Italie à la paresseuse*, è morto nel 1956 a cinquantadue anni, per malattia di cuore. La malattia ha avuto un'importanza risolutiva per la sua stessa carriera di scrittore, si cerchi infatti il diario postumo di un romanzo che avrebbe dovuto essere la sua prima prova di responsabilità e che invece è rimasto come un'ambizione, *Peau d'ours* (ed. Gallimard). La pietà dell'amicizia ha raccolto questi cartoni, queste prove e ha fatto benissimo: *Peau d'ours* è stata per noi una delle letture più palpitanti degli ultimi mesi. Il senso della fine, lo spettro improvviso della morte non solo hanno dato alla fantasia dello scrittore un altro ritmo ma in qualche modo ne hanno trasformato la posizione. Il Calet è rimasto fino alla fine legato al suo *humour*, il diario ci racconta le difficoltà pratiche della sua vita, le pene di denaro e le pene del cuore (Calet aveva due famiglie e la seconda non gli aveva portato nessun lampo di pace), i progetti di lavoro (quello, per esempio, di una guida di Parigi fatta strada per strada e impegnata sulla sua vocazione di poeta che era autentica) e come controcanto sentite registrare i progressi della malattia, il terrore della morte e pochissime volte soltanto l'onda di dolore, di passione di fronte a una soluzione così improvvisa e crudele. « Ne me secouez pas. Je suis plein de larmes », è curioso questo modo involontario di chiudere un libro, soprattutto perchè il tempo gli ha dato finalmente ragione e la morte è entrata dentro di lui, nonostante tutto, come una visitatrice attesa, più che attesa necessaria. Anche la letteratura ha bisogno ogni tanto di questi richiami all'ordine della realtà, sarebbe meglio dire dell'unica realtà che conta e che è in grado di ridisporre il corso della nostra vita. Frammenti come questi fanno pensare — ma in un senso ben diverso — a una delle nuove formulazioni critiche, quella di aletteratura tentata da Claude Mauriac (*L'alittérature contemporaine*, editore Albin Michel). Come si capirà, il termine usato dal figlio Mauriac vuole alludere a quella letteratura pura che fa a meno delle rettoriche, delle abitudini e delle ripetizioni per poter raggiungere qualcosa di essenziale. L'aletteratura del Calet non ha nulla a che vedere con gli esempi presentati e avallati dal Mauriac, Artaud, Beckett e il gruppo dei romanzieri sperimentali come Nathalie Sarraute o Robbe-Grillet. Questi scrittori ' nuovi ' inseguono l'aletteratura per strade nuove o addirittura per strumenti, per combinazioni chimiche, il Calet raggiungeva involontariamente l'aletteratura per le vie del cuore, pur servendosi di mezzi antiquati o di un'immagine più che familiare di letteratura. L'esempio ci serve per ricordare agli sperimentatori che non bastano le tecniche inedite, gli strumenti appena inventati se dietro la volontà di rinnovamento non c'è qualcosa di veramente rispondente, qualcosa che ci superi in modo da poter rispondere a quello che non sappiamo, a tutto quello che ignoriamo di noi stessi e che improvvisamente può sbucare sulla nostra strada. Se ogni scrittore tenesse presente questo metro della ' possibilità segreta ' darebbe alle sue pagine un altro peso e avrebbe già messo al suo attivo diversi punti per la propria salvezza e per la dignità del suo lavoro.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Lettere di poeti

In ogni letteratura, sino dai tempi più antichi, la parte avuta dalle lettere scritte da personaggi storicamente importanti, perchè figure di primo piano nella politica, nelle arti, nelle scienze, è stata sempre notevole. L'uso di pubblicare l'epistolario dei grandi scrittori è dunque tutt'altro che moderno, ma si può dire che nel nostro secolo la curiosità che spinge il lettore comune verso un volume di lettere inedite è forse maggiore di quel che non avvenisse in passato. Non può escludersi perciò che, a seconda dei temperamenti, non esista come un sottile malinteso, una specie di nascosta civetteria nello scrittore moderno se, vergando una lettera, anche la più comune, può pensare che un giorno questa venga pubblicata, nè più nè meno che una sua opera meditata e lungamente elaborata. La fortuna che ha avuto a suo tempo il romanzo epistolare e il fatto che qualche esempio di questo genere dimenticato torni ad apparire nella produzione più recente, dimostrano che esiste un giuoco di riflessi tra la forma schietta dell'epistolario e quella immaginaria.

Forse i più lontani da una sia pur lieve attenuazione della autenticità delle lettere sono i poeti, coloro che, abituati a esprimersi in un linguaggio pregnante, elevato, concentrato, personalissimo, che li porta a una tensione altissima, non possono continuare questo tono in una missiva normale, da cui, di solito, rifuggono quanto possono. Le lettere dei poeti, quelle poche che si ritrovano ancora di alcuni di loro, sono perciò le più autentiche, le più schiette, ancor oggi, a meno che lo stile di uno scrittore non sia di natura così particolare, che anche nelle epistole più intime egli continui in qualche modo a poetare, quasi a sostenere in un tono lievemente più dimesso la voce alta della sua lirica — come capita molto spesso per Rilke. Ma il suo è un caso un po' isolato. Oggi una pubblicazione rara, un carteggio ancora completamente ignorato in Italia ci ha suggerito queste considerazioni; si tratta del volume *Alfred Mombert, Briefe an Richard und Ida Dehmel* (scelte e presentate da H. Wolffeim dell'Università di Amburgo) un gruppo di lettere scambiate tra due poeti di rilievo come Richard Dehmel e Alfred Mombert, pubblicate a cura dell'Accademia delle Scienze e delle Lettere (Wiesbaden, 1956-57). È sempre interessante conoscere come due poeti quasi contemporanei si siano incontrati e compresi; ma in questo caso l'interesse viene aumentato dal fatto che al centro di questo carteggio è una donna, Ida Coblenz, che fu la confidente di un altro poeta di quel tempo, Stefan George. Doveva essere davvero una donna eccezionale se intorno a lei figurarono questi tre uomini di primo piano, non insieme beninteso, ma quasi a turno e con parti diverse. Forse fu anche per colpa sua che George sempre più si estraniò dal sesso femminile e si rivolse unicamente a quello maschile. A non aver timore di fare una ipotesi molto ardita verrebbe quasi fatto di pensare che questa Ida Coblenz sia stata l'unica donna amata dal poeta dell'*Anno dell'anima*. L'aveva conosciuta a Bingen nel 1890, poi l'aveva frequentata nel 1894 e nel 1896; per lei aveva tradotto Verlaine, aveva scritto alcune poesie nelle raccolte di quegli anni, si era rivolto a lei col nome di Menippa (v. *Buch der Hirten und Preisgedichte*, nuova edizione di H. Kupper, Duisburg, 1950, pagg. 34-35) e ancora molti anni dopo, quando parlava del tempo in cui era vissuto solingo a Berlino, diceva che allora « non conosceva nessuno salvo una donna, che era il suo mondo! ». Ma Ida Coblenz compì presto un primo passo falso. Nel 1895 si sposò con un commerciante, non per amore, ma per seguire i consigli del padre. Presto si divise dal marito e rimproverò in una lettera al poeta di non averla avvertita che sarebbe stata una cosa orribile. George rispose: « Non ha indovinato nel mio viso che (con piccole modificazioni puramente esteriori) c'era lo stesso orrore che è stata la pena di tutta la mia vita e forse lo sarà anche in futuro? » (v. R. Boebringer,

Mein Bild von Stefan George, H. Kupper, Monaco, 1951, pag. 63). Ma il peggio doveva venire. Un giorno George a Berlino per quelle scale che conducevano all'appartamento abitato da Ida Coblenz incontrò Richard Dehmel, un poeta che egli disprezzava, pur non conoscendolo personalmente. Il contrasto era naturale: George era un solitario, non credeva alla poesia per il popolo, ma al predominio del singolo, vate ispirato, che si doveva tener lontano da qualsiasi contagio « volgare ». Dehmel era invece un poeta che cercava di saldare quel distacco tra cultura e pubblico che gli era già apparso grave e sensibile alla fine del secolo. George non poteva ammettere che si potesse stare incerti tra lui e un altro. Portò alla donna una specie di ultimatum in forma di lettera, e per dar più solennità all'atto lo consegnò in presenza di un suo amico fedele, il poeta Karl Wolfskehl. In questa lettera si leggeva tra l'altro: « Per favore non abusi dell'amicizia — che scompare completamente quando a uno pare grande e nobile quello che per l'altro è rozzo e basso ». L'allusione era evidente. I due non si scambiarono più nè una lettera, nè una parola, nè uno sguardo: Ida Coblenz divenne la moglie di Richard Dehmel.

Ci fu mai un pentimento? A vedere l'ultimo volume delle opere di Stefan George (*Tage und Taten*, pag. 132) si direbbe di no perchè vi si legge una lettera di commiato estremo: *Ein letzter Brief*, che dopo 40 anni la donna lesse e riconobbe come diretta a lei (v. BOEHRINGER, op. cit., pag. 65). È conosciuta come la « lettera dell'odio » perchè comincia con queste parole: « Tu sai sorridere senza amore, ma io so solo odiare ». Sono espressioni troppo forti e inconsuete sulla bocca di uno che disprezza, tanto più che son rinforzate da quest'altre: « La tua grazia lieve può contentare molti uomini, ma io non la posso accettare in cambio della parola che avresti dovuto trovare e che mi avrebbe potuto salvare ». C'è la delusione del poeta che si sente incompreso, ma anche il risentimento dell'uomo che si vede preferito a un altro, per l'appunto a un altro scrittore.

Questa premessa era necessaria per comprendere chi fosse Ida Coblenz Dehmel, chiamata comunemente Frau Isi. Si deve a lei se alcune immagini e alcuni particolari sulla vita e l'opera di George si sono potute conoscere e anche la salvezza delle lettere da Mombert dirette a lei e a Richard Dehmel. La Gestapo provvide a far distruggere tutte le opere di Alfred Mombert che erano stampate o in via di pubblicazione presso la casa editrice Insel di Lipsia, ma si dimenticò che un gruppo fitto di lettere del poeta si trovavano ad Amburgo nell'Archivio riservato a Dehmel. Mombert stesso venne preso dalla polizia nazista e senza nessun riguardo per la sua età (era nato nel 1872) e il suo rango confinato in un campo di concentramento nella Francia conquistata. Nel 1941, riusciti vani gli sforzi di Hans Carossa per liberare l'amico cui aveva dedicato pagine così affettuose in *Guide e compagni*, un mecenate svizzero, Hans Reinhart, era riuscito ad ottenere la liberazione del poeta già infermo, che venne accolto fraternamente a Winterthur, ove morì l'anno successivo l'8 aprile 1942, poco dopo aver compiuto i settant'anni. « Tu che sei la donna più cantata dei tempi moderni! », così aveva chiamata Mombert, Ida Coblenz, e non a caso. Se è possibile vedere al fondo di una poesia così ermetica come quella di Mombert una figura umana, si può dire che la tensione che anima il ciclo di poesie intitolate *Creazione* (*Schöpfung*) sia dovuta a Ida Coblenz. Le poesie poi che vennero ispirate a Dehmel sono abbastanza numerose sicchè si può dire che questo carteggio è, sì, interessante perchè illumina la posizione di due poeti, che si sentirono vicini per quanto diversi, ma soprattutto perchè rivela la presenza di una figura ignorata ancora nel mondo tedesco, che dovette essere di notevole rilievo se riuscì a ispirare (dando a questa parola un senso un po' diverso da quello tradizionale) ben tre poeti di nome sulla fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

E il carteggio tra Mombert e Ida Dehmel è anche importante perchè si svolse per quasi un cinquantennio. Negli ultimi anni i due sapevano di essere sorvegliati dalla polizia, le lettere diventano ermetiche e di una evidenza strana, a volte si incontrano solo citazioni di classici — era una maniera di intendersi attraverso una voce mutuata e non sospetta alla polizia. Poi c'è un periodo

di silenzio — l'anno del campo di concentramento — poi la ripresa, e un'ultima patetica lettera scritta poco prima di morire da Mombert, ove si trovano accenti di un vero poeta: « Quando ripenso a tutto il tempo passato, a tutta la molteplice vita, e che c'è voluta una preparazione di cinquant'anni per giungere a questo finale, come spero, sereno! Che mi sia stato possibile, mi par oggi un miracolo. Riceverai tra pochi giorni il mio *Sfaira il Vecchio, parte II.* E vedrai subito: è un *opus ultimum*. Sono da tempo diventato una figura da leggenda; persino per me. Anche la mia natura fisica mi impone ormai con tono autoritario: è l'ora di finirla — spiritualmente è già avvenuto da tempo. La mia speranza è di vedere in attesa di me presto, oh presto, Dehmel all'altro capo del grande ponte di sogno. La mia opera è precipitata, nel senso più compiuto, nell'abisso del tempo: io mi sono salvato nel mondo dello spirito — e questa sarà forse un giorno considerata la mia più bella poesia! ».

L'addio pacato e commosso di un poeta alla donna che egli ha amato e alla cui amicizia è rimasto fedele per mezzo secolo non poteva trovare un tono più misurato e convincente. Forse non mancheranno coloro che saranno spinti a conoscere l'opera di Mombert proprio da questo carteggio. E chi ne avesse curiosità può in attesa di una ristampa completa consultare il volume — un'antologia di tono quasi sinfonico, compilata in vita ancora dall'autore — edito dall'Insel-Verlag sotto il titolo *Der himmlische Zecher* (Wiesbaden, 1951) e una scelta quasi popolare di una quarantina di pagine dal titolo *Musik der Welt* (Insel-Bücherei, n. 181, Wiesbaden, 1951) in cui c'è quasi la quintessenza dell'eccezionale messaggio poetico che rese così unica e preziosa la voce di Alfred Mombert in tutto il primo cinquantennio del nostro secolo.

Di tono tutto diverso sono le lettere di Gottfried Benn, il maggior poeta che era rimasto alla Germania dopo la guerra, morto ora da quasi due anni, cioè il 7 luglio 1956. Può parere strano che a poco più di un anno dalla morte dello scrittore compaia già un volume grosso e nutrito, — e infatti l'editore Max Niedermeyer, amico di Benn, proprietario della casa editrice che ha pubblicato tutte le opere del poeta da qualche anno a questa parte ha previsto questa obbiezione (v. G. BENN. *Ausgewählte Briefe*, Limes Verlag, 1957, Wiesbaden, pag. 338), spiegando che non era nelle intenzioni del poeta raccogliere le sue lettere, ma che, dopo la sua scomparsa, amici e ammiratori furono così pronti a rendere a lui questo postumo omaggio che si decise di mettersi all'opera subito, riservandosi di pubblicare più tardi i carteggi completi. Si tratta dunque di una specie di anticipazione di una più vasta opera futura. Occorre dire che già in questa veste essa si presenta quanto mai interessante.

Un poeta come Benn non è conosciuto che attraverso la sua lirica, di carattere espressionista-ermetico-surrealista, seppure quest'ultimo termine si può usare per un tedesco. Nelle lettere, come nelle prose, si prospetta come un'altra faccia della sua personalità, un aspetto più dimesso, ma non contrastante coll'immagine che di Benn ci s'era fatta in questi anni. Anche in Italia, specie per merito di Leone Traverso che gli ha dedicato un intero volume (v. G. BENN: *Poesie*. Introduzione e versione con testo a fronte di L. T. Vallecchi, Firenze, Collezione Cederna, 1954), Benn è ormai abbastanza conosciuto perchè si possa apprezzare un simile epistolario. Oltre alla natura – come chiamarla? – distaccata del poeta, si ha in queste pagine una testimonianza dei rapporti che egli ha avuto colle maggiori personalità del suo tempo. Circolano nel volume le lettere dirette a Ina Seidel, a Ernst Jünger, a Ernst Robert Curtius, a Kasimir Edschmid, a Thea Sternheim, moglie del drammaturgo Carl Sternheim, a studiosi come Max Bense, Max Rychner, Paul Zech, Hans Paeschke e molti altri. Di un interesse che supera i confini della letteratura è la fitta corrispondenza con Hindemith e sua moglie tra il 1930 e il 1932 in un periodo cioè in cui il compositore tedesco pensò e riuscì a musicare una specie di oratorio di Benn dal titolo quasi intraducibile in italiano *Das Unaufhörliche* (*L'infinito*, lett. *L'interminabile*). La spiegazione di questo titolo e l'intenzione del poeta viene presentata proprio da un passo di una lettera diretta da Benn a Hindemith, da Berlino

nel luglio del 1930: « La sua richiesta, contenuta nella dedica dell'esemplare del *Cardillac*, mi è passata diverse volte per la testa e io ho cercato di creare una specie di testo, di misura modesta e senza alcuna pretesa, che io Le accludo qui subito, per semplificare le cose e senza aver prima chiesto il suo parere.

« Questo testo, intitolato *L'interminabile* non è di tono didascalico, ma piuttosto poetico. Il titolo dovrebbe raffigurare, o meglio risuscitare liricamente l'infinito, interminabile susseguirsi di cose senza senso, il movimento della storia, la caducità della grandezza e della gloria, l'infinita, interminabile casualità e varietà dell'esistenza. Lei deve vedere se questo La può interessare, se pensa di poter sfruttare musicalmente questa idea. Ma Lei mi può naturalmente anche dire, senza che io mi senta menomamente offeso, che tutto questo non La interessa per nulla; non è infatti un gran lavoro, soltanto un tentativo ». Si vede però che questo « tentativo » rispondeva perfettamente al gusto del musicista che si mise senz'altro al lavoro. Ma le cose non andarono perfettamente liscie. C'è una bellissima lettera dell'ottobre del 1930 in cui Benn confida al musicista una sua crisi creativa: « Le debbo scrivere una lettera, in questo momento, dolorosa, ma ormai lo debbo fare. Per ragioni esteriori e interiori non riuscirò a scrivere interamente il testo per Lei. Quando fui da lei quella deliziosa sera, tutto, parlando con Lei, mi era presente come se l'avessi sotto gli occhi, ma da quel momento mi è scomparso dinanzi. Sono in questo momento occupato da cose così contrastanti, che non riesco a ritrovare quella atmosfera. Lei comprenderà benissimo quel che provo, se Le dico che mi trovo appunto in un periodo in cui sto inseguendo qualcosa di nuovo e preferisco lasciarmi trascinare, in attesa di vedere a qual risultato io giunga, e non vorrei insinuare in me un mondo di esperienze momentaneamente estraneo a me. Non ho bisogno di dirLe quanto sarei felice di veder coronato un mio testo dalla sua musica. Ma ho sempre notato che si sconta sempre quando si interrompono certe crisi, attraverso a cui si spera di progredire e di evolversi ». Il musicista pazientò e dopo poco, superata la crisi, ebbe quel testo che ancor oggi si ascolta spesso, specie in Germania, e che è senza dubbio uno dei più validi che l'arte di Hindemith abbia « coronato » colla sua musica, come diceva il poeta. Forse sarebbe opportuno che un giorno venisse alla luce il carteggio completo, e ci auguriamo che questo sia nelle intenzioni dell'editore, nonchè di Max Rychner che ha compiuto una scelta accurata e ha dato una interpretazione delle lettere del poeta in una ampia e sostanziosa *Postilla* (*Nachwort*, pagg. 320-337). Queste lettere sono senza dubbio uno dei segni di quella stima che il poeta Benn si era conquistato nella sua lunga e contrastata esistenza. Un omaggio simile ma di tono diverso è costituito da tre discorsi funebri, pronunciati ai funerali del poeta, da un critico, Hans Egon Holthusen, un poeta, il conte Clemens Podewils e un sacerdote protestante, Oskar Söhngen (v. *Totenreden für Gottfried Benn*, Limes Verlag Wiesbaden, 1956-57). Si tratta di una pubblicazione rara con due bellissime fotografie della maschera funebre del poeta e una prova della sua scrittura. Interessante, contrariamente all'apparenza, risulta il discorso del pastore, perchè ha messo in rilievo un passo di una lettera di Benn allo scrittore Alexander Lernet-Holenia che contiene una specie di credo religioso: « Nessuno è senza Dio, è una cosa umanamente impossibile, soltanto i pazzi si credono autoctoni e determinati da se stessi. Tutti gli altri sanno che noi siamo creati ». Per un poeta che ha fatto per molti anni professione del più assoluto nihilismo è una conclusione abbastanza inaspettata e perciò valeva la pena di isolarla in mezzo alle voci di compianto che si incontrano in questo volumetto. Tanto è vero che le lettere dei poeti hanno sempre qualcosa di interessante da dire.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes è forse il primo scrittore romanzo al quale la critica possa applicare metodi interpretativi simili a quelli impiegati per gli autori moderni. L'opera di Chrétien non sorge come un blocco unitario sul terreno culturale del secolo XII, ma si articola tracciando un curriculum poetico che già presenta nei suoi episodi fondamentali le varie inflessioni di un autocontrollo letterario. D'altra parte — e di qui forse il maggior fascino dei romanzi di Chrétien — coscienza artistica, intelligenza a volte quasi ironica, amministrano un materiale traboccante di suggestione fantastica. È una suggestione cui si può attribuire una patria: il vecchio mondo celtico. E così, ecco gli studiosi moderni affannarsi a frugare tra i pochi documenti superstiti della storia, della mitologia, della letteratura dei Celti (ove domina, ormai, il prestigioso Arturo), o, tanto questi documenti sono scarsi, a metterne insieme qualche frammento leggibile scavando nella miniera dei testi francesi, ove tutto è stato riordinato in una nuova struttura fantastica.

Ciò che costituisce il collegamento tra la materia leggendaria e il controllo razionale è, in Chrétien e nei suoi successori, il simbolismo (messo nel dovuto rilievo dal Bezzola), che al critico moderno riesce tanto difficile mantenere nella misura originaria, di forza imminente e solo a tratti rivelata, avvertibile e non valutabile. Si potrebbero ordinare le interpretazioni moderne di Chrétien proprio in base alla diversa importanza data all'uno o all'altro di questi tre elementi fondamentali: e ben s'intende che studiosi il cui gusto è maturato sulla letteratura francese classica abbiano messo in particolare rilievo la coscienza letteraria di Chrétien, e che altri, più vicini alle esperienze dell'ultima letteratura, abbiano saputo avvicinare con simpatia il procedimento simbolistico del romanziere; mentre gli eruditi, come loro si addice, percorrevano la preistoria culturale.

I lavori dedicati a Chrétien costituiscono la parte maggiore degli studi arturiani, così numerosi che a fatica un ricco bollettino annuale, il « Bull. bibl. de la Soc. Intern. Arthurienne », ne dà notizia completa. Ma i volumi dedicati a un esame totale dell'opera e del poeta non sono poi molti: dopo l'introduzione del Foerster alla sua edizione, un brillante volume di G. Cohen, un suggestivo studio del Bezzola, il recente libro del Hofer. Finalmente, e dà occasione a questa nostra rassegna, un agile eppur fitto volume del Frappier (1).

Questa sintesi poggia, naturalmente, sull'imponente massa degli studi dedicati all'opera di Chrétien (dei quali dà notizia non troppo avara la bibliografia), dominata tuttavia, e assorbita, così che nel corso della trattazione è evitata ogni discussione meno che fondamentale. E già l'economia del lavoro elimina la necessità di eccessivi preliminari: così basta al Frappier un esame del *Guillaume d'Agleterre*, situato nel punto in cui esso dovrebbe inserirsi se fosse di Chrétien, per escludere tale paternità con argomenti degni di considerazione. Lo stesso si dica per il delicato problema della materia bretone: nel 'quale l'aprioristico scetticismo diffuso da un'alleanza di impostazioni filosofiche e filologiche pare trovar conferma in una effettiva scarsità di materiale probatorio. Il Frappier, con una dimostrazione prudente ma serrata svolta nel capitolo introduttivo (pagg. 22-57), rileva e collega i resti, le allusioni, gli indizi dell'esistenza di un ciclo di leggende celtiche, tutt'intorno alla *Historia regum Britanniae* e al suo rifacimento volgare di Wace, che risultano insufficienti a spiegare, da soli, quella rivoluzione letteraria che fu per la Francia, e per tutto l'Occidente, lo sfruttamento della materia di Bretagna. Anche più efficaci ed originali ci sembrano le osservazioni che sullo stesso argomento sono sparse tra le pagine dedicate ai romanzi di Chrétien: nell'opera del quale il Frappier rileva la

1) J. Frappier: *Chrétien de Troyes*, Abbier - Paris 1957

presenza, più o meno sbiadita, di immaginazioni di oltretomba di tipo celtico (regioni lontane e pure raggiungibili, solo che si varchi « une frontière humide, océan, rivière, mur de brouillard », talora « une zone intermédiaire que traversait une bête pourchassée, cerf ou sanglier de couleur blanche ») presenti nell'*Erec* e nel *Lancelot*, centrali nel *Graal*; immaginazioni che Chrétien (il quale, com'è detto molto bene, « a coutume d'amenuiser le merveilleux, sans l'effacer complètement, en jouant sur les deux tableaux du réel et du surnaturel ») elabora e modifica, attestando per questo stesso una loro esistenza autonoma.

Sintomatica, al riguardo, l'invenzione del *Graal*: la lancia che sanguina, il misterioso piatto contenente l'ostia possono solo con molto sforzo essere fatti coincidere con un significato esclusivamente cristiano (la lancia di Longino, il piatto dell'ultima cena); e tutta la scena della processione rientra difficilmente nei limiti esatti di un'allegoria. Il Frappier non nega la presenza di simboli religiosi, i quali del resto sono autenticati dall'intonazione mistica di tutto il romanzo; solo ritiene che tale simbologia sia stata conferita in seconda istanza, dal poeta, a figurazioni del mito celtico. È possibile, con Jean Marx, ricostruire, ma molto ipoteticamente, uno schema mitologico del *Graal*; ma il Frappier preferisce elencare singoli elementi di raffronto in campo bretone, e non solo con la lancia e col gradale, ma col personaggio del re pescatore, anch'esso collegato con l'oltre tomba.

Il Frappier ha l'arte di condurre a un buon equilibrio i dati e le ipotesi utili al nostro argomento; dall'equilibrio così ottenuto sono spesso precisate le componenti dell'opera di Chrétien. La progressione tematica dei romanzi (l'iniziazione dell'uomo alla perfetta cavalleria, tema fondamentale di Chrétien, è concepita con sempre maggiori esigenze, sino alla dedizione mistica del *Chevalier de la charrette*, sino all'amore divino del *Graal*) non è riferita ad una tesi precostituita, bensì ai momenti successivi dell'ispirazione e della maturità del narratore curioso di nuovi temi, dell'osservatore d'anime fattosi più acuto. Respinta ogni impostazione troppo rigida, il Frappier difende insomma la libertà, e i vari interessi artistici, psicologici e spirituali del romanziere.

La libertà di Chrétien appare anche nella sua concezione della cavalleria. Si è insistito troppo sulla correlazione tra gli ideali della corte di Champagne e quelli caldeggiati da Chrétien. Gli eroi di Chrétien agiscono per uno slancio personale, che traduce in termini eroici una concezione della vita accettata quasi passivamente nella corte di Artù (« Chrétien sait marquer cette opposition du héros véritable et des autres, de tous les autres »); nello stesso modo che al poeta stesso è da attribuire, in contrasto con una tradizione risalente ai trovatori, l'invenzione di un amore cortese che non sia illegittimo, che coincida anzi — e il narratore ne seppe ideare le occasioni — col matrimonio d'amore. Duplice dunque, secondo il Frappier (che svolge dei suggerimenti della Maranini), la polemica di Chrétien contro il *Tristan*: l'amore nel matrimonio opposto a quello fuori del matrimonio, e l'amore come autocoscienza eroica opposto a quello fatale e travolgente. Il nostro è pertanto il poeta « des cas de conscience que posait dans la vie du siècle la difficile conciliation de l'amour, de la morale et de la prouesse. Les solutions qu'il en offre unissent à une netteté quasi juridique une souplesse propice aux confessions du coeur et à la direction des âmes ».

Sugli abbandoni fantastici, sugli slanci verso la perfezione etica, montano la guardia, in Chrétien, l'intelligenza e la finezza psicologica, il gusto dell'osservazione; spesso accompagnati da un sorriso. S'ingenera così un tipico impasto narrativo, molto ben rilevabile, e ben rilevato dal Frappier, nello stile (pagg. 232-9).

La miseria dell'uomo

Uno dei posti preminenti nella schiera dei trattati morali diffusi negli ultimi secoli del medioevo è occupato dal *De miseria humane conditionis* di Lotario (che fu poi papa Innocenzo III). Solo in Italia, dopo l'influsso esercitato su alcuni poemetti lombardi, si registrano nello spazio di un secolo scarso un volgarizzamento anonimo toscano, un rimaneggiamento di Bono Giamboni, una traduzione ge-

novese del rimaneggiamento, un altro rimaneggiamento dovuto ad Agnolo Torini.

Sono testi il cui scarso interesse intrinseco è ampiamente compensato dal valore documentario: la storia della spiritualità nei secoli XIII e XIV (i secoli in cui nacque la letteratura italiana) costituisce un settore importante della storia culturale, di cui la letteratura è un riflesso. E non accade abbastanza frequentemente di poter segnalare uno studio così approfondito di uno scrittore morale, come quello dedicato da Irene Hijmans-Tromp ad Agnolo Torini (2).

Il Torini è un personaggio caratteristico della metà del Trecento toscano. Fabbricante e venditore di panni, varie volte castellano per conto del Comune, talora membro del Consiglio, amico di letterati come il Marsili e Giovanni Boccaccio, del quale fu esecutore testamentario, il Torini è ritratto con involontaria efficacia nei documenti della « Compagnia della Misericordia », una associazione di flagellanti nella quale egli ebbe parte attiva. Questi documenti registrano con diligenza, oltre agli uffici ricoperti dal Torini, le sue mancanze (con relative punizioni): le più frequenti sono gli scoppi d'ira, gli atti di indisciplina. Queste eruzioni di orgoglio e di iracondia nella sede stessa dell'attività religiosa seriamente svolta dal Torini; l'inserzione di interessi letterari e dell'opera di scrittore tra gli impegni inevitabilmente gretti del commerciante suggeriscono bene, sbalzando una personalità minore ma interessante, la singolare sovrapposizione di terrestrità e idealità della borghesia toscana del Trecento.

Per questa borghesia la religione costituiva anzitutto una guida morale, dunque una guida alla vita; ma il Torini vi porta uno spiccato abito alla meditazione, persino all'umiliazione (quasi per correggersi). Ed è appunto un perfezionamento della meditazione la sua attività di scrittore. Per questo le notizie che la Hijmans-Tromp ha saputo raccogliere negli Archivi di Firenze (affrontando un genere d'indagine cui oggi pochi si dedicano) giovano assai a comprendere gli scritti del Torini, se non degli altri autori toscani del tempo.

Altrettanto diligente e ampia l'indagine sulle fonti dell'opera maggiore del Torini, la *Brieve collezione della miseria della umana condizione*. È interessante vedere che cosa leggeva e come lavorava questo letterato « di complemento »: che per esempio teneva contemporaneamente sott'occhio l'opera latina di Lotario e il suo rifacimento volgare di Bono; che leggeva in latino la Bibbia ma in volgarizzamenti toscani le *Vitae patrum* e numerosi testi agiografici; che integrava (a noi pare certo, nonostante i dubbi della Hijmans-Tromp) la serie dei suoi sacri testi con la *Commedia*. Anche più interessante notare la diversità di tono tra il rimaneggiamento del Torini e il testo latino: chè, attenuando l'esasperata condanna dell'uomo pronunciata da Lotario, il Torini esprime una visione più realistica e conciliante della vita.

L'estrazione culturale dello scrittore sarebbe agevolmente caratterizzabile anche dal punto di vista dello stile: chè la complessità della sintassi e il tentativo di forzarla in un fitto reticolo di figure retoriche trovano frequente incaglio nella limitata esperienza espressiva, e restano spesso sbaragliati. Ma la Hijmans-Tromp, che ha invece descritto accuratamente gli aspetti fonetici e morfologici della lingua del Torini (il manoscritto è autografo, e perciò l'importanza del suo studio assai grande), ha sparso le sue numerose osservazioni di sintassi nel commento, senza coordinarle in una descrizione complessiva. Anche frammentario — perchè svolto nelle note, pure informatissime ed eruditissime — l'inquadramento letterario delle Rime, quasi tutte religiose o morali.

Ma non si può essere incontentabili: l'egregia studiosa ci offre già in questo volume un'ottima edizione di tutta l'opera del Torini, il suo esame linguistico e l'indicazione delle sue fonti; infine un esauriente studio sulla biografia dello scrittore: tutto questo con una serietà e ampiezza di indagini che possono essere additate come esemplari.

CESARE SEGRE

2) I. Hijmans-Tromp: *Vita ed opere di Agnolo Torini*, Pers Leiden, Leiden 1957

TEATRO

«L'anima buona di Se-Zuan»

Teatro difficile quello di Bertolt Brecht, difficile per ispirazione e per impostazione, ricco di richiami e di simboli, di fermenti umani e sociali, di valori stilistici. Il pericolo maggiore nell'affrontarne la messinscena è quello di scivolare verso un formalismo, proprio quando, invece, occorre un forte senso delle cose — uno spietato segno del tempo — per rinserrare ancor più, in una logica interna e in un mondo preciso, la realtà immaginata.

Quando Strehler diresse *L'opera da tre soldi* abbiamo avuto l'impressione che questo senso delle cose, spesso, venisse meno e che lo spettacolo gli prendesse la mano, e quel secco, disperato, inquieto mondo di straccioni e di ricchi venisse reso, in un clima meno arroventato, da «opera buffa». Forse questa interpretazione poteva in un certo senso essere anche giustificata dai ricordi dell'opera lirica di John Gay e da una tradizione scenica formalista, troppo legata agli schemi di commedia musicale. Ma il teatro di Brecht è, in primo luogo, sempre «teatro epico»: cantato, ballato, mimato, resta, in ogni caso, talmente legato a concezioni moderne di amarezza e di denuncia, che è impossibile spegnere del tutto la sua carica drammatica; ed è teatro legato alla terra attraverso simboli, richiami, parabole, ma soprattutto attraverso l'amara presenza degli uomini, rappresentati con le loro delusioni, i loro dolori, le loro speranze, a volte impossibili, le loro spietate reazioni. «E noi che amammo la gentilezza — non potemmo esser gentili». Lontano da ogni interpretazione fatalistica, il senso della realtà in Brecht è talmente preciso che ogni gesto dell'uomo, ogni frase, ogni fatto, ha un sapore acre di critica, un senso spietato, rigoroso, evidente. Per questo il suo teatro è epico, per questo ogni parola va declamata, tenendo presente, appunto, una cadenza drammatica e ricreando una atmosfera di particolare rilievo poetico. Questo è il significato de *L'anima buona di Se-Zuan* che Strehler ha saputo ben conservare: e il senso di mistero che promana da ogni gesto, da ogni fatto, da ogni personaggio, nasce dalla riflessione profonda e dalla simbologia di cui Brecht si è servito, sempre reale ed umana. L'incontro con gli Dei e lo sdoppiamento della protagonista — Scen-Te e Sciui-Tai — non sono che dei modi tradizionali di una convenzione scenica antichissima per meglio esprimere un concetto polemico, aspro in ogni momento, contro una determinata condizione ed una determinata società. Strehler ha perfettamente reso questo valore, puntando su un figurativismo lineare, semplice e chiaro e cercando di conservare quell'amaro senso di verità, nei gesti dei personaggi. E lo spettacolo è divenuto pieno, rigoroso, perfetto, con un taglio delle cose di concezione assolutamente moderna, stilizzando gli atteggiamenti e ricercando una unità di tono nell'azione drammatica. Tutta la scenografia è improntata a questa perfetta resa stilistica, modulata sul grigio e marrone, e facendo uso di tela grezza e di legname, in un disegno dal tono estremamente semplice ed efficace. Pochi elementi, tutti particolarmente inseriti nell'azione drammatica e sempre in tono con i fatti rappresentati. Strehler ha mosso lo spettacolo spianando gli effetti e riducendo ogni cosa alla dimensione di un'esistenza sofferta, perchè «ogni luogo dove l'uomo sfrutta l'uomo è Se-Zuan». Così ogni parola, ogni frase, cade in una giusta prospettiva ed acquista un senso sempre più realistico anche attraverso il simbolo di una leggenda poetica. La scena del banchetto nuziale resa con toni bianchi, neri e grigi è veramente esemplare ed ogni elemento ha acquistato un suo giusto rilievo, fatto, appunto, di sfumature minute. La scena del lavoro forzato nella fabbrica ha un suo ritmo scenico efficace e immediato. Il segno geometrico di ogni composizione dà allo spettacolo un tono rigoroso ed un valore unitario.

La storia di Scen-Te e del cugino Sciui-Tai è

stata mantenuta da Strehler in un clima di continua malinconia e le voci degli altri personaggi riecheggiano come suoni lontani e la disperazione giustifica l'amarezza di una ribellione impotente: « per noi giovani la porta è aperta — ma dietro non c'è che il nulla... ».

Così, quadro per quadro, in una stilizzazione precisa, le scene di Luciano Damiani hanno permesso di stabilire una cadenza ritmica perfetta, fusa con l'azione e con i canti e le musiche di Paul Dessau.

Strehler ha particolarmente cercato di rendere estremamente omogenea ed unitaria la recitazione, conferendo un tono cadenzato e narrativo a ciascuno, proprio per esprimere meglio il carattere epico del testo. L'acquaiolo Vang, che ha il compito di introdurre l'azione fungendo prima da prologo e quindi da commentatore, è stato reso da Marcello Moretti con chiarezza di toni. Paola Borboni e Franco Graziosi, rispettivamente la signora Jang e suo figlio Jang-Scen, sono stati assai efficaci, nel rendere la loro inquieta miseria; soprattutto la Borboni, viva, pungente, aggressiva, uscita proprio dai tratti di una stampa popolare. Deli Pezinga ha dato al personaggio della padrona di casa un chiaro rilievo; così Cannas, poliziotto magnifico, ed Elvira Betrone, patetica figurina di vecchia. Ma *L'anima buona di Se-Zuan* è stato, soprattutto, il successo, grande, personale, indiscusso di Valentina Fortunato. Questa giovanissima attrice si è confermata una delle migliori della nostra scena di prosa, la sua voce sembra riprendere gli accenti di Rina Morelli, interpretandoli in un segno nuovo e personalissimo: la dolce malinconia di Scen-Te, la sua accorata, trepida sensibilità di donna con i suoi abbandoni affettivi e le sue debolezze; e la dura, scostante freddezza di Sciui-Tai, « la parte cattiva di lei », sono state rese con difficile arte: è stata una prova dura e faticosa, ma è certo una bella affermazione di personalità e di temperamento.

« Delirio »

In Italia Diego Fabbri è l'unico scrittore cattolico che sa portare sulle scene, con crudezza, i drammi della coscienza rendendoli con forza drammatica in una rigorosa prospettiva teatrale. L'inquietudine e l'ambiguità sono i segni più vivi del nostro tempo e la parabola del peccatore è proprio quella dell'uomo che ha accettato la Rivelazione, acquistando un senso nuovo della esistenza, proprio attraverso la colpa. Esprimendo questo concetto, in fondo, Fabbri si allinea con la parte più illuminata della narrativa cattolica, proprio quella che meglio riflette gli aspetti più vivi della coscienza contemporanea; ma conservando il carattere di eccezione ai suoi personaggi, rischia di dar vita ad un teatro di fatti e persone sempre al limite di una tesi e mai in una situazione veramente « tipica ». La morale che si ricava è, così, sempre una morale indiretta, procede per deduzioni e si risolve, senza concludersi. Questo difetto di costruttività è anche il segreto del suo successo, la possibilità di non chiudersi in un conformismo, che finirebbe con l'appiattire ogni sua riflessione. Quel che poteva essere un teatro di maniera diviene così un dramma « di anime » e il conflitto procede dal fondo, come inquieta voce della coscienza.

L'ambiguità nasce, quindi, proprio da questo scontro tra una realtà esteriore ed una realtà interiore, tra l'essere e l'apparire, tra l'anima e la carne; e si risolve in una ribellione finale che già *sente* la presenza di Dio.

La situazione drammatica, posta al limite, si ripete un po' sempre identica e nel gesto scenico c'è, persino, quel tanto di scopertamente pirandelliano che oramai è proprio un portato di quel teatro moderno che si muove tra l'incertezza continua dell'essere e del non essere. In Fabbri, prevalendo un senso morale di etica cristiana, di senso di colpa, di pietà per la creatura imperfetta, il gioco diviene tragedia e lo spingere sino all'Assoluto le proprie riflessioni già contiene in sè il germe della risoluzione. In *Delirio* la situazione è chiaramente impostata ed ha in sè tutte le qualità tipiche dell'arte di Fabbri: incredulità, incertezza, peccato.

Il protagonista è un chimico — cioè, per una compiaciuta convenzione, un uomo di scienza,

materialista e ateo — che ha una giovane amante ed una moglie che sa della relazione e vi si oppone. L'amante viene colpita da un inesorabile male che dovrà distruggerla in breve tempo. La moglie, donna cattolica, pur rammaricandosene sembra quasi voler considerare la malattia come un segno di Dio. Rivoltandosi a questa idea, il marito piuttosto che vedere soffrire l'amante giorno per giorno, in una sfida a Dio, decide di ucciderla. Ma al momento, non ne ha il coraggio: i ricordi si accavallano ai ricordi e il pensiero per un momento lo riporta in quel lontano paesino della Sicilia dove un giorno accadde un miracolo al quale, scettici entrambi, non prestarono neanche attenzione. E, d'improvviso, decide di recarsi laggiù, per vedere se Dio ha il coraggio di negargli una grazia. Confuso fra la folla che si assiepa nella stanza dove la Madonna compie i miracoli, ascolta, incredulo, quei loro pianti e deride gli isterici fanatismi. Ma la sera, quando tutti avranno abbandonato quella povera Madonnina, nella stanza, ora vuota, gli vien fatto di commuoversi. In quel momento, nella camera d'albergo si compie un fatto imprevisto: la malata riacquista la vista già perduta e, in breve, guarisce. La moglie considera il marito un santo, lo rispetta e lo ammira. Ma la relazione continua e tutto è rimasto così più complicato di prima. Però, forse, nell'animo, qualcosa è cambiato; « una voce alla quale non può ribellarsi » nasce dal fondo della sua coscienza. Il vero dramma comincia ora, alla fine: quando tra i tre personaggi è entrato, misterioso, Dio.

Anche così, ridotto ad una serie di fatti schematici, appare chiaro l'intendimento profondo di Fabbri di impostare una tesi con violenza dialettica. La presenza di Dio inquieta la pace degli uomini anche loro malgrado. Peccato che il limite di un teatro siffatto sia nel caso individuale prospettato: ma per molti la coscienza contemporanea è fatta, anche, di singoli drammi infiniti.

Renzo Ricci ha cercato di trarre il più possibile dal suo ingrato personaggio cercando umanità anche dove c'era soltanto forbita rettorica. Assieme a lui si sono prodigate, alquanto sbiaditamente, Eva Magni e Anna Miserocchi.

« Patata »

Anche per Achard, in fondo, si potrebbero ripetere le stesse osservazioni fatte a proposito di Fabbri. Il dramma di Léon e Noël, compagni d'infanzia, è troppo personale, troppo spinto al caso limite per porsi come dramma di una « condizione umana »: ma al tempo stesso, forse, proprio perchè la protesta non attuata, la vendetta, il rancore, l'invidia e la debolezza cessano di essere « caso limite » quando si rapportano a tragedie incruente, fatto è che *Patata* di Achard riecheggia, pur nei casi troppo particolari — eccezionali diremo —, situazioni più ampie, riuscendo a porsi — pure al fondo della sua cattiveria — in una dimensione morale più precisa e diretta. Léon è il personaggio dell'umiliato; incapace di modificare la struttura negativa della sua esistenza, nella sua mediocrità resta sempre in sottordine a Noël, l'amico pieno di fascino, di personalità e di misura, arrivato ad una posizione invidiabile, sfruttando le sue stesse occasioni e conoscenze. Léon, per questo, nutre un rancore sordo, impotente, verso di lui, disprezza i suoi modi di fare e al tempo stesso li invidia e finge amicizia per lui solo per potergli scroccare aiuti da poco; e Noël nutre disprezzo per lo sfortunato compagno d'infanzia, che continua sempre a chiamare Patata, sin da quando sui banchi di scuola era destinato ad essere la vittima delle sue perfide insidie. Rancore e disprezzo; rabbia nascosta nel cuore e vigliaccheria sono i sentimenti che i due « amici » alimentano vivendo, ciascuno per proprio conto, una vita grigia l'uno, e brillante l'altro. Ma un giorno scoppia lo scandalo; Léon scopre che la figliola adottiva, diciassettenne, ha un amante impudico che le scrive lettere compromettenti, e che l'amante è Noël. Alla vergogna e al dolore immediato subentra l'idea del ricatto, prima, poi della vendetta. Con quelle lettere può perdere per sempre l'amico. Non basta che Noël gli si butti per terra in ginocchio; vuol vederlo distrutto per sempre, nella miseria, mediocre e umiliato, una volta privato delle ricchezze che sono della moglie, gelosa e incapace di sopportare una tale relazione con una adolescente. Ogni cosa è meditata, accarezzata, pregustata nei minimi

dettagli: c'è il piacere sottile che è persino più bello del momento atteso e divenuto realtà. Ma anche per nutrire le grandi vendette occorre non essere mediocri e avere coraggio: e Léon è debole, non sa resistere alle implorazioni, e, generoso suo malgrado, si disfà delle lettere gettandole nel caminetto e sperando, in cuor suo, almeno nella riconoscenza dell'amico. Ma, passato il primo sgomento, questi ritornerà alla sua sicurezza e si richiuderà nella sua ricca esistenza, lasciando, ancora una volta, Patata alle prese con la sua grigia mediocrità.

Dramma cattivo, si è detto, profondamente aspro nel suo dichiarato disprezzo per i deboli della vita, ma di efficacia diretta — senza parafrasi e allusioni velate. Il personaggio di Alexa —, la ragazza acerba e spigliata, già padrona del suo corpo senza fingere sentimenti d'amore, spietata nella sua logica, mostruosa e ingenua ad un tempo — dopo tante finzioni sceniche di fanciulle virtuose, ci pare tremendamente vero e tipico della generazione di oggi; o meglio di certa generazione, che sa guardare, troppo lucidamente, la realtà della vita.

Una regìa più sorvegliata avrebbe dato però una più maturata definizione e più netti contorni a tutti questi elementi. In effetti, ancora oggi, non tutti hanno capito la funzione della regìa in un moderno spettacolo teatrale e credono che basti definire le parti o impostare una recitazione perchè ogni elemento trovi da sè il suo giusto rilievo: ma neanche l'autore più scrupoloso e di mestiere arriva alla definizione completa di ogni situazione e di ogni carattere. Come ha scritto assai giustamente il regista inglese Peter Brook « ogni lavoro di teatro ha in sè l'indeterminatezza di certe situazioni che il regista deve poter attuare e compiere in libertà. Per questo la regìa non deve restare mai superficialmente fedele al testo; deve poter penetrare a fondo nel mondo dell'autore, per rendere sensibile il suo sogno dimenticato. Contrariamente a quanto spesso si afferma, il testo non è mai sacrosanto. Bisogna andare, a volte, anche al di là dell'espresso, altrimenti gli autori drammatici scriverebbero romanzi invece di commedie ». Anche *Patata* di Achard aveva bisogno di una regìa che coordinasse meglio ogni cosa, creasse un clima più deciso e definisse un ritmo più unitario. Gino Cervi, anche qui ottimo attore, non è stato altrettanto ottimo regista, non ha saputo evitare la debolezza di certi momenti, l'opaca resa di certe situazioni e di certi caratteri. Peccato, perchè dal punto di vista della recitazione l'edizione poteva dirsi esemplare: tutti a posto, da Gabriele Ferzetti a Lea Padovani e alla giovane Adriana Asti.

"Le Misanthrope" e "Intermezzo"

In questi ultimi tempi gli scambi sul piano teatrale tra la Francia e l'Italia non sono mancati e da entrambe le parti: basta ricordare il successo a Parigi al « Théâtre des Nations » dell'*Impresario delle Smirne* di Visconti e quello personale di Raf Vallone in *Vue du pont* di Miller. In Italia, dopo la breve tournée della Comédie Française, è venuta la Compagnia Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault a portarci con *Il Misantropo* e *Intermezzo* il segno di una civiltà del teatro, di uno spirito « letterario » che è proprio la testimonianza di un'intelligenza acuta e seducente. Fra tanto discorrere di « teatro teatrale » si rischiava di perdere davvero il senso delle proporzioni, misconoscendo i valori della pura letterarietà e della pura poesia. La necessità del « mestiere » invocata troppe volte ha come spento, da noi, la poesia del teatro contemporaneo tenendo lontano dalle nostre scene gli scrittori di fama. Si dirà che Molière non è autore da giustificare questo preambolo, essendo stato anche un attore e, quindi, un esperto dei segreti dell'arte teatrale. Ma è un fatto: *Le Misanthrope* è, forse, la meno teatrale delle sue opere; anzi « qualcuno arriva persino a dire che è appena teatro... Ma che magnifico repertorio si potrebbe formare raggruppando soltanto i capolavori che passano per non essere teatrali! » scrive lo stesso Barrault. E *Intermezzo* di Giraudoux? Dov'è quel meccanismo teatrale che tanti ricercano a tutti i costi? Sembra piuttosto che il segreto di quella poesia sia proprio e solo nella parola scritta, in quel

fascino ricco di immagini, ricco di entusiasmi, di gesti e di quiete che con la macchina scenica hanno poco a che fare. Il repertorio che Barrault ha voluto portarci ha proprio questo valore polemico, diciamo pure, di sfida alla convenzione. Anche essendo in molti a riconoscere nel *Misantropo* il capolavoro di Molière, di certo è l'opera sua meno rappresentata. Il gioco scenico è limitato, lo stesso protagonista ha un rilievo chiuso, melanconico, silenzioso in mezzo ad un mondo di gente che gesticola e parla. Sembra un ritratto stesso di Molière, e dopo tutto egli non s'è certo riconosciuto nella pelle di Tartufo o in quella di Don Giovanni; piuttosto i grandi personaggi dove palpitano il suo spirito e il suo cuore sono proprio Arnolfo e Alceste! Jean Louis Barrault si è mosso su questo tono discreto, recitando quasi in punta di piedi, in una cornice di stampa, muovendo attorno a sè tutto un mondo di fatui, effeminati manichini, visti con stupore più che con incomprensione. Il dramma di Alceste è proprio nel troppo amore che egli ha per tutti. Curioso destino, il suo, di misantropo innamorato della donna più lontana dalla sua sensibilità e dal suo mondo, della donna frivola, abituata ad un ambiente di maldicenze e di malignità. Alceste ha questo sorriso di malinconia che incanta, da idealista diremo, e vorrebbe troppo dagli uomini, per non esserne amareggiato e deluso. Philinte che « n'est pas plus offensé de voir un homme fourbe, injuste, intéressé », in fondo non ama affatto il suo prossimo come dimostra: rovesciando i termini, come qualcuno ha scritto, è lui il vero misantropo. Questa interpretazione, ci sembra, ha seguito Barrault che ha voluto sottolineare essenzialmente il suo gesto d'amore, che in Philinte ha voluto scorgere il re del saper vivere e in Célimène la regina dell'eterno femminino. Madeleine Renaud ha cesellato questo personaggio; e quanta grazia, malizia, vaghezza ha saputo mettere negli accenti di una scrittura ariosa e precisa! Il ritmo della poesia di Molière nella loro dizione è elegante, rigoroso, preciso. Quasi schiva, la recitazione di Barrault è stata una lezione di modestia e di equilibrio; Barrault regista ha « tenuto » l'attore al rispetto delle parti, ha gonfiato Oronte egregiamente interpretato da Pierre Bertin, ha brillantemente mosso Philinte (Jean Besailly). E uguale equilibrio ha avuto nel mettere in scena *Intermezzo*, dove c'era sopratutto il problema di rendere lo spirito di poesia tra il fantasioso e l'ironico, tra il caustico e il gentile, con una punta sottile che fa venire alla mente i Romantici tedeschi.

È tutto letterario il testo di Giraudoux, tutto intessuto di metafore e di immagini e di similitudini, rinnovando nella descrizione lo spirito del paradosso, l'amore per le cose astratte giocate su quell'*esprit* di geometria e di logica cui basta un nonnulla per far crollare ogni cosa come nei castelli di carta.

Potremmo dire che è proprio il teatro adatto a mettere alla prova non tanto l'arte del singolo attore, quanto quella collettiva dell'insieme, la giusta partecipazione di ognuno e di tutti. La favola di Isabelle e della sua gaia scolaresca, dei suoi interminabili vagabondaggi nel parco, dei suoi incontri con lo spettro sotto la luna appartiene alla grazia di un appuntamento tra il fantastico e il reale, tra il mondo dei desideri e del sogno. Prospettiva questa che apre una dimensione tutta legata all'evocazione del momento, ad una suggestione che resta piuttosto marginale come nel mondo di una favola. Troppo affollato di considerazioni, di spunti, di richiami, per poterne dipanare ogni cosa, *Intermezzo* di Giraudoux va preso come l'estrema posizione di un teatro di poesia, di silenzi e ancora di suoni: superato forse, nel gusto di oggi, ha momenti di chiara bellezza, di gentile evidenza. Simone Valère è stata Isabelle, tutta dolce, semplice e brava; e Barrault, lo spettro lunare, incantato. E gli altri tutti, misurati nel gesto, nell'espressione. Una lezione s'è detto: un esempio di sobrietà e di gusto, un teatro che ha trovato il sapore della polemica anche in un repertorio apparentemente innocente.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

« Assassinio nella Cattedrale » di Ildebrando Pizzetti

L'impianto drammatico di Elliot, e cioè la lotta del vescovo contro le tentazioni imperiose e seducenti e il dubbio che l'assassinio lungi dall'essere martirio sia soltanto « suicidio per infermità mentale », tutto questo esiste e vive nella nuova opera di Pizzetti; la quale, in quanto opera, riduce la dialettica all'essenzialità della esposizione per giungere rapidamente alle conclusioni drammatiche. Il racconto è perciò serrato e breve, ma sviluppate al giusto punto sono le lamentazioni dei fedeli e le implorazioni del clero; la musica a sua volta non esce mai dalla cattedrale, sicchè possiamo dire che la nuova opera di Pizzetti appare come una vera e propria sacra rappresentazione anche perchè il dubbio sulla verità del martirio è annullato dalle vibrazioni della fede con le quali lo spettacolo si chiude.

Opera tra le migliori del Pizzetti migliore, tutti sanno che l'*Assassinio nella Cattedrale* è stata accolta da un grandissimo successo. Pizzetti cammina agevolmente specie dove i conflitti impegnano i sentimenti più alti, e le passioni vivono nel clima della fede; la sua musica migliore nasce là dove assume un carattere funzionale se non addirittura rituale: in *Fedra* e in *Ifigenia* tocca magicamente le corde religiose del paganesimo, in *Debora e Jaele* e nell'*Abramo e Isacco* suscita le risonanze profonde dei cupi conflitti biblici, in *Fra Gherardo* e nell'*Assassinio nella Cattedrale* illumina le tappe faticose e trionfali del cristianesimo.

L'*Assassinio nella Cattedrale* di Elliot ha dato luogo a discussioni infinite e a interpretazioni chiarificatrici: nulla ci sentiamo di aggiungere a quanto è stato già detto con autorità infinitamente superiore alla nostra: poteva esserci il dubbio che il ragionamento poetico dello scrittore inglese, già di per sè musicale, non si prestasse a fondersi completamente nella musica, a meno di perdere il sapore delle argomentazioni cui il calore e la fede danno fascino impareggiabile. Pizzetti, come dicevamo in principio, è riuscito invece nel miracolo di mantenere vivi i conflitti, di illuminare la sostanza delle argomentazioni servendosi di una musica riflessa, pensosa e di ispirazione elevata sì da essere pari, nel tono e nell'intensità, alla parola del poeta. Le lamentazioni dei fedeli all'inizio dell'opera si concludono con il ritorno del vescovo che affronta cosciente la persecuzione del re: dall'esilio è tornato pastore tra il suo gregge, malgrado l'atto audace possa risolversi nel martirio. Il canto è, da principio, dolente; le voci del coro e quelle delle due corifee (soprano e mezzo soprano) risuonano nelle chiuse della disperazione: nessuna luce filtra da esse: è un mondo chiuso alla speranza nè apporta conforto ad esse la parola conformista del clero. È soltanto con il ritorno del vescovo che le porte della cattedrale sembrano spalancarsi alla luce e finalmente la serenità tornare là donde era scomparsa per sempre.

Breve il respiro: nella cattedrale il vescovo è aggredito dalle tentazioni: le respinge tutte, ma l'ultima, l'orgoglio della santità, resta sospesa nell'interrogativo: martirio o suicidio? Dio solo saprà; negli uomini sembra debba vivere in eterno il dubbio.

Siamo ora all'intermezzo: la breve predica del vescovo nel giorno di Natale è tra le pagine più belle e commosse di Pizzetti: trepida voce che conquista con la dolcezza; è la parola pace che scende sugli uomini di buona volontà, e non esiste certo volontà che non si lasci prendere da quella voce penetrante e persuasiva.

Il secondo atto è anche migliore del primo: il canto del soprano, con il quale esso si apre, si alza al di sopra di un linguaggio già alto, sì da aggiungere commozione a commozione. Irrompono i cavalieri nella chiesa ed il disegno lirico diventa d'un tratto rilievo drammatico; la concitazione degli aggressori non altera la santa

serenità del vescovo: i due mondi vivono in due linguaggi opposti: l'urto drammatico sarà risolto dal fiammeggiare delle spade che compiono il delitto nella casa di Dio. Le giustificazioni dialettiche dei quattro cavalieri accendono sì il dubbio; ma quando torniamo nella cattedrale e ascoltiamo il canto che accompagna il corpo del vescovo sotto le navate gotiche, avvertiamo che la certezza è nei cuori di tutti: e l'opera entra di diritto nel libro d'oro della Sacra rappresentazione.

Dicevamo in principio che in questa nuova opera. la musica di Pizzetti non esce mai dalla cattedrale: l'unità di luogo della tragedia diventa, nella musica, unità di linguaggio; ma è necessario intendersi: l'unità è nell'aver piegato i sentimenti e le passioni ad uno stile severo: in chiesa non si va per scherzare e tanto meno per cercarvi margherite: sicchè tutte le espressioni che riflettono sentimenti diversi e a volte opposti (ed abbiamo già detto in quale momento l'opposizione dà luogo al conflitto) sono dominate dal rispetto e dalla devozione: le spade soltanto uccidono perchè le parole anche le più sacrileghe possono essere condotte, come le pecorelle smarrite, nella grande strada degli osanna che pacificano e confortano.

Non togliamo nulla ai meriti dell'opera di Pizzetti se diciamo che il successo è stato accresciuto, senza dubbio, dalla mirabile esecuzione. Il pubblico si è trovato davanti a uno spettacolo diverso dal solito ed è stato finalmente soddisfatto nella curiosità e nel bisogno di quel tanto di nuovo che non lo porti troppo lontano dalle sue abitudini e dal suo costume. Gavazzeni ha diretto mirabilmente, e mirabilmente hanno cantato Rossi Lemeni, superbo interprete, la Genger, la Carturan e tutti gli altri; Margherita Wallmann e Zuffi hanno contribuito a fare nuovo lo spettacolo: a dargli un'ambientazione piena di fascino e un movimento ricco di plasticità funzionale, chiarificatrice cioè dei significati profondi dell'opera. Artisti, coro, figuranti, adeguandosi anche essi alla musica, non sono mai usciti dalla cattedrale: gli atteggiamenti melodrammatici, le pose vecchie e noiose le avevano lasciate alla porta del tempio come un bagaglio sacrilego, sicchè sono apparsi nuovi, in una nuova luce. Pizzetti è stato salutato con un calore commosso dove era anche un trepido invito a nuove opere; a cotesto invito ci uniamo, fervidamente, anche noi.

MARIO LABROCA

CINEMA

«Il grido» e «L'uomo di paglia»

Fra i registi su cui lo scaduto cinema italiano può ancora contare, non è dubbio che Antonioni e Germi figurino in prima linea. Ebbene, anche loro ci stanno dando dei dispiaceri colle loro ultime prove: alludiamo a *Il grido*, del primo, e all'*Uomo di paglia*, del secondo.

Diversi sono i loro casi. E cominciando dall'intelligentissimo padano, ecco un'ottima occasione per convincersi che un eccesso di raziocinio e il prevalere della teoria riducono a mal partito anche un temperamento lucido, pronto alle intuizioni, fertile di trovate. *Il grido*, in altri termini, sembra un'operazione meditata a tavolino, dove tutto è calcolato e previsto per un risultato che, nella realizzazione, manca di scatto e di comunicativa. Quella stretta unità di luogo, le rive del Po, che dovrebbero condurre all'ossessione fantastica; quell'incessante vagabondaggio del protagonista senza un istante di riscatto; gli episodi e i personaggi secondari (il vecchietto ubriacone padre della benzinara, la povera prostituta andata alla malora), così ferocemente costretti ad accelerare la disperata jella del tradito e il suo suicidio, concludono a una freddezza dove le doti del-

l'Antonioni annegano. Per esser troppo visti, troppo battuti, quegli argini nebbiosi e fangosi, quei *terrains vagues* della miseria non funzionano più; e le troppe evidenti intenzioni di casualità estemporanee, ad accompagnare, quasi ironicamente, il destino di un uomo (quel moto operaio, ad esempio, dell'ultima scena) riescono oziose, gratuite, dispersive. Antonioni era l'occhio che se ti presentava una strada, riconoscevi subito di quale città, di che quartiere si trattasse e chi ci stesse di casa: in un lampo. Purtroppo non ci sono lampi di questo genere ne *Il grido*: come se la gente e le cose della sua terra avessero perfidamente soffocato l'inventiva di chi — pare ancora un sogno — seppe, ne *I vinti* evocare un'Inghilterra più inglese degli inglesi.

Quanto a Pietro Germi: se, come si è detto, il suo *Uomo di paglia* rappresenterà quest'anno il cinema italiano a Cannes, non è difficile prevedere che il nostro tramontato prestigio subirà un'ulteriore sconfitta. Pietro Germi, tutti lo sanno, aveva cominciato con eccellenti premesse che, malgrado qualche sfallo e qualche sonnolenza, non erano state smentite: anche *Il ferroviere*, dove per la prima volta regista e primo attore coincidevano, mantenne un buon livello svolgendo con coerenza e con acute notazioni un'azione drammatica verosimilmente tipicizzata. Oggi, con *L'uomo di paglia* il regista-attore, fattosi da ferroviere meccanico, tenta invano di convincerci della patetica fatalità dei suoi casi: che sono di riporto, socialmente improbabili e, inoltre, piuttosto leziosi e disgustosi.

Che un operaio ammogliato e con prole s'incapricci di una ragazzetta cervellina e pronta all'avventura, e poi la pianti per ritornare in seno alla famigliola, può anche trovar luogo nella cronaca quotidiana e nell'ordine naturale delle cose. Senonchè il meccanico Andrea Zanardi non agisce da operaio (magari cinico, magari vigliacco) sibbene da borghesuccio marcio, meschino ed egoista senza eccessi: fatto del tutto privo d'interesse e del mordente necessario a un racconto erotico, che, a parte l'istanza di giudizio, deve almeno giustificarsi col mezzo di un clima sentimentale estremamente esaltato. Ma il sentimento di Andrea non è esaltato per niente e quello della ragazzetta, che fa di tutto per esibirlo, non esce dai limiti del previsto in simili casi. Ciò che, invece, pare eccessivo, è la soccorrevole indulgenza di chi racconta la banale vicenda dell'adultero e il suo timore di compromettere la propria pace familiare senza preoccuparsi di quella della sua giovane complice. Quando poi la ragazza si butta dalla finestra e muore, egli non trova altro rimedio che accompagnare la moglie in chiesa e confessarle, buono buono, il suo brutto segreto, mentre il sacerdote, all'altare, si accinge a distribuire ai fedeli la Comunione. La moglie inorridisce e abbandona il domicilio coniugale: ed ecco il povero marito (l'aggettivo è nelle evidenti intenzioni del regista) obbligato a consumare i pasti, solo solo, all'osteria, finchè la consorte, ravvedendosi, non gli fa l'improvvisata di ritornare, proprio la notte di capodanno, a riprendere il caro tran tran della vita in comune.

Un assunto di questo sapore non lo poteva salvare neanche un principe della scena e l'ottimo regista Germi avrebbe dovuto almeno risparmiare al Germi attore questa ingrata fatica. Resta da aggiungere che, in tanta mediocrità, un fatto ci ha sinceramente indignati: siamo avvezzi, da qualche tempo, a respirare un'aria dolciastra, e, diciamo così, di sagrestia, ma non a vedere esposto sugli schermi un fac-simile del Sacramento cristiano per eccellenza. Cosa pensano i signori Censori? « Cortigiani delle gazzette, imparate almeno le prime creanze del servaggio », disse il Carducci in un'occasione meno grave e del tutto profana.

«I giovani leoni» e «Il ponte sul fiume Kwai»

L'umanità, si direbbe, soffre del complesso del criminale che vien fatalmente condotto a ritornare sul luogo del suo delitto. E infatti: non avevamo finito di assistere a rievocazioni più o meno pertinenti, della guerra '14-'18, che (a parte gli odiosi prodotti di propaganda nazifascista, del '40-'42) siamo stati invitati a delibare, sugli schermi, quel che per caso avessimo dimenticato degli

orrori della guerra moderna. Gli anni passano, ma questa ossessione non smette di perseguitarci: le nostre serate echeggiano di bombe che scoppiano, di mitragliatrici crepitanti, di case che crollano, di feriti che gemono, di gente che si dispera. Uno può ben dirsi che il sangue è vernice e i corpi dilaniati sono un trucco: rimane però il fatto che, nello stesso tempo, fotoreporters attrezzatissimi ci offrono, sui rotocalchi all'americana, fresche ed autentiche visioni di veri assassinati, di veri sepolti vivi, e persino di superstiti, madri, figli, congiunti, che si torcono nel pianto. Il che indica la tendenza a una sfrenata empietà.

Per giustificare la scelta di soggetti così cruenti e di catastrofi che ognuno di noi ha conosciuto e sofferto, produttori e registi hanno un'unica scusa: mostrare a chi se ne fosse dimenticato (o per la giovane età non ne avesse esperienza) a che cosa conduce la follìa della guerra. Nobile scopo: senonchè spesso accade che i mezzi prevalgono sul fine e che quanto di leggendario si accompagna solitamente ad azioni basate sul coraggio personale e sulle ideologie di patriottismo ad oltranza, soverchi le intenzioni ammonitrici. Da ciò, specie per i giovanissimi che della guerra conservano soltanto ricordi infantili, un risorgere del culto dell'« eroismo » militare e del prestigio nazionale.

Tale, per esempio, l'equivoco in cui è incorso il recente *Giovani leoni*, film dovuto alla regìa di Edward Dmytryck e interpretato da assi quali Marlon Brando e Montgomery Clift. Opera di grandi mezzi e di bravure cospicue, esso tenderebbe, con la sua struttura a molteplici episodi concomitanti, a figurare qualcosa come l'« Intolérance » dei nostri squallidi giorni. Un buon ragazzo tedesco, idealista ligio alla patria, ma non nazista, s'incarna nella marmorea prestanza di Marlon (che per l'occasione si è ossigenato i capelli) a raffigurare il tipo del soldato ingenuo, del Siegfried mansueto che, dopo le esperienze più truci ancora vivo, sopraffatto dalle mille testimonianze della disumanità tedesca, dà luogo al gran finale niebelungico di una morte fra i boschi, avendo prima fracassato il mitra (e stavo per dire, la spada) simbolo della ingiusta causa. E anche l'altro protagonista, Montgomery Clift, nella parte di un giovane ebreo americano, è concepito al fine di dimostrare la crudeltà dei pregiudizi di razza, vigenti, come pare, nell'esercito statunitense. Ma anche costui è, a suo modo, un eroe, un ostinato eroe che sfida a pugni e infine vince, tutto ammaccato, i suoi commilitoni « ariani »: dopodichè diventa un soldato valorosissimo, felice di combattere per la « causa » e magnanimo salvatore di camerati in pericolo. Nè basta: il terzo comprimario, dopo aver detto e dimostrato che la guerra non gli piace affatto e che non ci vuole andare, ci va per far contenta la sua ragazza e riesce, anche lui, un eroe in sottordine. Immaginiamo adesso l'effetto che queste belle azioni produrranno su un giovane tedesco, su un giovane israelita. Il destino patetico di Marlon Brando, così bello, così onesto, così degno di aver ragione, non potrà a meno di suscitare nel primo il desiderio di un qualunque riscatto; mentre l'esempio della gentilezza animosa di Montgomery Clift ispirerà al secondo sogni di rivincita e dimostrazioni di forza. Risultato: il senso del romanzo di Irvin Shaw, da cui il film è tratto, scompare sostituito dalla cortina fumogena di vaghe nostalgie romantiche in cui la guerra non è più giudicata. « Nè sfide, nè portatori, nè bastonate », proponeva il Padre Cristoforo. E il conte Attilio ride ancora.

Fortunatamente un secondo film a tema militaresco riesce assai meglio, in questi mesi, a scrollare le basi del mito bellico, schivando accuratamente i colpi di forza. Il mezzo scelto dal gran regista David Lean è la costante di una sottilissima ironia di cui regge le fila l'altrettanto geniale Alec Guinness, attore di uno stile tanto caustico quanto ghiaccio e iridescente. Parliamo di *Il ponte sul fiume Kwai* che, se Dio vuole, critica e pubblico hanno apprezzato concordemente. Giocando quasi distrattamente i colpi maestri di uno scenario stupendo (la giungla dell'isola di Ceylon, colla sua fauna, le sue liquide sonorità, il suo sole feroce) David Lean non ha mai perduto di vista il suo vero scopo che è quello di dimostrare, ma con leggerezza e con una sorta di melanconico compatimento, quanta follìa si nasconda nei tra-

dizionali slogans di onor militare, di disciplina, di prestigio nazionalistico. Ne è campione un ottimo colonnello britannico che, arresosi prigioniero per ordini superiori, giunge coi suoi uomini in un campo di lavoro giapponese comandato da un altrettanto e fanatico colonnello nipponico. Pretenderebbe, costui, che alla costruzione del ponte che gli è imposto di allestire per il 12 maggio (e se non ci riescirà dovrà fare karakiri) si adoprino, coi soldati prigionieri, anche i loro ufficiali. Non sarà mai, risponde l'inglese: e tira fuori il libriccino dove sta scritto che per le convenzioni di Ginevra agli ufficiali prigionieri non debbon chiedersi lavori manuali. Il giapponese s'inferocisce, sbatte gli ufficiali in prigione dura e chiude il colonnello in una specie di pollaio ermeticamente chiuso dove non si capisce come possa resistere. E qui comincia la lotta fra i due colonnelli, tutti e due incaponiti sulle loro posizioni. Vince, sopravvivendo, l'inglese, forte della convinzione che mai i giapponesi sapranno costruire il ponte senza i lumi che egli è pronto a fornire, sempre che gli si concedano le garanzie prescritte dal codice internazionale. Le sue previsioni sono esatte, il giapponese deve cedere e la fabbrica del ponte viene intrapresa secondo i dettami dell'esperienza occidentale e per i piani degli ufficiali prigionieri, fra cui due ingegneri. Ma qui sta l'errore dell'inglese e la sconfitta: per un'affermazione di prestigio egli perde di vista gli interessi dell'Inghilterra. Così, mentre il comando britannico invia sul posto un manipolo di paracadutati che debbon far saltare il ponte, egli porta a termine il lavoro e se ne compiace al punto da affiggervi una lapide celebrativa a gloria della British Army. Alla fine il ponte salta con tutto il treno che ci passa sopra per inaugurarlo e i due fanatici colonnelli ci lasciano, insieme a tanti innocenti, la pelle. Solo il medico militare, rimasto « civile » a dispetto della divisa, conserva il suo buonsenso e la vita. Per tutto il tempo dell'azione, egli non ha fatto che gemere: « tutti pazzi », e solo lui si è accorto che il suo superiore stava facendo, senza averne coscienza, del vero e proprio collaborazionismo. Ma tant'è, le sue rimostranze non sono servite a nulla perchè la macchina militare, una volta lanciata, non si arresta e tradisce persino gli scopi per cui è stata creata. Equivoci di questo genere non cesseranno di ripetersi nel mondo che noi conosciamo, e chi, come David Lean, ha il coraggio di sottolinearne il lato disperatamente comico ha forse indovinato la strada migliore per combatterli.

ANNA BANTI

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI
Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 Torino

1 Gennaio Marzo 1958

L'APPRODO

Rivista trimestrale di musica della Radiotelevi

SOMMARIO DEL PRIMO NUMERO

A. M.	*Al lettore*
	Omaggio ad Alfredo Casella
A. Mantelli	Lettera a Casella
A. Casella	Dell'interpretazione (*inedito*, 1944)
G. F. Malipiero	Così mi scriveva Alfredo Casella (1913 - 46)
L. Dallapiccola	Casella Maestro
M. Labroca	Roma 1915
P. Collaer	Mon ami Alfredo
F. Casorati	Casella l'ottimista
Y. Casella	L'ultima notte
L. Rognoni	L'esperienza musicale di Alfredo Casella
	Discografia delle opere
R. Leydi	Musica popolare e musica primitiva (I[a] puntata)
L. R.	Alessandro Piovesan (1908 - 1958)
P. Santi	Vita musicale radiofonica
	Recensioni di libri

Illustrazioni f. t.: *Casella 1934* (foto) - *Casella 1945* (foto) - F. Casorati: *Mattino* (1919) - F. Casorati: *Ritratto di Casella* (1927)

EDIZIONI
RADIO ITALIANA
VIA ARSENALE, 21
TORINO

Direz.: ROMA, Via del Babuino 9 - Telefono 664
Ammin.: TORINO, Via Arsenale 21 - Telefono. 57-57
Un fascicolo: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100
Abbonamento annuo: Italia L. 2500 - Estero: L. 4000

MUSICALE

sione Italiana diretta da Alberto Mantelli

Aprile Giugno 1958 **2**

DAL SOMMARIO DEL SECONDO NUMERO

in preparazione

A. MANTELLI	Razionalismo e sensibilità di Maurice Ravel
A. MANTELLI	Prospetto cronologico della vita e delle opere di Maurice Ravel
	Discografia
E. PACI	Sul significato dei «Maestri Cantori» di Wagner
R. LEYDI	Musica popolare e musica primitiva (II^a puntata): "La musica africana".
F. SIFONIA	Ricordo di Gastone Rossi Doria
P. SANTI	Vita musicale radiofonica
	Recensioni di libri e di dischi

L'Approdo Musicale, di tre mesi in tre mesi, sceglie dal fitto tessuto dei programmi musicali le realizzazioni di maggior rilievo e le commenta, trasformando la "parola radiofonica da udirsi" in "parola scritta da leggersi". La pubblicazione contiene saggi critici e ricerche storiche su compositori e avvenimenti musicali che hanno suscitato particolare interesse nel pubblico.

Abbonamento annuale cumulativo alle due Riviste
L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE
Italia: L. 4500 - Estero: L. 7000 - I versamenti possono essere effettuati sul c. c. postale n. 2/37800

EDIZIONI RADIO ITALIANA
VIA ARSENALE, 21
TORINO

ENTE MANIFESTAZIONI GENOVESI

IV FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL BALLETTO

TEATRO DEI PARCHI DI NERVI 1-13 LUGLIO 1958

1-2-3 LUGLIO

GRAND DIVERTISSEMENT

Enrico Cecchetti — **Augusto Bournonville**

con

INGHILTERRA (GRUPPO ROYAL BALLET) - DANIMARCA (SOLISTI DEL BALLETTO REALE DANESE) - FRANCIA (GRUPPO SERGE LIFAR)

5-6 LUGLIO

BALLETTO DELL'OPERA DI VIENNA
CON CREAZIONI

11-12-13 LUGLIO

LONDON'S FESTIVAL BALLET
CON CREAZIONI

8-9-10 LUGLIO

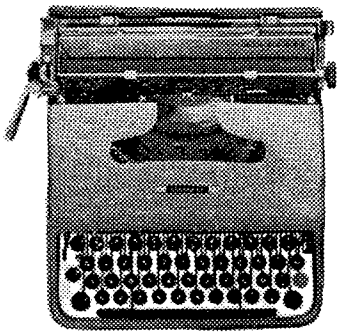
II RASSEGNA CINEMATOGRAFICA DELLA DANZA

con la partecipazione di:

AUSTRIA - DANIMARCA - FRANCIA - GERMANIA - GIAPPONE
INGHILTERRA - ISRAELE - ITALIA - NORVEGIA - OLANDA
SUD AFRICA - STATI UNITI - UNIONE SOVIETICA

Informazioni e prenotazioni:

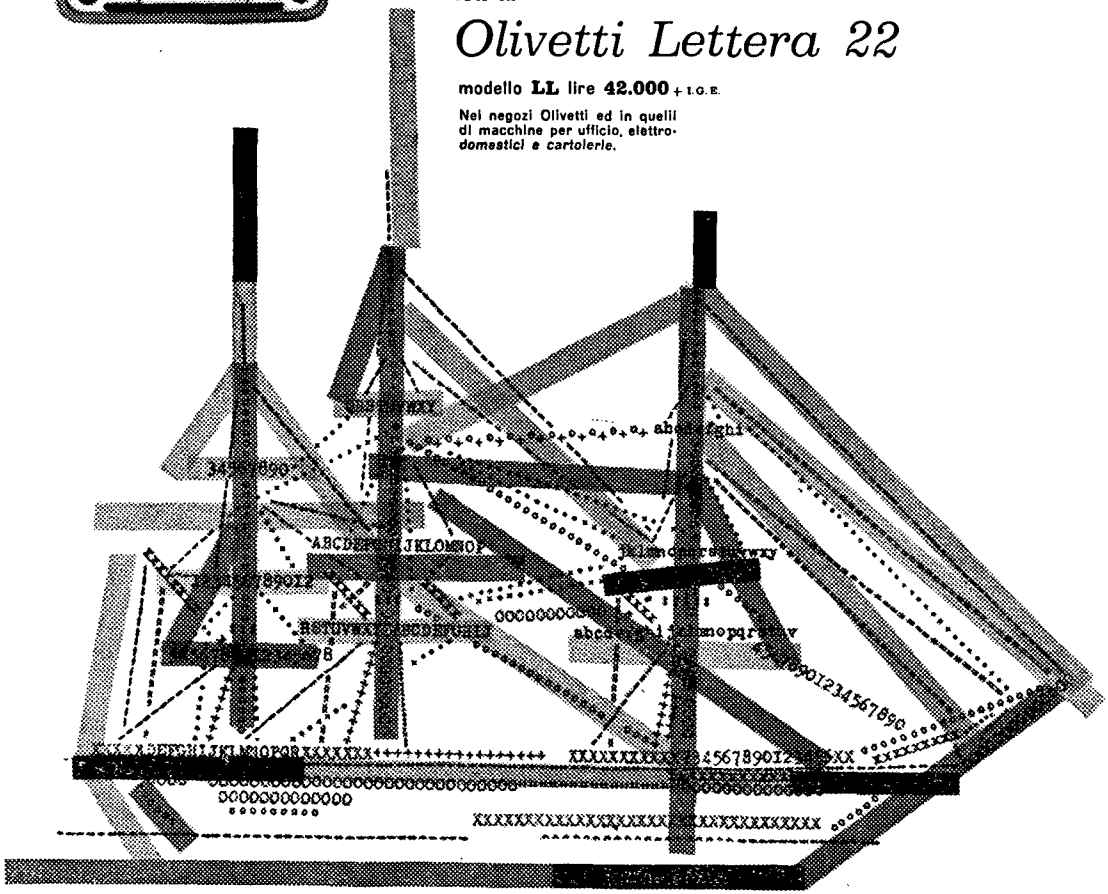
ENTE MANIFESTAZIONI GENOVESI
Via Roma, 11 - GENOVA - Telef. 581.407



Lettere di famiglia,
lettere di presentazione,
lettere d'affari,
lettere d'auguri,
lettere di vendita,
lettere riservate,
lettere d'amore,
lettere circolari,
lettere di congedo,
lettere di ringraziamento...

in tutte lettere,
in belle lettere,
tutte
con la

Olivetti Lettera 22

modello LL lire 42.000 + I.G.E.

Nei negozi Olivetti ed in quelli di macchine per ufficio, elettrodomestici e cartolerie.