

***L' APPRODO
LETTERARIO***

3

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 3 Anno IV, Luglio - Settembre***

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. 3 (nuova serie) - Anno IV - Luglio - Settembre 1958

MARIO PRAZ	<i>Poe, genio d'esportazione</i>	pag. 3
GIORGIO CAPRONI	<i>All'antica</i> (poesie)	» 16
FORTUNATO SEMINARA	<i>Pietà nel vicolo</i> (racconto)	» 22
REMO GIAZOTTO	<i>Hugo, Boito e gli "scapigliati"</i>	» 29
EMILIO CECCHI	<i>Un precursore dell'esistenzialismo</i>	» 44
FRANCESCO TENTORI	<i>Quattro poeti ispano-americani</i>	» 49
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Osservazioni sulla Biennale</i>	» 58
GIOVANNI MACCHIA	<i>Ricordo di Trompeo</i>	» 63
ALCESTE ANGELINI	<i>Poesie e traduzioni</i>	» 67
MARGARET CONTINI	<i>Presentazione di Heimito von Doderer</i>	» 70
ALBERTO SAVINI	<i>Eugène Jónesco</i>	» 83

LE IDEE CONTEMPORANEE

G. B. ANGIOLETTI	<i>Larbaud l'europeo</i>	pag. 88
ANGELO ROMANÒ	<i>Dove va la poesia?</i>	» 90

RASSEGNE

CESARE GARBOLI	<i>Letteratura italiana - Poesia</i>	pag. 95
PIETRO CITATI	» » - <i>Narrativa</i>	» 99
LANFRANCO CARETTI	» » - <i>Critica e filologia</i>	» 106
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 110
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 112
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 117
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 120
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 124
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 126

Illustrazioni della XXIX Biennale d'arte Internazionale di Venezia

POE, GENIO D'ESPORTAZIONE

di

Mario Praz

Pei grandi uomini trapassati l'Italia ha il tempio di Santa Croce, l'Inghilterra Westminster Abbey, la Francia il Panthéon, sul frontone del quale si legge: « Aux grands hommes la patrie reconnaissante ». L'America ha eretto a Abraham Lincoln un marmoreo mausoleo in forma di tempio greco, abitato da una statua simile a un colosso egizio, *a worthy and fitting memorial*, un degno e appropriato monumento commemorativo, come reca la leggenda della cartolina illustrata che lo riproduce circondato da un alone di *technical*. Ma l'America non ha nessun tempio dove sia un « angolo dei poeti », e colui che fu il suo primo poeta la cui fama varcasse i confini della patria, Edgar Allan Poe, ha una tomba non certo degna nè appropriata.

La tomba è a Baltimora. Per Lexington Street, Fremont Avenue e Fayette Street, larghe strade d'una Blomsbury plebea e desolata, si giunge al piccolo cimitero dov'è la tomba di Poe. Nulla di solenne all'intorno: una fabbrica di carte da parati alta e rossa, una scuola dominano quell'angolo su cui stride la tranvia, e la tomba sembra la goffa zuccheriera d'un servizio provinciale, con un pesante coperchio e i fianchi di marmo logorati dalle intemperie al punto che la testa del poeta nel medaglione appare irriconoscibile. La lira e le foglie d'acanto sono eseguite in modo dozzinale; dietro, sul muro, è una lastrina di marmo che ha perso la grana per la pioggia, con sopra un fregio di bronzo ossidato in cui è inciso un omaggio di devoti

francesi: e la tomba e la lapide han l'aria triste, scalcinata, degli oggetti rimasti per anni ed anni nel cortile d'un rigattiere. Un'impressione quasi identica aveva riportato qualche anno prima Emilio Cecchi, e ne parla in *America amara*:

« All'ombra della chiesa, in miserabile disordine, il prato cemeteriale era sparso di ciarpame, arboscelli, e stele vetuste e sbocconcellate. Alcune tombe di famiglia, bassissime, una presso all'altra, col frontone triangolare e una porticina di ferro come quella d'un forno, mi ricordavano racconti: *Berenice*, *Seppellimento prematuro*, ed altri in gran parte dell'ultimo periodo, nei quali Poe più trucemente insisté sull'orrore del disfacimento carnale; nei quali più forsennatamente dette del capo contro quella tremenda parete della morte; o, come nel *Barile d'amontillado* o nel *Gatto nero*, immaginò di sentirvisi dentro sigillato... La tomba di Poe è all'incrocio delle vie Greene e Fayette: un cippo di marmo col capitello a grondaia; e suvvi scolpita la cetra, fogliami d'acanto, e il medaglione d'un ritratto ridicolo. Quando, a due o tre metri, i pesanti carrozzoni tranviari frenano e cigolano sulla discesa di via Fayette, le ossa di Poe saltellano dentro la fossa, e il teschio batte i denti. Un grandioso cartello arancione e vermiglio, da un muro terminale, sovrasta il cimiterino devastato, e lo infastidisce con il riflesso dei colori stridenti. È la pubblicità di certi panini, soffici e lievemente indolciti, che vanno benissimo per colazione e col tè ».

La chiesa ha un nome che sembra fatto apposta per evocare un contrasto: Old Westminster. Si pensa all'angolo dei poeti di Westminster Abbey a Londra, e questo squallido angolo d'una chiesa pure chiamata Westminster, dove è sepolto un poeta, ne appare ancor più desolato e grottesco. Evidentemente agli americani sta molto a cuore Lincoln e pochissimo o nulla Poe. Di fatto, a Baltimora ben pochi saprebbero indicare la sua tomba, e Cecchi ricorda il lungo giro che gli fece fare il conducente dell'automobile pubblica su cui era salito per farsi portare alla chiesa che poi risultò situata a due passi dal suo albergo.

Eppure Edgar Allan Poe ha una tomba superba come pochi grandi uomini hanno, in un sonetto di Stéphane Mallarmé, che, non senza qualche durezza, può rendersi così in italiano:

(« *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change...* »)

*Tal che in Se stesso alfine l'eternità lo muta,
il Vate urge con nudo brando il secol cui gela
lo spavento di non aver riconosciuta
la morte trionfante nella strana loquela!*

*Essi, qual vil sussulto d'idra udendo accresciuta
per l'angel, d'un più puro senso la lingua de la
tribù, gridaron alto l'incantagion bevuta
nell'onda senza onore di qualche atra miscela.*

*Del suolo e delle nubi ostili, abi! se il pensiero
nostro un bassorilievo non saprà mai comporne
onde la folgorante tomba di Poe s'adorni*

*calmo masso piombato qui d'un disastro oscuro
sia tal granito termine almen per sempre al nero
volo della Bestemmia diffuso nel futuro.*

L'idra, cioè la folla, non ha compreso il poeta, l'ha calunniato sospettando che le sue opere di fantasia fossero frutto d'una intossicazione alcolica (« gridaron alto l'incantagion bevuta nell'onda senza onore di qualche atra miscela »); e contro la bestemmia dei filistei destinata a ripullulare nel futuro, Mallarmé eleva il baluardo di granito del suo sonetto, simile a un aerolito caduto da una misteriosa catastrofe dei lontani spazi stellari. Del sonetto rimane nella memoria soprattutto una frase, quella che definisce il poeta come l'angelo che ha saputo

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

Ma nonchè riconoscergli il merito d'aver dato un senso più puro alle parole della sua stirpe, Aldous Huxley giunse al punto d'indicare il Poe come un tipico esempio di quel filisteismo contro cui il Mallarmé aveva veduto insorgere il poeta. Il passo di Huxley, in *Vulgarity in Literature*,

lungo saggio uscito nel 1930, merita di essere riportato per disteso, perchè sottolinea l'insanabile divario tra quel che di Poe pensano gli anglosassoni e quel che ne pensano i continentali:

« *Eulalia, Ulalume, Il corvo e Le campane, il Verme conquistatore e il Palazzo infestato dagli spiriti...* Fu Edgar Allan Poe un poeta maggiore? Di sicuro non verrebbe mai in mente a un critico di lingua inglese di dirlo. Eppure in Francia, dal 1850 a oggi, i migliori poeti di ciascuna generazione — sì, e i critici migliori, anche; perchè, come di solito i poeti eccellenti, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry sono anche critici ammirevoli — si son fatti in quattro per lodarlo. Non è passato molto tempo dacchè Valéry ripeté l'ormai tradizionale encomio francese di Poe, e aggiunse al tempo stesso una protesta contro la fiacchezza del nostro tributo inglese di lodi. Noi che parliamo l'inglese e non siamo anglisti, che abbiamo l'inglese per lingua materna e fin dall'infanzia siamo stati immersi nella letteratura in codesta lingua, noi possiam dire soltanto, con ogni dovuto rispetto, che Baudelaire, Mallarmé e Valéry hanno torto e che Poe non è uno dei nostri poeti maggiori. Un'ombra di volgarità sciupa, per il lettore inglese, tutte le sue poesie meno due o tre — la meravigliosa *Città nel mare* e *A Elena*, per esempio — la cui bellezza e cristallina perfezione ci fanno realizzare, mentre le leggiamo, quale grande artista sia perito nella più parte delle occasioni in cui Poe scrisse versi. È a questo artista perito che i poeti francesi offrono il loro tributo. Non essendo inglesi essi sono incapaci di rendersi conto di quelle più sottili sfumature di volgarità che rovinano Poe per noi, al modo stesso in cui noi, non essendo francesi, siamo incapaci di apprezzare quelle più sottili sfumature di bellezza lirica che per essi costituiscono il fascino di *La Fontaine*.

« La sostanza di Poe è raffinata, è la sua forma che è volgare. È come se egli fosse un gentiluomo per natura, disgraziatamente inquinato da un cattivo gusto incorreggibile. Neanche all'uomo più sensibile e d'animo elevato del mondo riusciremmo a perdonare, mettiamo, il vezzo di portare un anello di diamanti a ogni dito della mano. Poe fa l'equivalente di ciò nella sua poesia. Gli osservatori forestieri non se ne accorgono, essi scoprono solo la nativa qualità di gentiluomo nell'intenzione poetica, e non la volgarità

nei particolari dell'esecuzione. Ad essi noi sembriamo perversamente e incomprensibilmente ingiusti.

« È quando Poe cerca di renderla troppo poetica che la sua poesia assume il suo tipico colorito deterioro. A forza di protestare di essere un gentiluomo, e ricchissimo per giunta, cade nella volgarità ».

Non seguiremo ulteriormente Huxley nella sua critica delle poesie di Poe; osservazioni analoghe alle sue ci capiterà di fare quando parleremo di quelle poesie. Huxley conclude chiedendosi come mai un giudice così difficile a contentare come Baudelaire potesse ascoltare la musica di Poe e non avvertirne la volgarità. Gl'impedì di accorgersene la sua beata ignoranza della versificazione inglese, e del resto, osserva, quando Baudelaire si provò a scrivere in latino medievale, rivelò una simile ignoranza. Chi sa mai che esotica sottigliezza di ritmo scopri nei più piatti versi di Poe!

All'opinione di Huxley si associano più o meno tutti i moderni critici anglosassoni avvertiti, con una sola curiosa eccezione, di cui si dirà. Anche Thomas Stearns Eliot non riesce a comprendere l'enorme riputazione continentale di cui gode Poe, ma tanta è la stima che egli fa dei critici francesi, dai nomi così autorevoli come quelli di Baudelaire, Mallarmé e Valéry, che cerca un compromesso sostenendo che Poe dev'essere giudicato nel suo complesso. Allen Tate cerca una soluzione relegando Poe a un grado di parentela meno diretta, respingendolo un poco in quel limbo della letteratura a cui egli di fatto appartiene. Scrive il Tate in *The Forlorn Demon*:

« Per gli americani, forse per la maggior parte dei moderni, egli è tra noi come un cugino decaduto: lo possiamo "mettere a posto", ma non possiamo escluderlo dalla nostra tavola. Questa è l'ammissione d'una parentela, quasi di sangue, che onestamente non possiamo non riconoscere: egli soggiacque alle stesse cause di distruzione che minacciano noi. Non solo, ma dobbiamo riconoscere anche un altro debito, se, come molti della mia generazione, si è stati educati in case dove le opere di Poe trovavan posto, senza obiezioni, sullo stesso scaffale in cui eran collocate le opere di Shakespeare e di Ellen Glasgow (una delle prime romanzieri della cosiddetta Scuola Sudista). È questo un debito di lealtà alla propria esperienza: Poe è stato nella nostra vita e non possiamo pretendere che non ci sia stato. Neanche

l'enorme riputazione di Poe in Europa è tanto indicativa del suo peculiare "posto" quanto la sua indiscussa, seppure non analizzata, accettazione tra la gente comune di buona famiglia la cui cultura letteraria non era molto raffinata ».

Il Tate confessa che, mentre Poe è capace di scrivere una prosa che ha tutta l'immediatezza e anche l'eleganza del Settecento, come in *William Wilson*, d'altronde il suo stile serio nei passi più deteriormente tipici rende la lettura continuata di molti dei suoi racconti « un'impresa impossibile ».

« Dal punto di vista letterario egli era una combinazione di primitivo e di decadente: primitivo, perchè non possedeva nè storia nè senso storico, decadente perchè egli era l'artista consapevole d'un'intensità che mancava di prospettiva morale... Forse fu una condizione del genio di Poe che la sua ignoranza dovesse essere quale fu. Se lo leggiamo come critici formali saremo pronti a riconoscere che altra condizione del suo genio era che non dovesse mai produrre una poesia o un racconto senza pecche, o un saggio critico che, nonostante l'acume di certi particolari, non denunzi provincialismo di giudizio e mancanza di cultura. Dobbiamo tenere a mente l'osservazione di Eliot, che Poe va veduto nell'insieme. Anche la narrativa e il giornalismo letterario che paiono senza valore aggiungono alla sua impressione massiccia sul lettore ».

Abbiamo detto che con l'uniforme giudizio anglosassone sfavorevole al Poe contrasta una sola voce, e non è una voce di poca risonanza. Si tratta nientemeno che di Bernard Shaw. In occasione del centenario della nascita di Poe il famoso drammaturgo inglese scrisse in *The Nation* del gennaio 1909:

« Edgar Allan Poe non era per nulla un filisteo. Egli scrisse sempre come se la sua nativa Boston fosse Atene, la sua Università di Charlottesville l'Accademia platonica, e la sua casetta la vetta di Fiesole. Fu il più grande critico di giornale del suo tempo: identificava di colpo le opere importanti di letteratura europea quando i critici europei aspettavano qualcuno che desse loro l'imbeccata. La sua poesia è così squisitamente raffinata che la posterità rifiuterà di credere che appartenga alla stessa civiltà a cui appartengono la gloria dei gigli di Mrs. Julia Ward Howe (autrice del famoso inno patriottico dei Federalisti, il *Battle Hymn of the Republic*) o le oneste cola-

scionate di Whittier. Tennyson, che non fu altro che un virtuoso, non produsse mai una poesia coronata da successo che regga alla lettura accanto alle poesie meno riuscite di Poe. Poe costantemente e inevitabilmente produsse magia dove i più grandi dei suoi contemporanei producevano solo bellezza... *Il corvo*, *Le campane*, e *Annabel Lee* affascinano altrettanto alla millesima rilettura quanto alla prima.

« La supremazia di Poe per questo rispetto gli è costata la riputazione. È questo un fenomeno che avviene quando un artista giunge a tale perfezione da mettersi fuori concorso... Nei suoi racconti straordinari Poe creò un record mondiale per la lingua inglese: forse per tutte le lingue. La storia di Lady Ligeia non è soltanto una delle meraviglie della letteratura: non c'è nulla che possa starle vicino... Soprattutto Poe è grande perchè è indipendente da attrattive volgari, indipendente dal sesso, dal patriottismo, dalla pugnacità, dal sentimentalismo, dallo snobismo, dalla ghiottoneria e da tutti gli altri comuni ingredienti della sua professione... La sua poesia qualche volta allarma e sconcerta perchè vien meno per la propria bellezza, ma la bellezza non è mai la bellezza della carne. Non dite mai a lui, come vi capita di dire con qualche imbarazzo a tanti artisti moderni: " Sì, caro amico, ma queste son cose che gli uomini dovrebbero vivere e non parlarne... La letteratura non è un buco della serratura attraverso cui gente dalle passioni insoddisfatte debba spiare i banchetti del corpo " ».

Shaw continuava dicendo che tutta l'America era immersa nella sensualità, ma che dopo che la rivoluzione avesse distribuito la ricchezza « ci sarà una nobile reazione in favore di scrittori come Poe che cominciano dove cessano il mondo, la carne e il diavolo ». Questo giudizio di Shaw è così stravagante e sfocato, che meraviglia venendo da un ingegno come quello di lui. Può essere che si tratti d'un articolo scritto in fretta nell'occasione del centenario; in ogni modo è un caso isolato nel mondo anglosassone e l'abbiamo solo riportato per curiosità, come un'apologia di Poe che va al di là delle note acclamazioni francesi. Codesto caso isolato non infirma la constatazione generale circa l'appartenenza di Poe a quella categoria di scrittori che formano quello che abbiamo chiamato un Limbo letterario.

Autori poco noti o screditati nel loro paese godono all'estero d'una

rinomanza che sembra inesplicabile. Qualunque opinione possa aversi in Inghilterra circa il Byron o il Wilde, non v'è inglese che non rimanga stupito nel sentir nominare quegli autori accanto a Shakespeare dalle persone cosiddette colte del Continente. Simile è la sorpresa del russo nel veder esaltato ai sette cieli, in Inghilterra per esempio, il Cechov, mentre autori più grandi di lui sono mal noti o ignorati; o la sorpresa dello spagnolo nell'assistere alla fortuna di Blasco Ibañez in tutte le parti del mondo, o dell'italiano nel sentirsi complimentare perchè la sua nazione vanta il grande storico Guglielmo Ferrero. Forse perchè nessuno è profeta in patria? Ma allora come spiegare i casi di riconoscimento universale d'un autore? V'è una specie di Parnaso internazionale di questi geni di esportazione; una specie di mostra di rifiutati o d'indipendenti, un Limbo, insomma, ove son signori dell'altissimo canto un Byron, un Heine, e pensatori o press'a poco un Oscar Wilde e un Max Nordau, filosofi un Samuel Smiles e un Keyserling, e storici o quasi un De Gobineau e un Guglielmo Ferrero, e romanzieri sublimi un Galsworthy, un Blasco Ibañez e un Romain Rolland, e umorista impareggiabile un Jerome K. Jerome, e così via per tanti altri autori, sovente rispettabili, ma non sommi. Sarebbe interessante cercare di stabilire una graduatoria estera degli scrittori di ciascun paese! Provatevi per esempio a leggere la *History of Italian Literature* del Garnett. Lì incontrerete il gran poeta Alessandro Arnaboldi che, dice l'autore di quella storia letteraria, « possedeva un supremo dono per la descrizione ed eccellea nella lirica grave e solenne, nel genere di Matthew Arnold ». Pochi in Italia avranno sentito parlare di questo gran poeta, che tuttavia ha trovato un loculo nel cimitero dell'*Ottocento* di Guido Mazzoni. Poco sotto, a darvi un quadro della moderna poesia italiana, il Garnett citava la « eccellente produzione poetica di Giovanni Marradi, Giuseppe (sic!) Pascoli e Alfredo Baccelli ». Pascoli accanto a Baccelli! Poche righe più oltre lo squisito dilettante Carlo Placci veniva citato accanto ad Antonio Fogazzaro, e così via di questo passo, di modo che l'italiano che legga quella storia letteraria non sa più in che mondo si trova: come se una banda d'ubriachi fosse entrata in casa sua e si fosse divertita a mettere gli sgabelli sui tavoli, le poltrone in cucina e le scope nei vasi da fiori. Non molto diversa doveva essere l'impressione di quegli italiani, se ve

ne furono, che nel Seicento poteron leggere il *Theatrum poetarum* di Edward Phillips, il nipote di Milton. Se poi dalla lettura delle storie letterarie si passa alla conversazione delle persone colte, allora ci si accorgerà come il fenomeno si ripeta, come alle vecchie stravaganze se ne sostituiscano delle nuove, e come per esempio la riputazione di scrittori come Ignazio Silone e Carlo Coccioli sia infinitamente maggiore all'estero che in patria, al punto di giustificare una mordace osservazione del compianto Leo Longanesi a proposito d'uno di quei romanzieri di fama internazionale: « I suoi personaggi parlano come se sentissero che saranno tradotti ».

Anche ai capricci più stravaganti può trovarsi una ragione, e una ragione c'è per codesto Limbo della letteratura. Ce la indica il caso di Verga, conosciuto nei paesi anglosassoni soprattutto come l'autore del libretto della *Cavalleria rusticana*. L'opera di Mascagni rivelava al pubblico internazionale una nuova provincia del pittoresco, creando una sensazione i cui riflessi si possono avvertire ancora oggi in un dramma come *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller. Non è la forma d'un autore che si esporta, ma il contenuto. Ugo Foscolo non è stato mai popolare all'estero, e le persone che in Inghilterra han letto i saggi di Emilio Cecchi si contano sulle dita d'una mano. Ma *Le mie prigioni* di Silvio Pellico è diventato uno dei classici della letteratura mondiale, e Silone è noto anche agl'inglesi di media cultura, perchè le esperienze che essi narrano colpiscono gli stranieri come qualcosa di nuovo e di tipico. La forma non ha molta importanza. Nessuno vorrà dire che *Il dottor Zivago* di Pasternak sia stato ben tradotto, eppure il libro ha visto negli ultimi mesi edizioni su edizioni. Ora il caso di Poe rientra in questa categoria. Poco importa agli stranieri che la prosa dei suoi racconti sia intollerabile e che una descrizione come questa di Lady Ligeia:

« Io esaminai il contorno dell'alta e pallida fronte — era impeccabile — ma come è fredda codesta parola quand'è applicata a una maestà così divina! — esaminai la pelle che rivaleggiava con l'avorio più puro, l'imponente estensione e riposo, la soave prominente delle regioni sopra le sue tempie, e le trecce corvine, lucenti, lussureggianti, naturalmente arricciate, che manifestavano la piena forza dell'epiteto omerico "iacentino". Guardai il delicato profilo del naso, ecc. ».

Poco importa che una tale descrizione sia stata qualificata da eminenti critici inglesi come «una porcheria sgrammaticata» e troppo volgare, o troppo cretina, per meritare di spenderci su due parole per dimostrarlo. Poco importa che certe rime del Poe come:

*I have reached these but newly,
From an ultimate dim Thule*

faccian pensare un inglese ai *limericks* di Edward Lear, cioè a una poesia comica anzichè a una seria. Quello che conta è che Poe ha scoperto una provincia, o meglio ha divulgato una scoperta altrui. Poichè in letteratura, come in geografia, coloro che danno i nomi alle nuove terre sono i Vespucci più sovente che i Colombo. Poe, come Byron prima, come Wilde dopo di lui, ha coniato in moneta spicciola il tesoro d'un nuovo mondo poetico. Nessuna opera d'arte può semplicemente risolversi in una ricetta. Ma il successo del *Pellegrinaggio di Aroldo il cavaliere* pare proprio il risultato dell'applicazione di una indovinata ricetta. Il tipo d'uomo fatale di cui Byron diede la formula definitiva, ricalzandola con la propria personalità, era, come suol dirsi, nell'aria: ma fin quando l'aveva tratteggiato una donna, Mrs. Radcliffe, nei suoi romanzi «neri», coi suoi criminali dal pallido volto solcato da un antico dolore, raro sorriso satanico, tracce d'antica nobiltà degna di miglior destino, fin quando, anche lui sulle orme del Satana di Milton, l'aveva introdotto e divulgato un poeta tedesco, lo Schiller, in un fortunato dramma, *I masnadieri*, l'uomo fatale non aveva assunto le proporzioni d'un mito vissuto nel sangue d'un'epoca. L'abilità di Byron fu di farlo viaggiare in quella parte del mondo che allora eccitava maggiormente la curiosità, e di trasportare nel campo della poesia quel genere di letteratura (i libri di viaggi) che allora era seguito più avidamente di ogni altro. Non solo era di moda il Levante; eran di moda anche le rovine, eran di moda anche le montagne. E Byron portò Aroldo tra le rovine, portò Aroldo sulle montagne: lo profilò contro paesaggi di Hubert Robert e di Piranesi, ne fece il passeggiatore solitario in quella sublime scena naturale che Rousseau e Wordsworth avevano scoperta; anche il *Faust* di Goethe fu combinato con

la moda delle montagne in *Manfred*, quel Faust sulle Alpi. Aveva avuto, il romanticismo inglese, le sue montagne, ma non ancora il suo vulcano. Questo vulcano fu Byron. La sua altezza è inferiore a quella dei monti vicini, ma quel che non possiede in altezza lo possiede in stranezza e vistosità. Ha un profilo assai meno armonioso di quello degli altri monti, codesto vulcano, ma la sua cresta bizzarra e ardita attira lo sguardo, la sua colonna di fumo il giorno e la sua colonna di fuoco la notte diventano punto di riferimento all'orizzonte, guidano generazioni di uomini più sicuramente delle armoniose gioie di monti le cui cime di diamante non son percettibili che agli occhi più dotati di penetrazione. Byron è un'atmosfera, un clima, una disposizione di spirito, più che un verso o un determinato gruppo di versi. Si esclama: Byron! dinanzi a una situazione, a un contrasto di passioni, a un'uscita sarcastica o ironica, come in *Werther* gl'innamorati, dinanzi a un particolare aspetto della natura, esclamavano: «Klopstock!». Perciò il romanticismo di Byron è valido al pari di quello degli altri grandi romantici poichè egli fu un poeta che ne diede una sintesi e una sintesi popolare, come il Goethe chiaramente intese, e poichè fu lui che nel *Don Giovanni* per primo trattò la transizione cruciale dal romantico al burlesco e all'«ennui». Il suo «spleen» e il suo «ennui» furono aspetti più tipici dell'età sua del lussureggiante langore di Keats e del vago utopismo di Shelley.

Una simile posizione di mediatore e potenziatore del gusto d'un'età spetta a Wilde: anch'egli utilizzò le scoperte altrui, scoperte di Théophile Gautier, di Huysmans, di Pater, con un mimetismo sconcertante e istrionico; anch'egli, seguendo una parabola che può far pensare a quella di Byron da Aroldo a Don Giovanni, risolvette l'estetismo in arabesco ironico nelle commedie, in cui risaliva agli arguti commediografi della Restaurazione come Byron nel *Don Giovanni* era risalito ai poeti burleschi italiani e allo spirito del Settecento. E quando si è risolto Wilde nelle sue fonti, dimostrando come egli in realtà non inventasse nulla, eccoci pur sempre di fronte al fenomeno Wilde, un autore che, preso nel suo insieme, ha una fisionomia ben distinta, come le figure dell'Arcimboldi, che, pur essendo costituite di frutti o di utensili di cucina o di strumenti di guerra, si presentano nel loro complesso come figure umane.

Lo stesso ragionamento vale per Poe. Anch'egli fu un grande utilizzatore. Si può provare che nella provincia del fantastico, del terrifico e dell'arabesco, i romantici tedeschi l'avevano copiosamente preceduto; un professore americano ha dimostrato che l'influsso di Hoffmann sui racconti di Poe è tale che le rassomiglianze risultano impressionanti, « very striking ». E quanto alla sua poetica, a quanti, soprattutto tedeschi, deve egli restituire le sue penne di pavone, prima di tutte la famosa teoria della natura frammentaria della poesia, che come vedremo fu formulata da Coleridge per primo. In ogni caso, non fece che proseguire una spinta, che mettere nello stesso crogiuolo ingredienti di varia provenienza. E si sarebbe tentati di formulare un principio di quella ingannevole pseudo-scienza che è la psicologia dei popoli, e vedere in tale fusione di elementi non originali un tipico aspetto del genio americano. Ne offre un esempio il metodo composito della moderna critica americana, che mette a contribuzione filologia, sociologia, psicologia, e avvicinando l'opera d'arte dai più vari punti di vista, riesce tuttavia, in mezzo a molta confusione, a dare talvolta nel segno grazie a un « tertium quid » che si genera dal connubio di sì disparati approcci. Edgar Allan Poe appartiene dunque a codesta categoria di geni misurabili non tanto con la implacabile lente della rigorosa indagine estetica, quanto da uno sguardo d'insieme. E codesto sguardo d'insieme lascia una forte impressione. Ci troviamo, si direbbe, dinanzi a un colosso. Forse il colosso ha i piedi d'argilla. Non guardiamo tanto pel sottile, guardiamo la facciata, l'uomo, la sua biografia. Soprattutto la sua biografia. Come nei casi di Byron e di Wilde, ci troviamo dinanzi a una biografia tragica, a una biografia che è già di per sè quasi un'opera d'arte, un dramma dell'artista nella società. Va da sè che questo è un fattore importantissimo, se non proprio essenziale, per stabilire una fama. Grandissimo è il merito di quei geni che riescono a imporsi solo grazie alla propria opera. Shakespeare uomo è sfuggente, non poetico; il cervello che ha creato tanti capolavori ha il volto non d'un uomo ma d'un uovo, come i manichini che si vedono nelle moderne vetrine dei negozi di mode. Ma la categoria di geni, certo minori, a cui appartengono Byron, Wilde, Poe, ha soprattutto un volto d'uomo vissuto, volto di libertino, di degenerato, di alcoolizzato. Sono autori, ma sono soprattutto grandi attori. Attori che muovon le folle. Senza

gli amori, le orge, e la morte, sia pure casuale, in difesa d'un paese oppresso, che ne sarebbe del fascino che esercitò e seguita a esercitare la figura di Byron? Senza le bizzarrie e le stravaganze, senza il vizio, il carcere, gli estremi della ricchezza e della povertà, che prestigio avrebbe la figura di Wilde? Senza il « delirium tremens » a coronare un'esistenza che è tutta lucido delirio e ossessione rapita fuori dei sensi, quale magia evocherebbe il nome di Poe?

(dal *Terzo Programma*)

ALL'ANTICA

Versi vezzeggiativi scritti da Giorgio Caproni

per sua madre ANNA PICCHI

IL SEME DEL PIANGERE

*Udendo le sirene, sie più forte,
Pon giù il seme del piangere, ed ascolta...*
(Dante, Purg. XXXI, 45-46)

*...perch'io, che nella notte abito solo,
anch'io, di notte, strusciando un cerino
sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente – apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente...*

BATTENDO A MACCHINA

*Mia mano, fatti piuma:
fatti vela; e leggera
muovendoti sulla tastiera,
sii cauta. E bada, prima
di fermare la rima,
che stai scrivendo d'una
che fu viva e fu vera.*

*Tu sai che la mia preghiera
è schietta, e che l'errore
è pronto a stornare il cuore.
Sii arguta e attenta: pia.
Sii magra e sii poesia
se vuoi essere vita.
E se non vuoi tradita
la sua semplice gloria,
sii fine e popolare
come fu lei – sii ardita
e trepida, tutta storia
gentile, senza ambizione.*

*Allora sul Voltone,
ventilata in un maggio
di barche, se paziente
chissà che, con la gente,
non prenda aère e coraggio
anche tu, al suo passaggio.*

QUANDO PASSAVA

*Livorno, quando lei passava,
tutta di barche odorava.
Che voglia di lavorare
nasceva, al suo ancheggiare!*

*Sull'uscio dello Sbolci,
un giovane dagli occhi rossi
restava col bicchiere
in mano, smesso di bere.*

NÉ OMBRA NÉ SOSPETTO

*E allora chi avrebbe detto
ch'era già minacciata?
Stringendosi nello scialletto
scarlatto, ventilata
passava odorando di mare
nel fresco suo sgonnellare.*

*Livorno le si apriva
tutta, vezzeggiativa:
Livorno, tutta invenzione
nel sussurrare il suo nome.*

*Prendeva a passo svelto,
dritta, per la Via Palestro,
e chi di lei più viva,
allora, in tant'aria nativa?*

*Livorno popolare
correva con lei a lavorare.
Né ombra né sospetto
era allora nel petto.*

PREGHIERA

*Anima mia, fa' in fretta.
Ti presto la bicicletta,
ma corri. E con la gente
(ti prego, sii prudente)
non ti fermare a parlare
smettendo di pedalare.*

*Arriverai a Livorno,
vedrai, prima di giorno.
Non ci sarà nessuno
ancora, ma uno
per uno guarda chi esce
da ogni portone, e aspetta
(mentre odora di pesce
e di notte il selciato)
la figurina netta,
nel buio, volta al mercato.*

*Io so che non potrà tardare
oltre quel primo albeggiare.
Sii accorta, vola. E bada
(un nulla potrebbe bastare)
di non lasciarti sviare
da un'altra, sulla stessa strada.*

*Livorno come aggiorna
col vento una torma
popola di ragazze
aperte come le sue piazze.
Ragazze grandi e vive
ma, attenta!, così sensitive
di reni (ragazze che hanno,*

*si dice, una dolcezza
tale nel petto e tale
energia nella stretta)
che, se dovessi arrivare
col bianco vento che fanno,
so bene che andrebbe a finire
che ti lasceresti rapire.*

*Mia anima, non aspettare,
ti prego, il loro apparire.
Faresti così fallire
con dolore il mio piano,
ed io un'altra volta Annina,
di tutte la più mattutina,
vedrei anche a te sfuggita
così, come già alla vita.*

*Ricordati perchè ti mando.
Altro non ti raccomando.
Ricordati che ti dovrà apparire
prima di giorno, e spia
(giacchè, non so più come,
ho scordato il portone)
da un capo all'altro la via
da Cors' Amedeo al Cisternone.*

*Porterà uno scialletto
nero, e una gonna verde.
Terrà stretto sul petto
il borsellino, e d'erbe
già sapendo e di mare
rinfrescato il mattino,
non ti potrai sbagliare
vedendola attraversare.*

*Seguila prudentemente
allora, e con la mente
all'erta. E, circospetta,
buttata la sigaretta,
accòstati a lei soltanto,
anima, quando il mio pianto
sentirai che di piombo
è diventato in fondo
al mio cuore lontano.*

*Anche se io, così vecchio,
non potrò darti mano,
tu mormorale all'orecchio
(più lieve del mio sospiro,
messo un braccio in giro
alla vita) in un soffio
ciò ch'io e il mio rimorso,
pur parlassimo piano,
non le potremmo mai dire
senza vederla arrossire.*

*Dille chi ti ha mandato:
suo figlio, il suo fidanzato.
D'altro non ti richiedo.
Poi va' pure in congedo.*

Tracconti de « L'Approdo »

PIETÀ NEL VICOLO

di

Fortunato Seminara

Napoli è una grande città composta quasi di due parti, di cui una ha strade ampie e strade panoramiche, piazze immense, palazzi antichi e moderni, chiese, teatri, gallerie e monumenti, che il forestiero si ferma incantato ad ammirare; l'altra, che si potrebbe chiamare la città segreta, pare si nasconda agli sguardi della gente per vergogna, o per disdegno, rintanata e serrata nei suoi vicoli simili a profonde crepe in una crosta, nei suoi bassi in continua penombra, che non conoscono mutare di tempo, nè di stagioni, con consuetudini di vita proprie e quasi proprie leggi, in alcuni punti molto vicina alla prima, separata da essa appena da una fila di palazzi come da una fragile cortina. Le due parti, pure stando a contatto, possono in certi momenti ignorarsi, o sembrare ostili, ma coesistono e si tollerano, ciascuna con la propria fisionomia, per un tacito accordo che dura da secoli. Non si sa delle due quale sia la più genuina, nè quale sia la più forte, forse l'una e l'altra a vicenda.

In uno di quei vicoli, dove per necessità tanta gente viveva in misero stato, viveva anche, molti anni addietro, un ragazzo povero dalla nascita, mezzo nudo e sempre affamato. Già che era al mondo senza sapere come e doveva continuare a restarci, si contentava di quanto trovava, di pane, di aria, di luce, anche insulti e botte che spesso sono mescolati coi beni della terra, e non chiedeva niente a nessuno. Ciò che gli era necessario, se

non lo riceveva da chi aveva l'obbligo di mantenerlo, se lo procurava col proprio ingegno e la propria destrezza. Non invidiava la sorte di quelli che stavano meglio di lui, nè poteva indignarsi per tanta disparità, perchè non ne conosceva ancora le cause. Saltava, correva e schiamazzava come tutti i ragazzi del mondo ed era allegro la sua parte, perchè il monopolio di queste soddisfazioni non era stato istituito ancora. E se n'infischia di tutti, specie di coloro che gli predicavano la creanza, la decenza e l'onestà e di coloro che gli davano consigli sulla maniera di comportarsi con gli altri ragazzi della sua età, con gli adulti e con gli animali, perchè sapeva che le prediche e i consigli non empiono la pancia; e nelle diverse congiunture aveva imparato a cavarsela da sè, guidato più dagl'istinti che dalle regole del saper vivere.

Molto presto aveva scoperto una verità: che nella vita, come nelle lotte coi compagni, era questione di vincere, o di perdere; e chi perdeva, pagava. E aveva capito tante altre cose.

Persone d'ogni condizione erano passate per quel vicolo e nessuno di quanti s'erano accorti del ragazzo si era meravigliato di vederlo in quello stato, come non si meravigliava d'un gatto macilento, d'un cane accovacciato in un angolo, dei panni sospesi alle funi, d'un fornello di latta e d'una sedia spagliata. Ma un giorno, era sotto Natale, passò una signora non si sa per quale ragione ostinatamente disposta alla pietà, forse per un improvviso insorgere di rimorsi, per una disgrazia recente, una lite fresca col marito, una perdita irreparabile d'illusioni, forse perchè spaventata da una predica udita in chiesa, o da una diagnosi del medico; si fermò a osservare il ragazzo, che era scalzo e mezzo nudo e aveva il viso livido per il freddo, e si sentì commossa. Si avvicinò e gli domandò se aveva freddo.

— No — rispose con uno sguardo duro e diffidente.

La signora dapprima si meravigliò della sua risposta, poi la giudicò con indulgenza una spavalderia di ragazzo; difatti faceva freddo, se doveva giudicare da sè, che pure indossava vestiti e cappotto di lana pesante. Diede un'occhiata in giro ai bassi allineati ai due lati del vicolo, i cui poveri usci a vetri nascondevano male lo squallore degl'interni, e sospirò sulla sorte di tante creature che erano costrette ad abitarvi; non ebbe però il tempo

di approfondire le amare considerazioni che quelle cose suggerivano, e così si risparmiò le lacrime. Si rivolse di nuovo al ragazzo.

— Sei mezzo nudo — disse con un lamento lezioso, accarezzandogli il viso con la mano guantata.

Poi cercò di abbottonargli la camicia sul petto e si lamentò di nuovo, perchè i bottoni mancavano; cercò di rassettargli la giacchetta e ravviargli il ciuffo che gli cadeva sugli occhi. Il ragazzo, che aveva lasciato fare, sorpreso da quell'amorevolezza insolita, si sottrasse, all'improvviso, alle sue premure con un gesto di fastidio.

— Di chi sei figlio? — gli domandò.

— Di mia madre — rispose il ragazzo.

La signora sorrise con indulgenza.

— Che risposta è questa! E tua madre non ti cura? Dov'è tua madre? Chi è tua madre?

Quel tono inquisitorio inasprì il ragazzo e lo rese più diffidente.

— Una donna — rispose. E ghignò sfrontatamente.

La signora l'osservò più attentamente, sicura ormai di trovarsi di fronte a un ragazzo strampalato, e cercò nei tratti del suo viso la conferma d'una sospettata anormalità; era in dubbio se le convenisse ancora curarsi di lui. Ma decisa a compiere ad ogni costo una buona azione, non si fermò davanti a quell'ostacolo. Il ragazzo doveva pure avere dei genitori.

— Dove abiti? — gli chiese.

— A Napoli — rispose.

— Ah, sei anche impertinente — disse la signora indignata della sua audacia.

Non era abituata a ricevere risposte arroganti, quando interrogava le persone, nemmeno dai suoi figli che erano educati e rispettosi. L'espressione severa del suo viso e un gesto di minaccia impaurirono il ragazzo che scappò a precipizio. Allora s'udirono i rimproveri d'una donna che era uscita da un basso per curiosità ed aveva ascoltato il dialogo: riprendeva il ragazzo per il suo comportamento maleducato, perchè aveva capito che dall'interessamento della signora si poteva cavare qualche utile. Poi si avvicinò a questa e cercò di scusarlo; rispose con garbo a tutte le sue domande e la informò

delle condizioni del ragazzo che abitava in un basso con la madre: erano poveri e senza alcun sostegno. Abbassando la voce, le fece capire che il ragazzo non aveva un padre. La madre faceva dei servizi a chi la richiedeva per buscarsi il pane. La signora l'ascoltò con un'espressione compunta e con esclamazioni di nobile indignazione per una sorte così avversa e alla fine disse che voleva regalare al ragazzo un cappotto smesso dal proprio figlio; lasciò il suo indirizzo. Prima di andarsene gettò un ultimo sguardo al ragazzo, che stava con le spalle appoggiate a un muro e ghignava, e sorrise di compatimento.

Lo stesso giorno, verso sera, una donna ancora giovane, gracile e piegata su un fianco saliva faticosamente le scale del palazzo dove abitava la signora, conducendo per mano il ragazzo del vicolo; ogni tanto si fermava e gli ripeteva come doveva comportarsi davanti alla signora e che si sforzasse di piangere e la supplicasse di prenderlo sotto la sua protezione e farlo accogliere in un istituto, dove sarebbe stato bene nutrito e istruito. Per colpire la sua fantasia gli ripeteva che la signora era moglie d'un uomo potente, uno di quelli che con un cenno comandano a mille persone e non incontrano mai ostacoli alla loro volontà. Il ragazzo assentiva con cenni del capo, evitando di guardarla, e non le rivolgeva domande, nè esprimeva dubbi. A un tratto puntò i piedi e, liberatosi con una stratta dalla sua mano, si precipitò giù per le scale. Inutili furono i richiami disperati della madre, che scese alcuni scalini, sperando di trovarlo sul pianerottolo; poi seguì a salire sola, zoppicando, e bussò a una porta, sulla quale spiccava una targa lustra con un lungo nome. La cameriera, che venne ad aprire, la squadrò con diffidenza e non la lasciò entrare; dopo averla ascoltata, chiuse la porta, dicendole di aspettare. Tornò con un cappotto in mano, che girò da ogni lato sotto i suoi occhi, lasciandoglielo toccare, affinché si persuadesse che era in buone condizioni, e glielo diede senza chiederle alcuna prova della sua identità personale. Incoraggiata dalla sua fiducia, la donna sperò di ottenere di più e pregò a lungo che le fosse concesso di vedere la signora per ringraziarla del dono, finse anche di commuoversi e piagnucolò, invocando sulla cameriera, sui suoi genitori e su tutti i suoi parenti le benedizioni di molti santi; ma quella aveva ordini precisi e non sprecò molte parole a

farle capire che era inutile insistere. Mentre la cameriera stava per chiudere la porta, fece un altro tentativo: le domandò se la signora aveva bisogno di qualche servizio, e ricevette un'altra scrollata di testa; la sua ultima richiesta, che era d'un pezzo di pane, rimase fuori della porta già chiusa.

Erano passati Natale e Capodanno, che la signora benefica e il ragazzo del vicolo, ridiventati dopo il primo incontro estranei, indifferenti l'una alla sorte dell'altro, avevano festeggiati in maniera diversa, ciascuno secondo le proprie possibilità. Una mattina la donna piegata su un fianco e zoppicante, più smunta e più gracile della prima volta, bussò di nuovo alla porta della signora; era vestita di nero e aveva gli occhi rossi di pianto vero. La cameriera non la riconobbe dapprima, nè capì ciò che diceva; quando capì, sussultò: suo figlio, il ragazzo del vicolo che aveva ricevuto il cap-potto dalla signora, era morto di polmonite. Si sentiva che il suo dolore era vero ed era immenso.

Nemmeno questa volta la lasciò entrare, chiuse la porta ed andò a riferire alla padrona. La signora, che in quel momento aveva la mente occupata da altri pensieri e non si ricordava più della buona azione compiuta in un momento di felice disposizione dell'animo, stentò a raccapezzarsi e sgridò la cameriera, perchè la disturbava senza necessità.

— Che vuole da me? — disse poi accigliata. — Perchè è venuta?

All'improvviso, colpita da un sospetto, fu piena di collera. Che intendeva quella stupida, forse incolparla della morte del figlio?

— Che vuole? Vuole ricattarmi? Vuole ricambiarmi un bene con male? Non mi meraviglierei: è la regola di quella gente.

La cameriera disse che la donna piangeva, non la incolpava della morte del figlio, nè chiedeva niente.

— E che posso fare io? Posso risuscitarlo?

Riflettè un momento e si calmò.

— È morto davvero? Gesù! Gesù! Povero ragazzo! È la madre quella donna? L'hai riconosciuta? Povera donna! — mormorò. Ma sul punto di alzarsi per fare una cosa che non disse, le venne un dubbio. — Non può darsi che sia una finzione? Non credi? Quella specie di gente è capace di

tutto per scroccare denaro, di tutto, capisci? — disse, fissando la cameriera e sfidandola a contraddirla.

— Vanno in giro a chiedere l'elemosina con bambini presi in prestito, fingono infermità che non hanno, si bendano un occhio, si fasciano un braccio, o una gamba... Queste vergogne le conosciamo. Poi si legge nei giornali che il tale mendicante è stato trovato morto su una materassa imbottita di biglietti di banca, il tal altro aveva un deposito in banca, un altro ancora dava denaro a usura.

La cameriera disse che era dello stesso parere. La signora riflettè un poco e disse che il giorno seguente sarebbe passata lei stessa da quella donna per accertarsi se ciò che affermava era vero; e lasciò intendere che se era stata colpita dalla disgrazia, le avrebbe dato un soccorso. La cameriera andò a riferirlo alla donna e, per interrompere i suoi pianti e i lamenti, chiuse subito la porta; stette un po' in ascolto e le parve di udire tra il pianto anche delle imprecazioni.

Il giorno seguente la signora non andò nel vicolo, ma mandò la cameriera, ordinandole d'interrogare persone estranee e accertare la verità; se il ragazzo era veramente morto, lasciasse un po' di denaro alla madre. Come se in quel momento le nascesse uno scrupolo, ma in effetti questi pensieri le erano ronzati a lungo nella testa, cercò una scusa per sè. Disse:

— Io non ho colpa... Tu lo capisci, è vero? Ho voluto fare del bene. Che colpa ho io, se il bene si è cambiato in male? La mia intenzione era retta e secondo l'intenzione devo essere giudicata. Dio mi giudicherà. Lui dispone della vita e della morte, premia e castiga secondo la sua volontà. Noi non siamo che strumenti nelle sue mani... Spiegalo a quella donna, spiegalo a tutti nel vicolo, trova il modo e le parole adatte...

La cameriera apprese che il ragazzo era morto da una settimana e fece ciò che la sua padrona le aveva ordinato; ma la gente del vicolo col suo modo di ragionare implicitamente dava la colpa alla signora: quando il ragazzo era nudo, dicevano, non pigliava mai un raffreddore, col cappotto si era buscato una polmonite. Così ragionavano e aggiungevano che quando una persona è disposta a fare del bene, deve andare fino in fondo. Che serve il cappotto a un ragazzo che vive in una specie di tana buia, senza vestiti, senza cure, nè pane bastante? Bisogna ammettere però che non erano tutti

dello stesso parere, alcuni difendevano la signora benefica. La cameriera portò alla padrona la conferma della morte del ragazzo, ma dei giudizi della gente del vicolo riferì solamente quelli favorevoli a lei.

La signora durante la sua vita raccontò questa storia a molte persone in tempi diversi e in diverse circostanze, aggiungendo, o variando qualche particolare e colorendola secondo l'umore momentaneo, in una costante interpretazione che appagava la sua coscienza; l'ultima volta la raccontò al fidanzato d'una sua figlia, un giovanotto sportivo e allegro, e mentre parlava, aveva un'espressione così attonita e buffa, da farlo sgangherare dalle risa. Il giovane ne aveva già udito un accenno dalla fidanzata mentre discutevano, fatto insolito, invogliati da chi sa quali avvenimenti, su argomenti sociali, di chi possiede e di chi non possiede e se i primi hanno l'obbligo di dare ai secondi; e incuriosito aveva voluto ottenere da lei la conferma e conoscere tutti i particolari per ridere con amici nelle ore di svago.



1 - Gustav Klimt: *Il toro* (1901-1902).



2 - Wassily Kandinsky: *Corteo nuziale* (1902-3).

HUGO, BOITO E GLI «SCAPIGLIATI»

di

Remo Giazotto

A Victor Hugo andavano, tra il 1840 e il 1870 circa, non poche delle spirituali attenzioni e degli estetici richiami che preoccupavano e sollecitavano gli italiani, poeti, narratori e letterati, cresciuti e formati in un ambiente culturale nostrano, è vero, eppur emancipato e aperto a tal punto che non pochi dei più spregiudicati spiriti d'allora apparivano per mondanissimi e consumati professionisti di quel « beau monde » per il quale unico valido privilegio era l'essere a contatto « des grandes sérénités ou des spasmes de la nature ». A Milano Arrigo Boito, sulla scorta del Tarchetti e, più ancora, del Rovani, in compagnia del Praga e del Camerana, tentava di farsi banditore di una rivoluzione, e non solo evoluzione, nella quale i più scoperti aspetti del romanticismo nazionale (ché per gli italiani di un romanticismo europeo non era ancora il caso di parlare) acquistassero sapore e significato di necessità sociale, politica, morale. Se Boito non amava Manzoni gli era perchè in lui scorgeva egli la falsata e compressa figura di un ribelle: un ribelle che « aveva troppo ingegno per essere produttivo come tale »; allo stesso modo che il Tommaseo disprezzava il Leopardi per la sua retorica politica che, secondo lui, era la dimostrazione della sua impotenza poetica. Avendo Manzoni e Leopardi come punti di riferimento riguardo le vere risorse di quel romanticismo che era, negli anni 1860-70, considerato ufficialmente di casa, i cosiddetti « scapigliati » milanesi si abbandonavano ai loro

sogni di rinascita e di indipendenza, avvicinando alle nari le fiale contenenti l'elisir mussetciano e hughiano, per quanto poteva loro provenire dalla poesia e dalla letteratura, e accostando agli orecchi le scatole sonore che racchiudevano i più esaltanti ed esaltati motivi verdiani e belliniani nonchè rossiniani, per quanto la musica era chiamata a contribuire. Allorchè la « scapigliatura » era in embrione e gli spiriti che la vollero stavan misurando spietatamente le risorse altrui e le proprie, o confessando e facendo confessare peccati, vane illusioni e false speranze; Giuseppe Rovani, il più indomito e il più sincero degli « scapigliati », osò pronunciare una sconveniente allusione ai mali che alla poesia provenivano da poeti privi di fantasia come il Carducci e alla musica da musicisti pletorici come Verdi; e aggiungeva: « son vivi entrambi per gli italiani d'oggi e lo saranno anche per quelli di domani; ma qual vita senza avventure è la loro! ». Arrigo Boito, al contrario, e della « scapigliatura » egli sa pur cogliere i simboli e le consacrazioni (anche se in ritardo), mentre ripudia come « amici del cuore » Musset, la Sand e Murger, perchè troppo falsi, mobili e corrotti, chiede dapprima ausilio di spiriti e di forme, senza eccezione, a Victor Hugo, il nostro Verdi della poesia, e si volgerà in seguito a Verdi, il vero Hugo della musica, per rafforzare la sua posizione di italiano nuovo: italiano, poeta e musicista. Cinque lettere inedite del Boito all'Hugo — lettere che sto per riprodurre nella loro interezza — sono assai istruttive in proposito. Scritte tra il maggio 1864 e il novembre 1865 esse nascono dunque nel momento cruciale della nuova professione di fede boitiana: quella che, sollecitata dalle austere forme della lirica e del romanzo victorhughiani, poneva come presupposto alla autonomia espressiva della poesia e della musica la piena ribelle e sovvertitrice autorità individuale. Resta sempre problematico spiegare il Boito shakespeariano di *Otello* e di *Falstaff*, con il Boito che soleva additare, appunto, come presupposti reali di quella sua professione di fede, il *Roi s'amuse* Hugo-Verdi (*Rigoletto*). Emilio Praga, che il Boito descrive a Hugo come un puro (v. lett. n. 1), aveva pur, con intenti satirici per nulla verdiani, fatto già intendere all'amico « la inutilità di certe forme d'arte (*Rigoletto*) che non sanno approdare mai sul lido della dignità espressiva »; « ma già — prosegue egli, il Praga, in una lettera al Boito — forse Verdi possiede un ingegno troppo

forte, troppo veritiero, troppo onesto per poter e voler adattarsi ad intendere quello che di nascosto, e quindi di realmente sentito e sofferto, si nasconde nell'animo dei personaggi...». A quanto racconta Antonio Ghislanzoni che, col suo impetuoso poetare, per molti aspetti simile a quello del Prati, si allinea ottimamente tra gli esemplari scapigliati di discendenza rovaniana, Verdi, già dagli anni di *Ernani* (1844), si sente attirato dal magnetismo hughiano e al tempo stesso respinto, proprio per via di quella vita segreta del personaggio che egli non ha mai voluto, come del resto è accaduto in questo caso e in quello di *Rigoletto*, scoprire totalmente a nudo. Il fatto che Verdi preferì far trattare, per il suo libretto, cotesto soggetto di *Ernani* a un poeta tipo Piave, spiega ottimamente le parole del Ghislanzoni; il quale, a sua volta, sembra accordarsi col Boito a proposito della necessità, per l'Italia, di un poeta veramente nazionale capace di trasformare la più illustre tradizione in esperienza di vita autonoma: attualissima nell'azione e nel pensiero, ardente e, quando che occorra, rivoluzionaria, sovvertitrice. Ma, mentre Rovani e Ghislanzoni già si orientavano verso un poeta del tipo Hugo, Boito diffidava di quel tipo poichè da lui giudicato troppo francese, intendendo con tale qualificazione che per lui era necessario all'Italia un genio (proveniente dai domini della poesia oppure da quelli della musica, o, ancora, da quelli della pittura: non importava da quale dei tre) capace di adergersi al di sopra degli interessi e degli ideali nazionalistici per spaziare e dominare stirpi, lingue, ambizioni: un genio universale. Un Dante, forse? Sì, un Alighieri per il Boito sarebbe stato, in quegli anni di incertezze, di delusioni, di esaltazioni patrie, civiche e artistiche, il salvatore, il messia auspicato da tutti gli italiani desiderosi di riscatto. All'epoca delle lettere a Hugo, Boito è sempre più convinto di questa necessità e al poeta francese parla dell'Alighieri (v. lett. n. 2) con l'accento accorato di un figlio incapace di rendersi degno del padre. E Boito, così deluso, si rivolge all'amico, un amico più grande, assai più grande di lui, per sfogare, sia pur in termini composti e d'ossequio, la sua ansia, la sua amarezza.

Con queste lettere a Victor Hugo siamo, abbiamo detto, nel periodo cruciale della formazione intellettuale e spirituale, oltrechè stilistica e formale, di Boito, del Camerana, del Dossi e del Ghislanzoni; è l'ora della riscossa

politica del popolo italiano che coincide con quella della piena affermazione degli « scapigliati » milanesi. Le lettere boitiane al poeta francese non a caso sono scritte in questo periodo — e di qui, da cotesta constatazione, la loro grande importanza —, non a caso esse convogliano da Milano a Guernesey, l'isola dell'esilio victorhughiano, il sentimento di uno schietto temperamento di patriota sì, tuttavia troppo schiavo dei diritti della cultura — e non solo dell'arte — per essere completamente libero nella propria coscienza d'uomo. Nel 1860, ancora, l'idea di patria era per Boito ventenne solo il tormentante aspetto di un problema non perfettamente impostato; non era certo un ideale. Hugo in questo stesso periodo, al contrario, si esprimeva in proposito con chiarezza tale da non concedere il menomo indugio allorchè si trattava di scontare il proprio dichiarato atteggiamento libertario, socialistoide, rivoluzionario in senso legittimo al punto di preferire l'esilio all'altissimo posto cui l'avrebbero designato i fidi di Napoleone III. Eppure nel 1864-65 l'esilio di Hugo diventava una sorta di mito cui si abbeveravano le coscienze libere e ribelli dei popoli oppressi: nel suo culto si rinfocolavano fede, speranza, illusione. Mazzini e Garibaldi credettero in quel mito e nel nome di Hugo; alcune volte, i due grandi italiani, sostenitori di due idee opposte, giungevano persino ad accordarsi nel supremo interesse della loro causa: il riscatto dell'Italia dal giogo secolare. Arrigo Boito, giovanissimo ancora in questi anni, era tuttavia avviato verso la pienezza dell'arte e con la maturità della personalità si andava maturando in lui la coscienza dell'italiano nuovo. E a questo punto egli si accorge di Hugo; non solo, egli si avvede altresì che al poeta francese, proscritto e in esilio, gli italiani d'allora riguardano con un rispetto, una devozione, oltre che con ammirazione sconfinata, quali nè meno i francesi concepiscono e dimostrano. Mancava, sì, un Alighieri, all'Italia del 1864, a quell'Italia che pure aveva i suoi eroi, i suoi martiri; non lo si poteva risuscitare ma era vivo l'uomo del secolo, il genio, il salvatore delle coscienze assopite e frastornate: era vivo, ed era valido per gli italiani anche se figlio d'una nazione diversa, ancorchè sorella di sangue: Victor Hugo. Con nessun altri, nè meno con Verdi, Boito scopre il suo sentimento come con Hugo; misuratore della parola, egli non conosce freno allorchè ha da servirsene per esprimere proteste d'amore e di fedeltà cieca, incondizionata, rivolte al poeta

francese. Si accorge dunque di Hugo, il Boito, e all'improvviso — forse già da uno o due anni predisposto dai suoi confratelli milanesi — si sente assalito da «la maladie heureuse»; non se ne difende, non intende resisterle, ma si lascia invadere da essa in ogni fibra della mente e del cuore, e consente che questo potentissimo germe fecondi in lui, senza pudore o renitenza, il prodotto di un nuovo connubio, di un nuovo amore. Boito vorrebbe dire tanto, forse troppo, al « grande uomo »...

...S'io non temessi di parlare troppo di Voi, Vi direi d'una picciola famiglia di poeti italiani, che cresce a nostri giorni dalla Vostra Idea. Vi dirò soltanto come uno di questi che io amo come fratello si farà coraggio a mandarvi l'opera sua che presto sarà letta fra noi... (v. lett. n. 1).

Questo periodo, col quale si chiude la prima lettera della nostra serie, ci fa sapere con tutta esattezza quanto gli « scapigliati » milanesi — « la piccola famiglia di poeti italiani » — si abbeverassero alle sorgenti della poesia victorhughiana; e di questa famiglia Emilio Praga, l'amico fratello non apertamente nominato nella lettera del Boito, era il capostipite, e per tale riconosciuto da tutti, e Boito forse intende alludere alla sua operetta (che uscirà nel 1868) dal titolo, del resto victorhughiano, *Fiabe e leggende*. La lettera che viene dopo, del maggio 1865, contiene importanti notizie riguardo al contributo di Hugo al giubileo dantesco: contributo di prosa e di poesia di cui, in quei giorni, si andavano occupando tutti i giornali della penisola, e, tra questi, il *Pungolo* e la *Nazione* di Firenze, i quali ultimi avevano ottenuto il privilegio di riprodurre gli scritti del poeta francese. Tutta la lettera è una protesta d'amore; in taluni punti potrebbe anche apparire una certa adulazione interessata, tanto più se si tien conto del contenuto dello scritto in data primo novembre dell'anno seguente 1865 nel quale Boito chiaramente ricorre ad un appoggio a « un mot de passe tout-puissant » per sè medesimo e non più per Emilio Praga, l'amico del cuore suo.

...Je serai à Paris vers la fin de ce mois où je compte écrire et publier quelque chose. Les journaux sont bons pour commencer mais comment y parvenir?

Votre nom au bout de quelques lignes adressées à un écrivain illustre ou influent serait un mot de passe tout-puissant pour moi. Je l'implore.

Cette manie d'écrire Votre langue est une nécessité du temps. Le Verbe de l'époque est français, il faut lire en français, il faut traduire en français...

Due grandi amori confessa Boito nella chiusa di questa lettera: l'Arte (con l'A maiuscola) e Victor Hugo. Nella prima delle lettere inviate al poeta aveva proclamato, con l'enfasi dei ventidue anni, tre sole realtà per lo spirito assetato di vero e di buono: « l'Évangile, la divine comédie, les contemplations »; e chiarisce persino: « Il suffirait un seul de ces livres pour que l'homme devînt juste... ». E forse con nell'animo la visione di tale giustizia, il giovanissimo Boito sente insorgere nelle vene la forza di un dovere morale: quello che lo vorrà, di qui a tre anni, a Bezzecca, tra le file di Garibaldi, in compagnia del Praga e del Faccio.

Victor Hugo non solo diede coraggio, fede nella vita e nella giustizia ai giovani della « scapigliatura » milanese, ma li formò moralmente e socialmente; attribuì un significato e un valore umani a uomini come Mazzini, come Garibaldi; li rese entità pratiche e reali tra coloro che ancora idealizzavano e teorizzavano sul concetto di patria.

Hugo è il poeta del Boito che da poco ha aperto il cuore e la mente alla poesia, alla letteratura, alla musica; è l'eroe del Boito combattente per la causa d'Italia; è l'incanto lirico, mitico, legendario; Prometeo novello delle più fresche generazioni di questo secolo che di quel nome accoglieva: « Verità, Poesia, Bontà, Eroismo, Genio » (v. lett. n. 1). Verdi sarà per Boito il poeta, il genio di una maturità più scarna di entusiasmi ma più ricca di opere concrete; Verdi sarà per lui l'aedo che non fa solo sognare ma che sa istigare alla battaglia, spingere a una mèta di vittoria. Dall'uno trae la suggestione del sogno, la capacità di evasione persino dai rumori del romanticismo; dall'altro, da Verdi, egli sugge la volontà per vivere in una realtà di opere e di ideali che non è più ciarpame, ovvero sinonimo, secondo il Croce, di quegli elementi d'arte « insiti nei romantici italiani della generazione anteriore, più prossimi alla sorgente storica di quel moto, e nondimeno già incapaci di propagarlo, vecchi e stanchi; nel preteso ritardatario, in Boito,

son invece forze vive, perchè trovano un'anima simpatica... ». Nella valorizzazione, o rivendicazione che il Croce fa di Boito, poco conta l'elemento biografico, poichè di quella vita il filosofo e critico confessa di nulla conoscere; e pertanto possiamo essere certi che anche a lui cotesti scritti all'Hugo sono restati ignoti, come a tutti coloro che del poeta-musicista padovano si occuparono e scrissero. Sono dunque, queste lettere, un grande segreto carpito al Boito, segreto che solo l'accostamento di quattro personalità potrà in parte spiegare; le quattro personalità, poste in correlazione storico-culturale, formano due binomi di capitale importanza onde render comprensibili certe situazioni determinatesi in Italia tra il 1850 e la fine del secolo: periodo interamente occupato dal Boito. Hugo-Verdi, Goethe-Shakespeare. Ecco i due binomi, le due antitesi che paiono addirittura dar corpo a tutte le verità contenute in cotesta asserzione crociana: « Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto una poesia in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito ». Da *Re Orso* (Victor Hugo) a *Mefistofele* (Goethe), da *Otello* a *Falstaff* (Shakespeare), possiamo ancora dire col Croce, è come se Boito contempra « la realtà sotto l'aspetto cosmico e universale: mira a coglierne l'essenziale, non si chiude in un cantuccio di essa, in una situazione sociale, e in un ordine particolare di sentimenti. E lo spettacolo della vita gli si presenta come tragicità, in cui sono oltrepassati le forze distruttive, la passione, il peccato, il delitto, la morte, e hanno di fronte, deboli fiori spezzati e portati via dall'uragano, docili Desdemone, l'amore, la bontà, la dolcezza... ».

E questo Boito di Croce può essere veramente il Boito dei nostri tempi, il Boito visto, scrutato, osservato, anatomizzato dall'occhio del critico del nostro secolo, cui Boito medesimo donò non pochi dei suoi ideali, delle sue passioni: ideali e passioni che dopo l'esperienza verdiana — scontata e assimilata, ma non annullata, quella hughiana — hanno un solo nome: il più grande nome della sua vita d'artista: Nerone.

Come con le parole indirizzate a Hugo, nelle presenti lettere, il Boito svela tutta intiera la fervida (ma non falsa rettorica) personalità del suo temperamento poetico! E come bene dai giorni di queste lettere a quelli del tormento verdiano per *Falstaff*, ci sarebbe lecito rifar cronaca e storia di tutte

le più sofferte esperienze degli italiani artisti e letterati d'allora! Allorchè Verdi avrà fatto sopire in Boito ogni èmpito ed ogni impulso di scapigliato romanticismo (quasi che la severità verdiana voglia austeramente far ripagare all'indomito spirito boitiano il suo peccato victorhughiano di gioventù), Wagner, per suo conto, avrà già in parte modificato tale prima lezione romantica del poeta padovano. Ci aveva pensato *Tannhäuser*! E mentre Boito, molti anni appresso, riandando al suo grande confessato amore, all'Hugo poeta proscritto ed esule, resterà muto, forse perchè timoroso di farsi riprendere da Verdi, per il quale era giunto a trascurare la sua creatura prediletta, Nerone; fiumi di parole, per contro, e tumultuosi come quelli in altri tempi disarginati per il poeta francese, lascerà straripare ancora non appena lo si solleciterà a parlare di Wagner. A Hugo, un francese poco romantico cui credeva l'Europa più romantica, Boito aveva fatto confessioni uscite direttamente dal cuore, senza timore di scoprirsi troppo; ingenua confessioni rivelatrici tutte di una forza e di una linea di carattere; a Camille Bellaigue, critico ed esteta della musica, uomo di gran cuore e di profondo sentire, il Boito già arrivato alla sua maggiore pienezza, il Boito del 1883, ovvero di *Falstaff*, parlerà del creatore di *Tannhäuser* con smarrimento, attratto, sconvolto, ipnotizzato, simile a colui, per dirla ancora col Croce, « che guardi affascinato sull'orlo dell'abisso, e, pur nella vertigine dell'orrore, sia percorso da fremiti di affetto, da impeti di idealità... ».

È un fatto: *Mefistofele* nasce, sì, da quel soffio romantico che spira dai polmoni di Faust in quanto figlio purissimo, per sangue e per coscienza, di Goethe; ma è appunto il soffio fecondatore che porta a volo il seme più idoneo ad un attecchimento che trova ragione di vita in un diverso ideale; uno strano, complesso ideale che crede di possedere un mito per religione, quello di Victor Hugo, è una terribile realtà come fede, quella per Wagner. Sarà, sì, Verdi a conciliare quel mito con quella fede, e lo farà con arte tenace, come è accaduto per tutte le imprese della sua vita d'uomo e d'artista. Ma allorchè il giovanissimo Boito, assistendo a Parigi alla caduta di *Tannhäuser*, accosterà le labbra a quella fonte d'oblio, di delizia e di terrore, fonte che mescola le acque del Lete a quelle del Reno, la potenza fascinatrice del musico tedesco sarà capace di trasformare in energia così violenta l'aspirazione musi-

cale, che in lui non aveva coraggio per manifestarsi intera, quasi che l'ammontamento victorhughiano la ritenesse e la frenasse. *Mefistofele* è il prodotto di questa nuova energia che si sprigiona a contatto di quell'ibrido, mostruoso, metà uomo, metà bruto, fauno, satiro, centauro e tritone, forse in parte dio, in parte asino, Dioniso per il delirio divino dell'ispirazione, Botton per l'eroica cocciutaggine: tale il Wagner quale appare al Boito ventenne, il Wagner degli anni suoi più maturi: il Wagner delle confessioni al Bellaigue: il Wagner, infine, che egli, Boito, si dorrà di non poter riuscire ad amare tutto intero e per il quale giungerà a dire, in una mescolanza di rabbia, di sfidante affetto, di devozione e di sottomissione, « Mais si nous oublions son train de derrière, lourd, tardif, ridicul, et récalcitrant et si nous ne regarderons que le buste, c'est à genoux qu'il faut le contempler... Il a possédé le monde harmonique et métabolique tout entier, dont on n'avait conquis avant lui qu'un seul hémisphère... ».

Dall'Hugo delle *Contemplations* al Wagner di *Tannhäuser*, dal Goethe del secondo *Faust* al Verdi di *Otello*, l'arte, la cultura e l'umanità di Arrigo Boito, poeta e musicista profondamente italico e uomo-cittadino sinceramente italiano, si snodano, si svolgono, si nutrono e osano, avanzano, si affermano lungo il cammino della dignità nazionale, accompagnandosi a tutti gli ideali più puri di questo secolo socialista, umanitario e mistico. E come da Victor Hugo socialismo e umanesimo giungono a Boito trasformati in controllata impazienza creativa, così da Wagner il misticismo dalla leggenda nordica reca a lui, col suo fascino « odioso e adorabile », la forza per riscattare il terrificante ibrido di quegli amori selvaggi, di quelle morti terribili di eroi e di folli, e farsi sempre più degno della sua stirpe mediterranea; alla quale egli teneva con tutte le sue forze, e solo allorchè avrà consegnato a Verdi, interamente finito, il libretto di *Falstaff* e solo appresso il definitivo trionfo del musicista, per eccellenza mediterraneo, egli saprà proclamare, sulla scorta dell'insegnamento victorhughiano: « il faut méditerraniser l'esprit humain: le vrai progrès n'est que là... ».

Alla base di tutti i cicli assimilativi e trasformativi affrontati e superati da Arrigo Boito, tra il 1864 e la fine del secolo, sta il suo amore per Victor Hugo; e poichè è un amore spuntato e cresciuto d'impeto, favorito dal

clima emotivo di quell'animo, negli anni della più ricca e genuina giovinezza, resterà per Boito amore incancellabile, insostituibile, poichè capace di rievocare in ogni momento gli entusiasmi dei venti anni, di quando cioè si può credere, come superstizione ostinata, a una mano che si protenda dall'alto a svelarci con noi stessi... « cette main est venue — scriveva Boito a Hugo nel novembre del '65 — et c'est la Vôtre, je la prends, je la serre, je la baise et m'apprête à marcher ».

Questo Boito, che di Victor Hugo si proclamava con tutti — soprattutto coi confratelli della « scapigliatura » — « umile discepolo d'Italia », tenderebbe ad allevarsi in un clima di mite tristezza, di stemperato anche se ritemprante lirismo: il lirismo dell'opera hughiana ch'egli di più amò, delle *Chansons des rues et des bois*, l'opera della sua giovinezza, l'opera che gli rende lecito cantare, volgendosi all'amico carissimo Giovanni Camerana:

*Dio ci aiuti. Su te sparga l'ulivo,
sparga la pace e le benedizioni;
sii sulla terra un vivo
felice in mezzo ai buoni.*

*A me calma più piena e più profonda:
quella che splende nell'orbita d'una
pupilla moribonda
mite alba di luna.*

1. Le 1er article...
2. Le 2e article...
3. Le 3e article...

Orange 10/10

4. Vous êtes les maîtres

5. Le 5e article...
6. Le 6e article...
7. Le 7e article...
8. Le 8e article...
9. Le 9e article...
10. Le 10e article...

11. Le 11e article...
12. Le 12e article...
13. Le 13e article...

14. Le 14e article...
15. Le 15e article...
16. Le 16e article...
17. Le 17e article...
18. Le 18e article...

Orange 10/10

Le lettere di Boito

Maestro. Aspettavo da cinque mesi la fine dell'anno per potervi scrivere senza peccato di tracotanza e d'indiscrezione.

Raffrenavo penosamente la cupidigia che mi son tenuta nell'animo fino ad oggi, e l'effusione della riconoscenza mia, per ispavento di riescire troppo presto tedioso al grand'uomo che m'onorò della sua memoria.

Oggi soltanto m'è dato di poter preferire alcune parole che mi faranno perdonata la lettera.

Oggi confuso nel coro delle anime che vi glorificano posso rendervi un tenero tributo di voti e di benedizioni. Fecondi il cielo sull'anno che sta per aumentare questo gran secolo per tanta parte Vostro, fecondi la Verità, la Poesia, la Bontà, l'Eroismo, il Genio che Voi seminaste; fecondi la Vostra gloria sugli uomini, nel Vostro cuore la pace. Protegga Iddio sempre più tutti coloro che vi amano, e doni gioia a tutti quelli che amate Voi.

A semplice titolo di strenna vogliate anche benignamente accogliere da me una mia operetta nuova che vi mando.

La è una leggenda matta, un fabliau, una fiaba.

Quando per generosità la leggerete fate di non ricordarvi quel incantato conte bleu che ideaste sotto le rovine del Falkenburg in quel bell'agosto del 1838.

Victor Hugo fin da quell'epoca lieta, glorioso e giovane come oggi ma forse assai più giocondo, viaggiando giù pel Reno cantava in quella fantastica forma, quando io non ero ancor nato.

Voi lavoravate già allora per le generazioni future; Dio che le aveva in pensiero vi faceva lavorare così.

Tutti i buoni d'ogni paese che son nati con me vi hanno poi benedetto sempre ed amato.

S'io non temessi troppo di parlare con Voi, vi direi d'una piccola famiglia di

poeti italiani, che cresce a nostri giorni dalla Vostra Idea. Vi dirò soltanto come uno di questi che io amo come fratello si farà coraggio a mandarvi l'opera sua che presto sarà letta fra noi.

V'abbiate il bacio che si dà alle cose sacre.

Ho ricevuto il ritratto Vostro; grazie dall'anima.

Arrigo Boito

Milano, 23 decembre 1864.

Milan, 15 mai (1865)

Maître. Votre écrit vient d'être publié sur le Pungolo; « en français et en italien », et sera reproduit après-demain par les journaux de France sous sa forme exacte et naturelle. J'ai aussi recommandé à La Nazione, journal officiel de Florence, de ne pas publier la lettre avant la lecture publique.

J'ai exécuté Vos désirs avec religion et avec crainte. J'ai eu pendant tous ces jours la joie et la peur de Votre confiance.

Aujourd'hui, 15 mai, je Vous écris de Milan tandis que Votre œuvre sera lue à Florence au milieu des foules.

« Je ne suis pas de la fête », avec le corps, j'en suis triste; une complication de circonstances m'y empêche; mais j'y suis avec l'âme. Je ne vais pas au jubilé de Dante, mais grâce à Vous, le jubilé de Dante vient à moi. Mon immense adoration pour Alighieri, pour vous, me rendent presque digne de l'illustre faveur que Vous m'avez faite en m'envoyant une copie de Votre prose éblouissante.

La Vérité sainte et belle coule toujours de Votre plume; l'encre sous Votre main se décompose en lumière.

Lorsqu'on Vous lit on se sent meilleur. Votre idée se réverbère sur les blancheurs de l'âme et y fait jaillir des rayons; elle a cela de commun avec l'idée du Christ et avec l'idée du Dante.

Il suffirait un seul de ces trois livres: l'Évangile, la Divine comédie, les Contemplations, pour que l'homme devînt juste.

Je n'admire pas seulement Votre poésie, je crois en elle; aussi l'expansion d'un

croyant peut se permettre plus que l'expansion d'un admirateur. Je me suis permis cette page.

J'ai encore un touchant remerciement à vous faire. « Emile Praga », un triste poète que j'aime comme un frère, a reçu dans ces jours-ci quelques lignes de Vous. Il en est encore tout ému. Il me charge de Vous remercier à sa place pour cette relique du Génie qu'il possède; je lui obéis, mais je Vous remercie aussi pour mon compte.

Les grands sont les bons; Votre bonté envers nous est encore de la grandeur.

Je Vous baise les mains. Arrigo Boito.

P.S. J'ai retardé involontairement l'expédition de cette lettre. Pendant ce temps j'ai appris qu'une autre personne, qui possédait à Florence Votre précieux écrit, l'a publié en italien avant la lecture publique.

J'ai été devancé par quelqu'un d'autre, qui n'a pas attendu le « 15 mai » pour Vous obéir. A. Boito.

Maître. Vous m'avez écrit avant la guerre, je Vous réponds après la paix; rien de ce qui s'est passé mérite que l'on s'en souvienne. L'Italie entre dans une voie de médiocrité heureuse et discrète. Vous nous avez dit: « Soyez grands et libres! » nous sommes libres et médiocres, peut-être grandirons-nous un jour.

En attendant oublions cette guerre et cette paix; l'Art vaut mieux. L'Art est une patrie idéale, Maître; voilà pourquoi « Votre volontaire » retourne à Vous et même avec une prière sur les lèvres.

La prière la voici:

Je serai à Paris vers la fin de ce mois où je compte écrire et publier quelque chose. Les journaux sont bons pour commencer mais comment y parvenir?

Votre nom au bout de quelques lignes adressées à un écrivain illustre ou influent serait « un mot de passe » tout-puissant pour moi. Je l'implore.

Cette manie d'écrire Votre langue est une nécessité du temps. Le Verbe de l'époque est français, il faut lire en français, il faut traduire en français.

Maître, pardonnez mon audace; elle est le résultat de deux grands amours, de mon amour pour l'Art et de mon amour pour Vous.

Votre fidèle disciple Ary Boito.

1^{er} novembre (1865) - Milan, via Bigli 7.

Maître. Merci, merci encore et toujours. J'étais plein de repentir et de trouble, je me disais qu'il aurait fallu ne pas vous écrire cette audacieuse lettre, que je n'aurais dû rien vous demander puisque Vous m'aviez déjà donné Votre confiance, que j'abusais de Votre grandeur, que j'étais impudent, vain, égoïste, que je voulais un salaire à mon enthousiasme et que sans doute Vous auriez aussi pensé ces choses-là! J'étais malheureux; je reçois Vos lettres et me voilà heureux.

La bonté de Vos actions est infinie comme la beauté de Vos livres; Votre génie est vertu, Votre vertu est génie, voilà pourquoi Vous êtes plus grand que les autres.

Du sommet d'où Votre esprit domine Vous pouvez tout aussi facilement jeter à la foule une idée ou tirer de la foule un homme. Quand votre bouche dit un nom les échos le répètent; ce que Vous portez Vous l'arborez.

Et moi je serai digne de Votre aide souveraine, si non avec le talent du moins avec le cœur. Vous vous êtes fié en moi d'une manière simple et auguste. Vous ne me connaissiez point (j'aurais pu être tout aussi bien quelque hypocrite curieux d'entendre la voix du génie) mais Vous avez deviné ma foi. Je me rappellerai cet acte pendant toute ma vie. Je voulais Vous écrire tout ça de Paris, après avoir rendu Votre lettre à M. de Girardin, mais comme mon voyage est retardé d'une quinzaine de jours je ne puis attendre si longtemps pour Vous remercier.

Je vivais triste, irrésolu, incerte, presque assoupi; j'attendais avec une sorte de superstition « une main de là haut » pour me relever; cette « main » est venue et c'est la Vôtre, je la prends, je la serre, je la baise et m'apprête à marcher.

Vôtre disciple Ary Boito.

Milan, 28 novembre.

Maître. C'était impossible de me taire. J'aimai ce livre avant de le lire, je l'avais deviné mille fois, je l'ai attendu cinq ans; après, je l'ai attendu encore deux semaines (les livres arrivent tard en Italie), à la fin je l'ai lu.

Vous le savez bien; quand vous écrivez je lis, c'est une fête, et après Vous avoir lu j'écris, c'est mon triomphe.

Je suis tout fier de Vous comprendre, toute mon intelligence vient de là.

Je vous envoie, Maître, une espèce d'étude à propos des Chansons des rues et des bois, que j'ai publié sur deux numéros du journal l'Italie.

Veillez me pardonner si j'ai parfois humilié cruellement Votre langue.

Pour Vous épargner la peine de déchiffrer mon italien je vous donne le souci bien plus désastreux de lire mon français.

Il me reste encore à Vous remercier de la dernière lettre que Vous avez eu la générosité de m'écrire.

Je la reli souvent!

Mon âme revient toujours à Vous.

Votre humble disciple d'Italie Arrigo Boito.

Milan, novembre 29:65.

UN PRECURSORE DELL'ESISTENZIALISMO

di

Emilio Cecchi

Dopo quasi mezzo secolo dalla morte dell'autore, esce un grosso volume: *Opere di Carlo Michelstaedter* (Edit. Sansoni, Firenze), a cura di Gaetano Chiavacci che, insieme a Vladimiro Arangio Ruiz (ormai anche egli scomparso), fu del Michelstaedter amico e seguace. Nei primi anni dalla morte del Michelstaedter, l'Arangio Ruiz ed altri avevano stampato alcuni suoi lavori: il trattato de *La persuasione e la rettorica*, il *Dialogo della salute*, e parte delle *Poesie*. Ma oltre che presto tali pubblicazioni furono esaurite, la odierna edizione, curata dal Chiavacci, del tutto le sostituisce, non fosse che per l'abbondanza del nuovo materiale, la correttezza della lezione e la chiarezza dell'ordinamento.

A parte il trattato de *La persuasione* con relative appendici, il *Dialogo della salute*, e la serie completa delle poesie, è nel volume un gruppo di scritti vari (appunti, note, critiche letterarie e teatrali, dialoghi, bozzetti) di speciale interesse per ciò che riguarda minori curiosità culturali del Michelstaedter, e la sua prima formazione e pratica di scrittore. E non è meno importante il nucleo d'un epistolario d'oltre cento lettere, quasi tutte dirette ai familiari: lettere traboccanti di confidenza e di affetto. Nel contrasto degli avvenimenti con i quali drammaticamente si chiuse la vita del Michelstaedter, si accresce da queste lettere il mistero della sua personalità.

Il Michelstaedter era nato nel 1887 da benestante famiglia goriziana

di tradizioni intellettuali e patriottiche e d'un gruppo sociale cui avevano appartenuto un bisnonno, il rabbino Reggio, detto *il Santo*, e Graziadio Ascoli. Il padre reggeva a Gorizia l'ufficio delle Assicurazioni generali triestine, ed era presidente del locale Gabinetto di lettura. La madre, Emma Luzzatto, fu donna di fiero carattere, e a lei il figlio era particolarmente devoto. Molti anni dopo la morte di Carlo, quando col nazismo vennero le persecuzioni razziali, la madre fu imprigionata, e fu uccisa nel 1943, in un campo di concentramento germanico; ed uccisa con lei la sorella maggiore di Carlo, Elda Morpurgo.

Compiuti i primi studi a Gorizia, Michelstaedter s'era iscritto a Vienna alla Facoltà di matematica, disciplina alla quale, come al disegno, era fortemente portato. Ma ebbe occasione di passare alcuni mesi a Firenze. Vi fece amicizie, frequentò qualche lezione all'Università. E finì che a Firenze, nell'Istituto di Studi Superiori, tra il 1906 e il 1910, seguì regolarmente i corsi e sostenne con lode tutti i suoi esami nella Facoltà di lettere e filosofia. Da Gorizia, non appena ebbe finito di scriverla, spedì all'Università fiorentina la sua tesi di laurea, ch'è appunto il trattato de *La persuasione e la retorica*. E senza che si conoscano cagioni materialmente riferibili e, a quanto sembra, senza nessuna lettera ai familiari e agli amici, spedita la tesi di laurea, a Gorizia si uccise, di ventitre anni, il 17 ottobre 1910.

L'amore per il disegno e, generalmente parlando, il gusto delle arti figurative furono tra le ragioni che avevano invitato e trattenuto il Michelstaedter a Firenze. La disposizione alla matematica e la passione per la musica erano state anch'esse fra le più precoci e spiccate caratteristiche del suo temperamento intellettuale. Ma l'opera alla quale il suo nome e la sua memoria si raccomandano, e di cui il volume odierno offre la testimonianza completa, nacque sotto altri segni, e sembrò che rispondesse a mozioni del tutto diverse.

Difficile poter dire che cosa attrasse il Michelstaedter con tanta violenza in una direzione nuova. Sta il fatto che, per completare la propria formazione, eppoi per esprimersi con alcuni libri, non gli occorsero in tutto più di cinque o sei anni. E questi anni gli erano bastati per perfezionarsi nel greco, tanto da impostare tutto il lavoro de *La persuasione* su una appro-

fondita conoscenza della filosofia presocratica e della dialettica dei sofisti. Né egli era meno solidamente preparato intorno agli sviluppi del pensiero platonico, e (attraverso gli ultimi dialoghi di Platone) intorno a quella che egli sarebbe stato inclinato a considerarne la fatale degenerazione, nella retorica aristotelica. Com'è altrettanto palese, anche da accenni che si leggono nell'epistolario, ch'egli non aveva creduto di poter trascurare la filosofia e la letteratura cabalistica; e non meno che di sofisti presocratici e tragici greci s'era nutrito alla poesia pessimistica del *Giobbe* e dell'*Ecclesiaste*.

In realtà, il suo pensiero, come particolarmente si deduce dal trattato *La persuasione e la retorica* e dal *Dialogo della salute*, è di un pessimismo assoluto. E nel suo schema più semplice potrebbe riassumersi così. « Che cosa è bene? » Michelstaedter comincia col chiedersi. Bene, egli risponde, è tutto ciò di cui abbiamo bisogno per vivere, e di cui non possiamo fare a meno. Ma se necessitiamo di essi, e non possiamo farne a meno, noi non abbiamo in nostra potestà i cosiddetti beni. Anzi sono essi che ci tengono in loro potestà, e noi ne dipendiamo perché non possiamo vivere senza di loro. Così è d'ogni cosa di cui abbiamo bisogno; talché può dirsi che mai possediamo la nostra vita, ma la aspettiamo dal futuro, la cerchiamo dalle cose che ci sono care in quanto contengono il nostro futuro; finché la morte troncandò questo giuoco è per noi come un ladro che spogli un uomo ignudo.

Come appare da questo schema, la polemica morale del Michelstaedter è sostanzialmente diretta contro ciò ch'egli chiama la volontà di « continuare », contro al meschino amore della vita, e contro alla catena delle dipendenze che sono condizionate dal bisogno. Nel suo sistema, la « retorica » è lo strumento di queste molteplici servitù. Ed è naturale che la « retorica » sia per lui immedesimata e inseparabile dallo spirito della società borghese non meno che da quello che anima le rivendicazioni proletarie. Benché in lui non manchi il senso d'una solidarietà, che dovremmo dire atletica o eroica, con le coscienze che come la sua si sono emancipate dalla schiavitù « retorica », non è certo da andare a cercare nelle sue carte uno spirito di socialità o di carità.

Sembra quasi impossibile che, nonostante morisse giovanissimo, Mi-

chelstaedter con la sua robusta cultura germanica non avesse letto nulla di Nietzsche, al quale fra l'altro l'avvicinava l'amore della filosofia e della morale presocratica. Il fatto è che, a quanto conosco, non lo cita mai. Mentre invece è probabile che ignorasse del tutto il Kierkegaard. Ma i due scrittori gli sono fraterni. Ed anche di recente un nostro studioso, Giulio Cattaneo (in *Aut aut*, n. 37, gennaio 1957), giustamente si chiedeva se la fortissima pagina del Michelstaedter sul terrore di fronte all'infinita oscurità che a momenti squarcia la trama dell'illusione, non sia stata, con anticipo di molti anni, una interpretazione precisa e sorprendente dell'«angoscia» di cui trattano i più moderni filosofi esistenzialisti.

Ma dello stesso studioso vale anche un'altra osservazione, ed è questa: che alla figura morale ed all'opera del Michelstaedter s'accresce rilievo se storicamente le consideriamo sullo sfondo di quel diffuso disagio intellettuale e di quell'inquietudine che, sofferta particolarmente dai giovani, caratterizzò l'ultimo scorcio dello scorso secolo e i primi del Novecento. Nel volgere di pochi anni, le tradizionali tavole dei valori furono allora sovvertite, se non rovesciate addirittura. E quanti fatti significativi, in cotesti anni: la morte di Nietzsche che segnò il principio della sua apoteosi; il prestigio che per un certo periodo accompagnò la riesumazione dell'*Unico* di Stirner; il processo, il carcere e la lamentevole fine di Wilde; il suicidio di Weininger, che per taluni aspetti fa pensare a quello di Michelstaedter; la brutale violenza di movimenti come il «dadaista» e il «futurista». Su quello sfondo di culturale inquietudine e di sgomento misterioso è tutta una serie d'eventi e figure di cui ora abbiamo appena indicati i primi venutici sotto alla penna. Insieme con essi, nella rubrica delle filosofie e delle morali disperate e impossibili, va a collocarsi l'opera e la vissuta avventura di Michelstaedter; e non vi occupa certo uno dei posti inferiori.

Il Michelstaedter era troppo acuto per tardare ad accorgersi che il suo anarchismo pessimista e distruttivo necessariamente si sarebbe trovato di fronte la obiezione dello «storicismo» crociano, a quell'epoca ancora in via di formulazione. Difatti, il volume odierno fra altre cose contiene, deferente quanto decisa, una presa di posizione *adversus* Croce. Ma non è tanto questo che conta. Ha assai maggior peso che, a una riflessione spre-

giudicata, fatalmente si scopra come la polemica del Michelstaedter contro alla « rettorica » e contro al meschino amore della vita servile, non avesse in fondo né potesse avere altro sbocco che in un'assoluta negatività. Osserva appunto il Cattaneo che il « pensiero del Michelstaedter può trovare una liberazione soltanto in senso nihilista. Il suicidio resta l'unico modo di concludere una problematica insolubile ».

Anche il Weininger aveva finito col suicidio, dopo avere pur scritto (*Intorno alle cose supreme*) che « il suicidio non è segno di coraggio ma di viltà; quantunque di tutte le viltà sia la minore ». E ripensando al Michelstaedter, alla sua splendida giovinezza e prestanta fisica, alla passione per i giuochi sportivi e la musica classica, e alla eleganza ed affilatezza della sua cultura greca, il Borgese evocò a paragone l'immagine dell'eroe nietzschiano, della bella belva, dell'efebo presocratico, cresciuto fra la palestra e la scuola dei sofisti. Ma anche egli volle forse dedurre troppo direttamente la morte del Michelstaedter dalle teorie. E volle vedere una specie di riprova lirica, di sfida selvaggiamente entusiastica alla « Vita-vissuta-dentro-la-Morte », nell'attimo del colpo di pistola.

Verosimilmente la cosa non fu così deliberata e rettilinea. Nel suo frenetico orgoglio intellettuale, nella sua fame di assoluto, nella appassionata violenza dei suoi ventitre anni, il Michelstaedter aveva finito col comporre di se stesso un audace modello di stoicismo filosofico; aveva creato di se stesso una sorta di mito eroico, e lo vagheggiava e perfezionava; finché non poté più sopportare che il suo carnale io vivente non si identificasse con l'altro, con l'io del mito; e inseguendo questo si trovò nella morte. È una sorta di nuova e più drammatica favola di Narciso; ed è una rifioritura di superbo dottrinarismo estetico, su un fondo etnico ebraico, attizzato ed esasperato dalla inesorabile logica greca.

Questo elemento che approssimativamente s'è chiamato estetismo, e che portò il dramma allo scatto finale, nulla toglie alla indimenticabile, originalissima figura del Michelstaedter. E non toglie all'interesse della sua speculazione; anche se gli eredi del suo pensiero e più fidi seguaci con gli anni presero altre strade: l'Arangio Ruiz accostandosi allo « storicismo » del Croce, il Chiavacci a forme recenti del pensiero cristiano.

QUATTRO POETI ISPANO-AMERICANI

presentati e tradotti

da

Francesco Tentori

Il caso (il caso?) ha fatto sì che, di molte poesie raccolte durante un recente soggiorno in America (in una regione degli Stati Uniti — il Nuovo Messico — ancora india e spagnola, arida, rocciosa, desertica, sotto un cielo d'implacabile azzurro), non mi si salvassero, per un séguito strano di vicende, che queste poche, dove però mi sembra traluca qualcosa del più autentico spirito che vive nella nuova poesia del continente ispano-americano.

Non presento le liriche, che credo si presentino da sole. Noterò soltanto che i loro autori sono tra i più significativi poeti di questo mezzo secolo di letteratura dell'America di lingua spagnola. Di questi poeti, i versi che qui si danno — in una traduzione che s'è tentato di fare insieme fedele e allusiva — rappresentano le qualità più tipiche. Così di Carrera Andrade c'è l'elegia semplice, la stampa commossa, e, parallela, l'ispirazione misteriosa e notturna; di Vallejo, la polemica acre, dolorante, e quel suo suono patetico, tra ingiuria e lamento; di Cortés, le ombre d'una follia malinconica e ardente e la nostalgia acuta, malata, delirante, sempre più simile a un singhiozzo, che lo colloca tra Corazzini e Rimbaud; di Velarde, l'eleganza, la delicatezza, l'eloquenza davvero « derelitta e casta », accompagnate dal rodere sordo, dal pianto « copioso e muto » che un verso confessa.

Si vorrebbe che queste versioni invogliassero a una lettura di quei poeti, e degli altri d'Ispano-America, più ampia e profonda.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

(messicano, 1888 - 1921)

UN LACONICO GRIDO

.....
*Se a volte inizio un volo
al disopra di tutto,
sarcastico un demonio dà uno strido
e m'abbatte nel fango.*

*Anche tu, bianca ala che ti levi
nel mio orizzonte, con la compostezza
beata delle colombe dei pulpiti,
e che riassumi nella tua bianchezza
una brama infinita,
in breve sarai solo
un laconico grido
e un disastro di piume, qual ricciuta
disseminata neve.*

COME UN'ARA LE TUE SPALLE

*Che eloquenza, derelitta
e casta, hai nella persona
che in un'eterna sconfitta
alle lagrime m'invita?*

*La fronte, Amore, oggi levo
verso il tuo busto in autunno
ch'è un vaso di sospiri
e un perenne invito al pianto.*

*Come un'ara le tue spalle,
su cui la rosa contrita
per una pena non pianta
in rugiada si sfogliasse.*

*Quando con me tu sei sola,
quali lagrime ideali
ti danno un subito manto
e un'aureola improvvisa?*

*Penetri ormai nell'ombroso
cuore, e su di esso imperi
in una corte luttuosa
con dolente signoria.*

*Le tue spalle sono buone
a un pianto copioso e muto...
Amor, dolce Amore, Amore,
come un'ara le tue spalle.*

CÉSAR VALLEJO

(peruviano, 1893-1938)

*Da tutto ciò son l'unico che parte.
Da questa panca, dai miei pantaloni,
dal mio gran posto, dalle mie azioni,
dal mio numero rotto parte a parte,
da tutto ciò son l'unico che parte.*

*Dai Campi Elisi o da là dove volta
la bizzarra stradetta della Luna,
partono la mia morte, la mia cuna,
e attorniata da gente, sola, sciolta,
la mia sembianza umana si rivolta
e congeda le sue ombre una ad una.*

*Da tutto m'allontano, perché tutto
rimane per preparare il suo alibi:
la mia scarpa col suo occhiello e il suo fango
e la piega del gomito
anche, della camicia abbottonata.*

*Affranto, salomonico, decente,
ululava; composto, pensieroso, cadaverico, spergiuro*

*veniva, andava, rispondeva; osava,
fatidico, scarlatta, irresistibile.*

*In compagnia, in carbone, in vetro, in polvere,
s'allontanò; esitò, parlando in oro; folgorò,
si girò, per deferenza;
si ripiegò nel velluto, nel pianto.*

*Ricordare? Pregare? Perdonare?
Afflitto, finirebbe
aspro, sdraiato, attonito, murale;
meditava stamparsi, confondersi, finire.*

*Inattaccabilmente, impunemente,
neramente, fiuterà, comprenderà;
si vestirà oralmente;
incertamente andrà, avrà paura, scorderà.*

ALFONSO CORTÉS

(nicaraguense, n. 1899)

ORGANO

*Io ebbi un organo di Barberia
e manovrai i suoi accenti lontani,
guardando, con occhi di cane, morire
un giorno azzurro dietro i vecchi roveri.*

*E se passava un gruppo innamorato
ridendo, in mezzo alle rose, vibrava
la mia voce, pugnale insanguinato,
e sulla polvere dell'anima, piangevo;*

*la polvere dell'anima, ove giocano
sotto una luce gialla le mie pene;
la polvere dell'anima, a cui giungono
come urli le voci della Villa.*

SONETTO

*Io levandomi su una cima,
non so se dormiente o se desto,
vidi la sfinge del deserto
nella quiete d'un lamento.*

*Quando il pensiero si rialzi
e tocchi di nuovo il suo porto,
vedrà il sole che come un morto
cadrà inutile nel suo fuoco.*

*E il terremoto dell'abisso
che si romperà, senza fallo,
mi cadrà in brezza sulla fronte...*

*E dentro il mio stesso cervello,
sarà un'aurora ogni tramonto,
in mezzo a monti di cenere.*

JORGE CARRERA ANDRADE

(equatoriano, n. 1902)

EPISTOLA A FRANCIS JAMMES

*Nel cielo di gru e di rondini tardive,
buon Francis, starai già fumando la tua pipa,
la tua pipa di legno che i bambini prendevano
quando te ne scappavi di casa la domenica
a cercare i granchietti... Come un fungo di campo
ora terrà il tuo cuore nelle mani il Signore!
T'ha indicato il cammino con le diritte orecchie
l'asino paziente? Ancora credi buona
la vita? Qui Amarilia viene spesso, riempie
l'umile brocca al pozzo, ha sempre azzurri gli occhi;
suona il suo flauto d'ebano pel sentiero il pastore,
e la vita assomiglia a un vaso d'acqua limpida.
Ci piove in cielo? Dì, si bagnano i ciliegi?
Ma vedo che sorridi. Ah! ti metti gli zoccoli.
Queste povere usanze della terra ti sono
utili ancora, dunque, su nell'alta dimora?
Dimmi qualcosa, infine, della tua vita in cielo,
ché il prossimo corriere è con l'ultima rondine.*

PENTECOSTE DELLA SERA

*Quando suonan le sei, la luce fa la pasqua.
Discende nelle stanze in lingue fiammeggianti
e agli uomini rivela la venuta di Dio
nel fiore della zuppa e nel grave silenzio.*

*Le finestre si chiudono e s'aprono gli armadi.
Sulla tovaglia è posto il canestro dei pani.
E i bambini, seduti al domestico desco,
vedon ali posarsi sulla sedia del padre.*

*Diffonde la zuppiera la litania del fumo.
Il mestolo spartisce il sonno della notte.
Che candore dei bimbi, comparare alla luna
la mezza arancia che danno loro alle frutta!*

*Quando suonan le sei, tra le imposte socchiuse
ogni finestra mostra un cuore che s'arrossa.
Muove l'ali il silenzio intorno alle candele
e Dio parla dal fondo delle grandi credenze.*

SOGLIA DELLA DOMENICA

*Finita la fatica quotidiana, finita,
il cuore sprema i suoi racimoli di pianto.
Un rovetto di piombo s'intreccia ai nostri piedi.
Infisso è nella gola l'osso azzurro del canto.*

*Prende a leggere il Sonno il suo attonito libro
e irrita la stanchezza come un battente aperto.
Dio va, come un gran vento, sollevando un rumore
nella notte cosparsa di labbra semiaperte.*

OSSERVAZIONI SULLA BIENNALE

di

Alessandro Parronchi

La visita alla XXIX Biennale suscita di preferenza considerazioni d'ordine generale, mentre si ha l'impressione che, percorrendola, l'osservazione particolare e il commento puntuale siano più che rimandati superati, come frutti di un'esigenza ormai esaurita. Chi ha buona memoria dell'ultima, la XXVIII, e ricorda l'atmosfera che allora già si avvertiva, deve oggi riconoscere che quella atmosfera si è ormai concretata in realtà. E non vale protestare sostenendo che la Biennale non riflette con equanimità il quadro della produzione contemporanea, del quale anzi essa con le posizioni assunte in passato e con la sua scadenza ricorrente avrebbe in certo modo determinato e provocato l'orientamento, perché non si può smentire la generalità di questo fatto: che cioè l'arte che si può comprendere sotto la denominazione di astratta — conserviamo la definizione generica perché già le definizioni particolari non hanno più senso e i critici impegnati a difenderle faticano senza frutto a mantenerne esatte le distinzioni — domina largamente l'orizzonte mondiale.

Una precipitazione è dunque avvenuta nel corso dell'ultimo biennio, e per quanto se ne voglia attribuire il merito, o il demerito, a quel complicato e funzionante ingranaggio ideologico-critico-mercantile di cui la Biennale veneziana è la massima manifestazione, resta che le opere dei quasi cinquecento artisti che vi sono esposte non sono affatto spuntate da sé, come funghi,

e non possono esser considerate soltanto il risultato di una sapiente e lungimirante organizzazione.

Detto questo, non saremo però indotti, è vero, ad ammissioni simili a quella fatta ultimamente anche da Piovene, di considerare cioè l'estensione raggiunta dal fenomeno alla stregua di una sua giustificazione. Esempi di insofferenza del gusto dominante non sono mai mancati in epoche di eccessivi compiacimenti stilistici, e sono proprio quelli che, a distanza di tempo, ci sentiamo di giustificare in pieno proprio perché contrastavano con qualcosa che non era propriamente l'arte, ma il gusto del tempo. Allo stesso modo oggi si può avversare il gusto decorativo astratto pur riconoscendolo affermato sul piano mondiale, sicuri che ciò non coincida per nulla con una negazione di opere né di posizioni artistiche, ma solo del generico e diffuso e in molti casi superficiale gusto decorativo di cui la Biennale 1958, sotto le specie di una esposizione d'arte, offre una larghissima documentazione.

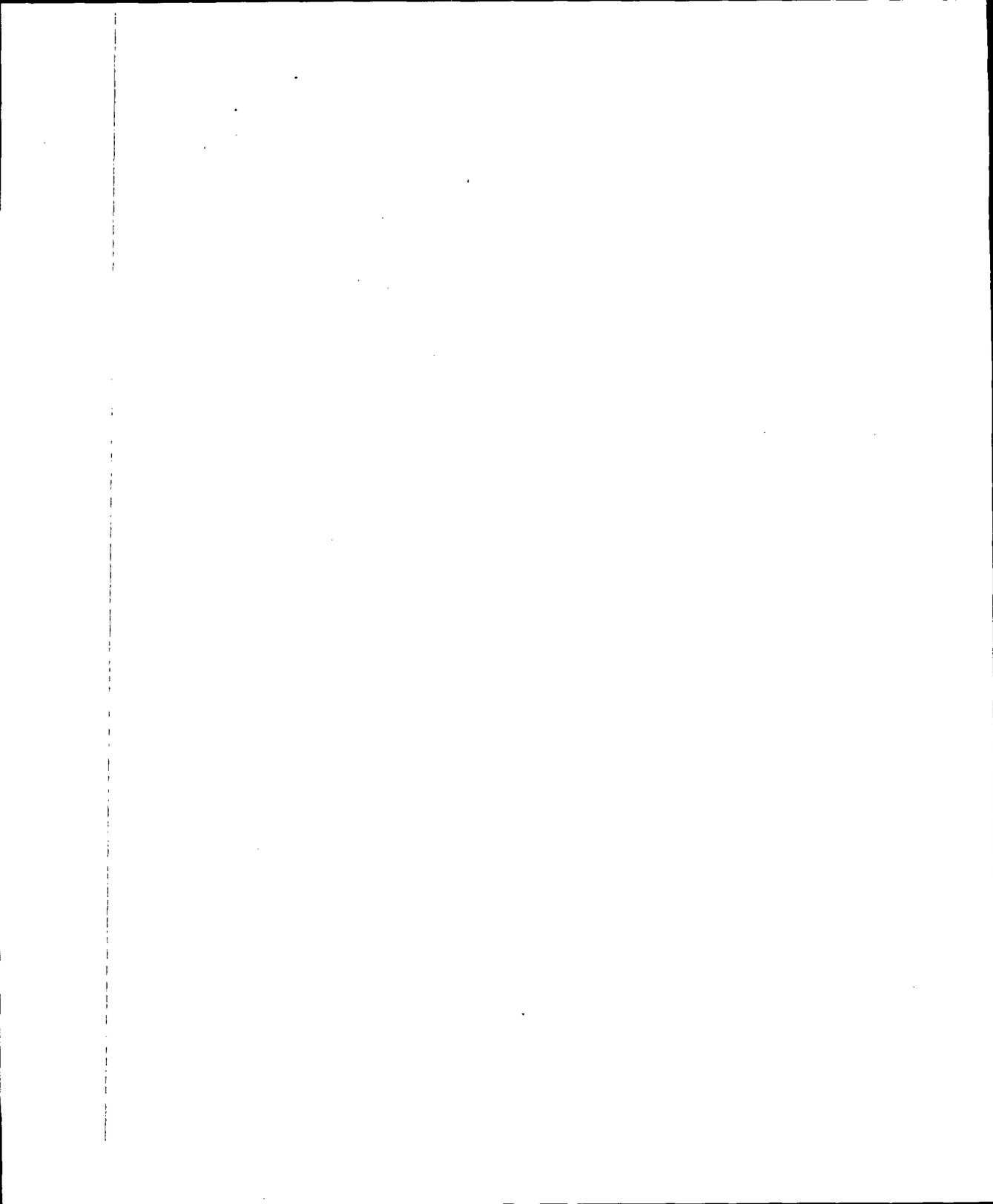
Eccola qui davanti a noi questa immensa mostra, armata di tutto punto, criticamente incommensurabile, dove le idee circolano con difficoltà molto maggiore degli assegni bancari, dato che l'ufficio vendite può registrare a un mese dal giorno di apertura ben 33 milioni di introito e informarne con giusto orgoglio i giornali. Vediamo intorno a noi critici soddisfatti, arcisicuri di assistere — finalmente! — alle prove per una « piccola apocalisse ». Altri invece smarriscono la battuta di spirito cedendo al peso di una invincibile costernazione. Alcuni pochi infine non sanno nascondere il proprio imbarazzo. Se quattro anni fa era infatti relativamente facile distinguersi dai detrattori volgari e indiscriminati di tutta l'arte contemporanea, oggi questo impegno è reso molto più difficile. S'era prima cercato di difendere l'astrattismo in sede storica e di condannarne le derivazioni. Si era arrivati a riconoscerlo un momento nel complesso del fenomeno espressivo proprio di tutti i tempi, che la psiche contemporanea era riuscita a isolare. Ma ora che esso viene considerato « il momento » a cui tutto quel fenomeno si riduce, preoccupa vederlo dilatato come un insetto portato dal microscopio sulla scala di un mostro antediluviano in un film di fantascienza: con effetto orrido insieme e risibile. E per quanto si voglia seguitare a distinguere il « bello » dal « brutto », si sente che anche ammirando un Wols nel suo giusto valore

e nel suo limite pur significativo — a noi sembra solamente un Klee ridimensionato secondo i gusti attuali — non si compie nessuna opera positiva di chiarificazione: poiché a tale pittore e a tali opere, pure apprezzabili, altri attribuisce un diverso significato, restando i termini della differenziazione estremamente vaghi e affidati a quei gusti personali dei quali, per regola, *non est disputandum*.

Sommamente indicative del difficile momento che l'arte sta attraversando sono le conversioni all'astratto di alcuni artisti contemporanei. Si tratta di fenomeni penosi, ai quali non credo che l'arte di altre epoche possa fornire paralleli, di artisti in genere anziani, appartenenti tutt'altro che al numero degli abili e dei trasformisti, i quali a un certo punto si son decisi a « seguire i tempi » — leggi: a dare un calcio alle difficoltà del mestiere per scendere su un piano modestamente decorativo — con risultati di cui la critica interessata non manca di sottolineare l'« onestà » e la « convinzione ». E ci fanno venire in mente la frenesia riflessa con cui tante anziane vergini si adattarono dopo il 1922, epoca della *garçonne*, al taglio della chioma. L'idea del tutto « astratta » che noi abbiamo dell'artista non scende fino ad ammettere la debolezza e il semplicismo di queste conversioni. Altri artisti, più smalzziti, giuocano con la nuova formula: astrattizzando i loro contenuti abituali, o dando al garbuglio solo un'ombra di aspetto figurativo; e sono forse i casi più irritanti. Di fronte all'abbondanza di tali fatti palesemente negativi, eccone alcuni positivi, e che dunque andranno accettati per il loro valore di contraddizione. Ecco la solitudine assoluta in cui rimane la significativa se pur trascurata scelta di opere degli ultimi anni di Ottone Rosai. E il sostentissimo livello della scelta — sia pure camuffata secondo i gusti attuali — dall'opera di Klimt, esponente di un gusto nella giusta negazione del quale dovette affermarsi quanto di più vivo produsse tra il '10 e il '15 l'arte contemporanea. Al confronto si direbbe che Braque mostri le corde più deboli della sua ispirazione, e sarà ancora una volta un limite segnato da un gusto troppo europeizzante e non decisamente affondato in quella personale avventura che decide del fascino e del valore d'esempio di un artista. E per Kandinsky, l'apostolo dell'astrattismo, sarà facile constatare quanto debolmente avesse preso le mosse proprio sulle orme del Klimt più illustrativo.

Oswaldo Liechti: L'angelo con il cuore rosso (1953).





Di oggi infine vorremmo segnalare un caso: quello del pittore greco Jean Tsarouchis; neoclassico in certi studi di figure, quasi depisiano in certi ritratti, pompeiano in certe strade rese con estremo scrupolo di esattezza, vagamente morandiano in alcune piccole vedute di Atene, egli mostra nelle sue oscillazioni, che non distruggono il significato unitario di un'esperienza sottile e che sarà intesa difficilmente, un forte bisogno di uscire in qualche modo dai bisticci e dalle contraddizioni in cui molti oggi rimangono intricati.

Se oggi c'è ancora — e in ciò la nostra fede è fermissima — possibilità per l'artista di esprimersi con senso di assoluta libertà e completezza, ci limiteremo a dire che sono arrivati per lui tempi che forniscono ottime condizioni al suo bisogno d'espressione. Durante gli ultimi tristi anni del fascismo si sentiva dire che la dittatura poteva risultare condizione ideale per il poeta, e quasi prova del fuoco della sua autenticità. E dai saggi e anziani poeti sentimmo spesso ripetere che la poesia e la pittura non vanno incoraggiate, anzi che, ad esempio ai pittori, occorrerebbe proibire l'esercizio dell'arte pena la vita, per ottenere così una sicura selezione tra chi l'arte esercita per necessità di vita e chi no. A queste dichiarazioni, che possono sembrare frutto di una mentalità insieme reazionaria e romantica, certo ci sarà chi potrebbe opporre, a contrasto, i tempi in cui l'arte si faceva esclusivamente su commissione. Ma l'opposizione è debole, perchè in quei tempi la selezione avveniva in altro modo da quello di una proibizione esplicita, e nondimeno anche più severamente. Si pensi a quello che sarebbe diventata l'esistenza di tanti artisti-vasi di coccio contemporanei tra quei vasi di ferro che furono gli artefici della burla del Grasso legnaiolo. Quelle convinzioni, proporzionate al nostro tempo, noi le riteniamo dunque frutto di profonda esperienza. E pensando a come dopo l'ultima guerra ogni sorta di attività, compresa quella estetica, si svolga più che su un piano pratico su un piano ideologico, discutendo prima che sulle opere sulle intenzioni, concluderemo d'esser giunti ad avere le condizioni ideali per l'artista che voglia esprimersi in assoluta indipendenza. Ove sia escluso dalle esposizioni ufficiali, non considerato dalla critica di tendenza, tagliato fuori dal giro del grosso mercato, ecco il momento in cui egli, specialmente se giovane, potrà compiere l'azione

che più precisamente gli compete, e cioè trovare la forza di riconsiderare la realtà in assoluta pienezza e distacco dal giro delle idee correnti e forza di partecipazione umana.

Si apre un tempo difficile, in cui un giusto sconforto per la situazione generale può essere solo apparentemente contraddetto dalla euforia dei superficiali e degli arrivati. Purtroppo il taglio che si è prodotto con tutto il precedente non lascia nemmeno adito all'utilizzazione e ripensamento di esperienze già avvenute. Si rifletta infatti a come il far *tabula rasa* di un movimento di gruppo come fu il Futurismo lasciasse un corso molto più libero sia agli innesti di motivi contemporanei sia agli sviluppi dai precedenti; e si veda come proprio in seno al Futurismo Carrà venisse maturando una rimediazione di remoti e austeri termini tradizionali; perché in fondo era quello un movimento che nasceva all'ora giusta, drammaticamente, e con profondità di motivi. L'uniforme e superficiale estendersi e generalizzarsi della corrente astratta in un'infinità di casi di scarsa o nessuna significazione non consente invece, sembra, possibilità di riprese ma solo il ristagno e l'inerzia dell'imitazione. I termini stessi del linguaggio — e questo è per il critico il fatto insormontabile — non sono più quelli dell'arte e del *poïein*, dell'umile e positivo e costruttivo operare, ma il più spesso invece simulano i metodi e gli effetti della distruzione, e non offrendo di questa altro che l'immagine, appaiono soltanto non larvate e non equivoche dichiarazioni d'impotenza, collocabili, « idealmente » e beninteso innocuamente, sul piano del gesto del Van Guglielmi.

Insomma forse niente di catastrofico, ma molto di grigio, di superficiale, di indifferenziato. Gian Alberto Dell'Acqua ha creduto di parare il colpo più facile che si sarebbe portato a questa nuova edizione della Biennale assumendone subito la definizione di « Biennale di transizione ». Effettivamente lo storico di domani dovrà faticare non poco a dare una definizione dell'arte di questi anni. E ove non la trovi segnata, pensiamo che difficilmente darà a un dipinto la data 1958, una volta constatato che il sesto decennio del xx secolo è appunto di quei periodi difficili a definire positivamente che, con espressione di comodo, si chiamano « di transizione ».

RICORDO DI TROMPEO

di

Giovanni Macchia

Tra tanti libri che vivono senza il loro autore e vanno per il mondo duri e scontrosi, negando a chi legge la più piccola confidenza, i libri di Trompeo erano tra quelli (e non sono molti) che al loro autore non possono rinunciare. Non è che Trompeo ad ogni pagina vi dicesse: *io*, e tra un nome e l'altro trovasse il modo per sussurrarvi le sue paroline all'orecchio, per raccontarvi i suoi fatti e le gelose abitudini. La sua presenza, perchè più intima, era meno ingombrante. Si rivelava anzitutto in una certa simpatia e aderenza tra gli argomenti trattati. Il lettore Trompeo, il lettore vagabondo, come amò definirsi, poteva vagabondare a suo piacere, senza mai percorrere una strada che il suo tacco respingesse. Un razionalissimo intuito lo guidava nelle scoperte. E poi, quel suo modo di camminare, così inconfondibilmente suo, agile e per nulla ritardato dagli infiniti ricordi, elegante ma senza fiore all'occhiello, dignitoso senza *morgue*, preciso senza pedanteria, e quel modo di considerare le cose, legandole insieme due o tre per volta, e non con nodi ma con fili di seta, leggeri e invisibili. Insomma, dietro ad una pagina c'era l'uomo che somigliava perfettamente a quello che guardava dietro la pagina successiva, e così di seguito, in un esempio di fedeltà e sincerità, oggi difficilmente riscontrabili.

I libri di Trompeo nacquero quasi tutti da raccolte di saggi e di articoli, come sono nati tanti altri libri in questi nostri tempi dominati dalle riviste

e dai giornali (e anche, direbbe Cocteau, dal Minotauro della Radio). Ma alcuni tra quelli che abbiamo letto negli ultimi anni, pur dovuti a scrittori illustri, sembrano imbastiti più che costruiti, o cresciuti lentamente come ragazzi malati. Nei volumi di Trompeo, composti di ingredienti molto diversi, avvertimmo sempre il senso di una felice, fresca e fin anche capricciosa vitalità. Ed era difficile opporsi a certi argomenti di sapore « alla Montaigne » con cui può difendersi l'amore, non privo di spirituale « paresse », per tali opere che scompongono il tempo e la storia: vento delle occasioni, freschezza delle indagini, possibilità di presentare tante conclusioni e mai una che chiuda il libro con una pietra, riposo sulle pagine bianche che staccano un saggio dall'altro, come un'apertura di cielo sul fitto dello stampato, e qualcosa che scorre e cambia, il valore di una frammentaria esperienza.

Haec studia pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur. A Trompeo, per esempio, capitava fra le mani in campagna — nella sua campagna di Quaragna, in Piemonte, dove insieme con le sue amate sorelle si recava tutti gli anni — un libro di Zumaglini. Zumaglini, per chi non lo sapesse, è un botanico piemontese della metà dell'800, e il suo libro si intitola *Flora pedemontana*. Ad un altro letterato quel libro non avrebbe detto gran che. Ma, procedendo nella lettura, Trompeo cominciava ad intrecciare nella sua mente la botanica con la geografia: e non si fermava. Poco dopo, la geografia cedeva il passo alla storia. E dopo un lungo giro, mentre egli si allontanava sempre di più dal punto di partenza, la storia finiva con l'identificarsi con la sua vecchia biblioteca di campagna dove il vecchio Zumaglini giaceva timido e ignorato nei chiusi scaffali accanto agli altri libri della stessa epoca, e a cui Trompeo in quel momento dava vita: « una biblioteca tipicamente ottocentesca e piemontese, dove le raccolte dei discorsi di Cavour, Rattazzi, Stella, vivono in buon vicinato con le strenne romantiche dalle copertine di velluto confezionate nella regal Torino, dove le collezioni del Palmaverde e dell'Almanacco Reale non si scandalizzano di vedersi accanto libri di giardinaggio e di viticoltura e l'Enciclopedia del Boccardo sonnacchia vicino agli addormentatissimi Atti delle Commissioni Parlamentari. Perfino tra i classici prevalgono qui i subalpini: Botta, Gioberti... L'odorino di muffa che si respira a rimuovere quei volumi è come una sintesi di civismo risor-

gimentale, di lealismo monarchico, d'idealismo romantico e di ottimismo georgico ».

Come Montaigne si diverte a diventare Gozzano! Come Trompeo si rifiutava ad ogni imposizione strutturale, alle categorie e agli immortali principî della critica « per raccontarsi ». La lettura anzichè rinchiuderlo nella pagina lo spingeva a continue evasioni, a vere ghiottonerie analogiche. E il suo più breve articolo era sempre come un piccolo viaggio appassionato intorno alla sua biblioteca.

Ma non esiste movimento, il più avventuroso, che non rispetti certe leggi, spirito antisistemico che non vada incontro al sistema, se vuol esistere. Non è difficile accertare alcune « costanti » nella lettura di Trompeo. Il suo cristallizzarsi nel sistema si verificava in questo modo. Considerato un autore o un libro o una pagina egli vi si avvicinava non direttamente ma per via di affascinanti rapporti, vicini o lontani. Se egli scopriva una voce, non la isolava, ma ne individuava l'intensità, il timbro, l'accento, con l'accostarla ad un'altra presso cui reagiva. Le sue pagine si definivano spesso in un'architettura preziosa di testi. In questo procedimento non era estraneo il gioco di un lettore accanito che ama vedere affiorare alla superficie, nel momento giusto, con uno scatto preciso, i frammenti di sensazioni anteriori localizzati dal ricordo. Calcolando gli effetti che ne derivano e la tecnica per cui essi nascono, si potrebbe parlare di un « impressionismo » dotto, culturale, retto da un rapporto vivace tra immediatezza dell'oggetto e memoria. Da un punto di vista più strettamente funzionale questo metodo aveva i suoi grandi vantaggi. Corrispondeva senz'altro ad un'idea di cultura rappresentata universalmente nel suo fare. Ben lungi dal definire il fatto poetico (e chi l'oserebbe?), esso permetteva infiniti tentativi e delicate approssimazioni che ne spiegavano in parte la nascita, o erano sufficienti a determinare, come meglio non si poteva, la posizione storica della fantasia di un poeta. Come un geografo che, volendo segnare la posizione di un paese, segna i punti cardinali e le strade, le grandi comunicazioni e gli incroci.

Trompeo deve a questa lettura così tipica, così sua, molti saggi fondamentali: su Pascal, su Manzoni, su Stendhal, su Baudelaire, su Carducci, e su altri italiani e francesi. Il termine « approssimazione » aveva critica-

mente un significato ben diverso che, ad esempio, in un Du Bos. La comparazione si riscattava da quanto ha di retorico e di arbitrario, acquistava un fare leggero. Non proponeva pesanti parallelismi ma ipotesi di lavoro, quasi « divertimenti »: tentava congiunzioni di valori affini in mondi che parevano distanti e che dimostravano l'unità del fenomeno « cultura ». In un periodo che fu un po' ossessionato dalle questioni di metodo Trompeo, che pure aveva letto attentamente il suo Croce, non perdeva tempo. A lui interessava soprattutto giungere, con un fare spesso interrogativo e deliziosamente circospetto, ai suoi sicurissimi risultati. Non ignorando ciò che poteva esserci di provvisorio nel concetto di « gusto » e nella stessa idea della bellezza, egli non allontanava mai la vista dalle ben descritte plaghe della cultura.

Così, protetto dal ferrato congegno della sua memoria, Trompeo usciva dai limiti della storia letteraria, sconfinava in quella civile, artistica, nella topografia, nell'architettura, e non sfiorava il pericolo del diletterantismo. Le sue simpatie erano cocenti e ricorrenti. Costituivano quasi un'isola: al cui centro era forse Roma Papale, con i poeti e gli artisti che la rappresentano; e intorno, un numero infinito di letterati, ricercatori, uomini di stato, memorialisti, viaggiatori, abati, poeti, dal presidente de Brosses a Talleyrand, da Daniello Bartoli a Stendhal, da Sainte-Beuve a Huysmans. Libri di viaggi, guide, testimonianze, memorie, diari: Trompeo era avido di tutto questo, sentito come materiale storico che si prestasse a evocare un ritratto o il costume di un'epoca. La qualifica « erudito », portata da lui, riacquistava l'eleganza, il fascino che aveva presso Baudelaire, che la usava accanto all'aggettivo « raffinato ». E chi, come me, frequentò Trompeo assiduamente e tanto apprese da lui e lo amò e gli fu vicino fino all'ultimo, e chi fu suo lontano, devoto e forse ignoto lettore, e tutti i suoi giovani e antichi scolari, conserveranno di lui un ricordo indimenticabile: sentiranno ancora per molti anni che nella vasta città letteraria contemporanea una delle figure più schiette, umane, oneste e generose è venuta a mancare, e che quella cara figura non potrà essere sostituita.



3 - Jean Tsarouchis: Ufficiale d'azione (1948).



4 - Wols: Composizione n. 11 (guazzo).

POESIE E TRADUZIONI

di

Alceste Angelini

PAESAGGIO

*Le crete sono deserte in un paesaggio di lumi.
È passata una nuvola tesa
come un famelico gregge. Ha brucato fili di verde.
Ora attende sospesa un alito che la consumi.*

1949

*Dentro casa le tenebre,
e rossi fulmini caddero in mare,
aizzarono il vento.
Sullo schermo dei vetri
ora passano alberi e pallide trame
e il tuffo alterno della mareggiata.
Oh, nelle pause brevi
il canto dei velieri
dispersi amaro miele
di morte sulle labbra
d'uomini attesi a un più crudele
strappo — nell'ora che qui
si raccendono lampade
e il giorno è di là da finire.*

1953

TRAMONTO

*Nasce il vento e sconvolge il capelvenere
abbrabbiato all'umida parete:
lumi di verde, guizzi di fulva cenere
incontro a uno specchio deserto
che radono vortici e trepidi fumi.
Ma in alto c'è quiete. Sospesi a una balza
guardiamo, tu ed io, nel cielo di rosa
una vela, saliente foglia smarrita:
si stacca dal nostro desiderio ardente
la vela che dritta nel cielo di rosa s'innalza.*

1957

DUE EPIGRAMMI DI CALLIMACO

*Alle luci dell'alba calammo sotterra Melanippo
e al tramonto Basilò volle di sua mano la morte.
Ancora fanciulla non sopportava di vivere
dopo aver depresso sul rogo il fratellino.
Così vide la casa d'Aristippo doppia sventura:
tutta Cirene piange dinanzi alla casa solitaria
senza tumulto di giochi.*

*Non è qui sotto che riposa Càride? « Se intendi
il figlio di Arimma Cireneo — sotto di me riposa ».
O Càride, che n'è dell'oltretomba? « Buio pesto ».
E di tornare, che si dice? « è una bugia ».
O di Plutone? « Favole ». Allora siamo rovinati.
« Sono stato sincero. Ma se cerchi conforto,
un manzo costa solo un soldo giù nell'Ade ».*

TRE EPIGRAMMI DI ASCLEPIADE

*Un tempo Archèade sempre era stretto al mio fianco.
Ora nemmeno per gioco si volge a guardarmi.
Oh, sventurata. Nemmeno il dolce amore
ha sempre sapore di miele. Ma dopo il tormento
spesso più tenero sembra a chi ama.*

*O corone pendenti alla sua porta,
rimanete là intatte e non spargete
i petali bagnati del mio pianto.
Umidi sono gli occhi degli amanti.
Ma appena lo vedrete comparire,
mentre i battenti s'aprono stillate
sopra il suo capo quest'amara pioggia.
Berranno i bei capelli le mie lacrime.*

*Bevi, Asclepiade. Perchè queste lacrime?
Che ti accade? Non sei l'unica preda
della spietata Afrodite.
Nè contro te solo aguzza le frecce
Amore crudele. Perchè, pieno di vita,
giaci in mezzo alla cenere?
Beviamo vino gagliardo.
Breve è la luce del giorno.
Perchè dobbiamo ancora aspettare
la lucerna che invita al sonno?
Beviamo: non sei innamorato?
Avremo tempo tra poco di riposare
una lunghissima notte.*

PRESENTAZIONE DI HEIMITO VON DODERER

di

Margaret Contini

Circa due anni fa il caso dello scrittore viennese Heimito von Doderer è scoppiato come una bomba sulla stampa letteraria tedesca. Il suo romanzo *Die Dämonen* («I Demoni»), lanciato il 5 settembre 1956, sessantesimo compleanno dell'autore, fu accolto dalla critica esattamente come aveva preannunciato la casa editrice Biederstein di Monaco: come L'avvenimento letterario dell'annata, come un'ora di grazia nella letteratura germanica. Quali termini di riferimento si sentivano citare Thomas Mann e Musil, Balzac, Dickens, Dostoevskij e Proust. Più era difficile da analizzare, e più l'opera era levata a cielo. Del resto (non accadde la stessa cosa con Proust?), Doderer avrebbe dovuto far colpo fin dal 1951 col suo *Swann*, voglio dire *Die Strudlhofstiege* («La Scalinata di Palazzo Strudl», nome di un'elegante scalinata che collega due strade di livello diverso nella vecchia Vienna). È questo un romanzo non molto meno esteso dell'altro (per dare un'idea: 909 pagine contro le 1347 dei «Demoni»), benché di peso specifico più leggero, chiamato dall'autore stesso una «rampa» d'ingresso al corpo principale, sottoprodotto del lavoro ad esso dedicato (e durato venticinque anni giusti).

Die Strudlhofstiege, oder Melzer und die Tiefe der Jahre («La Scalinata di Palazzo Strudl, o Melzer e l'abisso degli anni») già contiene — e forse in forma più felice perché più spontanea, più lieve, meno ambiziosa e impegnativa così nella materia come da parte dell'autore — tutto ciò che fa di

Doderer un fenomeno letterario importante: un racconto continuamente interessante e piacevole, che sembra scoprire il suo più grande spasso nello scivolare di palo in frasca, che trova il modo di spiccare il salto in mezzo a una qualsiasi società, la dà per conosciuta e chiacchiera dei suoi intrighi, mescolando, sembrerebbe, arbitrariamente tempi, ambienti e luoghi. A un tratto il lettore che sta a guardare divertito dove vada a parare la faccenda, si trova coinvolto nel dramma, quello esterno d'una favola banalissima, quello interno di tutta una schiera di personaggi. Il gioco fra passato e presente è diventato la sfera della fatalità. E solo allora quel lettore divertito scopre di avere a che fare con un'opera sapientissimamente costruita, con una fitta rete di riferimenti, rapporti e allusioni, e dove ogni minimo fatto ha la sua spiegazione — ciò, s'intende, per un lettore molto attento che si sia impresso nella memoria ogni più minuto particolare di ognuna delle tante scene. Va peraltro sottolineato che tutto si svolge in modo quanto mai sobrio, indiretto, necessario e sempre di buon gusto, naturale fino nella più grande eccentricità. Come risultato di codesta architettura il lettore ha la sensazione di partecipare al sollevamento del velo che copre i meccanismi intimi di persone diventategli familiari per un verso come i suoi amici, per l'altro come i suoi fornitori o il suo portinaio, e tutto ciò senza che sia lesa la discrezione o il segreto.

Degli inizi della sua biografia Doderer, nato nel 1896 a Weidlingau presso Vienna, scrive:

« A diciannove anni l'autore vestiva una divisa ormai da un pezzo diventata storica, dagli allegri colori rosso e blu: un'uniforme di imperialregio ufficiale dei dragoni. A ventitré anni era boscaiolo nel cuore della foresta vergine siberiana; a ventiquattro tipografo; a venticinque attraversava a piedi la steppa chirghisa; nello stesso anno diventava studente di storia e paleografia a Vienna. A ventinove anni aveva oltrepassato anche questa esperienza, così come la stampa dei suoi primi libri: l'ambizione smorzata, la vita letteraria vista sul rovescio della medaglia ».

Durante la prigionia in Russia egli aveva cominciato « esercizi di stile » che poi aveva distrutto. Questo periodo della sua vita ha fornito la materia al romanzo *Das Geheimnis des Reiches* (« Il segreto dell'impero »), del 1930. La prima pubblicazione di Doderer, però, *Gassen und Landschaft* (« Vicoli e

campagna »), del 1923, è — come quella che finora è la sua ultima, *Ein Weg im Dunkeln* (« Una strada nelle tenebre »), del 1957 — un volumetto di versi: una debolezza del grande scrittore alla quale bisogna essere indulgenti. Nello stesso anno 1930 usciva il suo saggio *Der Fall Gütersloh* (« Il caso Gütersloh »: nello scrittore, pure viennese, Albert Paris Gütersloh, Doderer riconosce ancor oggi il suo maestro), importante e ricco d'informazioni sulla sua personalità letteraria.

Nel 1931 cominciava a lavorare ai « Demoni », la cui prima parte, pronta per la stampa nel '36, non poté essere pubblicata in Germania per ragioni politiche. Dopo di che Doderer si distrasse con lavori minori, meno « pericolosi ». Nel '38 usciva il romanzo *Ein Mord, den jeder begeht* (« Un assassinio che ognuno ha sulla coscienza »), dove già soffia l'alito del capolavoro, ma che — sperimentalmente esasperato — segue solo uno dei tanti fili che poi, tutti insieme, tesseranno la trama dei due grandi romanzi; nel '40, *Ein Umweg* (« La strada più lunga »), che è come un esercizio per snodarsi le dita sul tema del destino; infine trovano qui il loro posto, benché pubblicate solo nel '50, anche *Die erleuchteten Fenster, oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* (« Le finestre illuminate, ovvero il consigliere Giulio Zihal diventa uomo »), che svolgono un filo estratto dalla vicenda della *Strudlhofstiege* (in ogni libro Doderer rimpiaffa allusioni e accenni ad altri suoi scritti). La seconda guerra mondiale Doderer l'ha vissuta mobilitato nella Luftwaffe, interrompendo completamente, tranne i diari, il suo lavoro artistico. Quando nel 1946 egli riprese il suo grande romanzo, ne venne fuori, invece della continuazione aspettata dalla casa editrice, la *Strudlhofstiege*, conformemente al suo principio euristico (Doderer è medievalista di professione): che per capire retrospettivamente un avvenimento bisogna prenderlo di mira con forte anticipo temporale. Così per i « Demoni », ambientati in Vienna dall'autunno 1926 al luglio 1927, egli scriveva la « rampa », oscillante fra il 1923-25 e il 1910-11 (non un'introduzione, ma un romanzo autonomo, perché, se anche una parte dei personaggi solo nei « Demoni » incontra il suo proprio destino, Melzer, del quale dopo tutto tratta la « Scalinata », in essi non compare più). Nel 1956 sono finiti anche i « Demoni ». Ora si dice che Doderer lavori a un saggio sulla sessualità e lo stato totalitario.

I due romanzi si collocano fra le grandi « epopee » che si creano il loro proprio mondo, accanto a Stendhal, a Balzac, agli inglesi, ai russi, a Proust. Il loro cosmo è costituito, come in Proust, da un'atmosfera e da una società (la quale però comprende anche portinai e delinquenti, senza comunque la morbosità di Musil), e inoltre da Vienna, la quale è « creata » così accanto alla Parigi di Balzac, alla Pietroburgo di Dostoevskij, alla Dublino di Joyce. La materia prima è quella eterna dappertutto identica, più o meno uguale ne è anche il condimento, ciò che conta è la maniera di servirla: e questa non è « *cousue de fil blanc* » come in Balzac, né è come in Proust una proiezione del narratore; c'è l'« humus » di Tolstoj senza il profetismo; c'è la tensione drammatica di Dostoevskij senza le allucinazioni; o, per meglio dire, queste sono assorbite in ciò che l'autore chiama il suo naturalismo.

« Poiché incontestabilmente solo il romanzo naturalistico, che si serve degli ingredienti offertici dalla vita quotidiana, è in grado di produrre questo risultato: privare di peso e sospendere tutto l'orrore o la banalità, e infine trasformare le pareti eternamente uguali, che ci imprigionano, in finestre, dalle quali guardiamo fuori mentre la trascendenza — fatta evidente per via della cornice in tutto triviale — guarda dentro ».

E questo risultato Doderer l'ha veramente raggiunto, cosa che non si può certamente ripetere del cosiddetto romanzo « naturalistico », nemmeno dei *Buddenbrooks* di Thomas Mann, pure tutt'altro che privi di possibili riscontri nella tecnica esteriore. Doderer ad esempio è completamente scevro di quella certa angolosità, di quel tanto di sterilità che qua e là si avvertono in Mann; è talora, semmai, di una metaforicità pressoché « barocca », come quando nella « Scalinata » parla dell'incontro casuale di tre giovani:

« Era questa una di quelle creste d'onda baroccamente arricciolate della vita, le quali, quasi ritornando su se stesse, sfiorano con le cime il loro lato concavo »;

e ha un contatto molto aderente con questa « trivialità », liberando tuttavia, in confronto a Joyce, l'impressione d'una sovrana riserva e sobrietà.

Questi nomi possono servire a « situare » i romanzi; per indicarne la « classe » riuscirà fruttuosa la comparazione con Proust: non tanto perché il suo nome oggi è la garanzia indispensabile di ogni grande epopea, quanto perché si palesa qui, accanto a motivi ed esigenze affini, un divario essen-

ziale. Fondamentale la differenza della « visione » (« lo stile », dice Proust, « è questione non di tecnica, ma di visione »): Doderer è un adulto, il suo mondo è contemplato, gerarchizzato e valutato dagli occhi d'un adulto, mentre l'« adolescente » Marcel alla fine deve constatare, profondamente sorpreso, che la « jeune fille en fleur », nella quale egli vede la propria compagna, com'erano una volta le amiche intorno a Gilberte e poi ad Albertine, è la figlia del suo amico Saint-Loup e della stessa Gilberte. In questo adolescente s'incrociano due mondi: uno del tutto soggettivo, con le sue impressioni infantili di paesaggi e di uomini, e quello nuovo oggettivo che egli incomincia a scoprire, anch'esso deformato e inadeguato a causa d'un'appercezione ancora insufficiente. Egli deve compararli, fonderli o distinguerli per riconoscere la vera realtà, che in questo modo appare incantevolmente fresca, originaria e autentica, senza la soffocante patina delle abitudini e senza l'astigmatismo ad esse relativo. Tale realtà più vera (Proust: « questa realtà da cui viviamo lontani, dalla quale sempre più ci si distacca, man mano che cresce in spessore e impermeabilità la nozione convenzionale che le surrogiamo... ») è però troppo specifica e vincolata a una situazione speciale (quella dell'adolescente) per riuscire di misura conveniente là dove regna una relativa normalità. Altra è la strada dell'adulto per arrivarci: egli deve togliere questa patina, la troppo grande dimestichezza con fatti e dati quotidiani; deve tentare di vedere con gli occhi degli altri; ha bisogno del soccorso della memoria, che dal passato trae materiale importante e dimenticato, per vedere, anche con gli occhi della propria persona di un tempo, quella del passato, prima della parzialità di questo momento e di questa situazione del tutto incrostati di convenzioni e incapaci di produrre un giudizio spregiudicato.

Battendo strade diverse e con altro risultato, si tratta, per Doderer come per Proust, della « realtà », più precisamente del metodo per giungervi imparzialmente, e in entrambi questo metodo conduce alla memoria: Doderer parla della « potenza magica della comparabilità che, sola, può impadronirsi degli oggetti mediante il filo ordinatore della memoria ». Qui sorprendiamo molte somiglianze con Proust, a proposito delle quali l'etichetta della « madeleine » può forse risparmiare lunghe citazioni; in questo esempio è un

sapore che evoca la memoria del passato, in Doderer è spesso un odore, per esempio di canfora o di gomma, o una data illuminazione (verde luce subacquea attraverso alberi o persiane). Parallelo è pure in entrambi il procedimento della memoria, cioè l'insorgenza del ricordo, inaspettato, spontaneo:

« Invano cercheremo di evocarlo [il nostro passato], gli sforzi dell'intelligenza riescono tutti infruttuosi. Esso si nasconde fuori della sua sfera e del suo raggio d'azione, in qualche oggetto materiale (nella sensazione che ci darebbe questo oggetto materiale) da noi non sospettato ».

Così spiega Proust; e Doderer:

« di per sé, all'improvviso, una parte [del passato] s'illuminerà come uno smeraldo acceso dal didentro, ardente di verde, e ogni volta questa porzione sarà riconosciuta come qualcosa di sostanziale che per lungo tempo e interamente era caduto in misterioso oblio ».

Ma, e qui comincia la differenza, all'adolescente Proust basta la scoperta, la percezione e il dominio (attraverso l'arte) della realtà: il soggiogamento della realtà mediante la memoria non soltanto gli dà felicità e redenzione, ma gli fornisce la garanzia del suo essere. L'adulto Doderer deve compiere il passo dall'essere all'agire, la memoria deve scoprire le tracce più segrete della propria natura, del proprio destino, trovarne il filo nel tessuto della realtà, per condurre l'individuo a una cosciente realizzazione della sua persona. La memoria in lui non ha il carattere disinteressato, puro e teoretico che ha in Proust: in ciò che essa, apparentemente per caso, porta alla superficie della coscienza, l'individuo deve leggere il suo destino, interpretare il proprio carattere per poter diventare « se stesso »; essa diviene un fatto morale. Doderer descrive questo processo in Melzer, l'eroe della *Strudlhofstiege*:

« ...all'improvviso e inopinatamente l'ancora slittante della memoria prendeva fondo » ...si rivela « il vero scheletto della vita » « ma ora per la prima volta la sua era presa in una stabile morsa » « doveva esserci un punto in cui la morsa potesse afferrare, contenendo, serbando fino al momento presente tutto ciò che apparteneva a lui Melzer ».

Di questo divario è conseguenza la diversità formale: quell'aura sospesa e sognante che è in Proust a malgrado di tutta la sua precisione espressiva,

quell'elusione di ogni vincolo temporale e spaziale, quanto insomma produce il suo fascino incomparabile, manca in Doderer, dove tutto è naturalisticamente datato e documentato, dove ogni nome di strada, antico o attuale, è esatto (egli ha intrapreso viaggi a Londra e a Berlino soltanto per appurare particolari del genere), dove la temperatura d'un certo pomeriggio d'agosto dell'anno 1927, per esempio, è fondata su informazioni assunte presso l'osservatorio meteorologico; all'approssimazione dell'oggetto secondo tangenze sempre più aderenti nelle lunghe frasi vibranti di Proust fa riscontro in Doderer la tecnica di ripetuti meticolosi colpi che tutti centrano il bersaglio. (Lo sport dell'arco che Doderer pratica ha una posizione piuttosto centrale nel suo sistema d'immagini). Ma i suoi tropi lo dimostrano degno del paragone con Proust. Così per esempio egli descrive il gioco delle luci nelle strade serali:

« Lampade ad arco dall'esile collo di cigno tuffavano ovunque la loro luce radiosa nella cedente oscurità, entro la quale posava anche a intervalli qualche luce verde e rossa, in sé raccolta, senza diffondere lume all'intorno ».

La metafora si bilancia in modo perfettamente e naturalmente equilibrato nella sua bidimensionalità: precisione e icasticità estreme cui s'associa l'invito a un libero fantasticare.

Dei due romanzi maggiori, la *Strudlhofstiege* è una « ronde » di circa venti persone dei ceti più diversi che s'incontrano, si perdono, si ritrovano dopo anni per capire e ammettere alla fine che non erano fatte l'una per l'altra; ognuna lascia forse all'altra un dolce sentimento di malinconia, ma la guarisce d'una piaga cocente, e tutte trovano poi la loro strada. Il libro è composto con abilità travolgente attorno a codesta scalinata, attraente monumento della vecchia Vienna, capace a volte di effetti degni d'una scena d'opera. Verso la fine si fa pure luce una vicenda banalissima, leggermente spruzzata di romanzo giallo (senza però alcuna esplosione nei fatti, tutta la tensione rimane sempre intima, il dramma morale): un contrabbando di sigarette dall'Austria in Germania, a sfondo più o meno sentimentale, che rischiarà di luce improvvisa gli abissi del destino di due gemelle. In realtà si tratta della complicata storia d'amore, mescolata di passato e presente,

dell'ex-maggiore Melzer, ora funzionario alla direzione dei Monopoli, e finisce serenamente, saggiamente, col suo matrimonio. Si tratta finalmente che Melzer diventi « persona » e tocchi un'individualità che all'ex-maggiore era tanto estranea quanto l'« intelligenza borghese » ora conseguita. Bisogna perciò avanzare a tentoni, difficoltosamente, brancolando fra gli oggetti che si illuminano a tratti, fra le persone che devono trovare il loro vero valore e riprendere il loro autentico posto nel nostro passato, fra ricordi solo apparentemente inconsistenti; bisogna irrompere nel labirinto della memoria, coi suoi contorcimenti serpentinei, per percepire nettamente il filo rosso del proprio destino nel tessuto confuso, intricato e velato, per riconoscere se stessi e agire di conseguenza. In rapporto con simile delicata operazione anche le altre persone, che sono tutte più o meno direttamente implicate in questa « storia d'amore » (l'« éducation sentimentale » di Melzer è svolta per intero), passano sotto i fari perché se ne possa misurare la personalità più o meno stimabile o anche solo gradevole. Ma, qualunque sia l'esito morale dell'esame, esse sono tutte vive e compiute, create con l'equità che produce l'aquila e il verme. La « ronde » è girata dall'ironia, ma dall'ironia immanente al destino, non dal sorriso scettico dei signori Schnitzler e Ophüls, e nemmeno da quella armata di lapis rosso che a volte è in Mann.

Più numerosa ancora gira la « ronde » (di circa cinquanta persone) nei « Demoni secondo la cronaca del capo-sezione von G-ff », intorno a questa favola triviale: mancata consegna di un testamento che lascia erede una figlia naturale; illusioni, delusioni e amori di questa giovane, e anche qui conclusione del suo felice matrimonio, che la bandisce però definitivamente dal gruppo dei « nostri » (vedi Dostoevskij). Ma la scena da cui si ricava la valutazione morale in questo romanzo (nel primo era stata il luogo della scalinata) è buia: il 15 luglio 1927, data dell'incendio del Palazzo di Giustizia di Vienna (anche in Dostoevskij l'incendio cade a un punto cruciale), « Canne della libertà austriaca »; quello che passa al microscopio è uno spaccato trasversale della società viennese: dal principe a un ricchissimo campionario di criminali, attraverso il gruppo dei « nostri », burocrati della piccola nobiltà, diplomatici, scrittori, artisti, universitari e giornalisti, in parte noti dalla *Strudlhofstiege*. Il proprio contenuto è l'essenza del demoniaco, non già di

quello romantico quale è ancora nel *Doktor Faustus*, ma di quello reale, vissuto a nostra memoria, che in qualsiasi momento, dentro in ognuno, può fuoruscire dalla banalità, allorché la vigilanza si attenua o si disordina la ragione dell'intelletto o dell'istinto. È questo lo stesso demoniaco di Dostoevskij, perciò il titolo ci pare giustificato. L'allusione così ostentata al predecessore è certo solo esterna, suggerita forse da un'ironica occhiata a titoli come *Ulysses* o *Doktor Faustus*, ma va ricondotta alla persuasione di Doderer che nessun grande fatto spirituale possa nascere da un atteggiamento rivoluzionario, bensì da uno conservatore: così che per noi, generazione più o meno crepuscolare di epigoni, risponde meglio alla discrezione e al buon gusto accusare tale situazione con leggera enfasi caricaturale che non protestare con sfoggi di pathos contro la tradizione.

Questa sua caricatura, tra pedantesca e spiritosa, ma pur sempre simpatica, quella che gli fa fare il dilettante di romanzo poliziesco, e chiamare (ma non sempre) il suo cronista G-ff come quello di Dostoevskij, quella per cui s'ostina a nominare un suo personaggio prediletto, Mary nata Allern, Mary K., ecc., è quella che rende i suoi libri talmente avvincenti, sentimento quale sogliono suscitare solo i grandi conversatori. Naturalmente affinità con Dostoevskij sono anche nei personaggi, per esempio tra il suo fascista Körger e il rivoluzionario Pjotr Verchovenskij, così come nel comportamento di taluni suoi eroi dinanzi alla realtà, e particolarmente nella concezione del demoniaco; ma l'opera di Doderer, oltre a essere del tutto indipendente sul piano artistico, ha ben altra complessità; per meglio dire: egli « traspone » la causa dostoevskiana, il delirio dell'esperimento, su un piano più comune, più accessibile e così, per noi, tanto più quotidianamente pungente dell'opera di Dostoevskij, velata sempre da un sapore esotico, patologico, delirante. Sarebbe insensato, per noi, accettare l'esperimento che uno Stavroghin perpetra sulla propria « personalità », il gioco che gli consente di misurare fin dove arriva la sua « indifferenza » e dove soccombe, schiavo, giocattolo del « diavolo »: o l'esperimento rivoluzionario di Pjotr, il cui crudo irrealismo e avventuroso sbaraglio è reso più assurdamente palese dall'intenzione di proiettare e proporre Stavroghin come una figura leggendaria. Anche per Doderer la fonte del demoniaco consiste nell'abbandono della realtà per un

ideale, un esperimento, un giocare con le proprie possibilità; e nella creazione di una personalità fittizia, del tutto aliena dalla vera. Consiste, com'egli dice, nella posizione di una « seconda realtà »; e sotto questo titolo cadono ugualmente per lui lo stato di Platone, il marxismo, le aberrazioni sessuali o la debolezza, per esempio, di credersi violinisti quando si è soggetti al « tremito ». I suoi « Demoni » trattano l'annegamento di alcuni personaggi nella « seconda realtà », l'urto con la realtà vera e il superamento di questo trauma.

Egli descrive tre di siffatti deliri: quello sessuale, in più varianti; quello politico, ossia il fascismo; quello personale, soprattutto visibile nella figura più tragica del libro, dove l'urto della realtà conduce alla morte. Un caricaturista ungherese, politicamente sospetto a fascisti e socialisti (egli cerca di riunirsi agli uni, dipende per il suo lavoro dai giornali degli altri), si attribuisce un predicato nobiliare che non gli spetta, perché vuole appassionatamente, disperatamente, conquistarsi un posto in quella vecchia aristocrazia austro-ungarica che appunto, a parere di Doderer, perisce nell'incendio del luglio 1927: in esso il suo personaggio, quasi disprezzato in tutto il libro, ora, ucciso mentre combatte nelle file dei socialisti, viene salvato e promosso dalla morte alla dignità di uomo che abbia finalmente scelto la sua personalità autentica, invece di una prefabbricata.

Se l'opera di Dostoevskij ricorda la traccia di un cavallo frustato, per Doderer si presta l'immagine del tiro dell'arco: la freccia va assestata accuratamente sulla corda, questa tirata molto all'indietro — fin nel passato —, e il successo è garantito solo dal giuoco preciso dei muscoli.

Doderer viene da una famiglia di architetti: prima che egli incominci a scrivere, il suo romanzo è steso davanti a lui sul tavolo del disegnatore, concepito e premeditato fin nei particolari (compreso talvolta il numero delle pagine dei capitoli), in base a un sistema di coordinate. E poiché tale concezione ha retto durante venticinque anni di lavoro, questa è già una bella garanzia circa la consistenza dell'opera.

Il sottotitolo dei « Demoni » dice: « secondo la cronaca del caposezione von G-ff ». L'inizio a mo' di preludio, che non è la parte migliore del libro,

percorre in tono d'organo l'intera tastiera dello stile cronachistico; ma il suo redattore ricorda piuttosto lo Zeitblom di Thomas Mann che il G-ff di Dostoevskij, nel quale non si avverte per niente il sopravvenuto trattamento di quiescenza. Bisogna poi fare molta attenzione a qualcosa che è detto sparsamente nel corso della narrazione: non soltanto G-ff dice di aver avuto dei « collaboratori », i quali hanno redatto, intenzionalmente o no, dietro pagamento o per mero « amore della causa », capitoli che egli non avrebbe potuto conoscere che poco o male; non soltanto con procedura sottile e ingegnosa, anzi squisita, vien sempre detto in qualche modo da chi provengono i singoli pezzi; ma il grande burattinaio sconosciuto, l'autore insomma, poiché è presente soltanto « secondo » la cronaca di G-ff, non trascura di osservare che anche G-ff, che ha rifatto i suoi redattori, è, a sua volta, rifatto da un supervisore.

Ci pare utile perciò concludere esemplificando. E saranno due estratti da parti che lo scrittore attribuisce, con la competente differenza stilistica, a due redattori diversi.

Due pagine dei «Demoni»

La gerente del caffè Kaunitz.

La gerente del caffè Kaunitz da chiunque, a prima vista, sarebbe stata senz'altro scambiata per una « maîtresse »; in realtà era la vedova di un medico di Troppau. Era, come l'altra di prima, sui cinquanta, ancora piacente e fresca quanto lei; testina bionda di bambola, faccina tonda; nasino piccolo, corto e diritto. Ella alzava gli occhi con una mossa quanto mai aggraziata; le grige pupille ti contemplavano affettuosamente; ma se tu ficcavi il tuo un po' più a fondo in direzione di quel molle sguardo, dentro in quegli occhi gentili, allora ti succedeva come a chi mette il piede su una pozzanghera ghiacciata liscia e smorta solo alla superficie: la tenue crosta si spacca, l'acqua diaccia penetra nella scarpa. La stessa cosa con gli occhi della signora Sciòsci, come la chiamavano. In fondo, però, non c'era bisogno di codesto esperimento degli occhi, dal quale semplicemente veniva confermato quello che già si sarebbe dovuto sospettare. Perché quel volto palesava una breccia, una lacuna nella sua leggiadria.

Il labbro superiore era spesso contratto all'insù, col quale atto diventavano visibili certi incisivi di qualità non più che mediocre e qua e là perfino ritoccati dall'arte. Del resto, quel breve lampeggio d'oro si addiceva alla bionda, ma quel labbro sollevato conferiva alla faccia qualcosa del roditore, e doveva esser lui a introdurre in quel volto grazioso l'elemento così inconfondibilmente ruffianesco, in collaborazione con la gelida pozza dietro gli occhi.

Lo sollevava spesso, il labbro superiore, la Sciòsci, specialmente quando giuocava a carte (o più esattamente si limitava ad assistere), ma alle volte anche le narici; quasi uno aveva l'impressione che qualcosa le desse fastidio, le bruciasse o le dolesse il naso e lei ne provasse molestia. Forse — perché sentenziare qualcosa senz'appello in questa materia è impossibile — codesto inconveniente nasale era in rapporto con un punto cruciale della biografia della Sciòsci, aveva dunque un significato centrale. E questo punto cruciale era segnato dalla fine dei grossi guadagni al mercato nero dei commestibili durante e dopo la prima guerra mondiale, grazie al quale la Sciòsci, come la Risa Weinmann di cui aveva rilevato l'esercizio, si era impinguata, ma la Sciòsci aveva continuato nei traffici, molto probabilmente però con un'altra merce, con la quale forse aveva avuto da fare anche prima. È una polverina bianca, che all'uomo incontra fin troppo; la si fiuta; col tempo, asseriscono autori da non pigliarsi a gabbo, corrode perfino il setto nasale. Tutto questo, naturalmente, resta un'ipotesi: un'ipotesi, direte, che si spinge alquanto in là; poiché il tratto ruffianesco da roditore della Sciòsci forse non era per niente acquisito, ma era lei, puramente e semplicemente lei.

Una serata dal principe Croix.

Il pasto che consumammo fu piuttosto originale: come una prima colazione a sera inoltrata. Prima tè carico, con toasts e burro, e in più arrosto fortemente abbrustolito, evidentemente dallo spiedo; quindi aragosta, fredda, però non annaffiata con Bordeaux bianco o altro vino del genere, bensì con Moët et Chandon; dopo il tè non vennero altre bevande. Io mangiai pochissimo, ma il principe e Mucki si fecero onore. Di champagne, tuttavia, ne bevvi copiosamente, avido com'ero esattamente di esso, e non restai senza compagnia.

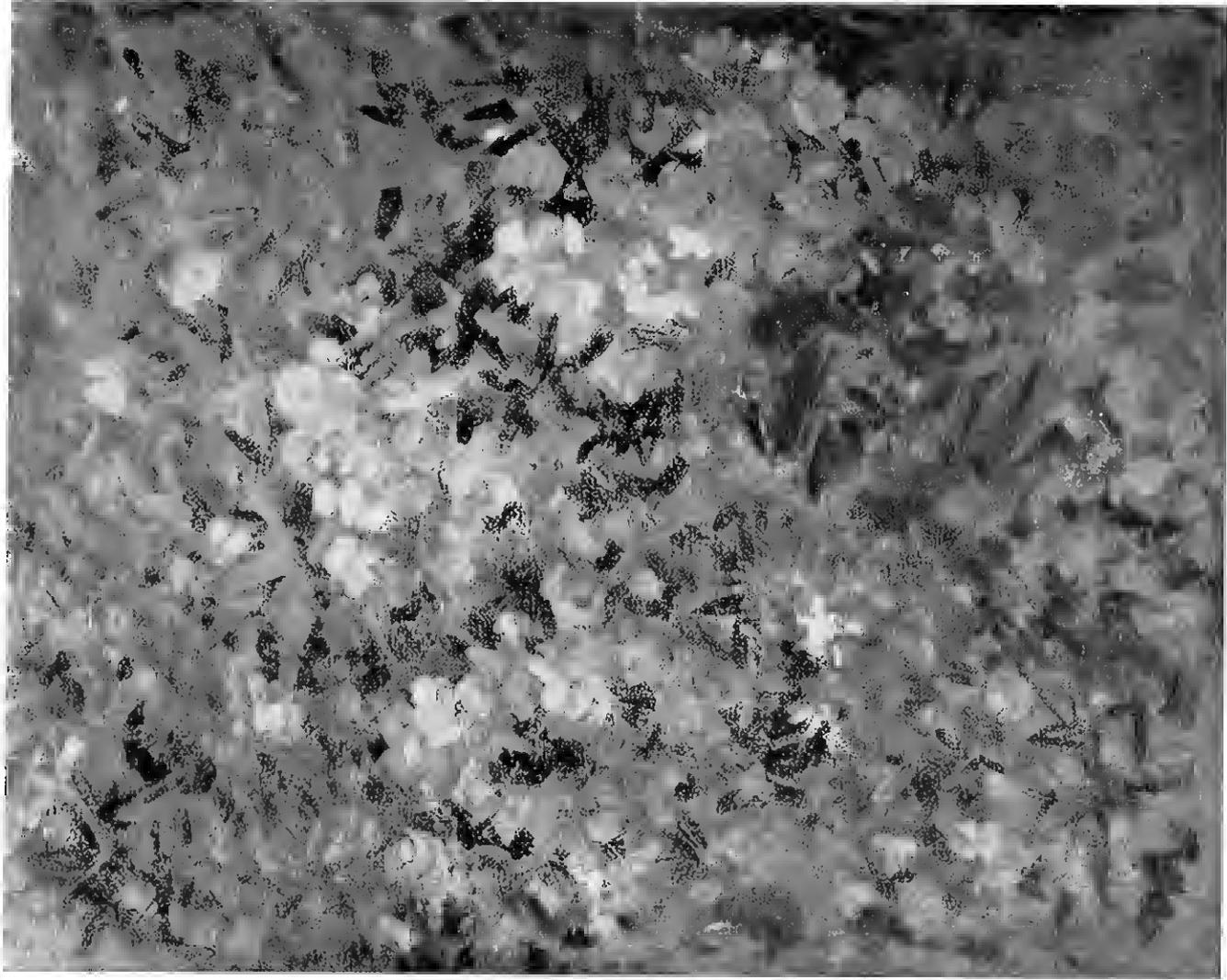
La stanza dove ci trovavamo era angusta, poco più di un salottino, e poco meno che vuota. Più oltre dava un'altra porta a due battenti, laccata di bianco. Mi colpì il fatto che la tavola era apparecchiata in modo delizioso. Nel mezzo stava una lumiera con tre lampadine a foggia di candele, dai cui paralumi rosso scuro la luce scendeva fortemente concentrata, talché il cameriere doveva industriarsi con quel fioco lume a un piccolo buffet, in mancanza di qualunque altra sorgente luminosa. Sulla tovaglia erano sparsi a caso pochi fiori e anche qualche arancia senza simmetria, il che fino allora avevo visto una volta soltanto, a una festa da ballo in casa del cavalier Richard von Kralik, dove per la cena era stata la stessa cosa a tutte le tavole: allora quelle sfere d'oro, sparse irregolarmente qua e là, avevano dato al locale una vita straordinaria. Qui in casa del principe il cristallo e l'argento apparivano lisci, gravi e insieme discreti, con le armi dei Croix incise nettamente su ogni pezzo.

La nostra riunione mi commuoveva stranamente. Non avrei saputo dire in che modo. La nostra conoscenza reciproca era superficiale, come succede spesso e volentieri nel calderone della vita militare. E per tutta la serata non facemmo neppure la minima allusione a quell'origine dei nostri rapporti. Ci eravamo estranei, in tutti i sensi della parola, ci eravamo vicendevolmente estranei, ma anche il principe e Mucki dovevano essere estranei l'uno all'altro; non solo: il principe non faceva che apparirmi come un forestiero nella sua vasta casa. Quella serata, dopo una giornata che aveva stretto come in un punto tutto quello che di reale o anche solo d'immaginario riempiva la mia vita di allora, l'aveva stretto come si fa nel pugno di una portiera: quella serata solitaria a tre non andava senza qualche soave tristezza, anzi era essa stessa come una mano che voglia afferrare la portiera, e scoraggiata, o anche soltanto leggermente affaticata e negligente, si lasci scivolare giù.

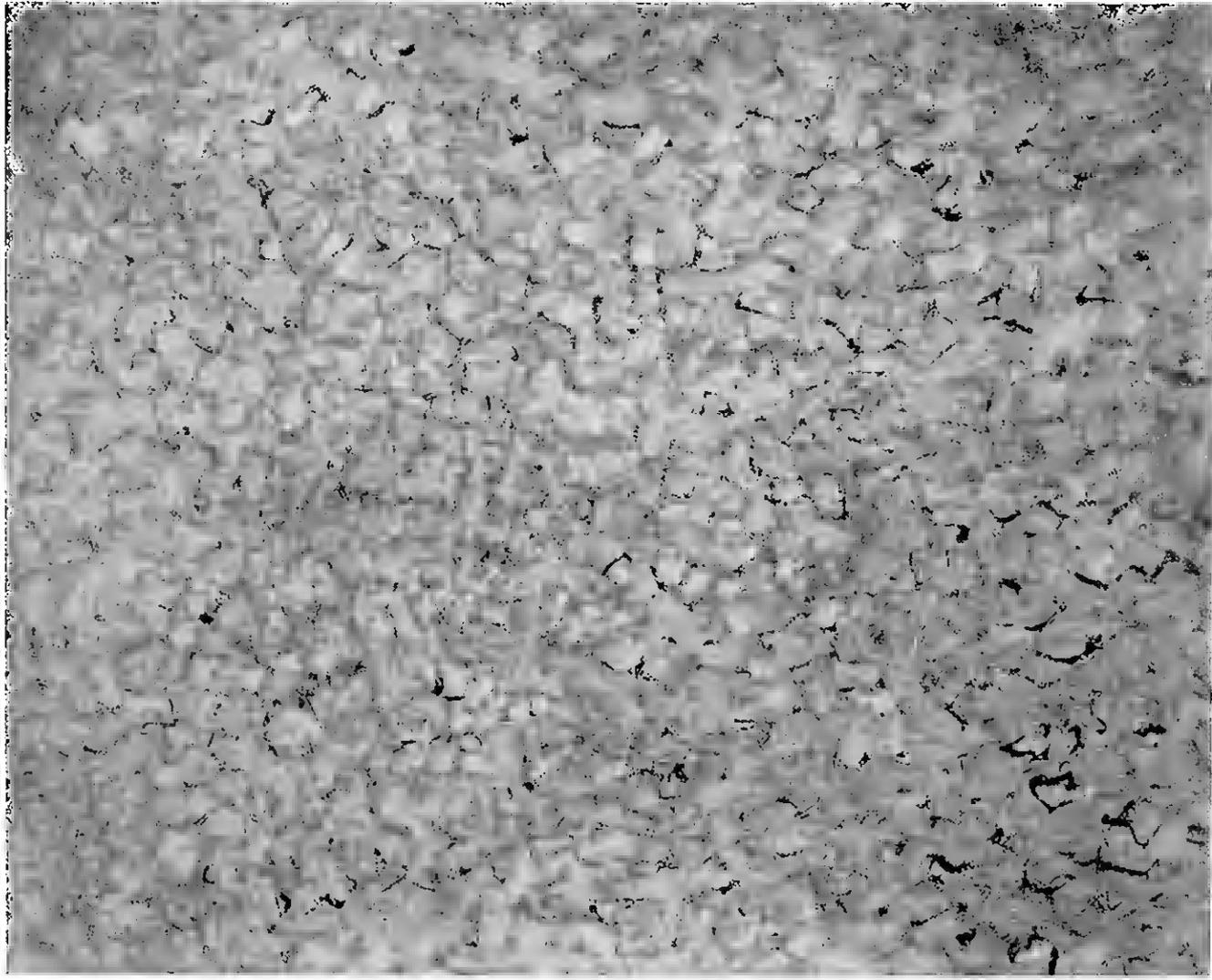
Croix si alzò: « State seduti, vi prego », disse, « voglio farvi un po' di musica da tavola ». Senza indugio il cameriere spalancò i due battenti della porta bianca, e il principe passò nella stanza vicina. Giunsero i primi accordi: egli suonava magistralmente, per quanto strana fosse la sua scelta. Quello che ci arrivava dall'altra sala, evidentemente molto spaziosa, era la « valse triste » dal balletto *Gianni il poltrone* del violinista boemo Nedbal, in altri tempi famoso.

HEIMITO VON DODERER

(Traduzione autorizzata di Margaret e Gianfranco Contini)



5 - Mario Mafai: Fiori di primavera (1957).



6 - Mark Tobey: *Derive a Nord Orest* (1956).

EUGÈNE JONESCO

di

Alberto Savini

« *O paroles, que de crimes on commet en votre nom!* ». Questa esclamazione di Jacques — ragazzo dai capelli verdi, caparbio più che ribelle, ma destinato all'ubbidienza — sussurrata col tono d'un amletico « a parte », potrebbe esser scelta ad emblema di tutto il teatro sin qui inventato da Eugène Jonesco, che all'uso, all'abuso e al sopruso delle parole affida il singolare compito di minare la quiete, o l'esistenza, dei suoi personaggi. Le deformazioni espressive predilette da Jonesco più che frutto d'un estro polemico, satirico, inteso a mordere difetti umani, nascono da un sistema teso ad annullare nel difetto l'umanità. Un antico metodo comico ricorreva, e ricorre, ad uno sdoppiamento del linguaggio (uno accettabile e rispettabile; l'altro deplorabile e risibile) per creare una frattura, un dislivello da cui ricavare, appunto, l'effetto comico. Nel teatro di Jonesco il linguaggio (come nel teatro di Camus le situazioni) è completamente travolto e stravolto a significare nient'altro che una serie di errori, e di malintesi, preludio alla confusione totale, e all'impossibilità di esprimerla, e di definirla. Non esiste insomma altro linguaggio che un linguaggio irrimediabilmente corrotto ma che, restando in qualche modo identico ad un linguaggio plausibile, contiene ed alimenta i germi d'una catastrofe imminente. A un certo momento le parole di cui si serve Jonesco si ribellano al loro ufficio di simboli e, con un'ardita metamorfosi, si trasformano in oggetti, scegliendo per la loro nuova, avida vita di parole

concrete, gli oggetti più temibili. E sono parole capaci non solo di operare nel presente ma di ricavare da un passato inesistente, desertico, una ricca fauna di personaggi, e una rigogliosa flora di eventi che schiacciano i personaggi sotto il peso di un'allucinante suggestione. I due vecchi portinai, protagonisti delle *Chaises*, sono le esemplari vittime di questa pericolosa memoria, evocatrice d'un passato inesistente che genera un presente, egualmente inesistente, eppure sinistramente reale. Sarebbe imperdonabile supporre inesistenti tutti gli altri personaggi delle *Chaises* perchè invisibili. La « visibilità » di un personaggio di Jonesco può talvolta servire solo a sottolineare la sua « irrealtà ». La didascalia che accompagna l'ingresso dell'Oratore, terzo personaggio visibile delle *Chaises*, avverte: « *C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier — feutre noir à larges bords, lavallière, vareuse, moustache et barbiche, l'air assez cabotin, suffisant; si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur, lui, devra paraître irréel...* ».

Non è prudente abbandonarsi all'erezione d'un sistema filosofico servendosi delle « pièces » di Jonesco — parrebbe di cadere in un tranello o di dar prova di angelica follia. Ma non è nemmeno prudente asserire che « *il teatro di Jonesco non è affatto filosofico* », senza almeno precisare che cosa si intende per teatro filosofico. La nostra terminologia critica è talmente logora che alle prese con un autore come Jonesco diventa del tutto inservibile. Per il Lemarchand Jonesco *est, d'abord, un auteur comique*; ma tanto varrebbe definirlo tragico, o tragicomico, grottesco, o *fumiste*, o d'avanguardia. Molti personaggi di Jonesco parlano di teatro, definiscono il teatro, fanno di sè teatro, scrivono in quindici anni due battute di teatro. Amédée, Choubert, Nicolas d'Eu son tre di questi personaggi e Nicolas d'Eu (in *Victimes du devoir*) riassumendo ad un certo punto la sua concezione di un teatro « nuovo » (che, si badi, convenientemente deformata, ridotta in parodia, è la stessa concezione che del teatro ha Jonesco) esclama: « *...Plus de drame ni de tragédie: le tragique se fait comique, le comique est tragique, et la vie devient gaie ... la vie devient gaie...* ».

Nessun critico di Jonesco ha detto meglio di Jonesco quanto c'era da dire in materia di « etichette » da apporre al suo teatro. Si deve solo aggiungere che quella « gaîté » esistenziale, risultato d'un simile teatro, assomiglia parec-

chio all'« allegria » con cui Roberte II tenta di sedurre Jacques: « *Je suis de naturel très gai. (Elle a une voix macabre) Vous vous en apercevriez si vous le vouliez... je suis excentrique... je suis la gaité dans le malheur... le travail... la ruine... la désolation... ah! ah! ah!... le pain, la paix, la liberté, le deuil et la gaité... (Sanglotant) On m'appelait la gaité à portée de la main... la détresse gaie... (Il se tait toujours) Vous réfléchissez? moi aussi, des fois. Mais dans un miroir... Je suis la gaité de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir! On m'appelait aussi l'ainée gaie... ».*

Definire il teatro di Jonesco è per ora impossibile; meglio seguire l'inventario dei suoi gran ritrovati espressivi e delle sue macchinazioni, e configurarli secondo una prospettiva storica, oltre gli ovvii rinvii *conterranei* a Urmuz, a Jon Luca Caragiale. Le sue deformazioni linguistiche si suol farle derivare da Jarry, ma sono *semanticamente* molto più vicine a quelle di Laforgue e di Carrol, specialmente di Carrol. Certi dialoghi di Jonesco (in *Jacques ou la soumission*) svagati, disattenti, ora lenti, ora accelerati, sospesi in un'atmosfera di acredine cristallina, « superficiali » (rivolti, cioè, solo alla superficie delle cose di cui sottolineano l'aspetto meno pertinente, con un effetto di sconcertante suggestione) assomigliano ai dialoghi di Carrol (*Alice through the Looking Glass* [1871] in particolare; cfr. anche tutto il VII cap. di *Alice in Wonderland* [1865], dedicato ad un impareggiabile *five o'clock tea*) quanto più si pensa ai valori figurativi e visivi, presenti in Jonesco e in Carrol, e analoghi alle deformazioni figurative di Picasso.

Quanto alla comica utilizzazione delle frasi fatte, delle nozioni correnti, è ormai di rito rinviare al *Bouvard et Pécuchet* e al *Dictionnaire* di Flaubert, al teatro di Monnier, all'*Exégèse des lieux communs* di Bloy; e si potrebbero aggiungere le due « pochades pour théâtre populaire » di Jean Schlumberger: *Le bien public* (1921) e *Le marchand de cercueils* (1922). Gli espedienti, poi, le trovate di cui Jonesco si serve (oggetti invisibili; personaggi invisibili, sdoppiati; teatro nel teatro ecc...) son tutti acclimatati, e alcuni da tempo, ormai, nella letteratura drammatica. Insomma l'« avant-garde » di Jonesco parrebbe, sotto l'aspetto dei materiali, vecchia almeno d'un secolo, anche se Jonesco se ne serve al gran completo, ne vien redigendo una « summa », un archivio documentatissimo. Ma è anche vero che il teatro di Jonesco è di una sconcertante novità, d'una forza fantastica pari, forse, solo a quella di Beckett,

e ricco d'una freschezza formale, di una « meraviglia » ritmica e musicale, d'una sorpresa figurativa senza fine, perchè inventato in funzione d'una necessità, d'una logica, d'una ragione che non hanno altro modo di farsi valere o di esprimersi che attraverso l'arbitrio, l'assurdo, la fantasia.

I personaggi di Jonesco si assomigliano tutti. Choubert assomiglia ad Amédée. Madeleine moglie di Choubert assomiglia a Madeleine moglie di Amédée. Il vecchio portinaio delle *Chaises* è uno Choubert invecchiato; e la vecchia portinaia una Madeleine invecchiata. L'autore sa così bene che i suoi personaggi sono tutti uguali che spesso ne nomina un intero gruppo allo stesso modo. A che pro differenziare i nomi, se non si differenziano i soggetti? Il vecchio professore della *Leçon* assomiglia al giovane poliziotto di *Victimes du devoir*. Jacques è un Amédée giovane e scapolo; Roberte è una Madeleine, o una signora Martin, o una signora Smith, giovane e nubile. Tutti i personaggi di Jonesco potrebbero scambiarsi di commedia, o pronunciare l'uno le battute dell'altro, così come potrebbero iniziare la loro storia alla fine e finirla all'inizio. In realtà, le « pièces » di Jonesco non finiscono, ricominciano (*La leçon, La cantatrice chauve*). Oppure « si interrompono » per causa di forza maggiore: o per l'involontaria fuga aerea del protagonista (*Amédée, ou comment s'en débarrasser*) o per gli involontari difetti fisici d'un oratore, che, sordomuto, non può significare il messaggio di cui è depositario (*Les chaises*). O se no, se non ricominciano, se non si interrompono, non finiscono neppure negli altri casi, si sfiniscono piuttosto in una sorta di balletto scomposto o di danza macabro-oscena cui si riducono i personaggi, in preda all'animazione disordinata di un « lieto fine » parodiato (*Jacques ou la soumission*) o in preda all'animazione disordinata di una brutta fine senza fine (*Victimes du devoir*). I personaggi di Jonesco hanno la levità del nulla ma soffrono il torpore e il peso d'una angoscia senza nome; non sono umani, sono degli automi, ma ci rassomigliano, o almeno ci rassomigliano « di profilo » (Lemarchand). Il loro dovere è di odiarsi, insultarsi, di non capirsi o di capirsi male, di torturarsi, di uccidere, e di uccidersi, a ritmo di danza, cantando o emettendo suoni senza senso, sempre minacciati dalle loro e dalle altrui parole, o dal suono di esse. Lo straordinario incubo filologico e fonetico cui soggiacciono i personaggi di Jonesco può essere riassunto benissimo

da una battuta di Amédée... Amédée vuole disobbligarsi con il soldato americano che gli ha « dato un'idea » per affrettare la trazione del cadavere, e... « *Je vais vous rendre un service, à mon tour. Si vous voulez apprendre le français, n'employez jamais le son u dans la conversation. Le u est dangereux, c'est un son pointu. L'anglais est une langue douce, pas dangereuse. Il n'y a pas de u comme en français* ».

N.B. — Questo parziale *aperçu* sulle prime sei *pièces* di Jonesco raccolte in vol. (Gallimard, 1954; con una sobria ma utile *anti-Préface* di J. Lemarchand), oltre a non tener conto delle *pièces* successive e delle altre cose (poesie, racconti, saggi, ecc.) dell'autore franco-rumeno, non ha neanche potuto valersi d'un suo considerevole e, sotto certi aspetti sorprendente, contributo autocritico: *Expérience du théâtre*, in N.R.F., n. 62, 1958. Per qualche ragguaglio bibliografico e cronologico rinvio i volenterosi alla voce *Jonescu* nell'Enciclopedia dello Spett., da me curata.

A. S.

Le idee contemporanee

LARBAUD L'EUROPEO

La storia di Valéry Larbaud, per chi nel 1918 aveva vent'anni, rimane legata all'intelligenza lirica dell'Europa: di quella « dolce Europa » che ci sembrava il solo premio da noi meritato in guerra. Il nostro patrono era Goethe, i nostri maestri viventi si chiamavano Croce, Mann, Unamuno, Gide, Valéry, i nostri capofila T. S. Eliot, E. R. Curtius, Rivière, Ortega y Gasset; ma il nostro alfiere era lui, Larbaud. Di bandiere, è vero, ne teneva in casa molte e di tutti i paesi, insieme con soldatini di stagno di tutti gli eserciti; ma era un giuoco; e sulla sua vera insegna stavano scritte parole magiche che mi accompagnarono con la loro cadenza rapida e sonora per l'intera vita:

« Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce,
Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée,
O train de luxe ... ».

Quei finestrini gialli e quasi volanti nelle tenebre tra il Danubio e l'Elba, tra la Mosa e il Reno, il Rodano e il Guadalquivir, furono per la mia giovinezza quel che fu per l'adolescenza la « clarté des lampes » di Baudelaire: sempre un sogno, ma un sogno in moto perpetuo.

Conobbi Larbaud, diventammo amici, ci scambiammo molte lettere; le sue furono distrutte, a Milano, dalle bombe di quell'altra guerra che mandò in pezzi, con il nostro cuore, la « dolce Europa »; le mie, ora non posso ricordarle, ma certo lo fecero sorridere per la loro ingenuità di accolito. Alla mia generazione, nata triste, egli insegnò una nuova allegria: l'allegria intellettuale, il piacere delle letture, dei viaggi, delle amicizie con gente lontana, e soprattutto la facoltà di meravigliarsi. Nel nostro stesso paese, che noi guardavamo con occhio un po' stanco e irritato, trovammo modo di inserire qualche punto esclamativo; ed era sempre lui a suggerircelo, come quando ci fece scoprire la « douce, l'indulgente, l'intelligente lumière toscane », o quando evocò un Sud che ignoravamo: la Puglia, la Lucania, le splendide terre dei suoi fantasticati amori. Ma la maggior lezione di civiltà ce la diede quando, lui

francese, rese con slancio generoso giustizia al misogallo Alfieri contro l'italiano Emilio Bertana. Un gesto che rimase quasi ignorato, ma che forse fu il più bel gesto « europeo » compiuto in quegli anni.

Molto debbono gli italiani ad alcuni stranieri di genio, da Stendhal a D. H. Lawrence. Ma verso Larbaud lo stesso debito di gratitudine hanno anche gli inglesi, i tedeschi, gli spagnoli. Questo « amateur de belles-lettres », come lo chiamò qualche critico troppo geloso della propria faticata dottrina, fu il primo a capire che una letteratura aperta a tutti gli orizzonti era il filo di seta che ancora poteva tenere insieme l'Europa. Usciva, quel filo lucido e sottile, dal bozzolo delle riviste più libere, la « Nouvelle Revue Française » e « Commerce » in Francia, la « Neue Rundschau » in Germania, il « New Criterion » in Inghilterra, la « Revista de Occidente » in Spagna, il « Convegno » in Italia, e pareva che a svolgerlo e ad annodarne i capi fosse proprio lui, Larbaud, velocissimo tessitore, sempre in moto, da Parigi a Londra, per incontrarvi James Joyce o Edith Sitwell, a Madrid in cerca di Antonio Marchalar o di Gabriel Mirò, di nuovo a Parigi dove lo aspettava Jean Paulhan, subito a Roma sulle irrequiete tracce di Bruno Barilli. Era la prova vivente che l'« uomo europeo » esisteva: « Allemand en France, Italien en Allemagne, Espagnol en Italie, Français en Allemagne, Anglais en Espagne... »; e la sua era la più felice congiura che mai si fosse tramata nel nostro continente. In quel gentile ottimismo noi eravamo tutti cospiratori obbedienti; e quando fu pubblicato il suo « Journal », vi troviamo la parola d'ordine più stimolante: « Le sentiment grandissant, chez beaucoup d'entre nous, gens d'études, que nous formons, au-dessus des classes populaires récemment éveillées au nationalisme, une aristocratie moralement affranchie de tout nationalisme ».

In questa élite Larbaud operava profondamente, oltre che come artista, anche, nel senso più alto, come poliglotta. La sua scienza linguistica era sempre geniale, sempre sostenuta da un sentimento poetico, era quasi un'opera di creazione che aiutava potentemente il nostro desiderio di conoscere tutto dell'Europa per più amarla. Ricorderò sempre, nel suo « Divertissement philologique », la gioia con la quale scoprì il vero significato della parola portoghese devagar: « ... le mot sublime du roi Sébastien sur le champ de bataille d'Alcazar-Kébir: " Morer, sim, mas devagar! " (" Mourir, oui, mais lentement ") me l'a gravé à jamais dans la mémoire ». Erano, abimè, parole che prefiguravano il suo destino; e chissà quante volte, nei lunghi anni della sofferenza, Larbaud avrà ripensato con stanca amarezza al monito nascosto in quel lontano passatempo di poeta erudito.

Insieme con lui, anche l'Europa cominciò a morire lentamente. Venne la dialettica, venne la prassi, finì l'allegria intellettuale, e anche l'aristocratico consesso larbaudiano fu soffocato dai truci condottieri di masse ignare. Il simbolo della nostra disfatta diventò proprio lui, Valéry Larbaud, immobile a Vichy, senza neppur più la forza di stringere fra le dita gli ultimi brandelli di quel filo di seta che volavano via come ragnatele strappate dall'uragano. Perfino i gialli finestrini volanti dei treni furono oscurati, e gli « appetits sans bornes de savoir », gli « appetits indicibles et plus qu'impériaux des poètes », fecero luogo a un digiuno spirituale che doveva fatalmente sfociare nella nausea e nella tetra inappetenza delle nuove generazioni. È vero, mai come oggi si è parlato di « Unione Europea »; ma potrebbe essere l'Euratom uno degli ideali di Barnabooth? La Comunità del Carbone e dell'Acciaio potrà nutrire nel suo aspro seno la fragile, sperduta Comunità delle Lettere e delle Arti? Ci sia lecito

dubitarne: ben pochi sono ormai gli uomini capaci di rinnovare la grazia alacre di un Larbaud, la sua abnegazione nel capire e nell'amare, la sua stessa sensualità. La filologia è ricaduta nella più desolante prosa, la stessa poesia è diventata inquisitoria, e i nuovi Eleati, senza avere il genio di Zenone, tendono a irretirci sempre più nei loro aridi sofismi. Non ci rimane se non ricorrere alla buona fede eraclitea del nostro perduto alfiere, a quel suo coraggio di pronunciare parole degne degli antichi con una certezza che in noi è soltanto una speranza: « ... nous traversons un temps de dissipation, mais c'est aussi dans ces moments-là que le Travail nous apparaît comme une cime éclairée par l'aurore et par le centre glorieux de nos pensées, de notre vie ».

G. B. ANGIOLETTI

DOVE VA LA POESIA?

La controversia che si trascina da anni intorno alla poesia italiana del dopoguerra è forse sproporzionata all'entità effettuale del fenomeno. Sull'esistenza stessa del fenomeno, addirittura, sembra lecito a tutt'oggi affacciare qualche dubbio: nel senso che siamo tutti esitanti nell'additare quali caratteri, quali apporti innovativi, quali peculiarità consentirebbero di definirlo come un'organica cultura poetica. Antologie e repertori non sollecitano il discorso a svilupparsi utilmente: il loro impianto strettamente fenomenologico sarà magari giustificato dalla scarsa capacità di agglutinamento intrinseca ai testi esibiti, ma nel fatto lascia i termini del problema al punto di prima. Questo conferma l'idea di una materia che non riesce a ordinarsi in organismo. La classificazione suggerita dal Falqui - da un lato post-ermetici, dall'altro neorealisti e sociali - ha un po' lo stesso risultato: di ribadire cioè l'eteronomia di un *corpus* che l'essere oggetto di una sistemazione antologica dovrebbe legittimare con la propria interna spinta a costituirsi in autonomia.

La prima classe infatti respinge i suoi rappresentanti sulle linee della poetica elaborata nell'*entre-deux-guerres*, e li blocca in una situazione priva di verosimili evoluzioni, destinandoli a dar fondo alle estreme risorse di un sistema in via di liquidazione; la seconda esige che si attingano troppi soccorsi ermeneutici alle contemporanee operazioni in atto nella prosa (narrativa, documentaria o giornalistica *tout court*) per non tradire la propria modesta organicità, il calcolo e l'artificio che ne regolano il comportamento. L'una parte esaurisce le possibilità di una lingua portata a un grado di estrema rarefazione poetica; l'altra tenta per vie empiriche se l'impiego della lingua della prosa abbia qualche proba-

bilità di ripercussione interna, accrediti per esempio di qualche verosimiglianza l'uso di nuovi contenuti.

Lasciando impregiudicata la questione se sia lecito parlare di una lingua della prosa, con proprie funzioni e propri attributi, dopo l'assunzione novecentesca di tutta la lingua letteraria al livello della poesia, in realtà la poesia neorealista costituisce la riprova per assurdo dell'impossibilità di innovare in poesia con una ordinaria amministrazione formale. In altre parole, se il neorealismo ha tentato una sovversione, quel che gli è riuscito è stato un semplice ricambio tematico, che ha lasciato sostanzialmente invariati sia gli istituti linguistici e stilistici, sia il tipo di rapporto stabilito col contenuto (che resta un rapporto mistico e non realistico): per un aspetto, cioè, se nei casi migliori la lingua permane quella di formazione ermetica, nei casi peggiori essa degenera verso l'*improptu* traduttorio; e per l'altro aspetto, all'accento della disperazione e dell'irritazione individuale continua ad essere confidata la vitalità del discorso.

Diciamo dunque, in parole povere, che la poesia del dopoguerra, la poesia del decennio '45-'55, esiste in buona parte come una variante dei dati residui dell'ermetismo e della cultura letteraria del novecento; non per nulla le opere autentiche del periodo portano il nome di coloro che si sono formati e hanno cominciato a scrivere poesia negli anni tra il venti e il quaranta, non per nulla le convinzioni che reggono la polemica anti-ermetica sono le stesse convinzioni, solo vagamente aggiornate, dell'ermetismo: che alla conoscenza e all'identificazione dal reale, che al rapporto con la storia si giunga attraverso l'intuizione personale e l'elaborazione interiore, attraverso cioè la riduzione della realtà alla misura dell'*individuum* fantastico.

L'esistenza oggettiva di una poesia del dopoguerra non offre dunque al discorso sulla poesia formulato negli stessi anni se non un apporto indiretto e pretestuale. Il discorso ha pertanto una impostazione non critica, nel senso che a sospingerlo non è il bisogno di riconoscere e valutare fenomeni estetici in senso stretto; ciò non autorizza ad inferire, come ha fatto Luzi (*Approdo*, I, pag. 89), che la sua impostazione sia essenzialmente ed esclusivamente polemica. A parer mio, anzi, proprio il suo distacco dalle incombenze di un esercizio critico militante dà la misura della sua novità e vitalità. La critica di poesia del novecento aveva finito per ridursi ad una semplice *explanatio*, ad una glossa continuata in margine ai testi. Neanche essa a rigore era vera e propria critica, dando per aggiudicato il valore estetico (questo « a priori » è la condizione primaria di ogni stilistica: « qualsiasi *explication de texte*, qualsiasi studio filologico, deve incominciare con una *critique des beautés*, con il presupposto da parte nostra della perfezione dell'opera che si studia e con una totale disposizione di simpatia; deve essere un'apologia, una teodicea *in nuce* », scrive lo Spitzer illustrando il proprio metodo); costituiva piuttosto il prolungamento, la proiezione riflessiva, la diluizione in discorso della carica emotiva del testo. Non basta tuttavia tener pre-

senti questo volontario (e in vario modo motivato) agnosticismo intellettuale, questa insofferenza a storicizzare la poesia propri della critica ermetica per comprendere la tendenza alle accentuazioni ideologiche (o, come dice Piccioni, al «culturalismo») manifestata da una parte della critica del dopoguerra. Non si trattava davvero, nel caso, di temi, preoccupazioni, dubbi convertibili in una pura e semplice polemica letteraria. La fine del conflitto, concludendo il dramma nell'azione, lo apriva nelle coscienze, e questo attribuiva all'attività culturale responsabilità strettamente collegate al generale bisogno di capire come e perchè, al nostro destino di uomini, fossero assegnate scadenze così tragiche, così disperate competenze. La storia della società rimandava alla storia della cultura e nel vivo articolarsi dei nessi si poneva anche il problema della poesia. Per la prima volta nel novecento, il discorso intorno alla poesia nasceva non sul terreno della poesia (cioè, com'era avvenuto per i vociani, per i rondisti, per i novecentisti, per gli ermetici, nella diretta e autonoma generazione delle forme), ma sul terreno delle idee e per la spinta di sollecitazioni intellettuali e morali. Il fatto è comprensibile. In un certo senso, l'ermetismo aveva condotto la letteratura italiana a un punto terminale, sull'itinerario che attraversa un secolo e mezzo di cultura europea radicando le proprie origini nella più vitale mozione del romanticismo, nell'intuizione della facoltà dell'individuo di conoscere e assoggettare la realtà. La poesia come misura di vita, lo stile come segno e indizio finale di una presa di possesso che equivale ad una vera e propria creazione sono gli enunciati canonici del novecentismo italiano, i cardini dell'ideologia che ne crea la condizione di fondo. Lo sviluppo consequenziario di quell'ideologia contiene un paradosso, il concetto di una poesia asemantica, incomunicabile, da consumare in un rapporto non critico ma iniziatico e mistico; e, sul piano dell'espressione fenomenica, la dissoluzione della lingua come veicolo e strumento comunicativo. (Non ripeterò una frase di Montale, che ho già citato più volte, a proposito della necessità di restaurare nella lingua il suo carattere di razionale funzionalità). Riconoscendo la presenza di queste suggestioni ideologiche, operanti nella letteratura come deposito dell'irrazionalismo filosofico, il discorso veniva a trovarsi fatalmente fuori dei termini e dei moduli assegnati dalla tradizione novecentesca alla critica di poesia: e si chiariva sì, di fronte a quella tradizione, in un atteggiamento antagonista, ma nell'atteggiamento antagonista che è il presupposto di ogni sforzo di penetrazione e di intendimento storiografico. In altri termini, la progressiva attenuazione dell'interesse estetico e, per contro, l'intensificazione dell'interesse culturale rappresentavano l'avvio ad un giudizio più consapevole sulla letteratura contemporanea.

Direi quindi che, se osserviamo con occhio sereno il quadro, in quanto concerne l'argomento che ci interessa esso appare in movimento per merito della riflessione sulla poesia più che per merito della creazione nella poesia; e che quel movimento comincia a prender forma appena si placano le disordinate reazioni dell'immediato dopoguerra, intorno

al '50. L'elemento reagente è riconoscibile nell'esigenza di una soddisfacente definizione del novecento. Questa esigenza si affaccia in forme complesse (il che testimonia *ipso facto* della vitalità del problema), e comporta immediatamente almeno due riflessi: primo, la convinzione che nessun nuovo e verace svolgimento può ipotizzarsi in letteratura se non previa l'appropriazione critica di quelli esperiti nel ventennio tra le due guerre (ma il cui processo formativo era già in atto dagli anni della *Voce* per quanto attiene al profilo etico-ideologico, e dalle sperimentazioni idealmente post-dannunziane per quanto riguarda la costituzione delle tecniche espressive); secondo, che quell'esigenza si poneva, di fatto, come un modo di tener conto della nuova realtà culturale, equivaleva ad uscire dai caratteri distintivi del rapporto ermetico tra letteratura e realtà e postulava una nuova teorizzazione: nella quale ogni autentico processo letterario è visto organicamente correlato a un processo di cultura, cioè al farsi di una concezione storicamente vitale, calata in una riconoscibile realtà etica ed intellettuale, dell'uomo e del mondo. A proposito di questo secondo riflesso, devo chiarire (con riferimento all'editoriale de *Il Verri*, a. II, n. 1) che non si tratta di un « condizionamento ideologico della letteratura », se non nella misura in cui ogni espressione letteraria, anche quella dalle apparenze più libere e astranti, è ideologicamente condizionata per il fatto stesso che esiste ed esistendo rispecchia e presuppone un uomo che ha pensato e sentito storicamente. Non esistono, ritengo, « destini particolari e imparagonabili » che non siano riassorbibili, a un livello dato, nel destino di tutti; ovvero, tutti i destini sono particolari e imparagonabili fino al momento in cui, comunicandosi, entrano nel paragone e nel patrimonio degli altri. Diversamente, quella dei « destini particolari e imparagonabili » è a sua volta una ideologia: del resto chiaramente individuantesi nella recente cultura europea (e italiana: una versione al limite ne è la « vita inimitabile » di D'Annunzio). Non si tratta di un « condizionamento ideologico » se con questa locuzione si vuol significare l'attribuzione anche indiretta alla poesia di compiti pratici, parenetici, oratori o politici, che evidentemente non le competono. Un'identificazione della poesia con la cultura, con l'impegno morale, con la capacità di conoscere criticamente il reale non è pensabile; e tanto meno è pensabile la sua identificazione con una ideologia. Proprio al contrario: la volontà di fissare nei termini di un problema di storia culturale la letteratura del novecento si traduceva in primo luogo, appunto, nel rifiuto dei suoi fondamenti ideologici e nella liberazione degli autentici valori creativi. Era questa l'operazione preliminare a un recupero autentico di quella civiltà nella quale la maggior parte di noi aveva compiuto la propria formazione e che i fatti avevano messo in crisi. Le immagini della vita interiore, l'esplorazione della psicologia individuale, il sondaggio ai limiti dell'ineffabile soggettivo sono momenti integranti della nostra persona, verità che, affacciate al nostro orizzonte, non tramonteranno più, proprio in quanto il possesso che ne vantiamo è convalidato dalla consapevolezza della loro qualità e consistenza storica. La quale consapevolezza, in ultima analisi, esige che si dichiari decaduta l'idea del poeta chiamato a rispondere soltanto dei suoi effetti ma per tutto il resto, come la Pizia, irresponsabile.

Tutto questo, evidentemente, non ha generato in via diretta della poesia, bensì delle convinzioni critiche e un certo atteggiamento intellettuale di fronte ai problemi della letteratura e dell'arte. Confesso del resto che, alla domanda « Dove va la poesia? », non saprei bene come rispondere, e neppure se si possa rispondere. La poesia va liberamente alla ricerca di una sempre nuova verità dell'uomo, e le strade che essa percorre non sono mai interamente prevedibili, determinabili: è un atto di vita e di conoscenza volta per volta inedito e irripetibile. Se questa non è una risposta soddisfacente, la colpa non è mia. Tuttavia il discorso svolto in sede critica dal '50 ad oggi, accelerando il processo di disgregazione delle forme ermetiche e archiviando rapidamente le improvvisazioni realistiche, ha creato un *habitat* culturale in cui è possibile intravedere i caratteri e gli orientamenti di una poesia nuova. Lasciamo fuori dal discorso *Le ceneri di Gramsci*, che sono senza dubbio il frutto più cospicuo e sorprendente della stagione; restiamo ai poeti dell'ermetismo. La maturazione e la stupenda fioritura di un'eloquenza rimasta prima *in nuce*, per Luzi; lo scioglimento dolente dei simboli e il loro faticoso esperire innesti e rapporti nella realtà circostante, per Sereni; il distendersi colloquiale dei sentimenti in vicenda, il trasformarsi delle figure dell'idillio in personaggi di racconto, per Bertolucci; ecco tre esempi di esperienze poetiche in cui la problematica morale del dopoguerra, il senso di una storia fatta dagli uomini, goduta e sofferta dagli uomini nelle forme della loro convivenza, ha significato un'intima e intensa elaborazione del linguaggio. Non darei pertanto a quella domanda « Dove va la poesia? » un accento drammatico, ma vorrei che essa rispecchiasse un'attesa fiduciosa, l'animo di chi sa che nell'onesto e impregiudicato impegno sulla realtà è contenuta anche la voce pura della poesia.

ANGELO ROMANÒ

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

A leggere dalla prima all'ultima pagina i due volumi che raccolgono tutta la produzione poetica di Sandro Penna (*Poesie*, Garzanti, 1957; *Croce e delizia*, Longanesi, 1958), l'impressione di infantilismo che emerge dal tutto è così violenta e invadente, che sembra perfino precludere la possibilità di ragionarci sopra. Come si fa a spiegare ai bambini che la vita è più grande di loro? E come si fa a pretendere che la fantasia infantile, così onnipotente, così immersa nella vita, assapori con specifica concretezza anche la gioia di muoversi in un mondo di rapporti umani, quando la coscienza di vivere in un mondo di rapporti umani vuol dire precisamente cessare di essere bambini? Con una puntualità, un rigore, e anche una discrezione che non temono confronti, il Penna obbedisce invece a due leggi fondamentali, delle quali una antichissima, generale, e specialmente accreditata, secondo la quale chi abbia un'indole di poeta deve sempre restarsene avvolto in fasce, e l'altra, di più recente formazione, secondo la quale pare impossibile che un poeta o uno scrittore, una volta pubblicato un libro, possa fare qualcosa di diverso dal battere e ribattere sempre sullo stesso tasto. Probabilmente anche la fedeltà a se stessi, così come la favolosità della

poesia, è una medaglia che comincia a mostrare il suo rovescio; e forse il restare fedeli a se stessi sarà da considerarsi in un prossimo avvenire come una delle migliori trovate che poteva escogitare la mentalità contemporanea, tanto mai impressionata, a quanto pare, dal fatto che le cose cambiano e si sviluppano, invece di restare ferme. Ciò che del resto stupisce di più nell'infantilismo del Penna, assai più della sua qualità psicologica, è il suo alone storico. Talvolta si ha addirittura l'impressione che gli elementi primi di tutte le poetiche e retoriche novecentesche si ritrovino nelle poesie del Penna ridotti allo stato puro, spogliati della loro complicata montatura intellettuale, e fatti passare per buoni in virtù di quella autenticità che è sempre garantita dalla franchezza espressiva e dal colore. È da supporre che proprio per questa ragione, quando apparve la prima raccolta delle sue *Poesie* (Parenti, 1939), al Penna capitò la ventura di essere accolto fra le figure rappresentative dell'avanguardia poetica italiana (se non proprio fra i primi, almeno a ridosso dei primi) e di meritarsi il massimo riconoscimento che la critica di allora poteva fare a un poeta: quello di qualificarlo come una « voce ». Il comporre trapunto di allusività; il gusto di evocare le immagini in uno spazio inesprimibile e in un'aria assorta, adombrata dal silenzio; la

tendenza a velare di mistero ogni cosa inducono a pensare che il primo Penna rientrasse nell'alveo della « poetica dell'assenza » assai di più di quanto a lui stesso non fosse dato di immaginare. C'è un modo acquarellistico di vedere la realtà, da punti di vista al tempo stesso ravvicinatissimi e infinitamente distanziati, che è un modo come un altro di annacquare e cancellare le cose. La deficienza di penetrazione della realtà sovente sfoga in una sorta di felicità naturale e visiva. Un esempio coevo di questa ottica del Penna è stato giustamente additato nella pittura di De Pisis: la realtà non è deformata nè annullata, ma i lineamenti della rappresentazione sono diluiti in guisa tale che tutto è più veramente cancellato. Oltre a quella della pura visività, c'è in Penna, che è poeta dotato di una larvale pluralità di tecniche, anche un'altra ottica per cui le immagini non varcano mai la soglia dell'anonimo: qualcosa di simile emerge dalla pittura di Rosai, da quelle viuozze deserte, anche se popolate, e ferme sotto un'aria greve, quasi la realtà sia cancellata dallo scorrere di un tempo immoto. E come a De Pisis e a Rosai, anche al Penna è toccato in sorte di essere valutato con quello speciale entusiasmo, misto a perplessità non meglio indagate, che generalmente si riserva agli artisti che sembrano stare a rimorchio, e nello stesso tempo, in virtù di un dono nativo, sembrano confermare la validità di esperienze più grandi di loro. La verità è che il volumetto delle *Poesie* del Penna, uscite quando era principio fondamentale di ogni poetica che la realtà fosse ineffabile (un poeta, se voleva rappresentarla, evidentemente non poteva far altro che suggerire il silenzio), costituì proprio l'eccezione che confermava la regola: il Penna non abolisce i contenuti, non mira a sconvenzionizzare la realtà per coglierne l'essenza, ma la sua fantasia non supera il cerchio del proprio chiuso universo, il suo universo è esclusivamente psichico, e i suoi contenuti emanano il narcotizzante profumo di ciò che è irreal e inattivo per definizione: la nevrosi. Tutto, nel Penna, è convenzionale, ma d'una convenzionalità rovesciata, negativa, irriconoscibile; e le cose non parlano attraverso di lui se non nella forma della sua solitudine e della loro assenza.

*Ragazzi corrono sull'erba, e pare | che li disperda
il vento. Ma disperso | solo è il mio cuore a cui rimane
un lampo | vivido (oh giovinezza) delle loro | bianche
camicie stampate sul verde.*

Nonostante la semplicità e la storicità del caso, la poesia del Penna rimase inspiegata. Si sa quel che succede quando un poeta caratterizzato da molta levità di segno appare inafferrabile: si stabilisce che la sua poesia consiste precisamente nel dono della sua inafferrabilità. La grazia da talismano e la leggiadria furono forse rilievi appropriati; meno appropriato quello del candore sensuale; e decisamente avventati i richiami alle raccolte degli alessandrini. Con la poesia degli alessandrini le poesie del Penna, e specialmente le prime apparse, tuffate nell'astrazione novecentesca, non hanno assolutamente niente a che vedere. Probabilmente siffatti accostamenti furono in parte originati dall'ispirazione del Penna, dominata dall'eros efebico: e sarebbe come a dire che il *Canzoniere* petrarchesco presenta affinità con il *Liber* catulliano, per il fatto che l'ispirazione di entrambi i poeti appare dominata da un tenace amore.

A spiegare la speciale e sfuggente natura della poesia del Penna ci si è provato invece recentemente il Pasolini, il quale ha liquidato tutte le precedenti interpretazioni evasive e ha offerto in *Paragone*, 76 (1956), un'interpretazione che oserei definire clinica. Vorrei essere preciso: dico un'interpretazione della psicologia, non della poesia del Penna, anche se numerose sono le incursioni del Pasolini in territorio stilistico e molto felici quelle in territorio linguistico. All'analisi del Pasolini non c'è quasi nulla da obiettare: d'accordo sulla componente metafisica e « mistica » dell'ispirazione del Penna, e d'accordo anche su una sua « esistenza morale », nei termini, mi pare, deterministici, e quindi premorali, descritti dal Pasolini. Un dissenso comincia però ad affiorare proprio nel punto in cui il consenso è più vivace: « la psicologia del Penna si presenta così profondamente lesa da funzionare quasi fuori dall'umano. Le sue reazioni alle percezioni esterne, dalle più fisicamente immediate alle più complessamente ambientali e storiche — a parità di condizioni con una psicologia normale — producono dei dati

assolutamente imprevedibili: autonomi e perfetti, e insieme sfuggenti e sconcertanti. L'impotenza della psicologia di Penna non consiste certo nel non produrre, ma nel produrre in modo diverso: qualcosa come (si sorvoli sulla goffaggine del paragone) se un ciliegio, con scorno dell'ortolano, producesse delle ciliegie bellissime con sapore di pere o di arance. Questa qualità deformante di Penna va considerata non solo insanabile ma anche indefinibile: non è storica, in quanto assolutamente isolata e privata rispetto alla deformazione di tipo decadentistico, effetto, come è evidente, di un trauma che sfugge a ogni diagnosi oggi possibile non solo al critico stilistico ma anche a uno stesso psicologo. Su questo punto i buoni critici hanno sorvolato: simpaticamente, dobbiamo dire. Scherzando, e un poco arrossendo, hanno aprioristicamente annesso all'"indisciplinato Eros": o l'impossibilità di produrre storia, mantenendo quindi il poeta in uno stato di infanzia, o un valore puramente esterno, da relegare tra i contenuti, da trascurare come un capriccio, da rispettare come un fatto privato». Di qui in poi, il Pasolini individua la storicità della poesia del Penna precisamente nella specialità erotica della sua ispirazione: «se non si affronta con coraggio e magari crudeltà questo punto, così scabroso, drammatico e scandalizzante, della poesia di Penna, si rischia di non capire nulla di lui: non c'è psicologia, sia pure la più aberrante e incallita, che non possa subire un'impronta storica, avere radice e forma nella storia. Ma per giungere a capire il modo di tale, sia pur dissociata, storicità bisogna appunto individuare il momento di crisi di quella psicologia». Se però l'impostazione è giusta, assai meno persuasivo ne è l'ulteriore svolgimento.

Non c'è dubbio che un'anomalia di base, qualcosa che non funziona, s'annida dappertutto nei frammenti del Penna e in modo singolare proprio in quelli più alati e leggiadri, inficiando il gioco dei puri rapporti delle tinte e dei toni: «qualcosa di irregolare, che, contraddicendo alla non trasgredibile "assolutezza" della grazia, dà loro una forma particolare di instabilità, ossia di eccesso: eccesso di bellezza, verrebbe voglia di dire, per i casi migliori: o eccesso di evidenza, di felicità,

di compiutezza. Si che la loro stessa "assolutezza" si presenta come un *monstrum*». Molto giusto. Non si vede però per quale ragione le origini di siffatta anomalia, che costituisce una sfasatura, e comunque una deficienza, della fantasia del Penna, debbano essere individuate nella speciale natura della sua ispirazione erotica.

Se l'ispirazione del Penna fosse l'eros, efebico quanto si voglia, il Penna canterebbe la gioia dei suoi liberi sensi: il che non gli avviene quasi mai di fare, e, quando gli avviene, egli ha sempre il bisogno di cogliere il proprio eros nella figura del vizio. La verità è che nell'ispirazione del Penna il centro psicologico e il centro erotico, sebbene assai ravvicinati fra di loro, non costituiscono affatto un centro d'ispirazione unico. Proprio identificando l'uno con l'altro si rischia di non capire nulla del Penna: nè la sua psicologia, nè la sua poesia. Dopo tutto, con la sua interpretazione sbilanciata della parte del contenuto ossessivo della poesia del Penna, il Pasolini finisce col dar ragione proprio a quei critici che al Penna accreditano esclusivamente una qualità di pura eleganza, un dono. Se costoro avevano il torto di scherzare sull'eros del Penna, il Pasolini ha probabilmente il torto di prenderlo troppo sul serio.

Secondo il Pasolini la storia del Penna consiste in un ossessivo succedersi di causa ed effetto, di azione e di reazione, e «il fenomeno che fa dei suoi versi della poesia è ben radicato nella terra e spiegabile. È un processo dal basso all'alto, e, in quanto tale, storico. Il "male", se da una parte permene nei suoi effetti anche più belli, a renderli (per eccesso, per eccesso di bellezza, dicevamo) in qualche modo *monstra*, interiormente espressionistici, o certo tutt'altro che idillici e graziosi, dall'altra ne è anche la forza e la ragione: è l'esperienza del male che li produce, e non una misteriosa e indefinita grazia, che, secondo l'illazione misticheggiante dell'ermetismo, scenderebbe dall'alto su di lui». Qui non riesco davvero a seguire. Che c'entra il «male»? C'è un solo male nella poesia, ed è la mancanza di verità. Non so se vengo meno al mio specifico dovere, che m'impone di informare e descrivere piuttosto che di valutare, ma vorrei cogliere a caso dal *corpus*

del Penna un fiore velenoso, che possa piacere sia all'estetismo dei patiti della leggiadria, sia al moralismo di avvocato del diavolo del Pasolini. *Trovato ho il mio angioletto / in una losca platea / fumava un sigaretto / e gli occhi lustrati avea...* L'esempio è forse troppo esile, e presenta un eccesso di tinte, ma si tratta di un brandello di canzonetta che è piaciuto a un'intera generazione. Ora io non ci vedo altro che una penosa condizione di solitudine psichica, uno stato di depressione molto grave, come se tutta la realtà fosse stata risucchiata in un angusto pozzetto. Ci vedo, soprattutto, il fascino schiacciante del negativo, un'incapacità costituzionale alla vita, e il bisogno invincibile di svalutare, di cancellare, e di negare quanto più possibile. Altrove, con più freschi colori, è espressa una situazione di analoga depressione e di impotenza: *La vita... è ricordarsi di un risveglio / triste in un treno all'alba:* il sentimento della propria nullità psichica segue una ipnotica liberazione. Che c'entra il male? E cosa c'entra l'eros? Tutto ciò, quanto alla psicologia del Penna. Quanto alla poesia, l'incrinatura ravvisata dal Pasolini è altrettanto facilmente spiegabile. L'ispirazione del Penna muove quasi sempre da un grado limite di depressione, e perciò sfoga in direzioni imprevedute e casuali, come andasse in cerca di eccitanti. Sia detto per inciso, è questo il segreto della sua celebrata « gratuità ». Una valvola di sicurezza è generalmente rappresentata da un generico patema, variato su toni che vanno dalla rassegnazione a un gonfio e oscuro dolore; spesso (specialmente nel primo Penna) dal misticismo cosmico; altrove dall'ironia; spesso dalla droga della contaminazione. In questo sistema di valvole, l'eros svolge una funzione intermediaria e costante, anche se talvolta latente: qualcosa di simile a un asse spostato, che consente a una ispirazione depressa, e altrimenti annichilita, di muoversi. Ciò più veramente smentisce il dono che fu riconosciuto al Penna, e cioè la libertà della fantasia, e perciò il Pasolini ravvisa proprio nei frammenti di maggior compiutezza, felicità, grazia, un difetto di sicurezza, « una forma particolare di instabilità ». Il fatto è che l'ispirazione del Penna, continuamente ricacciata al limite della depressione

precisamente da quella sbarra che le consente di muoversi, il più delle volte tenta il più frettoloso dei recuperi, quello subito a portata di mano: l'eccesso di bellezza, o, se mi è permesso di rettificare, l'estetismo. Come atteggiamento interiore, l'estetismo costituisce una qualità elementare della spiritualità del Penna, una corda dal suono perfino ingenuo e sincero. Perciò le sue poesie offrono un mirabile esempio di quanto si discosti dal vero ciò che il nostro tempo ama definire « autentico ». Sull'autenticità dell'ispirazione del Penna non c'è da dubitare. Pure, nulla è così letterario, ed egli ottiene i suoi risultati più felici proprio quando imbocca tranquillamente la via della letterarietà, in certi attacchi prosastici e narrativi: *Era per la città quasi un comune / personaggio, sebbene assai gentile...* Dopo tutto, l'estetismo è sempre stato il miglior espediente per sconfinare dalla solitudine.

Psicologicamente bloccata, la storia della poesia del Penna presenta uno sviluppo quasi esclusivamente tecnico. Sotto questo punto di vista mi pare che il Penna, dopo la sua prima raccolta, abbia compiuto più di un passo innanzi. Non riesco a condividere l'opinione di Giacinto Spagnoletti, circa una sopravvenuta deficienza di « intima necessità » e insomma un progressivo decadimento. Senza dubbio un impoverimento c'è stato, e per esempio sono andate perdute quelle note di tristezza cosmica (*mio romantico amico fiume lento*) e quella sorta di interiorità che a modo suo il giovane Penna possedeva (*Ero solo e seduto. La mia storia / appoggiai a una chiesa senza nome...*).

Ma in compenso, quanta maggiore precisione di segno, e quale superiore concretezza. Forse una battuta d'arresto, o il limite della nuova maniera sarà da considerarsi il recentissimo *Croce e delizia*, che raccoglie le briciole di pura ironia rimaste dopo una crisi che ha divorato tutto. Ma in genere ha giovato al Penna l'intelligenza dei propri limiti; specialmente alcuni partiti stilistici, come la gnome, o l'andante prosaico, o l'epigramma, o la pura emozione esclamativa, e la stessa visività naturale, prima naviganti fra altra risciacquatura, si sono con profitto precisati. Vantaggiosamente sono stati liquidati un vago lirismo d'effusione, sostituito dall'arezza dell'ironia, e un altrettanto

vago sentore delle poetiche della parola. In questa nuova ispirazione, che sfiora compiaciuta i toni della senilità, anche il contesto ritmico appare più franco e sicuro. Gli schemi non sono cambiati: medaglioni di endecasillabi, canzonette di ottonari, o, più spesso, di settenari, strofette di vario metro, il tutto sciolto in prosa, e ciascun verso di mutevole accento. In questa mistura di tono medio, aliena dal melos, emergono sia nel primo sia nell'ultimo Penna puri versi, movimentati, bellissimi, quali a nessun poeta contemporaneo riuscirebbero di fare. Affiora dalle cose di questi ultimi anni un senso, sia pure minimo, di teatro: personaggi, avvenimenti, storie sfilano come su un palcoscenico dei sobborghi. Il rumore dell'alba, *una voce che lieta sfida il giorno*, la notte, l'inverno, la pioggia, *una stanca puttana, un lombrico vestito da signore*. Qualche cosa è veramente mutato, ma non c'è da farsene alcuna meraviglia. Il poeta è uscito dal cerchio della propria psiche, nel solo modo che gli era consentito: è diventato un personaggio di se stesso, e la realtà, che prima era tutta interiorizzata e cancellata nella nevrosi, comincia a vivere liberamente di una sua vita ilare e strana. Un distacco di sopravvissuto alle cose della terra, come ha detto assai bene il Pasolini. Alleggerita dal peso di una pressione inhibitoria e irrealista, la fantasia del Penna, anche nella tristezza, tira respiri di sollievo: *Com'è bella la luna di dicembre, | che guarda calma tramontare l'anno! | Mentre i treni si affannano si affannano | a quei fuochi stranissimi ella sorride*. Ci sarà forse voluta, per scrivere questi versi, la storia penosa descritta dal Pasolini. Ma in questa quartina, quella storia non c'è. Non c'è nè il male, nè l'eros, e neppure il fascino del negativo. C'è, invece, un nonnulla semplicissimo, che ha una sua concretezza e una sua verità.

CESARE GARBOLI

Narrativa

Flaubert e il futuro

Jusqu'où cette âme merveilleuse a fidèlement reflété l'univers,... c'est ce qu'il ne nous sera peut-être jamais donné de savoir, et ce qu'en

tous cas nous ne pouvons chercher ici. Quoi qu'il en soit, il aura été un de ces « génies » dont même ceux d'entre nous qui ont reçu à leur naissance les dons des fées ont besoin pour être initiés à la connaissance et à l'amour d'une nouvelle partie de la Beauté. Bien des paroles qui servent à nos contemporains pour l'échange des pensées portent son empreinte, comme on voit, sur les pièces de monnaie, l'effigie du souverain du jour. Mort, il continue à nous éclairer...

PROUST SU RUSKIN

Ogni tempo è stato flaubertiano a suo modo. Ci fu il flaubertismo del primo Huysmans, il quale desunse dal maestro gli spunti più ingrati ed acutamente fisiologici; e quello di Remy de Gourmont, che si era formato sul gran libro del disprezzo e dello stile lieve, *Boward et Pé-cuchet*. Flaubertiano fu Cechov, e Stevenson e James. Ma, ancor oggi, Flaubert non è solamente il padre del romanzo moderno. L'uomo che, come ebbe a scrivere Proust, « par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur » rimane un contemporaneo di acutissima attualità. Prima dell'ultima guerra, *L'éducation sentimentale* sembrò a un gruppetto di toscani, da Bilenci a Benedetti, il Libro per definizione. E non mi sembra arbitrario ritrovare nell'*Éducation* il filo nascosto che può collegare fra loro, più robustamente di quanto non sembri, tre prove diversissime come *Il soldato* di Carlo Cassola, *Cos'è l'amicizia* di Manlio Cancogni (Feltrinelli) e *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani (Einaudi). Non è affatto un caso se la misura più adatta a questi temperamenti sia quella, modernissima, del romanzo breve o del racconto lungo.

Circa trent'anni fa, ci fu un gran discorrere, tra filologi e critici, sul significato del cosiddetto *discours indirect libre* flaubertiano. Oggi il « discorso indiretto libero » lo praticano tutti quanti; per

non dire che, di fronte alla scoperta altrimenti radicale del « monologo interiore », la sua novità è, ormai, del tutto impallidita. Da noi, i neorealisti del 1945 vi hanno diguazzato sino al collo. Ma non vi è dubbio che codesto stilema conservi, in Flaubert, un significato addirittura simbolico. Ecco qualche esempio: « Peu à peu Frédéric se calma, et il écoute parler son domestique. On attendait Monsieur avec grande impatience. Mademoiselle Louise avait pleuré pour partir dans la voiture »; « D'ailleurs, elle ne cachait plus son mépris pour rien, ni pour personne... Est-ce que cette misère durerait toujours? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas? Elle valait bien, cependant, toutes celles qui vivaient heureuses! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperdements qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner ». Le parole e i pensieri dei personaggi vengono dunque adottati dal narratore. Ma non basta notare che, in questo modo, il romanziere può identificarsi — mirabilmente — con la vita interiore delle sue creature; e largisce loro tutta la propria partecipazione, senza deflettere, nemmeno per un attimo, da un piglio oggettivo ed impassibile.

La narrativa è il genere « impuro » per definizione. I romanzi prima di Flaubert risultano, quasi sempre, dalla collaborazione forzata, gomito a gomito, di un moralista, di uno psicologo, di uno scrittore di teatro e, infine, di un « narratore ». Si può aggiungere, anzi, che il romanziere — Balzac, Manzoni e Proust insegnino — raggiunge degli effetti e degli impasti straordinari, proprio giocando su codesta fatale divisione delle parti. Ma nel momento in cui, per mezzo del « discorso indiretto libero », il piano stilistico del narratore coincide con quello del personaggio e il racconto si amalgama col dialogo fino a non potersi più sciogliere, nasce — simbolicamente — quella unità compatta e unidimensionale che è il racconto moderno. La prima volta, in Flaubert, esso si distingue appunto per la « étroite, hermé-

tique continuité du style ». Il romanziere diventa una *funzione*: la pura coscienza della cosa narrata. Come la lirica o l'epos, anche il racconto finisce di essere uno straordinario *monstrum*, un coacervo letterario, per giustificarsi *juxta sua principia*.

Si capisce che di fronte all'ideale-mito del racconto puro e della narrazione assoluta, che se mai è un fatto del nostro secolo, nemmeno *L'éducation sentimentale* (per non parlare di *Madame Bovary*) potrebbe reggere. Ma gli ideali-mito sono delle ipotesi, delle insegne di battaglia. Del resto, la bellezza dei libri di Flaubert è anche quella di essere stivati di un materiale talmente ricco, che ai seguaci ed ai critici finiranno per sembrare, fatalmente, contraddittorii.

Soltanto che codesta invenzione rivela, alla fine, due aspetti diversi. Mentre la superficie del racconto diventa rigorosamente una, Flaubert lo arricchisce, sullo sfondo, di infinite risonanze secondarie, mediate, indirette. Dà voce, in una volta, al lirismo soffocato dei suoi personaggi; ed al proprio. Secondo questa tecnica di confessioni trasposte, la signora Bovary può liricizzare, come mai avrebbe potuto fare per bocca propria, negli innumerevoli *pastiches à la manière d'Emma*; e Flaubert può effondersi, ricorrendo specialmente, ma non soltanto, alla voce di Frédéric Moreau. Da questo incontro, fra l'ottica del personaggio e quella del narratore, nasce una possibilità continua di impasti indefiniti ed ambigui. Una sempre nuova ricchezza di armoniche: di accordi minori, di sfumature, di echi. In una parola, un tesoro, una riserva vastissima di lirica. Siamo, a questo punto, al centro stesso dell'arte di Flaubert. Mentre egli, ricorrendo al « discorso indiretto libero », traduce tutto in valori assolutamente narrativi, afferma più potentemente che mai la sua vocazione di lirico. È il momento in cui Flaubert illumina un secolo di narrativa occidentale. Codesta identità fra la narrazione e la lirica, scoperta nel punto in cui il racconto raggiunge l'autonomia dei propri diritti, fini per costituire un precedente decisivo. Giorgio Bassani continua a lavorare i propri racconti con la stessa preziosa precisione con la quale scriverebbe una lirica.

Nel suo splendido *pastiche* flaubertiano, Proust si applicò, in special modo, a riprodurre i grandi periodi sintetici della *Bovary* e della *Éducation*. Una frase come: « Ils se voyaient avec elle, à la campagne, jusqu'à la fin de leurs jours, dans une maison toute en bois blanc, sur le bord triste d'un grand fleuve. Ils auraient connu le cri du pétrel, la venue des brouillards, l'oscillation des navires, le développement des nuées, et seraient restés des heures avec son corps sur leurs genoux, à regarder monter la marée et s'entre-choquer les amarres, de leur terrasse, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de metal », non rappresenta altro che l'esatta estensione critico-parodistica degli esempi di Flaubert, nei quali una intera situazione è scorciata, fino al massimo della densità e della tensione: « Bel homme, hâbleur, faisant sonner haut ses éperons, portant des favoris rejoints aux moustaches, les doigts toujours garnis de bagues et habillé de couleurs voyantes, il avait l'aspect d'un brave, avec l'entrain facile d'un commis voyageur. Une fois marié, il vécut deux ou trois ans sur la fortune de sa femme, dînant bien, se levant tard, fumant dans de grandes pipes en porcelaine, ne rentrant le soir qu'après le spectacle et fréquentant les cafés... »: « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues ». Personaggi, discorsi, azioni, sentimenti, un lungo decorso di anni si traspongono in questi immobili equivalenti oggettivi. La vita si risolve, ad ogni passo, in mirabili allineamenti ed impasti di sostantivi, nei quali trionfa la tecnica più preziosa dell'incastro e della ripresa. Il moderno lirismo oggettivo nasce qui, dalle enumerazioni di Flaubert. Senza di esse non si potrebbero immaginare, probabilmente, nemmeno le più straordinarie tarsie oggettive di Eugenio Montale.

Contro le « cose » di Flaubert resiste ancora qualche pregiudizio. Sainte-Beuve non le sopportava. Du Bos scrisse, e non aveva torto, che non conosceva nessuno scrittore « dans le style duquel il y avait moins d'air que chez Flaubert ». Ma il regno degli oggetti, nel quale trionfa la

lirica, possiede sempre, in *Madame Bovary* e nella *Éducation*, una funzione narrativa. Non è decorativo. Rappresenta addirittura la linea di forza del racconto, secondo quella continua equivalenza fra lirica e narrazione alla quale Flaubert si è sempre dimostrato fedele. Esistono — in primo luogo — gli oggetti privilegiati, su cui si soffermò recentemente, in un articolo del *Corriere*, Emilio Cecchi: la *casquette* di Charles Bovary, la monumentale torta della festa nuziale, il portasigari di seta verde, il *bouquet* (o i *bouquets*) del matrimonio, i quali tutti detengono una evidente funzione simbolico-compositiva. Una rete continua di corrispondenze unisce, fra loro, codesti frammenti di realtà quotidiana. Sotto le apparenze della stesura oggettiva, corre un fitto intrico di intenzioni simboliche.

Nel romanzo analitico, la psicologia ha diritto ad una vita propria. Nel suo raggio di azione utilizza tutti i possibili procedimenti intellettuali. In Flaubert, invece, l'analisi psicologica finisce di possedere qualsiasi autonomia. I sentimenti vengono narrati, rappresentati: tradotti, caso per caso, in perfette figure oggettive, come nella famosa *ouverture* del penultimo capitolo della *Éducation* (riportata sopra) o: « Le matin, ils se promenaient en manches de chemise sur leur terrasse; le soleil se levait, des brumes légères passaient sur le fleuve, on entendait un glapisement dans le marché aux fleurs à côté; — et les fumées de leurs pipes tourbillonnaient dans l'air pur... » Dietro la ferma precisione delle cose, i sentimenti rinunciano tuttavia ad ogni forma di definizione: diventano una possibilità, un vago, un indefinito psicologico, « un infini de passions ». Con il passaggio dalla *Bovary* alla *Éducation*, del resto, finisce di esistere quella costruzione intellettuale che è il « carattere ». Mentre, nel mondo sanguigno ed enorme della *Bovary*, Emma ed Homais sono dei ritratti in piedi, che possiamo, fino ad un certo punto, trascrivere o racchiudere in una formula, di Frédéric Moreau o di Madame Arnoux non riusciremo a dire nulla che basti a distinguerli. Dunque il cuore umano è inesauribile. Non ha limiti se non nella totalità intera dei propri mo-

vimenti. Per rendere codesta disperata ineffabilità, Flaubert non può far altro che indicare un segno oggettivo, dietro il quale continua a pulsare, infinita, indivisa, la vita del cuore.

Codesta ambiguità fra la precisa chiusura della forma e le indistinte ricchezze del sentimento basta a definire, da sola, la linea maestra della narrativa moderna. Ogni racconto di Cechov è costruito su di una simile contraddizione. Un margine indefinito, musicale, di amore urta, ogni volta, contro il grigiore quotidiano dei fatti. Tutti i sentimenti « veri » sono non-conclusivi, irrealizzati: aspirazioni-limite. Importa meno il volto che, caso per caso, essi assumono: di speranza, di nostalgia, di insoddisfazione, di infelicità, di ricordo. Sia l'amore del soldato Ghersi, in un paese del sud, per Rita, come la passione colpevole del dottor Fadigati, nel romanzo di Bassani, coinvolgono — intera — la responsabilità della loro anima. Non so se qualcuno abbia mai rilevato le singolari conseguenze psicologiche della impersonalità narrativa. Mentre il romanzo psicologico, di origine settecentesca ed intellettuale, analizza, scompone e distingue le funzioni dell'anima, Flaubert e i suoi allievi sono ritornati a rappresentare il cuore come una unità inscindibile. Non vi è dubbio che questa tendenza possa risolversi — come si è risolta — in una attitudine di tipo mistico. Nel diciassettesimo secolo, mentre i Gesuiti inclinavano a descrivere i peccati come azioni isolate, giudicabili volta per volta, giuridicamente, la tradizionale psicologia religiosa continuava a riaffermare l'esistenza di uno « stato » di colpa. Esiste il peccatore, prima dei suoi peccati. L'anima, prima dei suoi atti. Per chi raccomandava: « offre Lui... ton être *tout entier*... Mais offre le comme un tout, *sans le morceler*. », quando si è risolto il cuore nella somma delle sue funzioni e dei suoi movimenti, in un seguito di sentimenti, di facoltà, di virtù o di vizii, non avremo progredito di un passo oltre la sua superficie. Gli scandagli della descrizione psicologica e dell'autoanalisi (vale a dire: la confessione e l'esame di coscienza) non ci insegnano nulla di veramente essenziale. Bisognerà scendere più in profondo. Nient'altro che una miracolosa ed irrazionale

percezione potrà rappresentarci, al vivo, l'essenza totale ed indivisa, il gran fuoco tenebroso della anima.

Solamente a parole, la *tranche de vie* naturalistica era quella che proclamava di essere. Invece di rappresentare un brano qualsiasi di realtà, lo scrittore naturalista organizza e costruisce il proprio libro attorno ad una trama; e i suoi personaggi possiedono un rilievo persino enfatico. Mentre, per Cassola e i narratori che, come lui, si sono educati su Cechov e i *Dubliners*, la idea medesima di una « trama » non è che uno schema di fronte alla realtà della vita. Ne *La steppa* uno scrittore adotta, per la prima volta, un procedimento narrativo assolutamente orizzontale. Senza margini, senza limiti, il racconto potrebbe estendersi da tutte le parti, indefinitamente, se non fosse contenuto da un senso del ritmo tanto spontaneo che perfetto. Storia di un viaggio, *La steppa* riduce la narrazione alla sua pura essenza simbolica: un movimento temporale che si realizza nello spazio. Tradizionalmente sottoposto alle leggi più rigorose della chiusura stilistica, il racconto diventa, fra le mani di Cechov, la forma medesima della più assoluta libertà narrativa. Ma il curioso è che Cechov, nello stile del quale circolava certamente tutta l'« aria » che mancava a Flaubert, parlasse de *La steppa* (in una lettera del 1888, a Grigorovitch) con espressioni che Flaubert avrebbe potuto senza dubbio sottoscrivere: « Siccome non sono abituato a comporre dei lunghi racconti e temo, ad ogni passo, di scrivere qualcosa di superfluo, cado nell'altro estremo. Tutte le pagine sono, in definitiva, *troppo compatte*, come se fossero uscite da un torchio; le impressioni si affollano, si ammucchiano, si accavallano; le immagini si stringono strettamente l'una contro l'altra, si seguono in una *catena ininterrotta* e, per questo, stancano. Nell'insieme, non ne risulta un quadro ma una enumerazione secca e particolareggiata di impressioni, qualcosa come un *riassunto*. Invece di una rappresentazione generale, artistica, della steppa, io offro al lettore una « *enciclopedia della steppa* »... ». O forse non è curioso affatto: per

Cechov la trascrizione oggettiva di Flaubert rappresentava un limite negativo; il punto di partenza, che egli doveva superare strada facendo.

Esiste, può esistere veramente la impersonalità narrativa? Ormai, a distanza di cento anni, *Madame Bovary*, che avrebbe obbedito alle più rigide leggi della non partecipazione, svela da tutte le parti i segni della più estrema dismisura, ed innalza il grottesco fino all'*bénaurme*. Ne *La steppa* Cechov racconta secondo un continuo principio di lieve deformazione favolosa. Se il termine di impersonalità ha un senso, non vi è dubbio, tuttavia, che pochissimi scrittori abbiano raggiunto questo limite meglio dell'ultimo Cechov, in racconti come *I contadini* o *Nella bassura*, senza colori, ormai, di una tela ridotta e impalpabile. Rinuncia ai soccorsi abituali della sua visione: registra dei segni oggettivi, si annulla, ridotto — come non mai — alla sua funzione di trascrittore. Invece della realtà intende rendere quella essenza continua e inesauribile che è la vita. Sotto le cose che la affollano ogni giorno, ma diradate, allontanate, senza che possano accamparsi con un qualsiasi peso oggettivo, respira il senso puro del vivere, il fatto di esistere prima che possa venire comunque limitato o determinato. Non si trattasse di Cechov, saremmo ai limiti della gratuità esistenziale. Quando compose *Le amiche* o *Rosa Gagliardi*, Cassola doveva guardare, io credo, specialmente a codesti racconti.

Ci voleva un personaggio intelligente, empio e superficiale come Manlio Cancogni per rappresentare con una così straordinaria precisione e crudeltà (anche se la crudeltà, alla fine, si commuove perfino su se stessa) la poetica del giovane Cassola. Divisi fra Montale e Morandi, intenti a raccogliere piccoli frammenti di esistenza e a riconoscerli un palpito metafisico, molti giovani di quegli anni avrebbero condiviso la filosofia del sub-limene che Cancogni attribuisce, nel racconto del suo libro, ai due scrittori Azorin e Mirò. « Attendevano i rari istanti in cui il tessuto opaco delle cose si rompeva, e dal suo grigiore compatto scaturiva bello, puro, inimitabile, il sub-limene... Fuori del sub-limene, per loro non

c'erano che l'ozio, l'indifferenza, la noia, la falsità: era per vincere l'indifferenza e la noia che gli uomini avevano inventato la retorica delle passioni, delle complicazioni sentimentali, i problemi del male, della religione, della politica. Il sub-limene era vita, il resto era nulla ». Per Azorin e Mirò, soltanto lo scrittore Giorgio Sinico, con « quindici racconti semplicissimi, scritti con stile dimesso, nei quali non accadeva nulla e che per questo facevano indispettare il lettore comune », aveva intuito e rappresentato codesto limite miracoloso. Giorgio Sinico era Joyce, e i quindici racconti i *Dubliners*. Ma i *Dubliners* sono, in realtà, un libro estremamente vario e composito: dal quale Azorin e Mirò avranno certamente escluso un racconto psicologico come *I morti*, le frequenti atmosfere crepuscolari e quei luoghi, infine, dove Joyce si sta avviando verso l'*Ulysses* e svela meglio la stoffa del proprio acre e prezioso disgusto. Non restava moltissimo: *Dopo la corsa*, per esempio. Fatti assolutamente casuali, gratuiti, registrati con la massima esattezza oggettiva. Joyce aveva compreso che il metodo moderno per immergere il racconto nell'indistinto non è quello di provocare direttamente l'irrazionale, ma di nascondersi, invece, di condurre all'estremo il vangelo flaubertiano dell'impersonalità, lavorando su di una superficie precisa. Più il segno è esatto, più la vita si rivela senza limiti. Ma Cassola annotava per conto suo, nel libretto *Alla periferia*, che codesto indistinto non ha ormai più nulla a che fare con l'indefinito flaubertiano, nato dalla vaga latitudine dei sentimenti, tanto esso esclude, invece, ogni possibilità sentimentale. « Nessun contenuto psicologico o morale era tollerato »; e aggiungeva: « Io volevo configurarmi una vita a priori: una vita eccezionalmente nuda, statica, che mai smarrisse la coscienza della sola cosa per me valevole: il fatto di esistere ». Ma la vita in sé non rappresenta altro, alla fine, che la negazione della vita. Sotto la protezione di Gustave Flaubert si entrava nei grandi regni dell'assenza.

Nel libretto *La visita*, questo artigiano della mistica raccolse i suoi esercizi di precisione. Qualcosa, tuttavia, dovremo escludere noi, come

Azorin e Mirò avevano per conto loro purificato i *Dubliners*. Dove Cassola, per esempio, provoca l'assenza con incastri letterarii, trovate culturali, aloni lirici o internazionalisti assurdi psicologiche, egli è — evidentemente — fuori strada. Non importa che queste incongruenze teoriche accrescessero le sue esili possibilità di poesia. Restano, fedeli al programma, pochissimi raccontini: *Giorgio Cromo*, *Ferrovia locale*, nei quali Cassola si serviva del materiale più consueto dell'esistere per dimostrare che la vita, rigorosamente, non esisteva. Interamente svuotata del suo connettivo di azioni e di sentimenti, questa realtà quotidiana si capovolgeva nel nulla. Sembrava che un piccolo Mondrian si fosse provato, per un momento, ad operare le sue infallibili riduzioni sul litorale fra Cecina e Grosseto.

Non si vorrebbe gravare questi raccontini di significati teorici troppo impegnativi. Sanguigno e rabelaisiano, Flaubert avrebbe sdegnato delle prove così infinitesimali ed inconsistenti. Esse svelano, tuttavia, con un rigore tanto intelligente che estremo, le conseguenze ultime dell'atteggiamento narrativo che aveva avuto inizio con *Madame Bovary*. Cancogni ci soccorre di nuovo, con un eccellente passaggio del suo *Azorin e Mirò*. Dopo qualche anno, Mirò smette di scrivere: « Lo scrivere era per Mirò un modo insufficiente di commentare l'esistenza delle cose che gli stavano a cuore... Non il modo col quale erano dette gli importava, ma l'esistenza stessa di certe cose... Capitava sovente che il fattore, passando davanti alla fattoria, girasse il capo e, vedendo Mirò alla finestra, lo salutasse con un cordiale: "Buon giorno professore!" Mirò seguiva con gli occhi il calesse, finchè questo scompariva dietro il primo gomito della strada. Poi si staccava dalla finestra, sedeva al tavolino, tirava fuori la penna dal cassetto e su un foglio bianco di carta scriveva in fretta le prime righe di un racconto. Scriveva il titolo: *La vita di un fattore...* Ma il suo pensiero si fermava sul breve tragitto che il calesse faceva ogni giorno dalla fattoria alla città e dalla città alla fattoria, sul nome del cavallo, sul vecchio pellicciotto che copriva le grosse spalle del fattore e non andava più in là. Non c'era altro da

aggiungere; a quella vita bastavano poche immagini. Bastava il titolo. Mirò posava la penna, nè soddisfatto nè dispiaciuto». Certo, scrivere è un limitarsi. Ma anche vivere è un modo di rifiutare: di escludere. Per il giovane Cassola i semplici oggetti e i nomi, appena li pronunciamo, sono infinitamente più ricchi e poetici di qualsiasi interpretazione letteraria della realtà. Tanto valeva allora scrivere un titolo sulla pagina, lasciare il foglio in bianco e, come Mirò, rinunciare. Il capolavoro de *La visita* era, del resto, un racconto non scritto.

Cassola fu tuttavia meno coerente del suo personaggio: riprese a scrivere. Per qualche tempo ancora continuò a giovare della collaborazione di Mirò: ne *Le amiche* (1947) e in *Rosa Gagliardi* (1946) non avrebbe potuto farne a meno. Poi Mirò capitò nelle mani di Manlio Cancogni, fu interpretato e consegnato definitivamente alla storia. *Fausto ed Anna*, *I vecchi compagni*, *La casa di via Valadier*, *Un matrimonio del dopoguerra* sono stati scritti, senza dubbio, solamente da Carlo Cassola. Ne *Il soldato* la sconfessione di Mirò giunge al punto che il racconto è costruito attorno ad un solo personaggio, ciò che a Cassola, con una simile densità, non era mai accaduto. Ma questa sconfessione rappresenta anche un ritorno alle origini. Quando uno immagini di sottrargli la sua verità oggettiva, l'amore del soldato Gherzi per la ragazza meridionale non è altro che una ennesima, umile eco di quello che aveva legato, un secolo prima, Frédéric Moreau a Madame Arnoux.

Il mondo di Cassola nasce da un limite estremo di aridità e di depressione vitale. Non si può nemmeno parlare di tragedia, o di disperazione; perchè ogni sentimento, appena si precisa e ha un volto, si stempera nella accettazione più rassegnata: «Broggini allargò le braccia: "Che vuoi farci? È la vita". Gherzi lo guardò: "È fatta male la vita" disse». La partita è decisa in partenza. Appena aperto il libro, al primo capoverso, la sconfitta è già certa. Di questa attitudine dell'anima, Cassola riuscì a costituirsi lo storico, con una persuasione che non patisce mai un attimo di incertezza. Ma anche il rigore negativo

ha i suoi pericoli. La desolazione, a forza di essere così profondamente accettata e patita, rischia non dico di perdere coscienza di sé, ma certo di sfiorare l'atonìa. La pagina non reagisce più, vinta dal grigiore atroce della esistenza. Un libro mediocre come *Un matrimonio del dopoguerra* sembrò addirittura rendersene schiavo. Ma Cassola è uno di quegli scrittori che sbagliano sempre per eccesso di convinzione, o almeno trovano i propri limiti dalla stessa parte della loro poesia. Nel *Taglio del bosco*, nella prima parte de *I vecchi compagni* e de *La casa di via Valadier* e in questo *Soldato*, il sentimento, proprio perchè è superstita da una sconfitta così quotidiana ed irrimediabile, raggiunge una profondità e una densità straordinarie. Deposita le sue impurità, svela la propria essenza. La crescita lenta dell'amore, nel cuore del soldato lombardo, sino a diventare insopportabile e straziante, è rappresentata, da Cassola, secondo un'arte sapientissima di approfondimenti e di gradazioni.

In un recente fascicolo di *Paragone*, Giorgio Bassani ha raccolto alcune versioni da René Char. Deformando, apposta, le tonalità del suo testo, egli ha inteso trasporre i modi metaforici ed analogici di Char nel linguaggio della tradizione retorica italiana. Sarebbe — press'a poco — come tradurre un Chateaubriand meridionale e classicista nella lingua degli *Inni sacri*. Ora questa irriverente trascrizione Bassani l'ha compiuta, è chiaro, con piena coscienza ironica. Ma vi può essere, ormai, una sola persona intelligente che si serva della retorica senza una punta, almeno, di ironia?

Tra gli scrittori del dopoguerra, Bassani è uno dei pochissimi che rinunci ad ogni partito preso di espressività linguistica. Non ha nessuna intenzione di frantumare la cornice convenzionale della lingua. I modi più logori e tradizionali gli bastano. Ma il suo ideale non è affatto lo stile grigio di Cassola, che, proprio al contrario di una frase famosa di Flaubert, vorrebbe costruire delle storie che si tengano assieme *senza* forza di stile. A leggerla in filigrana, la prosa di Bassani si dimostra invece tutta intessuta di dorature

letterarie. I suoi « comunque », « mi creda », i « senza dir motto » e « bisognerà ammettere », gli « in pratica » (e persino, ahimè, lo « sprint finale » del vecchio, cigolante tram di Ferrara), desunti ora dai tesori della lingua aulica, ora dagli arsenali del parlar quotidiano, posseggono ancora, per Bassani, un incanto decorativo e prezioso. Sebbene i tempi non siano affatto propizi, cosa è questo, se non classicismo? Classicismo è *litote*, diceva Gide. Evasività, rifiuto dell'espressione precisa. Allo stesso modo, *si licet*, per Racine i sentimenti amorosi debbono chiamarsi in ogni caso *feux*, e il mare *Neptune*.

Non vi è nulla, lo sappiamo, più misterioso ed ambiguo del classicismo. A Bassani esso concede, per esempio, tutti quei piaceri che altri scrittori debbono invece conseguire attraverso invenzioni psicologiche infinitamente più complesse: i piaceri del pudore, della riserva, dell'*understatement*. Come si fa a calcolare esattamente dove, nella sua prosa, finisce l'ironia e comincia il giudizio, e dove il cronista si trasforma in moralista, e l'indifferenza in pietà e partecipazione? Sono proprio codeste lievi dorature letterarie a fondere senza parere i diversi toni del racconto. Senza di esse, dubito che mai Bassani avrebbe potuto raggiungere quella necessaria distanza dalle cose senza la quale non è mai stato scritto un buon libro.

Quello di Bassani potrebbe sembrare, a prima vista, un caso curioso. Per un verso, egli impersona come pochi la figura del moralista post-bellico. Dotato di un forte ed agguerrito temperamento ideologico, incline ad alternare una vena apocalittica con un'altra (che amo meno) di ironico moralista, egli non concede alle cose, comunque, nessuna libertà di vivere per conto proprio, tanto le sistema e le giudica. Come narratore, invece, egli sembra scegliere ogni giorno di più le parti della impersonalità narrativa. Piuttosto che a Proust e a James, *Gli occhiali d'oro* deve molto, nella costruzione e nella tecnica, a Flaubert. Codesta, che sembrerebbe una contraddizione, non lo è poi affatto, se si pensa quale ricchezza di intenzioni e di idee sia possibile rappresentare,

nascoste sotto la fitta trascrizione oggettiva alla Flaubert.

Nella lenta orchestrazione degli accordi e dei motivi, Bassani ha sempre dimostrato di possedere una grande accortezza. Ma mai, credo, gli era riuscito di cogliere una figura con la ferma e patetica precisione con la quale ha illuminato la storia di Athos Fadigati, un distinto otorinolaringoiatra di Ferrara. La tecnica dei richiami e delle *ficelles* simboliche — il destino può essere segnato da un'ombra più lunga sulla spiaggia, o dal modo con cui un personaggio accende la sigaretta — si arricchisce di una grande verità di notazioni psicologiche. I « *petits faits* » si giustappongono, e fanno quadro. Si ha l'impressione, per così dire, che Bassani non abbia fatto che trascrivere le proprie notazioni e i propri ricordi. Ci sono particolari che lasciano, immediata, l'impressione della cosa vista. Ma è bastato disporli al loro luogo, perchè la vita si collocasse insensibilmente nella luce della poesia.

Come Flaubert, nemmeno Bassani possiede immaginazione. Non sa inventare. Ignora completamente cosa significhi abbandonarsi alla forza della propria vocazione. Ma non è forse vero che « *tout se doit faire à froid, posément* », mentre i « *bals masqués de l'imagination* » vanno riserbati, come accadeva a Flaubert, ai furori notturni della corrispondenza o, come accade a Bassani, alle spiritose trovate della conversazione? Questa freddezza, questo estremo calcolo testimoniano, d'altra parte, che la pietà che Bassani largisce al proprio personaggio nasce da sé, dalla suggestione e dalla forza stessa della materia narrativa.

PIETRO CITATI

Critica e filologia

Vittore Branca, che da molti anni si dedica alla pubblicazione e alla illustrazione critica e storica degli scritti del Boccaccio, pubblica ora, per la romana collezione di « *Storia e Letteratura* » diretta da Giuseppe De Luca, il primo d'una serie di volumi destinati a raccogliere e a interpretare

dati, antichi e nuovi, relativi alla *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. In questo primo volume sono riuniti un ricco elenco di codici e tre studi sul Boccaccio minore. Nell'ampia e talvolta anche polemica introduzione, il Branca esprime le ragioni che hanno sostenuto il suo lavoro di indagine filologica boccaccesca durante un ventennio, e riconosce per suoi maestri soprattutto Michele Barbi, Luigi Foscolo Benedetto e Mario Casella, sotto la cui guida e seguendo il cui esempio egli fu iniziato, a Pisa e a Firenze, alla critica testuale. Muovendo dall'esperienza compiuta sul vasto territorio della tradizione boccaccesca, il Branca indica i limiti della vecchia filologia, ristretta al semplice accertamento della lezione particolare, e identifica il carattere nuovo della moderna filologia nell'attenzione rivolta allo studio della tradizione come mezzo insostituibile per ricostruire la storia di ogni opera d'arte. Non poteva perciò mancare, tra i nomi dei maestri del nuovo metodo filologico, quello di Giorgio Pasquali a cui dobbiamo il primo autorevole incitamento a considerare l'atto filologico non soltanto come critica del testo ma anche come storia della tradizione, cioè dei diversi modi di trasmissione dei testi letterari. Le pagine introduttive del Branca, che toccano anche i problemi delle varianti d'autore, delle redazioni multiple, dell'apparato e d'altro ancora, costituiscono un discorso assai efficace sui compiti specifici della filologia e sui mutamenti di prospettiva critica che la stessa filologia, nel suo strutturarsi come storia della tradizione, è venuta operando, in questi ultimi anni, anche nei confronti di grandi scrittori canonici. Per il Boccaccio, ad esempio, è stato possibile vedere, assai meglio che in passato, come egli sia veramente il poeta della generosa e intraprendente società mercantile nell'autunno del Medioevo, come la diffusione, e quindi il successo, dell'opera boccaccesca sia più europeo che italiano, e come, infine, siano stati proprio gli scritti del Boccaccio moralista ad attirare, oltre le Alpi, la massima attenzione e a suscitare il più appassionato interesse. Quasi metà di questo volume è occupata da un ricco elenco di codici boccacceschi. Lo stesso Branca avverte che si tratta di un primo elenco e non già di un catalogo

e neppure di un inventario sistematico. È infatti l'indice dei manoscritti che il Branca ha avuto occasione di consultare direttamente o indirettamente nel corso delle sue ricerche sulla tradizione di alcune opere boccaccesche. Vi sono enumerati soltanto i manoscritti delle opere originali. Mancano, invece, i codici di rifacimenti o di traduzioni o di imitazioni e anche quelli di opere o di scritti ritenuti apocriefi o di attribuzione incerta. I codici, nelle varie sezioni, sono rappresentati soltanto con l'indicazione della biblioteca a cui appartengono e con la segnatura del catalogo. Ciascuno di essi avrà più ampia descrizione nelle trattazioni particolari che seguiranno nei prossimi volumi. Anche così concepito, questo elenco sarà certo di grande utilità per gli studiosi e dimostra, sin da ora, l'imponenza della tradizione boccaccesca, la grandissima fortuna e la enorme diffusione delle opere dell'autore del *Decameron*. All'elenco dei codici fanno seguito tre studi assai importanti intorno all'attribuzione della *Caccia di Diana*, ai *Carmina* e alla tradizione e al testo delle *Rime* di Giovanni Boccaccio. Indici accuratissimi agevolano la consultazione del volume che è una vera miniera di notizie di prima mano, di precisazioni e di chiarimenti e anche di notevoli spunti critici.

Da qualche anno Domenico De Robertis lavorava al Pulci e aveva già offerto eccellenti saggi parziali di questo suo lavoro condotto sul poema e anche sugli scritti minori, in primo piano le lettere di cui il De Robertis ha pronta una accurata edizione che vedrà la luce prestissimo, insieme al *Morgante*, nella nuova collana dei «Classici italiani Sansoni». Ma ora egli ha tratto definitivo e organico profitto dalla lunga e paziente consuetudine col suo autore e ha pubblicato una *Storia del Morgante*, presso l'editore Le Monnier, che è quanto di più analiticamente documentato e criticamente concreto sia stato scritto sino ad oggi intorno alle estrose e romanzesche vicende di Morgante e di Margutte. Il punto di partenza del saggio di Domenico De Robertis, oltre seicento pagine fitte di citazioni e di riferimenti, è il confronto preciso e sistematico del poema pulciano con la sua fonte «principe»: il cantare quattrocentesco l'*Orlando*, messo a stampa diplomaticamente

nel 1886 a Marburg e da allora sempre citato dagli studiosi del Pulci ma solo episodicamente sfruttato a fini critici. La collazione attenta e scrupolosa tra i due testi (tra quello anonimo, popolare ed incondito, e quello pulciano, personale e colto) ha rivelato che il *Morgante* è in sostanza un rifacimento, originalissimo per altro, del cantare. Il quale cantare non è dunque una semplice fonte, sia pure una delle più cospicue, ma è addirittura un canovaccio che il Pulci ha sempre tenuto sott'occhio e con il quale si è andato via via misurando, traendo, dall'attrito con esso, spunti e sollecitazioni decisive per la propria opera. Il processo di reinvenzione autonoma, partendo da un testo che si esauriva, secondo la tecnica rudimentale dei cantambanchi, in una elementare e meccanica successione di avvenimenti, si è attuato, come mostra bene il giovane De Robertis, mediante un intervento attivo sulla vecchia materia romanzesca sapientemente e profondamente trasformata. Mentre il canterino, infatti, contava sugli effetti immediati raggiunti dalla sua stessa voce recitante e sulla ingenua collaborazione del pubblico per realizzare lo spettacolo, il Pulci ha puntato, da artista, esclusivamente sulle virtù ricreatrici e comunicative della poesia trasformando l'anonimo canovaccio in una vera e propria sceneggiatura, animata e vivacissima, in una sorta di teatro autosufficiente, dove personaggi e pubblico egualmente partecipano del gioco, impegnato e imprevedibile, delle avventure, degli accidenti, delle sorprese. De Robertis insiste particolarmente appunto sulla «teatralità», felice e inventiva, del testo pulciano, nel quale sembra riflettersi tutto il gusto di un'epoca, soprattutto lo spirito della Firenze del secondo Quattrocento. Tenendo presente, come pietra di paragone, l'*Orlando*, De Robertis ha messo in luce progressivamente tutti gli elementi stilistici, particolari e strutturali, tutte le risorse del mestiere e persino anche gli abili artifici, attraverso i quali il Pulci stesso ci fornisce le testimonianze più eloquenti del suo comporre a gara con un modello, sempre vicino, attentamente seguito e tuttavia ogni volta vittoriosamente superato. È un caso limite, e grandemente istruttivo, di una creazione poetica, ap-

parsa ai lettori come singolarissima e fortemente originale, la quale in realtà nasce da un procedimento di consapevole assunzione d'un altro testo letterario e vive la sua elaborata formazione nell'ambito del difficile rapporto imitazione-invenzione. Un esempio davvero illustre di un'opera d'arte, ricca di vita propria, animosa e apparentemente istintiva, sorta da un'applicazione deliberata, da una condizione inizialmente riflessa. Perciò il volume di Domenico De Robertis ha, oltre tutto, un valore esemplificativo in ordine a qualsiasi ricerca letteraria che metodologicamente imponga un uso corretto e criticamente attivo delle « fonti ».

Nella nuova raccolta di classici italiani, promossa dall'editore Sansoni, sono recentemente apparse le *Opere* di Agnolo Firenzuola affidate alla competente perizia di Adriano Seroni. Dopo la ottocentesca raccolta curata dal Bianchi per Le Monnier e ormai divenuta, oltre che rara, veramente insufficiente, è questa la prima edizione completa di tutte le opere del Firenzuola, nessuna esclusa. Non è un fatto di poca importanza se si tien conto dell'interesse che, da qualche tempo, si è venuto manifestando per questo nostro « ingegnoso » scrittore cinquecentesco e che è testimoniato dalle frequenti ristampe parziali. Adriano Seroni aveva già provveduto a riproporre alla nostra attenzione il Firenzuola: prima, pubblicando le dieci novelle seguite dalla *Prima veste de' discorsi degli animali*; quindi, ristampando l'*Asino d'oro*; e infine compilando una *Bibliografia essenziale delle opere del Firenzuola*. È giunto così ben preparato a questa edizione integrale che certo gli deve essere costata non poca fatica. Egli, infatti, non s'è accontentato di rifarsi ai testi tradizionali ma ha riscontrato vantaggiosamente le antiche stampe e talvolta è ricorso anche all'ausilio dei manoscritti. Ha così restaurato la lezione di molte pagine e ha ripristinato anche il colore linguistico di questi scritti che nelle edizioni precedenti era andato perduto. L'introduzione critica vuole essere una lucida guida a una lettura storica delle opere del Firenzuola e mostrare le loro varie fasi di sviluppo. I testi disposti cronologicamente integrano questi preziosi suggerimenti critici e documentano lo

svolgimento e la maturazione del prosatore: dal primo libello di polemica, sulla quistione della riforma ortografica, all'eclettica esperienza dei *Ragionamenti*, dalla fondamentale esperienza dell'*Asino d'oro* alla produzione pratese, circoscritta ormai in un ambito di ispirazione provinciale e rappresentata dalla *Lettera all'Aretino* e da due novelle ridicibili ad un estroso divertimento linguistico. La parabola dello scrittore, dall'esordio avventuroso alla pienezza espressiva, nella splendida Roma del Bembo, e poi al declino, nel circoscritto mondo di Prato, è assai bene illuminata dal Seroni e dagli scritti sapientemente ordinati. I quali scritti non sono soltanto, come accade nelle tradizionali raccolte, le prose e le novelle, ma anche le due commedie: *La Trinunzia* e *I Lucidi*, che si legano alle novelle pratesi e ne ampliano i temi, e le poesie liriche, i poemetti, le rime giocose. Ne risulta perciò un volume estremamente organico, dove la bella e viva introduzione, i precisi dati biografici, le ragionate indicazioni bibliografiche, le accurate note filologiche, il gustosissimo indice lessicale cooperano felicemente nel costituire una preziosa architettura, la quale giova a darci l'immagine di una personalità e il senso di un'epoca, oltre alla possibilità di seguire, fin dove la condizione dei testi e della tradizione lo consentiva, l'avventura dello stilista.

Ci sembra che in Italia si stia un po' esagerando con le « Storie della critica » ora panoramiche ed ora monografiche. Non si tratta di dire un *no* perentorio a queste iniziative, ma almeno di mettere in guardia contro i pericoli dell'improvvisazione e degli inutili doppioni in un campo particolarmente delicato dell'informazione letteraria. Sembra, infatti, che una sorta di febbre abbia invaso molti editori si da spingerli a sfornare a ritmo affrettato libri che in passato avremmo definito utili strumenti di lavoro ma che oggi, purtroppo, si rivelano spesso sotto l'aspetto di mediocri compilazioni, di rimasticature di pagine altrui con appena un tenue sfarfallio di esteriore novità. In altri tempi si faceva anche troppo poco, in questa direzione; attualmente, invece, le imprese del genere proliferano generosamente e sembra che le peggiori siano proprio quelle che hanno più

fortuna specie tra i poveretti che si preparano ai concorsi e a cui non pare vero di essere aiutati a veder chiaro nel modo più spicciativo ed economico. E si illudono di veder chiaro con la guida appunto di manuali buoni solo ad impigrirne le menti, a svuotare i problemi, a far credere che il cammino della critica letteraria sia una comoda e semplicistica via da imboccare con sciolta disinvoltura. Questa annotazione polemica non riguarda naturalmente le poche opere serie che sono apparse in questi ultimi anni, come i volumi diretti da Attilio Momigliano per l'editore Mazzorati e quelli curati da Walter Binni per La Nuova Italia. Il quale Binni ha ora ripreso e ampliato la sua storia della critica foscoliana, già apparsa nel secondo tomo dei *Classici italiani nella storia della critica*, e l'ha pubblicata in volume con il corredo di un florilegio essenziale della critica, nella collana di De Silva. È inutile dire che il libro di Binni non è nato da opportunità pratica ma è frutto di lunga preparazione e ha caratteri espliciti di ripensamento originale. In esso è stata evidentemente data forma organica alle osservazioni analitiche che Binni è venuto facendo nel corso delle sue recenti esperienze critiche foscoliane in vista di un'opera organica sul grande Ugo. È questo l'unico modo per rendere positive queste storie della critica, cioè muovere da una competenza specifica, da una anteriore assiduità costante con l'autore prescelto, e non già da una generica obbiettività, da un anonimo disinteresse. La storia della critica foscoliana di Binni, infatti, si palesa per una vera e propria interpretazione indiretta, tramite le testimonianze varie degli altri lettori ed esegeti, della personalità e dell'opera del Foscolo, un avvio al foscolismo più moderno e aggiornato, un chiarimento consapevole dei problemi che la poesia foscoliana è venuta via via ponendo alla coscienza contemporanea. Vi si intravede, insomma, la linea di quello che sarà, un giorno, il saggio sul Foscolo che Binni va perseguendo da tempo e si intuisce su quali punti di forza della critica precedente egli intende basarsi. La stessa antologia della critica, che completa il volume, è indicativa in questo senso e si può senz'altro convenire sulla fondatezza complessiva dei giudizi

e delle preferenze di Binni. Avremmo forse più estesamente illustrati i contributi foscoliani di De Robertis, davvero fondamentali se riportati al momento preciso in cui apparvero e nel quale rappresentarono sempre uno stimolo nuovo e anticonvenzionale (per il Foscolo didimèo, per le *Grazie*, per l'*Ortis* e per le traduzioni omeriche, ad esempio) spianando la strada a quanti poi li tesaurizzarono senza quasi più citare la vera fonte. In questo campo si tratta naturalmente di accentuazioni più o meno personali. Nell'insieme però la linea del saggio di Binni risulta salda, coerente e ricca di motivi innovatori e di ripensamenti efficaci. Dai giudizi dei contemporanei, cioè delle primissime reazioni e polemiche suscitate dagli scrittori foscoliani, sino al dibattito odierno e agli sviluppi in atto della critica sul Foscolo, Binni ha tracciato una storia lucida ed equanime della fortuna e sfortuna del poeta di Zante, districando ciò che conta e fu attivamente messo in circolazione da ciò che fu soltanto provvisoria sanzione, arbitrio palese, deformazione morale.

L'edizione completa delle opere di Francesco De Sanctis, che in venti volumi riunirà, per l'edizione Einaudi, tutti gli scritti del nostro maggiore critico letterario (epistolario compreso), è ora ripresa dopo un certo periodo, abbastanza lungo, di sosta. Come è noto sono in corso attualmente in Italia due edizioni delle opere desanctisiane: una, promossa da Laterza, diretta da Luigi Russo ed una, pubblicata da Einaudi, affidata alle cure di Carlo Muscetta. Intorno a queste due imprese si è molto battagliato negli anni scorsi poichè l'una e l'altra si richiamavano a diverse e contrastanti interpretazioni del pensiero e della metodologia del De Sanctis: la prima rimanendo più fedele alla tradizione crociana, la seconda invece proponendo un nuovo corso desanctisiano sulla scorta dello «storicismo» di Antonio Gramsci. Ora quelle polemiche si sono un po' attenuate, e i lettori sembrano più interessati alle sorti concrete delle sue edizioni; al ritmo di pubblicazione, alla pulizia filologica, alla ricchezza dei commenti e dei corredi storici, insomma alla maggiore o minore utilità dell'una o dell'altra ristampa. Il che, a dire il vero, rappresenta un vantaggio perchè

coincide col disacerbarsi d'un conflitto per molti aspetti confuso e anche contraddittorio, ma rivela anche un aspetto negativo, e cioè il progressivo disinteresse per le quistioni fondamentali della cultura e il conformistico adattamento ai luoghi comuni, alle situazioni cristallizzate. Quelle animose polemiche, a cui si accennava, indipendentemente dagli eccessi umorali di quello o di quell'altro contendente, erano almeno servite a riproporre la figura del De Sanctis in modi nuovi e attivi. Non s'era giunti a conclusioni persuasive, d'accordo, ma almeno il discorso s'era fatto largo e incalzante, per niente accademico. La quiete attuale, invece, è sintomo di distrazione, di stanchezza, di acquiescenza al mestiere, alla quotidiana professione. Spente le primitive accensioni, forse ci si è illusi di essere approdati alla tranquilla saggezza, mentre si è trattato soltanto di riprendere oziosamente le vecchie posizioni, di riacostarsi al comodo sistema delle opinioni da tempo stagionate. Così, anche l'agitato « ritorno del De Sanctis », che sommosse proficuamente certi ambienti della nostra cultura anni addietro, sembra già, come tanti altri problemi accantonati, il riflesso, ormai lontano, d'un periodo di eccitazione, di scompenso organico, di persuasione momen-

tanea. Varrà a risvegliare la sopita polemica, almeno nei suoi aspetti più positivi, l'odierna ristampa della *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis, curata da Niccolò Gallo e presentata da Natalino Sapegno? Ce lo auguriamo, perchè se c'è un'opera che pone energicamente una somma di quistioni fondamentali di metodologia letteraria e di cultura etico-storica, quest'opera è appunto la celebre e tuttora vivissima *Storia della letteratura* del De Sanctis. Sapegno, del resto, nelle pagine introduttive di questa nuova edizione, assai bene allestita filologicamente e accuratamente annotata da Gallo, espone, con equilibrio ed esemplare concretezza, il significato preciso dell'opera, la sua struttura interna, le sue importantissime implicazioni teoriche e critiche, la non ancora superata problematica. Sapegno afferma infatti, molto giustamente, che se è vero che la *Storia della letteratura* desanctisiana illumina la crisi culturale e politica italiana al concludersi dell'età risorgimentale e si definisce nei limiti della poetica realistica, l'osservazione vale soltanto ad attestare, per quanto riguarda più specialmente la cultura nostra, fino a che punto quella crisi perduri non risolta e quella poetica conservi il suo valore di stimolo e di insegnamento.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Due libri sembrano poter riassumere con spirito di fedeltà la lunga stagione del secondo dopoguerra, il *Bloc-Notes* del Mauriac (uscito nelle edizioni Flammarion) e il nuovo volume delle *Actuelles* III del Camus (ed. Gallimard). Sono due modi di guardare e di interpretare la realtà e per gran parte hanno il tema in comune, la guerra di Algeria. Non è forse inutile ripetere per un momento quello che è stato l'atteggiamento del Mauriac di fronte alle voci dell'attualità e confrontarlo con quello preso e tenuto dal Camus.

Mauriac è stato convinto al giuoco delle cose

lentamente, il suo *Journal* — di cui il primo volume risale al lontano 1934 — era il primo esperimento di uno scrittore vissuto fino allora in solitudine per raccogliere qualche luce della realtà. Un esperimento timido, ancora molto riservato, che di solito si limitava a toccare motivi che per una buona parte derivavano dalla zona più intima, dalla zona più chiusa del cuore dello scrittore. Mauriac si era in fondo divertito a presentarsi alla ribalta di un piccolo teatro pubblico con quelle che erano le sue preoccupazioni centrali: l'adolescenza, le memorie della provincia, gli

amici, i grandi scrittori e poi la musica, le letture. Non si trattava di un diario intimo ma di un'occasione e libera manifestazione intellettuale: quando lo scrittore diceva «journal» intendeva qualcosa che stesse a metà strada fra il diario intimo e il giornale.

Il vero punto d'unione di tutti questi fogli sparsi era dato dalla sede in cui apparivano, e cioè dal giornale. Eravamo nel 1934, la pace stava per subire i primi grossi colpi, la guerra d'Abissinia e soprattutto quella civile di Spagna stavano per occupare tutta la scena ed ecco che allora la posizione spirituale dello scrittore muta. Accanto alle dilettezioni di uno scrittore che, del resto, era per natura «inquieto» si allineavano testimonianze dirette, inequivocabili. Forse neppure Mauriac si accorse subito che qualcosa del suo destino stava per cambiare definitivamente e che su quella strada il lavoro del romanziere sarebbe stato alla fine sostituito dall'opera quotidiana del giornalista, del polemista e del grande testimone. I volumi del *Journal* raggiunsero il numero di cinque ma già dal terzo, che restituisce in modo sensibile il mutamento, si capisce che l'abbandono sarebbe stato sostituito dalla vigilanza, il rapporto poetico da quello polemico e l'immagine dei paesi beati e fermi della sua ricca adolescenza da altri paesaggi di fuoco e di sangue. Infine il quarto e il quinto si identificano meglio in quella che sarà la forma del *Bloc-Notes*, in un lungo registro di appunti. Mauriac scrive o meglio incide su un filo, il suo discorso è diventato rotto, non ha più tempo per divertirsi, per cedere alle insinuazioni dello stile, eppure è riuscito a conservare nel nuovo discorso un alto grado di partecipazione, di violenza. La brevità, ecco la nuova misura dello scrittore e quello che sorprende è il fatto che dove più è breve più riesce a toccare l'anima del lettore: si sente che dietro la sua milizia di giornalista nulla è andato perduto dell'antica formazione. Non potrebbe essere diverso: quando Mauriac è passato dalla *Table Ronde* e dal *Figaro* al foglio di Mendès-France, all'*Express*, aveva la bella età di sessantasette anni. Come si spiega il mutamento, se è lecito d'altra parte parlare di mutamento? In Mauriac non è morto il

narratore, si ricordi una prova del dopoguerra, *Le Sagouin*, tutt'al più è sospesa quell'attività di fronte all'urgenza di altri problemi. Mauriac stesso dice che un romanziere vecchio è toccato spesso dalla paura di non arrivare più in tempo e di fare un lavoro inutile e non ha torto. Infine nessuno vorrà negare che per molti anni e con una straordinaria puntualità tutte le settimane egli ha saputo dare il *la* degli avvenimenti, ha saputo infondere coraggio a chi stava per essere sopraffatto dalla disperazione e dalla stanchezza, è stato uno dei pochi a testimoniare nel senso della verità di fronte allo stupido spettacolo delle cose. Non potremo mai dimenticare la consolazione, il coraggio che le sue parole riuscivano a infondere, così come non potremo dimenticare quello che egli ha fatto per restituire all'uomo la sua dignità: a questo proposito la sua netta presa di posizione verso i metodi barbari della guerra in Algeria resterà come una delle pagine più belle della sua bella carriera.

E passiamo al Camus. Lo scrittore della *Peste* per l'età, per l'educazione e per il corso stesso della sua vita avrebbe fatto pensare un altro modo di intervento e di partecipazione. A occhi chiusi uno spettatore avrebbe magari finito per credere che Camus a un certo momento sarebbe diventato la coscienza delle nuove generazioni. Almeno questo lasciavano sperare le pagine lontane e non dimenticate di *Ni victimes ni bourreaux*. Perché invece non è avvenuto nulla di tutto ciò e al contrario la sua voce col tempo è diventata sempre più spenta e la sua figura si è ritirata, ha preferito restare nell'ombra? Si aggiunga ancora che il Camus per le sue origini avrebbe potuto dire una parola dura per i fatti d'Algeria e invece ha preferito non dirla. Egli stesso ha spiegato la sua posizione di francese d'Algeria, ha lungamente illustrato il suo caso. Non sta a noi ora vedere fino a che punto ha avuto ragione, probabilmente ci vorranno molti anni prima che si riesca a delineare questo suo tempo con tutta la luce necessaria, non intendiamo fare bilanci né arrischiare giudizi, limitiamoci a notare il fatto del suo distacco, limitiamoci a dire che Camus non ci ha aiutato o, se si vuole andare ancora più in là, diciamo che noi non

siamo riusciti a strappare dalle sue parole quel senso di coraggio e di speranza che pure si scioglieva dalla voce di Mauriac. È vero che la sua storia di scrittore autorizzava in qualche modo questo comportamento, il salto dall'*Étranger* alla *Peste* avrà ancora per molti anni delle conseguenze: non si passa impunemente dalla disperazione attiva a una forma di speranza passiva. L'atteggiamento del Camus è il tipico atteggiamento religioso di chi in fondo non ha una fede, di chi non è soccorso e sostenuto dalla grazia: è chiaro che di ciò nessuno gli può fare una colpa, resta però il fatto che un lettore cerca dove può un filo di luce e di speranza.

Il *Bloc-Notes* e le *Actualles* resteranno, dunque, come due documenti di due diverse generazioni di fronte a un periodo molto triste della storia

di Francia e di tutto il mondo: a giudicare grossolanamente, si è portati a riconoscere alla generazione degli anziani una forza che i giovani, gli uomini della prima maturità non hanno. La differenza — che non deriva soltanto dal peso di due differenti concezioni religiose — che passa fra Mauriac e Camus sta proprio nel diverso amore della vita, nella diversa fiducia nel cuore. Per Mauriac, nonostante tutto, la luce sul mondo non si spegne e per conto suo egli è sempre pronto a trovare dei punti di riferimento e di contatto col passato, decretando alla fine un limite di superiorità a nostro vantaggio; Camus al contrario riporta tutto nel suo lungo discorso e nell'ambito di una contemplazione ferma che assomiglia troppo alla morte.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Nella storia letteraria di ogni paese civile c'è un capitolo vasto e vario che si va arricchendo, sia pur lentamente, a ogni generazione di scrittori: quello dei libri di viaggio. In antico c'erano i resoconti dei navigatori, le testimonianze degli esploratori, i libri dei primi missionari, ma non è sempre detto che giungessero a dignità artistica, anche se alcuni autori, come può mostrare l'esempio di Marco Polo, erano dei narratori spontanei ed efficaci. Collo scorrer degli anni questo tipo di letteratura si è andato trasformando naturalmente, ma si può dire che sin verso la fine dell'Ottocento i mutamenti non furono così sensibili, sinchè non apparve la figura del *reporter*, del giornalista che va a caccia di curiosità, che riferisce su ogni pensabile argomento di attualità, in qualsiasi modo, pur di interessare i lettori del suo paese, qualche volta soltanto della sua regione o provincia. Da quel momento — e la si può considerare una fortuna o una sventura, a seconda del personale punto di vista — gli

scrittori hanno dovuto rinunciare a narrare con la maggiore obiettività possibile le loro esperienze ed impressioni di viaggio: sarebbero arrivati sempre in ritardo, e un elemento di successo, il mordente della novità, veniva loro fatalmente tolto dai giornalisti. La situazione si è ancora venuta aggravando colla diffusione della tecnica fotografica e col successo dei corto-metraggi. Lo scrittore in questo campo è stato battuto e in maniera definitiva. Eppure le testimonianze di viaggio non sono completamente cessate. I letterati ricorrono all'unico loro punto forte: lo stile, la personalità. Oggi non si legge più un resoconto di viaggio di uno scrittore se non per scoprire se egli sa dire qualcosa di nuovo, se insospettato sul popolo o sulla terra che visita, se propone una nuova maniera di considerare la vita e i suoi problemi attraverso la descrizione — che qui diviene esemplare — di tradizioni e usi, di paesaggi lontani dai nostri.

Nella letteratura tedesca questo tipo di viag-

giatore è già noto da tempo — in fondo anche il celebre *Viaggio in Italia* di Goethe è qualcosa di più di una descrizione di paesi e popolazioni lontane dalla Germania; tra le sue molte componenti c'è anche il desiderio di giustificare, attraverso una «avventura», una esperienza personale singolarissima, il mutamento in certe direttive di vita, nella visione stessa dell'arte e dell'esistenza. Che da allora in poi tutti più o meno i «viaggiatori» letterati abbiano tenuto presente quel modello, è anche ugualmente risaputo. Forse è proprio per non subire, in partenza, la noia di una serie di confronti che alcuni scrittori tedeschi degli ultimi anni si sono diretti verso paesi lontani e diversi dal nostro.

Questo si nota subito nel volumetto di Rudolf Hagelstange che porta uno strano titolo: *How do you like Amerika? (Impressionen eines Zaungastes*, Editore Piper, Monaco 1957). È la domanda che l'autore si sentiva rivolta continuamente nelle varie tappe della sua rapida scorsa per l'America, compiuta per invito del governo degli Stati Uniti. Hagelstange è infatti una delle poche figure di scrittori che sono salite in primo piano nell'immediato dopoguerra. Nel 1944 proprio in mezzo al disfacimento della Germania egli pubblicava un libretto di liriche dal titolo *Venezianisches Credo (Credo veneziano)* in una edizione numerata fuori commercio, che subito lo impose all'attenzione della critica e del pubblico. Aveva già viaggiato nei Balcani, in Francia, in Italia e sulle coste bagnate dal Mediterraneo, prima dello scoppio della guerra, guadagnandosi da vivere, dopo aver terminato gli studi di filologia, proprio con corrispondenze ai giornali. Dopo la fine della guerra Hagelstange non ha scritto molto: un'altra prova poetica, una *Ballata* di proporzioni abbastanza vaste, gli meritò un premio nel 1952. L'anno dopo un volumetto di meditazioni e ricordi intitolato, non a caso, *Es steht in unserer Macht (È in nostro potere*, Editore Piper, Monaco) gli riconfermava il successo ottenuto dalle poesie, perchè il senso della misura e della responsabilità che spira da quelle pagine s'impose al rispetto e all'ammirazione di tutti. Con queste *Impressioni di un ospite marginale* dell'A-

merica, come si può tradurre un po' liberamente il sottotitolo del recente volumetto, Hagelstange ha voluto solo, come avverte egli stesso, «riferire alcune impressioni, che ho avuto e che nel corso degli anni si sono condensate in alcune pagine di versi e di prosa. Non quel che tutti sanno, ma qualche aspetto eccezionale mi ha spinto a scrivere. E poichè la virtù annoia, può darsi che il cosiddetto elemento positivo abbia avuto una parte troppo piccola in queste poche pagine stampate. Ma l'equilibrisimo sicuro è un inchiostro pallido per uno che si mette a scrivere. Le mie impressioni esportate nessuno le ha potute confiscare» (pag. 15). Hagelstange è stato troppo modesto: egli dà assai più di quel che promette e tutto sommato l'America ci appare qui in una luce più favorevole di quel che non risulti in testimonianze di altri scrittori europei. Forse perchè Hagelstange con un dono che si incontra piuttosto di rado nei tedeschi, specie in questo dopoguerra, sa reggere le sue impressioni sopra un continuo e sottile filo di umorismo. Ne fa qualche volta anche spreco, come quando dopo aver assistito a uno spettacolo, piuttosto truculento, di cowboys nel Texas, si arrischia ad avvicinarne uno, per poter dire di aver conosciuto direttamente uno di questi prototipi di carattere e vita americani e scopre, dopo un poco, che è un tedesco. Quanto alle «impressioni in versi» occorre intendersi: non si tratta mai di lirica vera e propria introdotta con maggior o minor garbo nella successione dei brevi capitoli, ma piuttosto di narrazioni in prosa ritmata, quasi sempre liberamente. Che non si tratta di passi «lirici» lo può dimostrare, per esempio, quella specie di ballata (qui ci sono anche strofe e rime!) intitolata *Funeral Home* (pagg. 92-94) in cui Hagelstange dimostra di esser rimasto colpito, come tanti altri europei, dall'abitudine di presentare, in America, i defunti non nella bara, e in atteggiamenti composti e solenni, ma nella cornice del loro ufficio, in abiti da sera, in posizioni tali, che sembrano solo momentaneamente assopiti. Invece di fare una lunga disquisizione, il poeta ha presentato il caso del signor Barker che era rimasto sempre incerto — e intanto gli

anni passavano — se sposarsi con Betty Simpson oppure con una certa Evelyne Dull. Ma quando la prima muore ed egli la va a vedere nel *Funeral Home* (sarebbe come dire la *Casa del funerale*, ma per fortuna non c'è ancora una traduzione esattissima in quanto da noi non esiste nulla di simile) si convince, definitivamente, che proprio la defunta era quella che meritava d'esser scelta. In tre paginette, dove non c'è nessun compiacimento di toni macabri, Hagelstange ha proposto chiaramente il suo parere in proposito, *senza dirlo*.

Non si creda però che egli sia rimasto sempre in un atteggiamento di favorevole accettazione. Pochi sono stati gli incontri con scrittori, anche se Hagelstange li ha cercati. Uno dei pochi con cui riuscì a mettersi in contatto fu Ezra Pound; oggi, come si sa, il poeta americano è stato finalmente (dopo 13 anni) dimesso dal manicomio ed è potuto tornare in Europa. Val la pena di notare con quanto tatto Hagelstange, che non fu mai nazista e si dimostrò chiaramente antitotalitario, è riuscito a dire una parola pacata in favore di questo americano, che egli non conosceva, ma di cui evidentemente sentiva di dover prendere le difese, immaginando e constatando cosa voglia dire per un artista, per un poeta, soggiornare per 13 anni in continuo contatto con una compagnia di pazzi. Può darsi che la recente decisione americana sia stata presa ignorando completamente il parere dello scrittore tedesco; ma può anche darsi che in qualche modo Hagelstange abbia contribuito a rendere meno tristi gli ultimi anni di un uomo, che, comunque lo si voglia giudicare, resta un poeta, uno dei più interessanti forse della letteratura americana. Nel colloquio che si svolse, per lo più in francese, tra i due poeti, val la pena di raccogliere questa imprecazione di Pound: « Ce sont pas les fous, qui me dérangent, mais les imbéciles! » (pag. 26) ove, con questo ultimo termine, egli voleva indicare quelli che, volente o nolente, lo trattavano ancora come se fosse davvero folle.

In conclusione — e al di là di questa polemica, che è già superata dagli eventi — il volumetto di Hagelstange è una nuova testimonianza del

gusto e della misura di questo poeta e potrebbe esser letto con piacere anche in Italia alla condizione di esser tradotto molto abilmente.

Di argomento diverso ma di tono affine è un altro libretto di un autore tedesco, Heinrich Böll, abbastanza noto anche in Italia da quando sono stati tradotti due dei suoi romanzi *Und sagte kein einziges Wort* (*E non disse nemmeno una parola*, Ed. Mondadori, Milano 1956) e *Haus ohne Hüter* (*Casa senza custode*, Ed. Mondadori, Milano 1957). Ma nei racconti e nei romanzi Böll descrive, di solito, ambienti dell'immediato dopoguerra, pieni di una profonda malinconia, ove si assiste alla lenta conquista da parte di qualche giovane, o di qualche uomo travolto dai disastri della guerra, di elementari diritti, come di un barlume di affetto e di comprensione. *L'Irisches Tagebuch* (*Diario irlandese*, Editori Kiepenheuer e Witsch, Colonia - Berlino 1957) ha tutt'altro tono. Sono una quindicina di capitoli isolati, che non pretendono di descrivere tutta l'Irlanda, nè di giudicare quel popolo così poco noto agli europei, ma danno semplicemente una serie di impressioni ricevute durante un soggiorno compiuto dallo scrittore insieme alla sua famiglia in Irlanda. Il narratore si rivela qui con più libertà; non è legato a nessuna preoccupazione morale, nè ha un ambiente da ritrarre solo in una certa luce. E così ne è venuto fuori un libretto piacevolissimo, che certamente dice sull'Irlanda molte cose che non si trovano in grossi volumi, e insieme rivela la mano di uno scrittore veramente maturo. Un esempio: « La pioggia qui è assoluta, grandiosa, spaventosa. Chiamar questa pioggia cattivo tempo è per lo meno così fuori luogo come chiamar bel tempo il sole che spacca le pietre. A chiamar questa pioggia cattivo tempo, dunque, si sbaglia. È semplicemente il tempo, e qui il tempo è maltempo. Ricorda a noi con insistenza che la sua sostanza è l'acqua, l'acqua che cade. E l'acqua è dura.

« E quanta acqua si raccoglie su quattromila chilometri di oceano, acqua che si rallegra fisalmente di aver raggiunto gli uomini, le case, la terraferma, dopo che per tanto tempo non ha

fatto che cadere nell'acqua, in se stessa! E che gusto ci può esser per la pioggia a cader sempre nell'acqua? Quando poi la luce elettrica scompare, quando la prima lingua di una pozza si introduce serpeggiando dalla porta, liscia e silenziosa, scintillando alla luce del camino — quando i balocchi, che naturalmente i bambini hanno lasciato per terra, quando i tappi di sughero e i pezzi di legna d'improvviso cominciano a nuotare, trasportati dalla lingua d'acqua, quando poi i bambini arrivano spaventati dalla scala, accoccolandosi dinanzi al fuoco del camino — allora si comincia a capire che non si sarebbe così degni dell'Arca, come lo fu Noè...

«È sempre bene aver delle candele, la Bibbia e un po' di *whisky* in casa, come la gente di mare, che è preparata a sopportar le tempeste; in più un mazzo di carte, del tabacco, dei ferri da calza e della lana per le donne, perchè la tempesta ha un gran respiro, la pioggia ha molta acqua e la notte è lunga. Quando poi una seconda lingua di pioggia scola dalla finestra e si unisce alla prima, quando i balocchi cominciano a nuotare sulla sottile lingua d'acqua in vicinanza della finestra, allora è giunto il momento di aprire la Bibbia per assicurarsi che la promessa di non mandare un altro diluvio sia stata proprio data. Sì, è stata data: si può accendere allora un'altra candela e anche un'altra sigaretta, mescolare un'altra volta le carte, versare un altro bicchierino di *whisky*, e abbandonarsi ad ascoltare il tamburellar della pioggia, l'urlo del vento, il ticchettio dei ferri da calza. Sì, la promessa c'è» (pagg. 81-83). Di questi brani, che si potrebbero benissimo isolare in una antologia, se ne incontrano molti nel *Diario irlandese*. Ma non si creda che Böll si sia servito dell'isola dei santi come di uno sfondo di colore o di uno spunto a variazioni liriche. L'Irlanda lo ha attirato forse anche perchè, in questo mondo di nomadi, come stiamo diventando un po' tutti grazie alle facilitate comunicazioni, è un popolo di migratori. Nel secolo scorso aveva sette milioni di abitanti: oggi ne ha quattro. Tutti gli anni partono da questa isola, posta all'estremo occidente dell'Europa, di stretta osservanza cattolica, migliaia e migliaia

di pellegrini più o meno involontari: sacerdoti, monache, missionari, manovali, operai e lavoratori di ogni genere. Le case dal secolo scorso vengono via via abbandonate; ci sono degli interi paesi che si vanno spopolando completamente. Eppure, suggerisce Böll, questa strana gente non è triste, perchè tutto viene accettato con semplicità, con fede, come se fosse la cosa più naturale del mondo. E anche nel libro di Böll c'è una vena di umorismo, forse meno sottile, ma in compenso più spontanea, comunque simile a quella che scorre nel volume sull'America di Hagelstange, tanto che queste due opere, diverse per argomento e per la personalità dei loro autori, si possono mettere insieme perchè raggiungono un alto livello artistico.

L'opera di Franz Kafka, per quanto nota in tutto il mondo, non è stata ancora quasi mai sottoposta a una indagine filologica. Non era neanche possibile, in quanto i manoscritti sono tutti in possesso di Max Brod e quindi un lavoro di confronto coll'originale era praticamente riservato solo a lui. Ma via via che le edizioni in lingua tedesca si sono cominciate a moltiplicare, non è mancato chi, qua e là, ha notato delle incoerenze, delle inesattezze di poco rilievo forse, in apparenza, ma di un certo interesse, comunque. Può sembrare un caso, ma è stato un illustre filologo tedesco, Friedrich Beissner, conosciuto ormai in tutto il campo della germanistica per la edizione critica delle poesie di Hölderlin, che ha richiamato per la prima volta seriamente il pubblico sulla necessità di avere, prima di passare all'interpretazione, un testo sicuro. In una lunga nota al suo volumetto *Der Erzähler Franz Kafka* (Editore Kohlhammer, Stoccarda 1952) il Beissner ha affermato che «basta confrontare le diverse postille fatte da Max Brod alle successive edizioni, per accorgersi che il testo poggia sopra un fondamento molto malsicuro. Il curatore dell'edizione si è sentito il diritto, e forse anche il dovere, di facilitare, secondo un suo concetto, la "leggibilità" delle prime edizioni. Più tardi ha però eliminato questi interventi, ma ancora nella seconda edizione del *Processo*, per esempio, ha cercato di adattare la punteggiatura, la grafia e la

costruzione sintattica all'uso comune della lingua tedesca; egli cioè ha osato ritoccare la *costruzione sintattica* di un linguaggio poetico, che, proprio nella frase precedente della sua Postilla, aveva affiancato, e con ragione, al tedesco di J. P. Hebel e di Kleist» (pag. 44). Come si sa, mentre nessuno discute i meriti di Brod, quando si tratta di aver salvato dal fuoco i tre romanzi e gli altri inediti di Kafka, pian piano si sta formando una schiera di studiosi che non accettano l'interpretazione che Brod dà dell'arte del suo amico e levano dubbi sul metodo tenuto da lui nel presentare le successive edizioni. Dopo l'allarme gettato dal Beissner, colla sua autorità di filologo esperto e coscienzioso, è apparso uno studio quanto mai interessante di uno studioso belga che ha prospettato addirittura *Un nuovo ordine nelle opere di Kafka (Eine neue Ordnung der Werke Kafkas)*, di H. Uyttersprot, Editore C. De Vries-Brouwers, Anversa 1957). Lo studio è impostato come ipotesi e si rivolge particolarmente al *Processo* e ad *America*. Nel primo, prendendo lo spunto da una giusta osservazione del Beissner, l'Uyttersprot fa notare che, se si accetta la disposizione dei capitoli attuale, si ha la contraddizione di trovare l'inverno (cap. VII) prima dell'autunno (cap. IX). Così il *Processo* verrebbe a durare, contro ogni affermazione dello stesso autore, due anni. Attraverso una disposizione che tenga più attento conto di queste variazioni stagionali si ha un prospetto in cui il quarto capitolo diventa secondo, il nono settimo e naturalmente gli altri subiscono uno scatto analogo. L'Uyttersprot polemizza naturalmente anche lui con Max Brod e con tutti i critici che lo hanno seguito ciecamente, ma non si contenta di questo rilievo stagionale, anzi — e questa è la parte più positiva del suo lavoro — riesce a dimostrare che questa nuova disposizione dei capitoli risponde anche meglio al ritmo interiore del romanzo. C'è una intensificazione della tensione drammatica che aumenta di capitolo in capitolo, sino a far quasi sparire lo

stacco che si ha, nella vecchia disposizione, tra il penultimo e l'ultimo capitolo. Con ragione l'autore di questo interessante studio nota che non si può ammettere che Kafka, abituato a dar una specie di lucentezza logica alle sue novelle più brevi, si permettesse delle inverosimiglianze romantiche nei suoi romanzi. In certi particolari pare anzi che Kafka si sia compiaciuto di mantenere certi numeri, e una dimenticanza così clamorosa non è davvero accettabile. Per *America* la polemica è più facile in quanto si è trattato solo di far notare come tra i primi sette capitoli e l'ottavo intercorra un lungo periodo e come quest'ultimo non sia da considerarsi affatto un inizio di una parabola più felice per il protagonista, ma una specie di variazione quasi ironica prima del finale tragico. Anche in questo lo studioso belga si contrappone a Brod, richiamandosi a una pagina dei *Diari*, precisamente a una notazione del 30 settembre 1915 in cui Kafka aveva scritto: «Rossmann e K. [il protagonista del *Processo*], l'innocente e il colpevole, ambedue alla fine uccisi senza distinzione come per punizione, l'innocente con mano più leggera, più messo da parte che schiacciato» (*Tagebücher* pag. 481). In generale e con ragione l'Uyttersprot non ammette nella conclusione dei due romanzi incompiuti (il *Castello* e *America*) una soluzione, diciamo così, serena, ma, coerentemente a quel che si deve ricavare dalla nota dei *Diari*, solo una conclusione tragica: innocente o colpevole il protagonista deve subire la condanna, che Kafka sentiva come una colpa ignota e una pena terribile perchè irrevocabile: la morte. Da una disposizione diversa dei capitoli salta fuori qualcosa di più di una differenza di numerazione. È il carattere stesso dell'opera kafkiana che vien messo in luce da questo studio, di impostazione chiaramente filologica, di cui ormai non si potrà non tener conto anche da noi, anche se finora studiosi e fedeli di Kafka non hanno mostrato di essersene accorti.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Sentimento del tempo

Un luogo comune abbastanza diffuso oppone, negli studi linguistici, i settori della fonetica e della morfologia, come dominio della norma, a quelli della sintassi e del lessico, come area della libertà. Si tratta di un'antinomia poco solida sia in questa sua applicazione concreta, sia nella sua impostazione generale. E tra i meriti del pensiero linguistico contemporaneo sta anche quello di avere più fermamente formulato la natura e il rapporto delle forze in azione. È chiaramente apparso che nel linguaggio non esiste l'assoluta libertà né l'assoluta costrizione, bensì un gioco di equilibri che si rivela nell'atto linguistico quanto netto e resistente, là attenuato e fragile, e trova nella sua stessa esplicazione le forze del suo divenire.

Certo è che la sintassi offre le condizioni più favorevoli per l'osservazione sperimentale delle funzioni linguistiche: infatti all'azione delle varie spinte innovative (correnti letterarie e culturali; più ampiamente: la visione della realtà propria di ogni momento storico), reagisce prontamente tutto il sistema sintattico, dopo aver già controllato e distribuito l'azione stessa di tali spinte. È poi da notare che questa generale ampiezza di vibrazioni entro le strutture della sintassi trova il suo incentivo particolare, anzi la sua origine, nella carica espressiva a cui quasi sempre si accompagna ogni frase, e perciò ogni discorso consapevole: onde pare di cogliere un continuo risonare del plurimo e infinitamente variabile nell'unico e lentamente trasformabile.

Questi cenni permettono di intravedere la complessità e la delicatezza di uno studio sintattico: che spesso è destinato a fermarsi a mezza strada o a fallire, se chi lo intraprende non è fornito, oltre che di un'ampia preparazione specifica, di una piena consapevolezza metodologica. Per questo ci pare di dover segnalare lo studio che Paul Imbs ha dedicato alle proposizioni temporali in francese

antico (1). La Premessa, l'Introduzione, la Conclusione generale, e le conclusioni parziali sparse nelle pagine del volume, mostrano bene che l'autore non solo era al corrente della problematica sull'argomento, ma, forse, ideò proprio la sua indagine per controllarla e metterla a punto.

Di fatto, la ricerca non si può inserire senz'altro entro una delle principali correnti della linguistica moderna: che se la costante attenzione alle linee generali ed agli eventuali fattori di turbamento del sistema mostra l'efficacia determinante dell'insegnamento strutturalistico, nell'interpretazione genetica delle singole forme sintattiche è giustamente fatto ricorso, oltre che all'analisi funzionale e alla stilistica generale di scuola franco-ginevrina, anche al metodo psicologico di Tobler e Meyer-Lübke; su tutto predomina un intento storico, al quale collaborano in buon accordo l'attenzione alle mode letterarie e ai loro stilemi specifici, e la misurazione, su sezioni successive, delle condizioni di equilibrio del sistema. Non dunque un compromesso verbale tra i vari metodi, ma una saggia utilizzazione suggerita dalla successione stessa dei problemi. A buon diritto l'Imbs dichiara di aver mirato a una «linguistique intégrale».

Nello stesso modo, anche procedimenti già formulati in sede teorica vengono rinnovati durante la ricerca in modo molto ingegnoso: si veda per esempio come la prova di «permutazione», per valutare l'equivalenza o lo sconpenso funzionale tra due costruzioni, venga attuata dall'Imbs utilizzando le varianti sintattiche presentate, per un dato brano, dalle varianti della tradizione manoscritta; o come l'estensione semantica di una forma venga calcolata raccogliendo in volgarizzamenti francesi gruppi di corrispondenze con l'originale latino. A parte questi procedimenti particolari, ci pare molto lodevole (come necessario correttivo alla necessaria neutralità delle

(1) P. IMBS: *Les propositions temporelles en ancien français. La détermination du moment*. Paris, «Les belles lettres», 1956.

statistiche) l'attenzione posta dall'Imbs ai contesti raccolti in funzione della ricerca: essa gli permette di afferrare, oltre all'esatto valore di ogni costruzione, la sua tonalità espressiva, o persino i suoi rapporti congeniti con particolari situazioni narrative. In serie più ampie, l'autore riesce così a cogliere il coagularsi di tradizioni stilistiche e l'irrigidirsi di formule entro i confini di generi letterari e di maniere espressive.

Ma vediamo come l'Imbs ha raccolto, nelle oltre seicento pagine del volume, la complessa materia (limitata alla « determinazione del momento », sicchè altre ricerche occorreranno per la « durata »). Anzitutto, quattro grandi partizioni, intitolate alle « Propositions temporelles de coïncidence », a quelle « de simultanéité », a quelle « de postériorité » e a quelle « d'antériorité »; entro ogni parte, prima le congiunzioni e costruzioni che si collegano direttamente col repertorio latino, e quelle che costituiscono soltanto una specializzazione di forme d'uso più vasto; poi i neologismi e le forme specifiche — che rispondono a una vivace tendenza a sostituire i « segni » sintetici, resi dal tempo « arbitrari », con segni analitici, costruiti in modo da scoprirne la « motivazione » —; infine i modi verbali relativi a ogni costruzione.

È uno schema attuato con molta elasticità, a seconda delle esigenze apparse via via più pressanti. Non possiamo attardarci, qui, a mostrare i miglioramenti e le novità apportati dall'Imbs alla classificazione e all'interpretazione delle proposizioni temporali. Riguardo alla storia della lingua francese, anche i risultati generali sono molto importanti.

Il periodo esaminato — dalle origini al sec. xiv — è un periodo di grande vigore creativo anche per la lingua, talchè i secoli successivi, e specialmente il secolo classico, lungi dall'accrescerne ancora le innovazioni, tenderanno piuttosto a selezionare e precisare in senso logico i materiali sintattici messi in circolazione con eccessiva generosità. Ben ricorda infatti l'Imbs che alla tendenziale razionalità, e perciò semplicità e chiarezza del francese classico, si oppone la prevalenza di sinonimia e polisemia del francese antico; in particolare, che

all'isolamento espressivo dei sintagmi prevalente nel francese antico, il francese moderno sostituisce una frase più serrata e unitaria. Tali dunque i due punti estremi della parabola sintattica, e non solo sintattica, del francese; sul suo arco, spiccano la moda epica (prevalenza dell'impulso e dell'espressione; importanza dell'aspetto verbale a discapito del tempo) — che non rappresenta tanto un periodo di storia, quanto un'accezione particolare di una società e di un gusto —, la letteratura dei romanzi, con la sua sensibilità più raffinata, la maggiore attenzione alle sfumature semantiche: sicchè, talora per impulso degli scrittori stessi (sono forse inventate o diffuse da Chrétien le congiunzioni *lorsque* e *que que*), la seconda metà del sec. xii è la più feconda di tentativi sintattici talora ben vitali; infine l'influsso degli storici, e forse meglio del gusto storiografico, che svolge il primo tentativo di distinzione dei piani temporali e di valorizzazione dei legami logici del periodo.

Chiudiamo questa analisi segnalando alcuni punti in cui ci troviamo in disaccordo con l'autore. L'uso di coordinare *et que* a *quant* non può esser messo in relazione con l'obbligatorietà, in francese, dell'articolo — a cui *que* corrisponde in ambito sintattico — (p. 80), perchè si registra anche in italiano. Secondo noi si tratta di un'estensione a *quant* della coordinazione con congiunzioni contenenti il *que*: insomma, da *après* (o *puis*, *ainz* ecc.) *que... et que* si sarebbe giunti a *quant... et que*.

Nell'esempio da *Mort Artu*, 95, 16, cit. a pagina 162, ci pare che il *si comme* sia congiunzione dichiarativa, dipendente da un *verbum dicendi* implicito nel precedente *parler*.

Non ci convince l'istituzione di un tipo temporale preceduto da *ou* (pp. 178-181), che è semplicemente appositivo rispetto all'oggetto del verbo principale, ed equivale, come nota lo stesso Imbs, a un participio congiunto.

Infine, preferiremmo analizzare diversamente la funzione di *ce* o *la* in congiunzioni come *devant ce* (o *la*) *que* (pp. 461 sgg.). A noi pare che essa dipenda da un ritegno ad accostare direttamente la congiunzione relativa *que* alla preposizione di luogo. *Ce* e *la* farebbero insomma da perno tra preposizione e *que*; perno non richiesto quando

esistono precedenti e corrispondenti latini, e quando sull'accezione locale, che è più concreta, prevale quella temporale, più astratta (per questo abbiamo *ainz que, après que ecc.*, che pure hanno anche il tipo con *ce*, mentre *à ce que, en ce que* non si presentano mai senza *ce*).

Precetti per i re

Da anni Raffaele De Cesare studia la fortuna, specialmente francese, della leggenda di Aristotele. Soffermandosi ora (2) su un brano dell'*Alexandreis* di Gautier de Châtillon (I, 72-183), contenente gli insegnamenti rivolti da Aristotele al suo discepolo Alessandro, che ebbe diffusione indipendentemente dal poema, e fu varie volte tradotto in francese, lo studioso tocca un nodo di tradizioni etico-politico-letterarie di grande momento. Già è estremamente caratteristica la presenza del Filosofo e del Condottiero tra i massimi miti culturali classici che nel Medioevo ebbero un'efficacia paradigmatica (Aristotele, simbolo della sapienza profana; Alessandro, modello di saggezza politica, di generosità, di spirito d'avventura, conquistatore delle meraviglie d'Oriente al mondo greco-latino). Ma ecco che la maturazione teoretica dei secoli XII e XIII frutta un vero lussureggiare di trattati politici, prima in latino, poi in volgare, che assai spesso sono effettivamente consacrati all'educazione di principi e re (per Filippo il Bello fu scritto da Egidio Colonna il *De regimine principum*; al proprio figlio dettò degli *Enseignements* Luigi IX). Era inevitabile che le due tradizioni confluissero: ne è segno, tra l'altro, il brano dell'*Alexandreis* e la sua fortuna volgare.

Cenni veloci ma non affrettati son quelli che, precludendo all'accurata edizione delle traduzioni francesi, il De Cesare dedica a questo panorama culturale, dove il moralismo pratico dei *Disticha Catonis* e la diligenza erudita di Vincenzo di Beau-

(2) R. DE CESARE: *Volgarizzamenti antico-francesi dei « Praecepta Aristotelis ad Alexandrum »*, in *Miscell. del Centro di st. medievali*, Set. II, Milano, « Vita e pensiero », 1958 (Pubbl. Univ. Cattol., N.S., vol. LXII), pagg. 35-123.

vais e di Albertano vengono incorporati nella sistematicità del pensiero scolastico (anche San Tommaso scrisse un *De regimine principum*), e poi ancora si adeguano ai diversi intenti e alle diverse forme della letteratura volgare.

Anche più interessante sarebbe estendere la ricerca all'Italia settentrionale e centrale: i « precetti per i re » divennero « precetti per i podestà », adattandosi al mondo comunale, che del resto, per opera di giuristi, aveva già saputo foggarsi i suoi strumenti didattici (che culminano nel libro III del *Trésor*), ciò che era nato in un clima monarchico e gerarchico. Nè mancano — interessantissimi — i riferimenti e i confronti tra i due mondi nelle opere in questione: e si può giungere sino a Dante.

Ma, come dice giustamente il De Cesare, questo grande episodio potrà essere dominato solo dopo la ricognizione completa e l'edizione dei testi; e ne dà, opportunamente, l'esempio.

Volgarizzamenti umanistici

Gli storici della letteratura e della lingua italiana hanno quasi sempre concentrato la loro attenzione, com'è naturale, sui volgarizzamenti delle Origini. Ma un secondo periodo fecondissimo di volgarizzamenti è quello umanistico: meno importante forse dal punto di vista linguistico, ma fondamentale per la storia della cultura e delle idee.

Georg Dufner, allievo di G. Billanovich, ha dedicato un volume ai volgarizzamenti dei *Moralia* di Gregorio Magno (3). Basta scorrere l'Indice dei manoscritti consultati per avvertire l'ampiezza di questa ricerca, la cui serietà appare nel resto del volume. Quattro sono i principali volgarizzamenti dei *Moralia*: quello di Zanobi da Strada; il suo completamento, a partire dal libro XIX, per opera di un anonimo; quello di Giovanni da Tossignano e quello di una monaca di Monte Luce (Perugia). Il Dufner si sofferma soprattutto sui primi due,

(3) G. DUFNER: *Die « Moralia » Gregors des Grossen in ihren italienischen Volgarisierungen*, Padova, « Antenore », 1958 (Miscellanea erudita, II).

riuscendo a tracciare la cronaca circostanziata della traduzione da parte di Zanobi e della sua diffusione, e a confermare con prove perentorie l'ipotesi del Mehus che il continuatore del volgarizzamento sia stato Giovanni da San Miniato, traduttore anche del *De remediis* petrarchesco. A Giovanni, di cui il Dufner narra, su documenti di prima mano, la

vita, appartengono anche probabilmente i *Fioretti* (cioè il compendio, pure volgare) dei *Moralia*.

Dopo questo ottimo studio d'assieme è da augurarsi che il Dufner, che rileva i gravi difetti della edizione Sorio, voglia pubblicare almeno la versione di Zanobi e di Giovanni da San Miniato, dei cui manoscritti già disegna lo stemma.

CESARE SEGRE

TEATRO

«D'amore si muore»

Il festival internazionale del teatro di prosa ha presentato quest'anno un aspetto di particolare interesse: ha messo a raffronto due modi diversi di intendere il rinnovamento della scena moderna sia nello scegliere opere nuove, sia nel presentare, con regie aderenti ed efficaci, quelle del passato.

Per molti, comunque, resta ancora da dimostrare che il rinnovamento della scena consista unicamente nell'accettare i canoni di una rappresentazione visiva, traendoli dal cinematografo e invadendo il palcoscenico con costruzioni, con ambienti, con interni sì da rendere più veloce, simultaneo il passaggio dei quadri. Ma così è. Quando Batty ridusse l'opera di Dostoevski *Delitto e castigo* per il teatro o Piscator quella di Tolstoj *Guerra e pace*, essi distrussero il mito della unità di azione, ma moltiplicarono il palcoscenico in tanti piccoli boccascena dentro i quali l'azione si ricostituiva, dopo essere stata dispersa in tanti frammenti. Il rischio di aderire a questa tecnica di rappresentazione è, però, di ridurre il copione ad una semplice sceneggiatura, il cui principale difetto consiste, se non si è assolutamente padroni di uno stile appropriato, nell'eccessivo smembramento dei fatti che non si ricostituiscono in unità.

Questo è accaduto per l'opera, per tanti versi pregevole, di Giuseppe Patroni-Griffi, *D'amore si muore*.

A questo proposito, si potrebbe notare come,

al contrario delle stesse intenzioni dell'autore di dare una struttura, come dire, cinematografica all'opera, *D'amore si muore* sollecita i maggiori consensi proprio là dove la parola (e quindi la pausa, l'evocazione, il silenzio) si innalza unitaria, come nel bellissimo secondo atto, ad esempio, allorché il nodo intricato di un amore difficile si scioglie e si stende. Il dialogo di Patroni-Griffi si fa, allora, dialogo letterario e l'osservazione dell'autore che «la lingua ufficiale italiana non ha nulla a che vedere con la lingua parlata», rimane vuota di contenuto se si considera che «la sciatteria del linguaggio reale» resta tale solo nelle opere non riuscite. In fondo, la vera rivoluzione di un teatro che non vuole più essere «borghese» (o meglio, che non vuole essere tradizionale) sarebbe proprio quella di essere solo e semplicemente teatro. Cioè un teatro ben scritto.

Per questo, a nostro parere, le parti più deboli, diciamo pure di contorno e di introduzione, sono tali anche perché il linguaggio tirato via, senza stile e rilievo, rende inefficiente l'azione.

La trama di *D'amore si muore* è riassunta dallo stesso autore nella prefazione: «È la storia di un amore impossibile, caparbio, ineluttabile, che si manifesta tra persone e in un ambiente che, a prima vista, sembrerebbero refrattari ad una simile tragedia». E l'ambiente è quello romano del cinema; i personaggi sono due giovani sceneggiatori, una donna d'affari e un contorno di divette ambiziose, di giovani falliti, di cantanti, di

giornalisti e di produttori. Interessante nelle intenzioni tutto questo mondo, in effetti, si è spento in tante tessere da mosaico non sempre ricomposte in unità. Così l'azione, nei vari quadri in cui si sminuzza, non riesce a trovare l'impalco e la struttura appropriati: e la scena del tabarin, o quella del giovane attore neorealista, o quella in casa della « diva del disco » ci sono sembrate solo paccottiglia da film minore, proprio bozzetto di maniera, da cui non prendono rilievo né personaggi, né ambiente. Personaggi e ambiente, invece, sono Renato, Edoardo, Elena, la stanza dei due giovani, in una vecchia casa romana, e la casa di lei. L'aspetto segreto del teatro è sempre nella parola, nei gesti, nelle sfumature delle cose solo accennate, nei silenzi disperati che portano alla catarsi. E non è poco, davvero, per Patroni-Griffi avere, sin dalle prime battute, centrato il personaggio ed il tema, in quel lungo monologo della telefonata nella stanza buia e piena di disordine, con il grammofono che frastuona e con la voce di Renato già perduto in un groviglio d'amore.

Ancora la parola spiega la diversità dei caratteri tra Renato ed Edoardo, il romanticismo esasperato del primo, la calma quiete dei gesti dell'altro, il suo distacco, la sua apparente freddezza. Tutto il resto è superfluo. Il dramma è già delineato. Il lungo colloquio con Elena sulla spiaggia lo svolge con precisione; l'amore con rabbia e il tormento di una situazione difficile, impossibile, resa difficile da caratteri chiusi e incapaci di concedersi tregua, sono espressi in un dialogo sempre moderno, che ha un suo stile e rilievo particolari.

« Ci manca l'educazione del cuore — dice alla fine Edoardo per spiegare la morte di Renato — dovrebbero mandarci a scuola da bambini a educarci i sentimenti. Il potere di costruirci gli affetti credo sia in noi, e quello che ci spacciano per amore è una materia infarcita di luoghi comuni ». Per questo Renato è morto: incapace di controllarsi si è lasciato distruggere, « non ha voluto più vivere ». « Oggi i medici si affannano a dare nomi tecnici a malattie che hanno, invece, questa unica origine antica ».

Così il dramma resta, nel suo nucleo migliore, al di qua di quel rinnovamento esteriore cui ten-

deva e che molta parte della avanguardia moderna ha oggi già rifiutato (come il teatro di Jonesco e di Beckett, ad esempio, dimostra) ed è restato legato proprio alla chiarezza espressiva del dialogo, alla intelligenza della parola.

Nella rappresentazione, la commedia di Patroni-Griffi ha trovato in Giorgio De Lullo un protagonista appassionato, misurato nel gesto, esemplare. Sembrava ritornato al tempo di una delle sue più sensibili interpretazioni, nel *Candeliere* di De Musset, al giovane romantico disperato, malinconico, con accenti puri e accorati. Non ha invece trovato in lui un altrettanto vigilato regista, che spegnesse i difetti, mantenendo con la sua autorità, se possibile, a lato tutto quel contorno inutile, senza invaderne il campo centrale. A volte, come insegna la pratica, sono gli stessi autori a non saper leggere nel proprio testo e il regista farebbe bene a non accettarne la assidua collaborazione.

Rossella Falk è stata una ottima Elena: cercando i significati anche tra le righe ha dato, al personaggio rappresentato, più verità, più sostanza, più vita; ha partecipato, con la sua acra parola, alla creazione dello spettacolo. Romolo Valli è parso, invece, alquanto sbiadito: attore eccellente, si è limitato ad una lettura della sua parte, senza cercarvi aderenza e ricostruirvi di suo, quel senso di verità che gli è restato nelle intenzioni.

«Les chaises», «La leçon» e «Fin de partie»

Con Jonesco e con Beckett il rinnovamento della scena si svolge decisamente verso un'altra direzione. Più il teatro, da almeno quarant'anni a questa parte, ha infittito la « macchina scenica » di astuzie, trovate, azioni, proiettate magari con l'ausilio del film, e più, con precisa intenzione polemica, il loro modo di esprimersi s'è fatto piano e discreto scenicamente, si è racchiuso nella aggressività della parola, si è rifugiato nella pura evocazione letteraria. Naturalmente, il contenuto del loro teatro è sostanzialmente diverso, ma la analoga struttura di linguaggio porta, a poco a

poco, a ridurre anche questa differenza e *Les chaises* di Jonesco sembra quasi mostrare — almeno nel punto di partenza — una analoga posizione pessimistica e una assimilazione dei modi espressivi di *Fin de partie* di Beckett — quel mostrare personaggi ai limiti della sopportabilità, quel loro raccontarsi sempre le medesime cose, — sottolineando, sempre di più, la sfiducia nell'esistenza.

Tuttavia, lo spirito bizzarro, sottile, sostanzialmente più ironico di Jonesco prende il sopravvento e quasi mai sembra di assistere ad una tragedia, anche quando la « farsa tragica » si conclude con un doppio suicidio. La stessa cosa può dirsi per *La leçon* dove, addirittura, i morti sono quaranta e l'assassino è, a suo modo, un sadico folle. Insomma, la bizzarria di Jonesco riscatta il pessimismo, lo circonda di battute concatenate, da una logica della parola, quasi in una caricatura della intelligenza e non si lascia prendere terribilmente sul serio, come accade per Beckett.

La leçon che, a nostro parere, è la sua cosa migliore, ne è una riprova. Un dialogo lucido, serrato, implacabile mette a fronte allieva e professore in una dialettica che ha il potere di attrarre l'attenzione sino alla più piccola sfumatura. E dalle parole nascono i personaggi, nasce quella allieva spaurita, timida, saccente, e alla fine persino noiosa. Nasce il personaggio del professore, ossequioso, suadente, rettorico, preso di sé, del suo gesto, del suo eloquio sino alla follia, che uccide appena non si sente seguito, ammirato e compreso. Marcel Cuvelier ha reso questo personaggio magnificamente, ha dato alla figura una evidenza precisa, che ha fatto dello spettacolo un godimento perfetto. L'allieva è stata resa con misura appropriata da Rosette Zuchelli, che è riuscita ad entrare nelle pieghe del suo personaggio non facile. La stessa bravura hanno dimostrato Jacques Mauclair e Tsilla Chelton ne *Les chaises*, raggirandosi per lo stretto palcoscenico, affollato di sedie e conversando, mirabilmente, con incredibili personaggi che riempivano, con la loro invisibile presenza, tutto lo spazio.

È un teatro della follia; ma, sotto sotto, ci si sente una amarezza profonda. La stessa da cui parte Samuel Beckett. Solo che in lui la preoccupazione filosofica è preminente e lo immobilizza,

spesso, in una rappresentazione *troppo* squallida, *troppo* disperata, *troppo* cattiva.

Fin de partie è il culmine di un tale teatro. Di più non è possibile fare, si è già oltre il limite, denso, nero, della tragedia.

Il teatro elisabettiano con tutti i suoi orrori non era arrivato a tanto. Gli orrori morali rendono appieno il disagio; la stessa figurazione è maleodorante e torbida, con quel vecchio che già sa di cadavere, riavvolto com'è in un lenzuolo di lino e con quel Clov, mostruoso protagonista, sbavante proprio come certi dementi. In fondo, i due genitori messi dentro la pattumiera sono gli elementi meno esasperanti del dramma, conservano ancora un certo atteggiamento ironico e sentimentale, riescono a raggiungere — sia pure attraverso un ricordo (« Tu peux le croire? Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme! Un après-midi d'avril... quand on s'était fiancés... »), una serenità e una tregua al dolore.

Ma la prosa di Beckett, impeccabile, davvero, da un punto di vista letterario, non si arresta al pietismo: è crudele, acre, scruta attorno alla nausea, per rovesciare l'esistenza dei due protagonisti. Invano Clov cercherà di sfuggire alla sua prigione volontaria, a quel tormentoso dialogare cui lo costringe il patrigno, che gli toglie ogni gioia, ogni speranza, ogni ragione di vita (« ...aussi ta lumière mourra, tout aussi... »). Sono personaggi condannati ad esistere quasi in uno stato di premorte, in attesa snervante del tempo, che sembra arrestarsi. Sesso, religione, impotenza, isterismo stanno naturalmente alla base di questa « tragedia », di questa rabbia angosciosa. Si è detto che in Beckett la preoccupazione filosofica è preminente, o meglio, lo inaridisce, e, a volte, ne spegne la carica drammatica, perchè non sempre lo spettatore è disposto a seguirlo in un tritume esistenzialistico (« Vieux mur! Au de-là c'est l'autre enfer... »).

Roger Blin ha diretto lo spettacolo con efficacia, ha costretto gli attori (lui stesso impersonava il vecchio patrigno) ad una chiarezza espressiva di alta maturità. Da ogni parola, da ogni gesto, egli ha saputo trarre tutte le sfumature, ha reso viva l'atmosfera di ombra, muovendo dal fondo oscuro

i suoi personaggi che ripetevano — come è stato osservato non senza acume — i tratti figurativi delle angosciose maschere di Ensor.

Con queste rappresentazioni di Jonesco e di Beckett il « Théâtre d'Aujourd'hui » ha dato un raro esempio di stile, ha ben sottolineato un aspetto molte volte trascurato che, cioè, il teatro è amore, è, soprattutto, umiltà. Spesso una macchinosa messinscena non riesce a raggiungere la compattezza di tono e l'efficacia drammatica di questo piccolo complesso parigino, di via dell'Huchette.

«Chi la fa l'aspetta» e «La rosa di zolfo»

Chi la fa l'aspetta ovvero *I chiassetti del carnaval* è un'operina gustosa, allegra, intelligente e poco conosciuta di Carlo Goldoni, e bene ha fatto il Festival di prosa a tirarla fuori dall'ingiusto silenzio. Non è una commedia che si afferra sulle prime: è talmente alta la maestria del congegno, che ogni cosa vi avviene come fosse naturale, improvvisata sul tracciato della commedia dell'arte e molte finenze sfuggono ad una prima lettura. Ma, a parte la trama che, giocosa e aggraziata, svolge un pasticcio oramai classico, basta per mente, davvero, ai suoi personaggi, per vedere come essi siano apparsi al Goldoni, già lontano dalla sua Venezia, chiari e corposi, con una punta sottile di malinconia. Non sulle prime, s'è detto, tutto ciò si capisce e si apprezza, ma mano a mano che dalla scena del caffè, dove i personaggi si incontrano, si passa a quella della casa di sior Gasparo, dove finalmente l'imbroglio si fa e disfa, in un allegro e discreto giorno di carnevale.

Dalla bonomia dei caratteri, dalla saggezza distinta del *senser* Gasparo, dalla gelosa sua moglie, la siora Tonina, dalla petulanza punita del giovane veneziano che, alla fine, rimarrà senza la dama del cuore, dal rovesciamento, perciò, dei canoni tradizionali, che vogliono il primo amoroso sposato e non il « cattivo », si ricava, pur nel vago ottimismo, quel tanto di malinconico per cui, anche nello scherzo, si sorride con nostalgia.

L'ambiente dove si dipana la storia è quello di commercianti; ambiente a modo, corretto, di gente per bene, piuttosto « tirata » nelle sue spese e che se la gode a giocare tiri birboni al prossimo, per un lauto banchetto. Il carnevale è qui una festa piuttosto domestica, non la srenata orgia degli aristocratici, che vede ben più violenti intrighi tra dame e cavalieri, al ridotto e al casinò. La trama si svolge così in un tono minore, da piccola borghesia di città: sior Bòrtolo architetta uno scherzo al pacifico Gasparo e gli invade la casa, a sua insaputa, in compagnia di sior Raimondo, di sua figlia, di un giovane innamorato e di altre due dame. Il tiro da giocare ha doppia direzione, una burla al padrone di casa, piuttosto vigilato nelle sue spese, e una al mercante Raimondo, per poter conquistare la figlia, altrimenti tenuta in casa, al riparo dagli amori indiscreti. Nell'imbroglio entrerà, poi, la gelosia, l'intrigo, il pettegolezzo, ma ogni cosa, così bene annodata, sarà, poi, disciolta con perfetta maestria, da rasentare il virtuosismo.

Il pericolo è qui, in questo troppo limare, lucidare ogni cosa. Ma i due personaggi centrali son vivi, assai poco convenzionali davvero: sior Gasparo e la moglie sono proprio un ritratto dell'epoca, di risalto esemplare. La donna, così intricata nei suoi pensieri gelosi di moglie matura, così arrovellata e contorta, da costringere lui alla paziente difesa delle frasi non dette, dei sorrisi appena accennati, dei silenzi composti. L'amore, come quiete familiare, ha oramai messo la patina sopra questi due sposi d'età, è divenuto sopportazione, sospetto e ripicca, ma, come un fuoco di paglia, oramai, brucia bonario, senza lasciare più traccia.

Indimenticabile Cesco Baseggio, nella parte del marito, pieno di sfumature impensate, di modi gravi e pensosi, di slanci affettivi. E brava Elsa Vazzoler, nella parte difficile della siora Tonina. Efficaci, precisi, tutti gli attori di questo ottimo complesso, ma soprattutto Gino Cavalieri che, nella parte di un oste servizievole e dignitoso, ha trovato un tono ed una misura perfetti. Le scene di Mischa Scandella, semplici e chiare, hanno sempre puntato sull'essenziale, non hanno mai voluto esasperare in ampiezza il gesto di un teatro, come quello del Goldoni, soprattutto da camera e

che poteva disperdersi in un teatro all'aperto. Perciò ha chiuso, come in una cornice, ogni elemento di gusto pittorico e sempre realistico nei toni sobri e precisi, lasciando così alla parola il potere principale dell'evocazione. Per questa vigilata misura ogni lode va, naturalmente, al regista, Carlo Lodovici, che ha solo difettato, a parer nostro, nel ritmo, ogni tanto affaticato da pause, forse, oltre misura. L'osservazione, comunque, da farsi riguarda, se mai, l'opportunità di avere voluto allestire, in un teatro all'aperto, questa commedia. Lodovici ha lavorato come se fosse al chiuso, badando di raccogliere il teatro di Goldoni come nel cavo di una mano, dimenticando a bella posta gli elementi di spazio che il palcoscenico offriva. Non così ha, invece, fatto il regista Franco Enriquez, nell'allestire la commedia di Aniante

La rosa di zolfo, disperdendo il testo poetico in un teatro all'aperto, e privando di ogni carica evocatrice quel vagare continuo tra realtà e sogno, sua unica suggestione teatrale. Enriquez si è limitato ad una attenta lettura del testo, senza penetrarne lo spirito, superficialmente accennando ai personaggi, senza leggere tra le righe i significati di simbolo, i malinconici accenni ad una terra di ricordo e di giovinezza. A giudicare dallo spettacolo, simboli, uomini e fatti sono rimasti sul piano della evocazione scialba, mossa con il gusto del melodramma e senza la verosimiglianza, che rende tragica la ballata di amore e di odio, il rimpianto e il desiderio profondo.

Interpreti, non molto convincenti, sono stati Paola Borboni, Enrica Corti, Ottorino Guerrini e, inaspettato, Domenico Modugno.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Nascita di un Festival

Allorchè Menotti parlò per la prima volta di impiantare un nuovo Festival musicale in Italia avemmo la sensazione che l'iniziativa avrebbe attecchito; del programma non era in grado di parlare e tanto meno della città destinata ad ospitarlo, eppure augurandogli un risultato felice sentivamo superfluo l'atto propiziatorio dell'augurio perchè l'entusiasmo dell'ideatore era già di per sé garanzia di successo. La nostra esperienza dell'organizzazione musicale ci ha fatto convinti che la riuscita di certe manifestazioni poggia essenzialmente sulle qualità di chi, dopo averle pensate, le realizza; Menotti era talmente deciso, le sue argomentazioni sostenute con tanto calore che ci venne fatto di dire: «troverà i denari necessari, la città adatta, la formula opportuna, e tutto andrà per il meglio». La nostra era una profezia facile e la rileviamo non già per farcene merito ma per

accrescere il merito di Menotti che con quella sola sommaria esposizione aveva convinto persino noi, malati purtroppo di scetticismo, chè vediamo passare in continuazione sotto i nostri occhi l'inutile fiume delle buone intenzioni correnti a pavimentare, come vuole il proverbio, nientemeno che l'inferno. Allorchè dopo qualche mese apprendemmo che Menotti aveva scelto Spoleto a sede del Festival e che a questo aveva dato il titolo «dei due mondi» perchè affidato ad artisti europei ed americani, ci rammaricammo della nostra apatia di fronte al giuoco della scommessa, perchè se avessimo giuocato sulla riuscita contro gli innumerevoli scettici pronti a puntare sull'insuccesso, il Festival di Spoleto ci avrebbe portato benefici considerevoli e, nel caso nostro, quanto mai opportuni.

Forse andremo incontro a qualche obiezione; che questa è una rubrica destinata alla critica, aperta perciò a quell'esercizio che, pur mirando

a fare intelleggibili le opere che appaiono per la prima volta nella vita delle esecuzioni, riesce a volte nell'effetto contrario di farle più oscure e incomprensibili; ma tant'è, è pur tempo di dedicare illustrazioni e critiche non solo alle opere e alle loro esecuzioni ma anche all'ambiente dove esse appaiono per lasciare un ricordo più o meno tenace. Infatti l'ambiente e il clima sono l'imponderabile misterioso che dà carattere alle interpretazioni, che le allinea al livello dell'*ottimo* o al livello del *mediocre* con una costanza e una regolarità esatte ed immutabili. Provatevi a seguire uno spettacolo, sempre il medesimo, nel giro che percorre in teatri diversi. Gli artisti, il direttore, la scena, la regia sono sempre quelli, eppure in ogni città lo spettacolo sarà profondamente diverso perchè influenzato dall'imponderabile misterioso di ciascun teatro; basta la trascuratezza o la precisione di un servizio per determinare il livello della esecuzione: un "ispettore di scena" distratto, un po' di disordine nella sfilata delle comparse, la sciatteria nell'abbigliamento delle masse sono fattori negativi che pesano fatalmente sulla qualità dello spettacolo che era di ben altro livello là dove l'ispettore severo, l'ordine, la cura dell'abbigliamento innalzavano l'esecuzione all'altezza che assicura ammirazione e lode. Non pensiamo, certamente, di istituire una nuova rassegna dal titolo pesante di « Critica dell'organizzazione teatrale », ma pensiamo non sarebbe male se, di tanto in tanto, qualcuno spingesse lo sguardo al di là del sipario per scoprire l'imponderabile che dà lustro o grigiore allo spettacolo di un determinato teatro o di una determinata iniziativa. Ed è questo che ci permettiamo di fare per il Festival di Spoleto che, doppiata oramai la punta pericolosa dell'inizio, si accinge a navigare i mari più tranquilli della regolare continuità.

La « materia prima » più preziosa del Festival di Spoleto è stata, e lo abbiamo già detto, la profonda convinzione che ha animato Menotti; e si trattava di una convinzione che nasceva sì dalla conoscenza delle persone che avrebbero collaborato con lui sia nel settore artistico sia in quello organizzativo, ma soprattutto dalla coscienza che settore artistico e settore organizzativo sono l'uno

in funzione dell'altro, sempre sul piano di una intesa reciproca e cordiale e non già su quello di una rivalità corrosiva e gelosa. Da coteste basi si parte bene come ha dimostrato l'iniziativa che ha fatto di Spoleto, tutto d'un tratto, un centro musicale di prima grandezza. Bisogna dire subito che Spoleto ha compreso, con la sensibilità che nasce da una civiltà profonda e antica, quali i doveri di ospite che d'improvviso le cadevano sulle spalle; la città è venuta incontro all'iniziativa con le mani tese ed aperte, e la stretta è stata quale tutti si auguravano: amichevole e propiziatoria. La città, durante tutto il mese del Festival, è stata percorsa dal fervore che anima Salisburgo durante il periodo del *Festspiel*: sembrava che Spoleto si fosse dato uno *slogan* animatore: « tutta la città per il Festival »; ha ricordato il suo passato, dato luce ai suoi monumenti, nuova vita alle strade antiche, ed ha perfino messo mano all'attrezzatura che deve accompagnare necessariamente qualsiasi attività turistica, specie quelle che hanno origine da un fatto artistico. La città ha superato anche essa brillantemente il primo esame e già lavora con fervore per superare il secondo. Come si vede Menotti ha avuto mano felice nella scelta della sede: la tranquilla vita della città concilia il lavoro serio, allontana dalle distrazioni quanti attendono alla preparazione e allo studio, e il suo aspetto, inoltre, la profonda bellezza dei suoi monumenti, il carattere inconfondibile che la fa rara e preziosa costituiscono un forte richiamo per i buongustai i quali sanno oramai che a Spoleto ci si va non soltanto per seguire il Festival ma anche per ammirare qualche cosa che non è possibile dimenticare.

Qualche asso nella manica Menotti lo aveva, ed era anche facile immaginarlo, e i più importanti si sono rivelati il direttore d'orchestra Schippers, il coreografo Robbins e il regista Luchino Visconti; ma anche gli altri si sono rivelati degni di lode (e specie Zeffirelli che è stato come sempre un creatore di quadri scenici vivi perchè ricchi di fantasia), sicchè si può dire che tutti hanno dato contributo alla felice riuscita degli spettacoli (che non staremo qui ad elencare perchè già illustrati

da critica numerosa e capace) creando fondamenta solide al nuovo edificio musicale di Spoleto.

A questo punto è doveroso pensare al futuro: i festival non offrono allora sui quali sia lecito dormire (ammesso che gli allora arrivino a far soffice il letto del riposo) e siamo certi che Menotti è già in giro per cercare, contrattare, discutere, impiantare, ecc. Pensiamo perciò che anche il secondo Festival di Spoleto stia già definendosi con caratteristiche e qualità che varranno ad assicurare il successo: tuttavia ci sia consentito di chiedere a Menotti che stabilisca al più presto se il « Festival dei due mondi » debba essere caratterizzato da uno schema che articoli gli spet-

tacoli entro un'architettura inconfondibilmente definita, ovvero debba essere sviluppato secondo un piano a largo respiro che valga a dare ad ogni festival un suo speciale carattere: se si debba ogni anno passare attraverso l'opera dell'Ottocento, quella del Settecento, quelle moderne, i balletti, ovvero dedicare un programma a un solo aspetto dello spettacolo musicale, ad una sola scuola, ad un solo genere. In questo senso noi pensiamo che un piano regolatore sia necessario farlo al più presto, prima che le abitudini diventino ingombri difficili da demolire perchè sostenuti da troppi interessi, soprattutto da quello della pigrizia che è certo il più grave e pericoloso.

MARIO LABROCA

CINEMA

Resoconti e conti

Non abbiamo mai avuto la resistenza necessaria per assistere a un festival cinematografico: ma seguendo, come di consueto, i diversi e policromi resoconti della ora ora conclusa Mostra veneziana, abbiamo ricavato l'impressione che mai, come in questo scorcio d'estate, sia stato difficile, anche per i più solerti e indulgenti commentatori, stuzzicare la curiosità e l'appetito di chi frequenterà, quest'inverno, le sale di proiezione. Le stesse colonne dei rotocalchi, affollati di volti e membra superlative di stelle e stelline nostrane e internazionali, si distinguono e affratellano per un tono non si sa se più scoraggiato o dimesso: come a dire, alzando le spalle: contentiamoci. Persino la vena polemica di chi guarda programmaticamente le cose da destra o da sinistra pare esausta, disseccata. Qualche stanca battuta contro la censura, qualche medaglia al merito sacrificato di un operatore, di un regista già celebre: e a tutto si rimedia coll'evasione poetica del film giapponese di turno, certezza degli incerti, l'equivalente dei

crisantemi per l'Odette della *Recherche*. Poi, anche per quest'anno, festa finita. Al più, qualche coraggioso ottimista e buongustaio provato si è spinto a indicare negli *Amants* di Louis Malle (che non vedremo) e ne *La sfida* dell'esordiente Rosi (che vedremo) le rivelazioni del momento.

Facendo dunque il punto sulla situazione, ci sembra ormai evidente che la crisi a cui da anni soggiace il cinema italiano si è estesa anche a quello internazionale: e se ne può indurre il sospetto che il basso livello dei nostri films non dipenda unicamente da sperpero di capitali e dalle crudeltà della censura. Povera decima Musa, se si va di questo passo, la sua candidatura al Parnaso, non mai convalidata, rischia di cedere alla concorrenza delle riduzioni televisive.

Che il tono dei critici cinematografici di sinistra sia notevolmente depresso ce lo siamo spiegati benissimo assistendo recentemente alla proiezione di quel *Volano le gru* che ha strappato una segnalazione a Cannes: film dove, a parte l'estro della freschissima protagonista, d'altronde scarsamente sfruttato, tutto converge nella solita maledetta

esaltazione del bravo soldato e nella solita denuncia di cinici speculatori e crapuloni imboscati, la cui specie credevamo candidamente estinta nelle repubbliche sovietiche. Ma che gli occidentali, immersi nei guai fino al collo e liberi, fino a un certo segno, di lamentarsene, si sian privati dell'onesto piacere di costatare la riuscita di un film dove lo spirito e l'intelletto europei mostrano la propria efficienza, diciamo la verità, fa meraviglia. A che attribuire questa neghittosità, questa svogliatezza che mai si spiegherebbero anche in tempi di produzione abbondante e di novità sensazionali?

Alludiamo all'accoglienza toccata a *Mon oncle*, film anch'esso presentato a Cannes, diretto e recitato da Tati, quel Tati che ne *Le vacanze di Monsieur Hulot* fece, anni sono, impazzire i giovani fanatici dei cine club. Se ben ricordo, essi parlavano di questo lavoro come di un capo d'opera indiscutibile, la quintessenza di una nuova comicità dinanzi a cui invecchiavano miseramente i testi di Chaplin e di Buster Keaton. Per la verità a noi il nuovo regista-attore parve allora configurarsi nella specie di un abile compilatore di antologie eleganti, dove «gags» fin troppo cerebrali si allineavano freddamente generando monotonia e impazienza. Fu dunque con una notevole dose di scetticismo che, questa primavera, ci sedemmo a vedere la nuova fatica di Tati.

Nulla è più piacevole che ricredersi: *Mon oncle* ci ha dimostrato che il lavoro antologico non era che una ginnastica, un allenamento necessario all'esibizione di un'originalità ben meditata anche se non proprio rivoluzionaria: dove il ritmo frammentario di Monsieur Hulot (che faceva pensare alle saldature forzose del rammendato *Vita da cani*) si scioglie nell'evocazione e nella legittima continuazione di un clima: quello, appunto, di Charlot, di Buster Keaton, persino di Max Linder: per non parlare dell'immanente poesia del vecchio Clair. Ispirazione, dunque, non esasperata serie di citazioni: nutrita sul terreno di esempi ormai classici.

Mon oncle è un vero racconto coerente il cui punto di partenza è, senza discussione, l'antico *A nous la liberté*. Come René Clair svolgeva la critica umoresca del lavoro di fabbrica, nemico all'iniziativa individuale, Tati pone al centro della

sua vicenda un piccolo industriale arricchito, padrone di un'azienda (*Plastac*) dove giornalmente si sfornano chilometri di tubo plastico, buono a tutti gli usi, come ognuno sa. Dietro alla facciata razionalissima, agli uffici attrezzati di tutto punto, si cela però la rudimentale necessità, per gli operai, di sorreggere e passarsi di mano in mano il tubo via via che esce dalla macchina. Tale la fabbrica, tale la casa dell'industriale, borghese all'americana, la cui vita familiare è un perpetuo culto degli elettrodomestici, dei mobili metallici, del pulsante che aziona il girarrosto, apre le porte, fa sprizzare l'acqua dalla fontanella in giardino, un'acqua squisitamente azzurra. Ma sua moglie, massaia devota e buona donna, ha un fratello svagato e fannullone che vive in periferia, nella più irrazionale delle case popolari, dove per raggiungere la sua stanza deve scendere e salire innumerevoli scalette. Egli viaggia in velocipede, frequenta il «bistrot» dell'angolo, è insomma il classico tipo del vagabondo tanto caro ai francesi, l'eterno protagonista di René Clair, da *Sous les toits de Paris* a la *Porte des lilas*.

La collisione fra il serio uomo d'affari e l'improvvido cognato è messa a fuoco dalla netta connivenza fra quest'ultimo e il nipotino, figlio del magnate, che è poi il supposto narratore della vicenda. Lo zio, parente povero lo va a prendere a scuola, lo porta a spasso, ed è chiaro che il bambino preferisce alla sua casa meccanica e alle vivande sterili da «frigidaire» il sobborgo popoloso, i ragazzini di strada e i dolci sciroposi dei venditori ambulanti. Sono al corrente, i genitori, di queste infrazioni alle regole della perfetta vita moderna? Forse le indovino: ma è tanto comodo levarsi di torno il ragazzetto che sporcherebbe i pavimenti e guasterebbe il meccanismo della fontana. Così lo zio serve a qualche cosa.

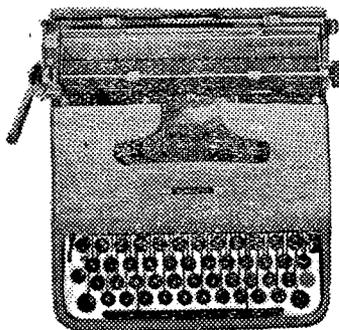
Del resto, duri di cuore inespugnabili e cattivoni non esistono nel mondo di *Mon oncle*. Anche l'industriale si lascia facilmente indurre, per le preghiere della moglie, a impiegare nel suo stabilimento quel buonanulla del cognato. Naturalmente ne scaturisce un'iradiddio, il mirifico tubo esce dalla macchina bistorito e contraffatto fra l'ilarità degli operai e la costernazione del direttore che

intanto sta portando in giro per la fabbrica un cliente d'importanza. La misura è colma, e il malcapitato apprendista viene imbarcato su un aeroplano che dovrà condurlo a un impreciso ufficio di rappresentanza in provincia: cognato e nipote l'accompagnano all'aeroporto dove, per un suo ultimo maestro, scoppiano insieme in una risata che, finalmente, rompe la mutria dell'industriale, rifacendolo umano.

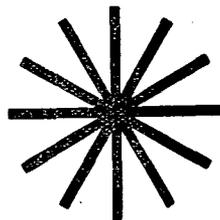
Un tema labile, come si vede, e niente affatto peregrino. Ma le trovate, i « gags » che ne formano la trama e la arricchiscono sono così spontanei, così privi di artificio intellettualistico, da apparire tessuto stesso della realtà quotidiana. Il sobborgo dove lo spazzino attaccabottoni è sempre alle prese col solito mucchio di foglie secche; il gioco dei ragazzini che puntano come alla « roulette » sulla distrazione dei passanti, soprattutto il mirabile brusio popolare, sparso di esclamazioni rotte, che sostituisce, senza arbitrio, dialoghi e situazioni parlate, disegnano ritratti, dipingono un'atmosfera poetica della più efficace intensità. Questa volta le intenzioni del regista sono chiare: distac-

carsi dall'allusione difficile, dall'osservazione labile, dallo spirito di « élite », per ritornare al linguaggio diretto, al discorso che tutti possono intendere. Impresa tanto più difficile quanto più l'inserirsi nella tradizione rischia d'incorrere nel pericolo della vera e propria ripetizione di passi celebri e da tutti conosciuti: qualcosa, insomma, come l'ipotesi di un « clown » di vent'anni che si metta in testa di proseguire sulla strada di Grock, rendendola attuale e nuova. Ma il « tour de force » di Tati è riuscito e tanto meglio se i gesti del timido impicciano scatenano catastrofi che ci rammentano le sequenze dei cari vecchi Stanlio e Ollio. C'è ben altro di vecchiotto, di dolcemente ammuffito nel materiale di *Mon oncle*: vi si può persino risalire (chi consideri il « grottesco » del ricevimento in casa dell'industriale) agli equivoci, ai ritornelli, ai cortei comici di Labiche. L'oriundo russo ha bene assimilato i sali del paese adottivo: che, purtroppo, difficilmente saranno conservati — proprio per ragioni musicali e di lingua — in una ipotetica e tuttavia augurabile riduzione italiana.

ANNA BANTI



*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...*

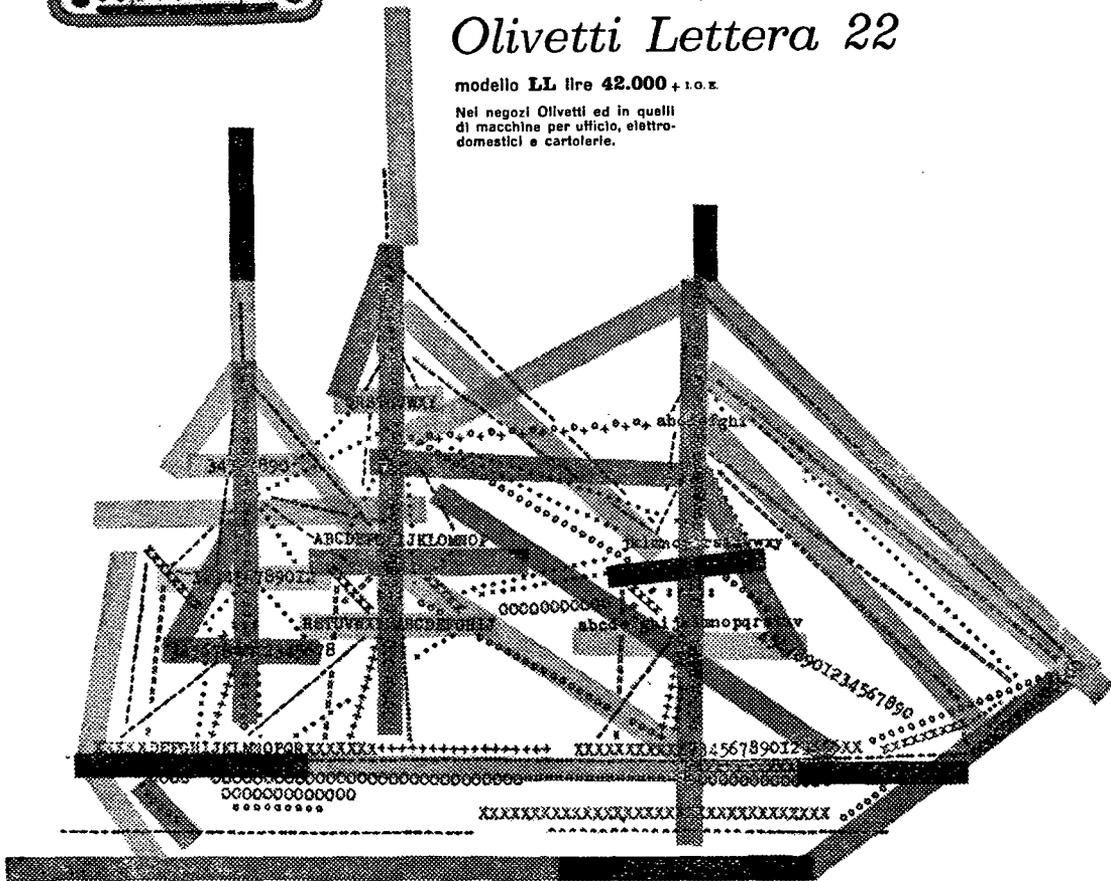


in tutte lettere,
in belle lettere,
tutte
con la

Olivetti Lettera 22

modello **LL** lire **42.000** + I.O.E.

Nei negozi Olivetti ed in quelli
di macchine per ufficio, elettro-
domestici e cartolerie.



Edizioni Radio Italiana

Libri d'arte

Sono volumi editi in occasione di particolari manifestazioni promosse dalla Radiotelevisione Italiana: pubblicazioni nelle quali il valore intrinseco dell'opera si accompagna a una raffinata realizzazione tipografica.

GIUSEPPE FIOCCO

FRANCESCO GUARDI - L'ANGELO RAFFAELE

Volume in edizione di lusso, rilegato con sovracoperta

Lire 10.000

Il Settecento veneziano, che fu l'età del grande splendore della Serenissima, anche se prossimo ne era il tramonto, è stato in questi ultimi tempi particolarmente indagato nei vari campi delle sue espressioni d'arte. Per quanto riguarda la pittura, che riproduce con sensibili immagini il volto di quell'età, ci si è adoperati a definire e collocare gli eredi e la continuità della triade Veronese, Tiziano, Tintoretto. Le rispettive posizioni del Tiepolo, del Canaletto e del Guardi sono state oggetto da parte della critica di attribuzioni quanto mai accurate; questo è venuto al seguito della rivalutazione della pittura veneziana del Settecento e della conseguente ricerca delle invenzioni e novità che in essa appaiono. A Francesco Guardi fino a questi ultimi anni era stata assegnata una posizione di sott'ordine. Non Canaletto, non i vedutisti, non i prospettici sono stati gli iniziatori di quel prodigio della pittura nostrana che fu Francesco Guardi, il quale pare giungesse providamente a darci nelle sue opere squisite l'ultimo respiro di Venezia.

Giuseppe Fiocco, che può vantare nei riguardi del grande pittore decenni di diligenti ricerche storiche e filologiche, si accinge ora, attraverso questa insigne pubblicazione, a studiarlo attraverso i pannelli della balconata sulla cantoria dell'organo della Chiesa dedicata all'Angelo Raffaele, che sorge nella plaza allora chiamata Scopulo, oggi Dorsoduro.

L'Autore è personalmente intervenuto a rinvenire e ad attribuire al Guardi le pitture della cantoria, le quali narrano una vicenda senza precedenti, tutta inventata, a cui ha dato ali la poetica stessa del libro di Tobia, uno dei più fantasiosi e commoventi delle Sacre Scritture.

Da quando Venezia, accettando il superbo suggerimento dei Toscani, aveva abbandonato le vie dell'arbitrio medioevale, per coordinare la visione secondo le leggi organiche della «prospettiva naturale», risolvendola in quella «aerea», cioè nel puro accordo dei colori, questo tocco non era stato mai tanto palpitante e tanto funzionale.

L'opera del Fiocco studia i caratteri generali della pittura del Guardi e come essa in modo particolare si esprima nel ciclo pittorico dell'Angelo Raffaele.

Quindici tavole a colori fuori testo e numerose illustrazioni corredano e danno compiutezza al libro.

È in preparazione il nuovo

**CATALOGO
ANALITICO
DI
PERIODICI
IN
LINGUA
FRANCESE**

1959

*Richiedetelo GRATIS con sem-
plice biglietto da visita alla:*

LIBRITALIA - Viale Umbria, 54 - Milano

CATALOGO

DI

PERIODICI

IN

LINGUA FRANCESE

1958

LIBRITALIA - MILANO



L'APPRODO MUSICALE

Rivista trimestrale di musica della Radiotelevisione Italiana
diretta da ALBERTO MANTELLI

SOMMARIO DEL TERZO NUMERO

Guido Turchi PAUL HINDEMITH

Dalle prime opere all'espressionismo: 1. Eredità postromantiche - 2. Teatro espressionista - 3. «Finale 1921»

Costruttivismo: 4. «Neue Sachlichkeit» e neoclassicismo - 5. La «Kammermusik» - 6. «Cardillac»

Gebrauchsmusik: 7. Hindemith - Weill - 8. Fervida avanguardia - 9. Il teatro di attualità - 10. Opere pedagogico-didattiche e «artigianato» - 11. Das Unaufhörliche

Vigilante retroguardia: 12. Arte e realtà - 13. Medioevo e germanesimo - 14. America - 15. Lodus tonalis - 16. L'armonia del mondo

Discografia

Roberto Leydi MUSICA POPOLARE E MUSICA PRIMITIVA

Discografia

Piero Santi VITA MUSICALE RADIOFONICA

Recensione Libri

Recensione 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 sui compositori e avvenimenti musicali che hanno suscitato particolare interesse nel pubblico.

Abbon. annuale cumulativo alle due Riviste: L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE
Italia L. 4.500 - Estero L. 7.000 - I versamenti possono essere effettuati sul c. c. postale n. 2/37800

EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino