

# L'APPRODO LETTERARIO

7

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
*N. 7 (nuova serie) / Anno V / Luglio / Settembre 1959*

**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

*REDATTORE*

LEONE PICCIONI

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

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

N. 7 (nuova serie) - Anno V - Luglio-Settembre 1959

EMILIO CECCHI	<i>Ricordo di Vincenzo Cardarelli</i>	pag. 3
ANTONIO RINALDI	<i>Poesie</i>	» 13
ORSOLA NEMI	<i>Primavera</i> (La donna e le stagioni)	» 16
GIANNA MANZINI	<i>Estate</i> » » » » »	» 18
MARGHERITA GUIDACCI	<i>Autunno</i> » » » » »	» 20
GRAZIA LIVI	<i>Inverno</i> » » » » »	» 21
JEAN TARDIEU	<i>Poesie</i> (traduz. di Giorgio Caproni)	» 24
GIORGIO VIGOLO	<i>Un filosofo della musica contemporanea: Th. W. Adorno</i>	» 32
ANDREA ZANZOTTO	<i>Poesie</i>	» 41
MARIO PRAZ	<i>Il romanzo inglese contemporaneo</i>	» 44
MARIO BÈRGOMI	<i>Ungaretti a Lucca</i>	» 63
GIORGIO MORI	<i>Pagine del '59 toscano</i>	» 67
ANGELO GUGLIELMI	<i>La realtà truccata di Calvino</i>	» 74

### LE IDEE CONTEMPORANEE

LEONE PICCIONI	<i>La critica militante: ieri, oggi</i>	pag. 83
LIBERO BIGIARETTI	<i>L'italiano insufficiente</i>	» 87
ALFONSO GATTO	<i>Uno scrittore allo stadio</i>	» 89

### RASSEGNE

PIETRO CITATI	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	pag. 93
LANFRANCO CARETTI	» » - <i>Critica e filologia</i>	» 98
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 101
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 103
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 107
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 122
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 127
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 131
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 133

Illustrazioni di CASIMIR MALEVIC, FRANZ KLINE, JEAN PAUL RIOPELLE, HISAO DOMOTO, KATZUO SHIRAGA.

# RICORDO DI VINCENZO CARDARELLI

di

Emilio Cecchi

La mattina del 15 giugno, in una cameretta al Policlinico di Roma, moriva Vincenzo Cardarelli, uno dei più geniali scrittori della generazione fra il 1880 e il 1890. Da anni le sue condizioni di salute erano tali che la fine appariva inevitabile. Era stato uno straordinario conversatore; ma i suoi mezzi di comunicazione orale, anch'essi erano ormai estremamente ridotti. L'annuncio della morte mostrò tuttavia quanto presente fosse il Cardarelli nell'animo e nel ricordo di un gran numero di lettori. E le estreme onoranze tributategli furono così calde d'affetto che non si potranno facilmente dimenticare.

Nato il 1° maggio 1887 a Corneto Tarquinia, oggi Tarquinia, il Cardarelli era d'origine marchigiana per parte di padre. E presto rimase privo delle cure della madre, separatasi dal marito. Il padre era un uomo di piccoli commerci rurali, che a un certo momento aveva ottenuto la gestione del locale *buffet* della stazione di Tarquinia. E il ragazzo studiava alla meglio nelle scuole locali, e aiutava il padre nei suoi traffici. Nel volumetto: *Il sole a picco*, dove sono numerosi ricordi autobiografici, Cardarelli descrive i tediosi pomeriggi della domenica, e i ritorni a casa, in compagnia del padre:

... «solitudine e tedio che, di domenica, non trovavano proprio alcun conforto... Solitudine e tedio che, al tramonto, si colorivano di un vago terrore e s'addolcivano solo a notte, quando lo squillo prolungato del cam-

panello elettrico e la lanterna rossa, posata sul piazzale della stazione, segnalavano l'arrivo, sempre in ritardo, dell'ultimo treno. Allora, coi pochi soldi incassati durante la giornata e il fazzoletto della spesa, io e mio padre tornavano a casa in omnibus. Vecchia, rumoreggiante diligenza a vetri, al cui ricordo si associano le mie più gradevoli sensazioni di quel tempo. Nelle sere d'inverno, quando fischia la tramontana, il senso di felicità, di sicurezza, di sonno incipiente da cui si veniva subito colti lì dentro, era voluttuosamente accresciuto dal pensiero del freddo che faceva fuori e della paurosa notte imminente sulla diserta via del ritorno »...

In altro piccolo libro: *Villa Tarantola*, che appartiene alla sua età matura, Cardarelli racconta la morte del padre che deve essere sopravvenuta quando il futuro scrittore era intorno ai quindici o sedici anni. Lo vediamo giungere a Roma poco dopo, non ancora ventenne, con sette lire in tasca e una forte capacità di adattamento ai più diversi mestieri. Ma lasciamo narrare a lui stesso, dalle sue *Memorie*:

... « Per vivere, nei primi anni, dovetti fare i mestieri più vari: addetto a vigilare l'andamento delle sveglie in un deposito d'orologi e via Tor de' Specchi, ... amanuense nello studio d'un bisbetico avvocato piemontese e socialista, che non riuscì mai ad entrare in Parlamento;... impiegato nella segreteria della Federazione metallurgica, la quale aveva sede in via Alessandrina; contabile in una cooperativa di scarpellini o marmorari; infine, dopo un congruo periodo di disoccupazione e di miseria inenarrabile, giornalista... Questi furono i mestieri che esercitai a Roma, in una specie di vita anteriore, al tempo del tranve a cavalli e dei lumi a gas, quando i romani si chiamavano "buoni quiriti", i consiglieri del Campidoglio "padri coscritti", e don Prospero Colonna, magnifico sindaco di una modesta capitale di cinquecentomila abitanti, veniva detto scherzosamente "don Cerino" »...

Con tutto ciò siamo venuti a dire che il Cardarelli non seguì mai un corso regolare di studi classici, e dovette faticosamente portare avanti la propria preparazione mentre, come abbiamo visto, s'ingegnava in mille modi per non morir di fame. Ma intorno al 1910-1911, oltre che nel suo

giornale l'*Avanti!* dove teneva varie rubriche, aveva cominciato a pubblicare nel *Marzocco* e altri autorevoli periodici. La misura di sè, questo auto-didatta la dette la prima volta in piena guerra, nell'autunno 1916, col volume dei *Prologhi*, che resta una delle sue cose fondamentali. E si deve riconoscere che di rado, in un'opera di esordio, una personalità di scrittore si mostrò così, senza oscillazioni e pentimenti, nel suo aspetto più preciso e sicuro. Diciamo brevemente dei *Prologhi*.

Fino dalle prime composizioni in versi, e progressivamente nei poemi in prosa coi quali il libro si svolge e conclude, i *Prologhi* offrono pegno di « classicità » nel senso della materia completamente posseduta. Così si entra e si circola nello spessore d'una coscienza che porta risolti in lucide masse quegli stati d'animo che, ancora anarchici e suddivisi, negli spiriti meno padroni servono come sostanza di figure e di miti. Manca nei *Prologhi* qualunque curiosità d'avventura estetica e di forme sperimentali. Il metodo dello scrittore è di ritorni interni e ricapitolazioni:

*Sulla mia pagina scritta,  
se voglio che non mi rimorda,  
quanto ancora da rifare!  
... Se voglio avanzare un poco  
per un piccol salto  
che lunghe lontane rincorse! ...*

Metodo d'ostinazione su una materia nella quale via via decade e si spoglia ogni carattere illustrativo, si logora ogni rapporto personale, finchè essa si disciolga e delinei, tutta sensibile e chiara, nel disegno musicale dei ritmi. Contrappunto invece di vocabolario. Movimento e musica, piuttosto che pittura. Questi principî caratteristici della propria natura, il Cardarelli nei *Prologhi* li ha lungamente isolati ed espressi. Della loro ignuda asserzione, si può dire anzi che nei *Prologhi* egli abbia fatto un tema dominante della propria arte:

... « Affermo il limite, principio della negazione: la realtà è l'eterno sottinteso. La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che

sintesi. Luce senza colore, esistenze senza attributo, inni senza interiezione, impassibilità e lontananza, ordine e non figure, ecco quel che vi posso dare »...

S'è creata a questo modo un'arte di notazione degli slanci, i movimenti, i rapporti di volontà mute, senza oggetto tangibile, colte come modi e profili, un'astratta iscrizione di musculature e innervazioni nella materia rarefatta del dramma d'ogni energia. La vita traspare in questi componimenti come dall'interno d'un prisma potente, che la rompe e ricompone in pure linee di forza. Paesaggi della volontà, panorami di tempo, architetture polifoniche di scrupoli, rimorsi, rivendicazioni, vertiginose allegrezze, sempre sul basso continuo di quella continenza vitale:

« Sento che il tempo cade e fa rumore nell'anima mia. Il rimorso, sempre ritornante a ogni leggero soffio di fiducia, dei giorni mancati, delle generazioni violente, delle visite precipitate, apre vertici di disperazione nella mia volontà di rifarmi... ».

Di percezioni di rigidità, resistenze, mollezze, densità interne, attrazioni calamitate e ripulse, è offerta una deserta figura, uno schema dinamico di uomo, un corpo simbolico attuato come in un circolo e colloquio di vivi dolori.

Per le stampe del nostro massimo editore, il Mondadori, l'opera del Cardarelli è da tempo fortunatamente ordinata in cinque o sei volumi della famosa collezione dello « Specchio ». Fra l'altro, ciò basta a rispondere a critici che talvolta sembrano volere limitare il consenso, lasciando intendere come, in fondo, si tratti d'opera estremamente esigua, quasi inconsistente. Il primo volume dell'edizione Mondadori, insieme ai *Prologhi*, che del Cardarelli rimangono uno dei titoli fondamentali, raccoglie i *Viaggi nel tempo* e *Favole e Memorie*. Il secondo volume, in ordine cronologico: *Solitario in Arcadia*, riunisce gli scritti teorici, polemici e di critica letteraria, per la maggior parte appartenenti al periodo 1919-1922, durante il quale Cardarelli, insieme ad alcuni amici (ch'erano soprannominati, come lui, i « sette peccati mortali »), pubblicò quella rivista, allora oscura oggi famosa, che fu chiamata *La ronda*. Il terzo volume: *Il cielo sulle città*, raccoglie gli scritti di viaggio in Italia. E il quarto volume le corrispondenze d'un *Viaggio*

*in Russia*, effettuato nel 1928. S'è già avuto occasione di rammentare *Il sole a picco*, soprattutto formato di memorie autobiografiche e aspetti del paese nativo; mentre un posto a sè occupa il volume delle *Poesie*, che avrebbe forse bisogno di una ristampa meno incompleta. Parlando dell'opera del Cardarelli, possiamo seguire approssimativamente la successione cronologica delle pubblicazioni che abbiamo ora ricordate.

Sono nei *Viaggi nel tempo* alcune favole o moralità, da cui mi sembra possa meglio lumeggiarsi il modo particolare del suo sviluppo dal volume dei *Prologhi*. Una di coteste favole si intitola: *Errori di Don Giovanni*; e il principale di cotesti errori fu precisamente:

...« Che Don Giovanni seguiva e onorava non le donne ma le occasioni. Perderne una gli sarebbe parso come soccombere in una scommessa, o venir meno a una parola data: due cose altrettanto inconcepibili per un gentiluomo spagnolo, puntiglioso e spavaldo come era lui... Aveva il genio del giuocatore, freddo e insensibile proprio a ciò che dovrebbe costituire lo scopo della sua passione... Anche l'ardimento e il senso dell'onore non gli servirono che per giungere, con più dannata irrimediabilità, in fondo al Male. E la virtù cristiana della tolleranza, di cui un uomo simile (un uomo che ebbe tanti contatti!) doveva essere fornito in maniera eccezionale, immaginate voi a che cosa può avergli valso? A rifare ogni volta da capo le sue scempiaggini senza morirne dalla noia e dal dispiacere... E il Signore, a cui spiace il cattivo impiego dei suoi doni, e l'inutilità nel peccato più d'ogni altra cosa, fu offeso e lo dannò all'Inferno. Peccato è amare la carne indistintamente. Iddio, anche per questo, s'è preso il disturbo di domandarci che cosa ci piace. Ed è una domanda piena di tremenda precauzione. Egli ha messo quaggiù dei caratteri e delle figure precise »...

Se lasciando il significato esterno, oggettivo, ch'è lampante, si cerca in questa favola una morale più lirica e interna, è altrettanto facile vedere che cosa esprime per questo artista tutto il suo modo, o addirittura il suo metodo, d'essere artista: « Peccato è amare la carne indistintamente ». E poesia, ch'è virtù, cioè pienezza, nel senso estetico, è amare la realtà con la più scrupolosa distinzione. Diffidare delle occasioni e respingerle; e cercare

ed esigere nella materia del mondo soltanto le piene identità. In un piccolo capitolo di questi stessi *Viaggi nel tempo*, Cardarelli ha ridetto tale verità esplicitamente in forma di « ars poetica »:

...« Qual è la parola più satura di verità, più poetica, e che si lascia scrivere con mano leggera? Quella che a contatto d'una certa impressione, che può rinnovarsi identica, abbiamo pensato e ripensato con maggiore insistenza, tenendola tuttavia silenziosa in noi, lasciandola riposare, e quasi rimettendo ogni volta il tempo di adoperarla, per un miscuglio di irresolutezza, di ottusità, o magari, ch'è lo stesso, di contentezza troppo profonda... Appunto per questo le parole poetiche sono poche... ».

Inutile voler dedurre altre formule, qui dove la formula è arrivata a una forma così precisa e popolare. Poesia non è che verità. E poesia è tutta nelle cose: le poche cose conquistate, controllate e strenuamente difese che costituiscono per ciascuno il tesoro delle sue verità.

Il terzo libro di Cardarelli: *Favole e Memorie*, sembra portare al punto conclusivo uno svolgimento iniziatosi con le meditazioni liriche dei *Prologhi*, e proseguito nelle mitologie critiche del *Don Giovanni*, di *Un'uscita di Zarathustra* ed altri apologhi dei *Viaggi nel tempo*. In *Favole e Memorie* Cardarelli tenta una materia più polposa, obiettiva, e una forma in un certo senso più popolare, passando ad una storia della *Creazione* e del *Diluvio*, mentre nella seconda parte del libro affronta motivi autobiografici che nella sua opera vedremo riapparire e svilupparsi più e più di frequente, nella stagione della maturità.

Le *Favole della Genesi*, la *Creazione* e il *Diluvio*: soggetti, invero, da far tremare le vene e i polsi a un moderno! Ma non v'ha dubbio che, quando un giorno taluno cercherà di raccogliere gli sparsi relitti nel mezzo naufragio della letteratura contemporanea, in cotesti capitoli della *Genesi* e del *Diluvio*, farà alcune delle sue scoperte più belle. E a me pare da riferire la singolare pienezza e felicità di tali episodi, ad una loro parentela, a un loro legame, con le *Memorie* che in questo stesso libro rappresentano non soltanto un bellissimo punto d'arrivo, ma come s'è detto una base di futuro. *Caino* è la commovente figura del lavoro umano, che fatalmente finisce per opporsi

alla Provvidenza. Ed è ritratto nelle opere campestri, nelle sue afflizioni e negli scrupoli, con segni poco men vivaci ed immediati di quelli che lo scrittore adopera per le figure che accompagnano i suoi ricordi d'infanzia. Ma forse principalmente si troverà da ammirare nell'*Arca*:

« Quando Noè chiuse l'arca ed ebbe accese le lanterne, il fiato delle bestie ivi radunate l'aveva già tutta riscaldata, come una di quelle stalle ben tenute dove si va a vegliare d'inverno; e vide, sotto una rara e languida luce, ch'essa era il paradiso degli animali. Quale singolare innocenza vi si respirava! Stavano adunate là dentro tutte le radici del mondo, quale sarebbe rimasto immutato, fino all'estinzione dei secoli: i piccoli, i cuccioli d'ogni specie d'esseri che vivono, volano o strisciano sopra la terra; tutta la nuova fauna, infine, ancora insonnolita e larvale... L'Arca mandava mille buoni odori, per via di tutto quel fogliame, quei rami verdi, quelle provviste di lupinella, di semi, di fieno, con tutta quella paglia che Noè aveva adunata e sparsa per ogni covile. Era l'ora che gli animali s'affrettano a imbucarsi nelle loro tane; gli uccelli torrigiani tornano gracchiando verso i campanili, e le farfalle scompaiono dai prati per nascondersi non si sa dove. Per farla corta, sarebbe stata ora di dormire se, tratto tratto, un uggliollo, un tonfo, uno scrollo d'ale non avessero avvertito che le povere bestie, quantunque si fossero tutte accovacciate, stentavano a prender sonno, con quel tempo, ed erano piuttosto ammutolite... ».

Qui, come in altri luoghi, la leggenda è realizzata così intensamente da riempire un'immagine familiare e popolare, senza tuttavia perdere nulla della sua maestà e del suo mistero. In questi accenti, in questi chiaroscuri, la rievocazione mitica si sposa e confonde dalle lontananze millenarie con quella che, nelle *Memorie*, il poeta ci racconta come sua leggenda viva e dimessa.

Una parte considerevole di *Favole e Memorie* era stata pubblicata sulla *Ronda*, rivista, come si è già detto, fondata a Roma dal Cardarelli e da alcuni amici: Baldini, Bacchelli, Saffi, Montano, Barilli, Cecchi, Spadini. E poichè durante i quattro o cinque anni di vita della rivista, che cominciò ad uscire nella primavera del 1919, il Cardarelli vi fu assai impegnato, tanto come scrittore che come animatore, conviene soffermarsi intorno alla rivista stessa,

nella quale egli dette l'espressione più completa e più viva delle proprie idee critiche.

Si sente spesso descrivere la *Ronda* come una rivista in tutti i sensi « reazionaria » e ispirata al più gelido conformismo *classicista*. Le cose stanno piuttosto diversamente. Il primo dopoguerra fu pieno d'una profonda inquietudine politica, che doveva poi sboccare nel « fascismo ». Ma l'unico uomo politico italiano di cui la *Ronda* si occupò espressamente, e di cui tessè l'elogio, fu Giovanni Giolitti. Ciò valga per quanto riguarda il reazionarismo politico rondesco.

Quanto al reazionarismo letterario: il primo dopoguerra fu caratterizzato, come tutti ricordano, da una produzione scollacciata, che spesso rasentava la pornografia, e che in compenso era malissimo scritta. Fu uno scatenamento di volgarità che durò alcuni anni: una vera danza delle scimmie. In mezzo a tale scatenamento, la *Ronda* esercitò la funzione d'un « richiamo all'ordine », per un ritorno alle nostre più nobili tradizioni letterarie. Che nella *Ronda* non si trattasse di una sterile frateria estetica, ma della libera unione di personalità artistiche, fra loro molto diverse, fu dimostrato dalle rispettive carriere di questi scrittori; i quali poi si svolsero ciascuno a suo modo, e non fecero davvero disonore nè al proprio paese nè alla *Ronda* stessa.

Spirito molto assertivo, che portava in sè tutti i vantaggi e gli svantaggi dell'autodidattismo, il Cardarelli formulò certi punti del programma della *Ronda* con una intransigenza che dette luogo anche a qualche fraintendimento. Secondo il Cardarelli, dopo i grandi secoli, la letteratura italiana non aveva conosciuto maggiori altezze che nella prima metà dell'Ottocento, con il Leopardi e il Manzoni, soprattutto il primo. Del quale, frattanto, il Cardarelli si sarebbe quasi potuto credere che tenesse in maggior concetto le prose dello *Zibaldone* e delle *Operette morali* che la poesia dei *Canti*. Il che già veniva a collocare il Cardarelli in una posizione antagonistica a quella del De Sanctis, che effettivamente fu un po' la sua bestia nera, e contro il quale egli sparò molti colpi paradossali e in fondo innocui. Altrettanto lo infastidivano, nella seconda metà dell'Ottocento letterario, le figure del Carducci e più tardi del Pascoli; nè stiamo a insistere sulle speciali difficoltà che presso di lui incontrò il Croce, e tutta la critica idealistica.

La verità sta in questo: che il Cardarelli era soprattutto un poeta, e forse in particolar modo un verace e talvolta grande poeta in prosa. Sistemi di idee critiche, come il suo che abbiamo indicato, riferendoci ai nomi del Leopardi, del Manzoni, del Carducci, del De Sanctis, per lui non avevano valore intrinseco, ma un valore pragmatistico, in quanto lo aiutavano nel lavoro creativo. Del resto, l'aver contribuito a riportare in grande onore il culto del Leopardi e del Manzoni fu della *Ronda* un merito indiscutibile. E un altro merito fu l'azione di polizia critica che la *Ronda* esercitò per qualche tempo, nel mondo delle lettere contemporanee. Finì che, in anni recentissimi, della *Ronda*, a suo tempo vilipesa e messa in caricatura, venne fatta una antologia ch'ebbe ottimo successo librario. E per il poco ormai che egli s'interessava a tali cose, confortò certamente il poeta che la malattia aveva già colpito.

I principali scritti del Cardarelli sulla *Ronda*, insieme a tutto quanto di meglio egli fornì nel campo critico, sono del resto riuniti in un volume della già ricordata serie Mondadori, col titolo *Solitario in Arcadia*. Nella stessa serie, altro volume si intitola: *Viaggio d'un poeta in Russia*. Vincenzo Cardarelli fu in Russia nell'autunno del 1928, quando l'esperienza della *Ronda* era da alcuni anni finita. Vi andò per conto del *Tevere*, quotidiano di Roma. Più tardi, tutt'altro che dimenticate, quelle sue corrispondenze ricomparvero su altro giornale; finchè il Mondadori dette loro assetto definitivo nella collezione « Lo Specchio ». L'evento russo di maggiore importanza era stato a quell'epoca l'espulsione di Trotzki; mentre la nuova politica economica, agli effetti della riorganizzazione e ricostruzione interna, stava per incanalarsi nel primo dei famosi piani quinquennali.

Al tempo di questo viaggio in Russia, Cardarelli come scrittore si trovava in una fase particolarmente propizia. La tensione stilistica delle sue prose, che avevano preceduto o che strettamente appartennero al periodo della *Ronda*, s'era sciolta in un fare più largo ed arioso: quello delle pagine di *Sole a picco*, con qualcosa di nobilmente popolaresco. E già intorno a quell'epoca, egli aveva dato alcuni fra i suoi migliori capitoli autobiografici: in gran parte ricordi di paesi mesti e solitari, di stagioni campestri, e ritratti di povera gente. In tale spirito, Cardarelli si trovò per le strade di Lenin-

grado e di Mosca. E non si propose, nè si illuse anche un minuto, di confezionare una qualche voluminosa «inchiesta», come oggi le chiamano, a base di letture affrettate, e cose vagamente sentite dire, e soprattutto di molta presunzione. Guardò e descrisse quel tanto che gli fu consentito di vedere, con la stessa scanzonata bonarietà che se fosse stato nella vecchia piazza Montanara, o in Trastevere, o in qualche giorno di mercato a Tarquinia. Sono scorci di vita, incontri nelle ferrovie, nei teatri o nei mercati rionali, ecc. Hanno una limpidezza di visione e di accento che dà loro un che di classico; e di pagine classiche hanno, come del resto tutta l'opera di Cardarelli, quella particolare maniera di collocarsi nel tempo o nella memoria, come se ci fossero state da sempre.

Molto resterebbe ancora da dire di questa nobile figura letteraria. Il complesso della sua opera, nei volumi che si sono ricordati, è facilmente accessibile; se forse non sarà necessario che, delle *Poesie* sparse, venga fornita quanto prima un'edizione completata e riordinata. Da assai tempo si può dire che Cardarelli non producesse più. Per una parte del pubblico, che lo vedeva in qualche caffè, o seduto in disparte alla passeggiata pubblica, più che un autore di cui si leggono e consultano gli scritti, era diventato un personaggio di cui si raccontano gli aneddoti e di cui si ripetono i motti. Di questa *bohémienne* aneddótica cardarelliana, anche in occasione della morte, fu abusato. I giornali e i rotocalchi ne furono pieni; a scapito dell'opera; il che era tuttavia un segno, una testimonianza di come l'oscura presenza di quest'opera fosse sentita sotto al superficiale interessamento per la strana e suggestiva personalità. Ma rammentiamoci che Cardarelli stesso, nella prima pagina del suo primo libro *I prologhi*, aveva indicato la qualità d'attenzione che egli esigeva. Ed è giusto chiudere sul suo avvertimento doloroso e superbo. Scrisse appunto Cardarelli, in apertura ai *Prologhi*, che:

*La speranza è nell'opera.  
Io sono un cinico a cui rimane  
per la sua fede questo al di là.  
Io sono un cinico che ha fede in quel che fa.*

(dal Terzo Programma)

# POESIE

di

Antonio Rinaldi

## A MIA MADRE

(in una notte d'inverno)

### I.

*Oh, i sospiri del vento in queste bianche  
notti di fiaba  
quando il sonno ritarda e nei tuoi occhi  
sorpresi dalla veglia  
pare che insieme al gelo  
anche il tuo cuore arda.*

*Nascono i soffi come in sogno, e freschi  
spirano sopra i cumuli recenti;  
nascon paesi, forme: il cielo  
vivo s'adombra e sotto i tonfi il suolo  
balena, l'embrice del tetto  
suona, il respiro dal tuo letto  
più non si leva, o appena*

*a quel grido smarrito fra la neve  
che distanza e silenzio  
rilevano nel punto  
che già perduto tace,  
alla pungente pace  
che nella stanza cresce  
di momento in momento sempre meno lieve.*

## II.

*Non ho sonno, non so  
perchè al soffio gelato  
che passa nella notte  
un incanto mi vinca e, già lontano,  
mi perda nei ricordi.*

*Penso a mia madre; e come a una preghiera  
il pensiero si fissa e si consuma.  
Come a una luce nata dalla bruma  
che riverbera intensa sulla neve,  
si disegna quel viso che da tempo,  
che fuggendo ho lasciato e silenzioso  
ora discende  
a sera, ora si vela a un'ombra...*

*Penso a mia madre sola, con un'ombra  
struggente di rimorso.*

## HOMO SUM

(Alla memoria di Vincenzo Cardarelli)

*Sono un uomo, ma il senso  
d'un « mio essere » sfugge  
all'intelletto: punge  
solo a tratti la luce  
troppo acuta del giorno  
e a notte, sceso il buio,  
a notte torna immenso...*

*Forse vivo, ma solo  
in una parte ignota,  
o silenziosa, ormai.*

*Solo, dunque. I compagni  
hanno voltato l'angolo  
e nel gelo le voci  
si perdono,  
si confondono i passi.*

# LA DONNA E LE STAGIONI

## PRIMAVERA

*Ogni anno, la primavera sembra voglia deludere chi l'aspetta puntuale nel giorno segnato sul calendario. Non credo che nessuno mai abbia visto le rondini per San Benedetto. Tutti i suoi proverbi ingannano; ad aprile, le benefiche gocce che dovrebbero a settembre mutarsi in barili di vino, sono per lo più piogge dirotte e prolungate; la neve chiude i passi delle Alpi e le grandinate imbiancano le campagne. Eppure, nonostante lo scempio che di lei hanno fatto verseggiatori e compositori di canzonette, nonostante si presentino con lei il rincrudire dei reumatismi per gli anziani, e l'olio di fegato di merluzzo per i bambini, ella esiste intatta, con tutti gli incanti, privilegi e grazie che le riconosce la tradizione e con qualche cosa di più. Nessun attentato fra gli infiniti che l'accerciano, dai cartelloni turistici, alla pubblicità per i depurativi del sangue, potrà menomare il suo potere, e far cadere uno solo degli aggettivi che le spettano.*

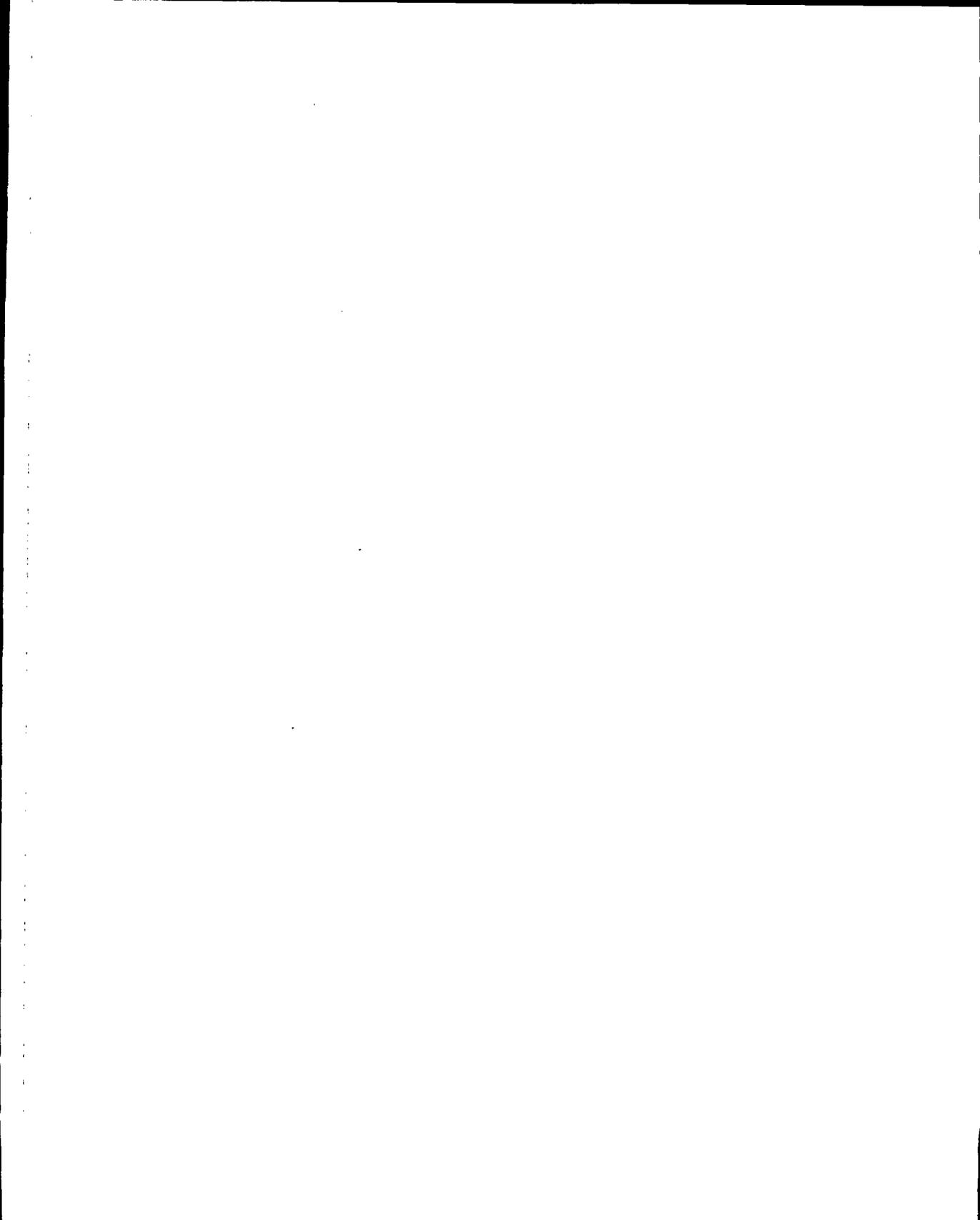
*Essa fa parte della storia segreta di ognuno, come la speranza, di cui è palese figura. Si annuncia già dentro di noi, quando ancora nelle campagne i pagliai anneriti e manomessi si riflettono nelle pozze sulle aie. Se nella notte dell'equinozio, l'aspettiamo accanto al caminetto acceso, ascoltando lo scorrere della pioggia nelle grondaie, non importa. Ella è arrivata; se si socchiude la finestra, lo dice, al buio, l'odore della terra bagnata, diverso da quello invernale, già venato dal respiro dell'erba. Qualche giorno dopo, nella schiarita del crepuscolo, alla fine di un pomeriggio piovoso, non è possibile non riconoscerla nel velo sospeso tra cielo e terra, nel colore delle nuvole, nella luce. Soprattutto nella luce, che non fugge, che si prolunga, che rimane con noi, commovente come una felicità ritrovata.*

*Di giorno in giorno aumenta, si alza con volo sempre più largo, penetra fin sotto le felci, fa brillare come seta gli aghi nuovi dei pini, e cadendo sul mare si rompe in un milione di occhi magici, ammiccanti.*

*Nel momento in cui la luce è più giovane e casta, dopo il plenilunio di marzo, nella domenica di Pasqua, si legge nelle chiese, durante la Messa, la Sequenza della Risurrezione. Uno suono nuovo si fa udire; la rima nel verso latino. Timida come la vegetazione che spunta fra i resti dell'anno passato,*



Casimir Malevic: *Grande rosa cubista* (1912 c.)



felice come la voce del merlo che annuncia la bella stagione, essa annuncia la nuova civiltà cristiana, apre la vista sui futuri giardini della nostra poesia e ci porta, premessa necessaria di quei beni, una incredibile verità: « Sepulchrus Christi viventi, et gloriam vidi resurgenti ». Così trova risposta il primo e il più vero e inconfessato dei nostri bisogni: vivere e vivere in eterno: Egli è risorto per dirci che risorgeremo. Il verde che rompe la cortecchia del legno morto in apparenza, che si fa strada tra foglie marcite è un colore di risurrezione, come la luce ne è la figura e la profezia. Armata e pura a marzo, primavera inoltrandosi nell'aprile si fa inquieta. All'odore amaro del biancospino si mescola quello del giacinto, i formicai si destano, piccoli crateri si aprono nei viottoli di dove sciamano i maschi alati delle formiche. Tornano le ombre che di inverno scompaiono: le case, le tende fuori dei negozi, gli alberi si riflettono netti e neri negli specchi che il sole allarga sul selciato.

La vegetazione è delicata come nelle decorazioni di stile Pompadour. La pioggia si muove, a volte, nel giardino col passo leggero di una ragazzina e odora di menta. I mughetti, le viole del pensiero, i miosotis sono fiori da celebrare in settenari metastasiani. I rospi che godono delle umide sere escono dai cespugli, chiedono a quelle grazie pietà per la loro bruttezza. Se non fosse per le sere, con quel candore dilatato dove la prima stella è angelica, ci si potrebbe credere in Arcadia. Non arcadiche, le sere di aprile ci guidano piuttosto verso i primi canti del Purgatorio: acque, ali, argenti e perle e il rimpianto della purezza, il desiderio della preghiera.

Di notte, non si sentono ancora né grilli, né rane; la luna riveste ciliegi e meli fioriti di una luce liscia di stagnola. Finché non sopravviene una burrasca lunga e violenta e l'Arcadia è finita.

Il sole che dopo si mostra, ha preso baldanza. Sotto le foglie strappate e i rami rotti, la terra esprime con furia, con impazienza, in un pazzo sperpero foreste d'alberi, di piante, miriadi di colori. Si vorrebbero sapere i nomi di ogni stelo, di ogni foglia, corolla e calice che diversissimi tra loro sfoggiano e ricercano la bizzarria e l'arbitrio, per ricordarli a uno a uno e così possederli.

Nelle case risonano i tonfi dei battipanni e si ode il ronzio delle spazzole elettriche, mentre nelle stanze si spande odore di naftalina. Si ripongono i panni di inverno e intanto si vedono dalle finestre aperte passare le grandi nuvole bianche, in atteggiamento di statue, avviate dalla parte del mare.

Nei viali cittadini arriva l'odore del tiglio e una, che l'anno scorso era ancora bambina, si guarda nello specchio, vede di essere ragazza e si sente bella, d'accordo con qualcosa d'indistinto che è nell'aria.

Quando l'acacia lascia cadere i suoi fiori, tanti da doverli raccogliere a mucchi con la scopa e a mucchi seguitano a mandare il loro profumo, siamo a maggio. Non si tema allora di lodare la rosa, anche se da secoli è lodata. Tutte, dalle rose timide di siepe contente di poco, alla Rouge Mehiland, assorta nell'ammirazione di sé, portano con innocenza l'allegoria dell'Amore e della Morte. Meraviglia e felicità del mattino, dopo non molte ore sono colpite dalla vecchiaia, e i loro petali macchiano il terreno intorno alla pianta.

Il cielo si è fatto più profondo, la luce è tutta aperta come una corolla che comincia ad appassire agli orli. A Pentecoste, dalla porta delle chiese trabocca sulle piazze, sotto il sole a picco, l'odore dell'incenso misto a quello dei gigli.

Il prossimo temporale porterà al mare con le sue acquate i papaveri e le ginestre che fecero da

*tappeto alle processioni. Il giorno si è appesantito; il verde è tutto di un tono eguale, al tramonto il taglio dell'orizzonte è nascosto da un polverio color mattone.*

*La mattina dell'anno è finita; se ne rimpiangono l'alacrità, la frescura, le pazzie.*

*Forse, l'ultima a vederla, prima che ci lasciasse fu la fringuella o l'usignola che nel nido cova le uova; nel suo occhio fisso e rotondo, si specchia, estremo segno del passaggio di lei, una foglia che dondola.*

ORSOLA NEMI

## ESTATE

L'estate, come vacanza e ricreazione, è un po' come la domenica: esiste essenzialmente per i bambini e per i giovani. Per le donne in là con gli anni o malazzate si risolve quasi sempre in una fuga: fuga dalle campagne intorpidite e stordite nei mille ronzii accennanti un limite massimo di maturità, dalle spiagge abbaglianti, dalle scogliere: dai luoghi che un tempo ci inebriarono, tanto furono liberali e prodighi di concessioni; e che oggi, se non ci offendono, ci mortificano.

Fu bello remare su un mare che specchia un cielo di diamante, tuffarsi, nuotare, rimanere stracche e beate sulla sabbia arroventata, tuffarsi di nuovo: era la felicità. E in patino, al largo guardate da ogni punto dell'azzurro come da innumerevoli lenti favolose, la vanità non c'entrava per nulla; si aveva piuttosto la sensazione di precisarsi, di sentire il proprio corpo riccamente esaltato; e prendevamo coscienza d'un valore estraneo ad ogni civetteria, assoluto, fatto di forma, di peso, di densità, di splendore, entro un limite così preciso ed esatto che nemmeno un brivido ne avrebbe alterato la dolce fermezza.

Quanto alla campagna, piegata da un gran peso di frutti maturi: pere enormi sull'albero esile, grappoli zeppi, e rami che si curvano, sopportando un numero incredibile di pesche e di susine, avvicinate l'una all'altra come in una cucitura: era tutta da saccheggiare, una gioiosa provocazione per il salto sull'albero, per la mossa repentina che si impossessa del frutto più bello. Scatti, gesti, e poi odori e sapori che rendevano in vari modi sazi e beati: come per una complicità con quell'esuberanza, con quel ricco maturare, con quell'inverecanda luminosa dolcezza.

E a un tratto il turgore dell'estate in campagna si rivela spaventevole, quasi una ostentata malattia dell'anno.

La fatica del tralcio a sopportare ciocche zeppe te la senti addosso; e quella dell'albero giovane, rade le foglie, gracile e incerto il tronco, a reggere incredibili pere gialle (dove l'hanno attinto quel gran succo vitale: che sfacciataggine, che indecenza) ti sgomenta; e il senso di sfinimento e di resa, evidente anche nel verde, ora sfatto che trabocca in toni di

giallo, e l'alterazione che in ogni colore accusa un di più, quasi un abuso, non sai se patito o goduto: tutto ciò ti sembra irresistibile e quasi illecito.

Meglio scappare in montagna: dove forse ci accorgiamo meno che gli anni hanno finito col trafugarci un'intera stagione. E dove, forse in qualche modo, la ricupereremo, la bella estate delle vacanze. Chi ne sapeva nulla, da giovani o da giovanissime, degli indugi contemplativi propizi alla scoperta dei commoventi fiori alpini? Commoventi, perchè queste ciglia colorate, questi petali, questi calici, queste borrhaccine incipriate, queste piume vegetali, questi razzi-matti di pistilli, danno l'idea di una faticosa vittoria: colori, spesso profumi, strappati all'aridità, al gelo, al rigore. Sono fiori coraggiosi. Pigliano il cuore. Esili e coraggiosi. Talvolta addirittura temerari. Nel colore della piccola « genziana », azzurro intensissimo, limpido al di là di ogni paragone, trapela un che di costretto e di represso che quasi sgomenta: sembra una rivalsa.

A proposito di temerità, la « stella alpina », più che un fiore, è una sensazione e un'avventura. Dio mi guardi dal dirne male; ma bisogna convenire che ha un che di « adattato ». Ormai ce l'ha fatta, l'ha spuntata contro la povertà, l'altezza, il frizzare consumante dell'aria; insomma si è difesa (quella peluria, quello spessore, quel feltro) fino a diventare imperturbabile e astratta. Tuttavia, saremo ingiusti senza concederle la grazia di un'aura di silenzio. È quasi un'apparenza del silenzio. Da ciò la soggezione che ispira. Ma, al suo confronto, come toccanti le fugaci apparizioni di celeste, di rosa, di giallo che brillano in tutti gli altri fiori alpini.

Vi sono due varietà di garofani: una di un rosa-viola, molto carico, l'altra color eliotropio, e questa è frangiata, ricciuta, di una leggerezza miracolosa. Entrambe profumate come non è mai il garofano cittadino.

E a proposito di odore, la preferenza va all'orchidea di prato, una spiga di minuscole orchidee viola. Da quelle gole da nulla s'alza un profumo che esalta ed accora. Il quale in un primo momento si dà a riconoscere per la sua qualità d'ambra e di velluto, che è il fondo comune a tutti i fiori viola; ma avvicinandosi o allontanandosi, trovato cioè il suo legittimo punto di prospettiva, si scopre una specie di chiaroscuro. Oltre tanta morbidezza, squilla, esile e lontano, un acuto delirante, da spiegarsi magari con la radice quasi irraggiungibile, da quanto è profonda, candida e fatta come una mano; per cui il fiore si merita il nome popolare di « manina della Madonna ».

Della stessa famiglia, la « negritella » (una nappina bruna) che, vista contro luce, si accende di un fulgore di rubino. E ha un odore vagamente chiesastico.

Ma la grande sorpresa la suscita, ogni volta, la « regina delle alpi ». Che spettacolo! Non commuove, s'impone. Un merletto stravagante in una trama arida, quasi legnosa, descrive un ampio calice rigido, molto aperto, intorno ad una specie di cuspidè appena spinosa; compatta infiorescenza color aria.

Per la sua bizzarria e la sua fermezza, rimane fra tanti fioricini trepidi, splendidamente

straniero. E appare straniero anche rispetto al paesaggio. Come se appartenesse più a qualcosa della nostra cultura, che della vita vegetale. Un segreto, una vibrazione, un conturbante imperativo, un messaggio. Forse è un lusso misterioso della terra. Che ve ne possano essere due sembra inammissibile. Si dice che il seme ha un « sentimento dello spazio ». Certo è impossibile pensare al seme in rapporto a certe forme, in rapporto a questa ferma trasparenza appannata, senza supporre una sepolta nebulosa che, coraggiosamente, abbia voluto prendere contatto col visibile.

Ed ecco che in virtù di un mazzolino, e non ho detto degli anemoni arruffati, dei ranuncoli gialli, l'estate non è più una stagione rubata; bensì recuperata: la ritrovo con tutto il suo gusto di vacanza, e i suoi doni e le sue meraviglie, fra i mille ed i duemila metri, fra roccia e prato.

GIANNA MANZINI

## AUTUNNO

*Anche l'autunno, come la primavera, è una stagione di presagi: presagi, quella, di nascita e di fioritura; presagi, questo, di quiete e di fine. In entrambi è una certezza che precede l'evento, un segno che precede e nutre la realtà. In entrambi il momento più intenso è quello dell'annuncio.*

*L'annunciazione autunnale avviene alla fine di agosto o ai primi di settembre, quando la violenza dei grandi temporali ha fiaccato la violenza del fuoco che divorava la terra. Ora la terra giace sfinita e madida come un ammalato che sia stato abbandonato di colpo da un'altissima febbre. Vi è refrigerio nell'odore della prima pioggia sulla polvere, sulle crepe arse, sulla magra erba superstite. Cieli di luce velata fugano il delirio.*

*Il demone meridiano dell'anno è stato ancora una volta esorcizzato, e l'anima si leva attonita a riesplorare i propri confini.*

*Luce di settembre, la più ineffabile luce dell'anno. Tenera e irraggiungibile. Predilige i monti, dalle cui vette più sensibilmente s'irradia; si slancia ad arco sopra le pianure; perfino nei rigagnoli di cielo che s'insinuano fra i tetti ravvicinati delle città, mette uno struggente richiamo d'altezza. Luce che è insieme presenza e memoria, ed in ciò si differenzia dalla luce altrettanto tersa di marzo. La purezza di marzo nasce soltanto dall'attesa, la purezza di settembre nasce dalla consapevolezza e dalla rinunzia. La terra ha nutrito i suoi frutti e si prepara al distacco. Questa preparazione è indice, quanto i frutti stessi, della maturità: forse ne è addirittura la più intima essenza. È il momento di un'alta pausa, di un silenzioso equilibrio, come nell'immagine zodiacale della Bilancia, sospesa fra le stelle, prima che uno dei suoi piatti trabocchi. L'uomo si raccoglie in se stesso prima di raccogliere. È questo il primo e forse il più prodigioso volto dell'autunno.*

*Il secondo autunno è quello della vendemmia e della svinatura; dello scoperto inventario dei frutti dell'anno. La terra è tornata in primo piano, dopo quel breve, indicibile predominio del cielo. Ora è lei la depositaria della luce, mentre l'aria gradatamente si oscura. È come se dal suolo risalisse tutta la luce assorbita nei mesi estivi: luce divenuta colore nel viola cardinalizio dell'uva, nel marrone rossastro delle zolle smosse, nell'oro e nella ruggine di cespugli e fogliami. Accanto ai colori, ed affini ai colori, gli aromi vengono prodigati senza limite, in una ricchezza che sembra solo impaziente di esaurirsi.*

*Si attua la grande legge del dono: prima viene ceduto il superfluo, poi il necessario, poi tutto. Non cadono solo i frutti, cadono anche le foglie che li precedettero e li ripararono. Resterà un mondo di pure forme, di architetture senza ornamento: l'osso, e la pietra, capaci di resistere all'ultima prova. E il seme, a cui ora si prepara il letto, conoscerà il mistero della morte prima del mistero della nascita.*

*Viene: l' terzo autunno: di torrenti che scrosciano dalle montagne senza freno, di diluvi che rigano il cielo da sponda a sponda, di mota e di pozzeanghere dove prima turbinava la polvere. Acqua furiosa come un tempo fu furioso il sole, impazzisce finchè il gelo non venga ad imbrogliaarla insieme alla terra sua vittima. È l'autunno del disfacimento, in cui l'uomo riscopre la sua atavica parentela col fango gorgogliante fra i sassi, e si curva sulle tombe e sente che nessuna estate di San Martino col suo effimero tepore potrà fargli risalire la china, trattenere l'avanzata dell'unico inverno. La primavera, la speranza vanno cercate altrove; solo lo spirito può farle germogliare sulla nudità di questo mondo umiliato. Non a caso in questo periodo la Chiesa inizia la Liturgia dell'Avvento.*

*Mi sono sempre sentita vicino all'autunno, in ciascuno dei suoi tre volti. La contemplazione di settembre, l'offerta e il distacco di ottobre, l'umiliazione di novembre, mi hanno aperto prospettive che sembrano moltiplicarsi via via che la mia stessa vita s'inoltra nel proprio autunno. Nella mia stagione come in quella dell'anno, rivelazioni si succedono ed integrano; e al loro termine mi affascina un senso di pace che supera il senso di rinunzia. Era forse questa la stagione che attendevo da sempre, verso la quale m'indirizzavo con una costanza segreta? Ora non saprei volgermi con rimpianto verso la primavera che mi tormentava con l'acuità delle sue stesse speranze, e neppure verso l'estate recente, abbagliata dai suoi ardori. Meglio che il corso si compia, che ogni riposto significato maturi. E non importa se il mio raccolto è stato tanto scarso, poichè so che l'immenso frutto dell'umiltà potrà colmare le mie mani vuote.*

MARGHERITA GUIDACCI

## INVERNO

Ogni donna ha la sua stagione del cuore. L'uomo, invece, è troppo condizionato dagli avvenimenti esterni, dal lavoro e dal ritmo delle consuetudini, per abbandonarsi alle preferenze più sottili. Il suo sviluppo psichico è più lineare di quello della donna ed è quindi

meno portato alle preferenze d'atmosfera. Per l'uomo la stagione migliore è quella che improvvisamente lo libera dalle noie, dall'immobilità e dalle preoccupazioni, ed è perciò, molto semplicemente, l'estate come sinonimo di vacanza.

La donna, invece, ha una vita interiore più mossa, più inconsistente, più legata al variare delle piccole cose, più sollecitata: i suoi umori sono molto spesso condizionati dal sole o dalla pioggia, dalla luna calante o dal freddo, dallo scirocco o dal sole che tramonta. Lo spicchio di luna vuol dire nostalgia delle piccole cose che avrebbero potuto accadere e non sono accadute, il tramonto è desiderio d'abbandono, la nebbia è tristezza del destino che si ferma come se non dovesse succedere mai più nulla, il vento caldo è irrequietudine, incertezza se vale la pena di vivere come si vive. Le stagioni, per la donna, sono i grandi libri meteorologici dove vengono registrate, di volta in volta, le variazioni d'umore. La primavera registra la smania improvvisa di rinnovarsi, l'estate le gioie disinvoltate e fuggivevoli, l'autunno la rinuncia alle cose belle che disorientano.

L'inverno, nel panorama degli umori femminili, occupa una posizione a parte. Poche donne hanno il coraggio di dire che l'inverno è la loro stagione preferita. Fin dalla prima infanzia, infatti, le nostre scuole ci addestrano alla retorica dell'inverno: durante l'inverno gli alberi si spogliano e si fanno muti e intirizziti, il grano dorme nel caldo della terra, le rondini volano via per non gelarsi il cuore, le mani dei bambini si coprono di geloni, nelle case dei poveri non c'è neanche un pezzo di legno mentre ardoni i camini dei ricchi, la piccola fiammiferaia muore perchè non ha più un fiammifero per scaldarsi i piedi nudi, milioni di microbi volano per l'aria e le buone mamme si preoccupano per la salute dei loro figli.

Col passar degli anni è difficile liberarsi da questa retorica ed è così che l'inverno rimane, per molte donne, la stagione un po' vergognosa che si ama soltanto in segreto.

«Meglio godersela ora, perchè poi viene l'inverno». «Oggi sembra già inverno». «Sono i guai dell'inverno». «In inverno finiremo col non vederci mai». Di nessuna stagione, come dell'inverno, si parla con la stessa aria rinunciataria e mite, quasi che l'inverno segni una lunga paralisi della curiosità, delle emozioni, della vitalità, e il trionfo della monotonia di tutti i giorni.

E invece poche stagioni sono più vicine alla donna dell'inverno. La sensibilità femminile è più mossa, più illogica, più legata alle piccole cose di quella maschile, e perciò corre spesso il rischio di disperdersi, di perdere il contatto con la realtà, di inseguire obiettivi fragili e irrilevanti. È quasi sempre in estate che le donne prendono i grandi abbagli d'amore, è in autunno che si abbandonano alla malinconia e ai ripensamenti del passato, è in primavera che nascono le inquietudini e la smania d'evasione. Ma in inverno è tutto diverso. L'inverno è una stagione che ha in sé qualcosa di netto, di concluso, di ponderato, di tranquillo. Non c'è niente di sterile nella natura denudata e nei cieli bianchi da cui il sole è scomparso. C'è semmai un lavoro ricco e segreto, un'aspettativa gloriosa, un presentimento di cose che matureranno più in là.

L'inverno è una lunga gravidanza da cui nascerà la primavera, ed è perciò la stagione materna per eccellenza, e anche la più vicina alla donna.

In inverno la psiche femminile si equilibra, rinasce l'intuizione delle cose che contano, si perde il senso del superfluo, del provvisorio. Il freddo riconduce la donna a casa molto presto, e mentre batte i piedi intirizziti sullo stoino e scrolla l'ombrello, ecco che l'assale di nuovo il piacere della propria casa, non più come luogo dove convergono le abitudini familiari, ma come realtà capace di sfidare, con la sua porta sprangata e i vetri chiusi, tutte le realtà contraddittorie dell'esterno.

Il tempo, d'inverno, scorre più lentamente, perchè le abitudini si fanno regolari e il clima sconsiglia le evasioni, ed ecco allora che in questa lentezza la donna ritrova la calma superba delle nonne dell'ottocento, il senso di una protezione che l'uomo e la società fino a ieri le hanno tributato, e anche il gusto dei sentimenti assoluti come la costanza, l'amore, la fedeltà, di cui parla con piacere, senza la fredda obiettività imposta dalla moda.

In inverno le persone tendono a stringersi attorno al nucleo familiare, ed è così, infine, che la donna ritrova il gusto materno di vezzeggiare, di compiacere. Durante l'estate questo gusto si era disperso perchè ogni persona della famiglia sembrava in caccia della sua spensieratezza privata, ma ora che i familiari dipendono di nuovo dalla donna, si manifesta di nuovo attraverso i regali cercati con cura, le piccole sorprese, le pietanze inventate all'ultimo momento, la disposizione alle confidenze.

Mentre tutt'intorno c'è la sterilità apparente della terra e la monotonia delle abitudini, solo la donna vive, finalmente, il suo piccolo e passeggero trionfo di ape regina.

GRAZIA LIVI

# POESIE

di

Jean Tardieu

## LE MASQUE

*Un lourd objet de bronze creux  
en forme de masque aux yeux clos  
s'élève lentement et seul  
très haut dans le désert sonore.*

*Jusqu'à cet astre vert, à cette Face  
qui se tait depuis dix mille ans,  
sans effort je m'envole,  
sans crainte je m'approche.  
Je frappe de mon doigt replié  
sur le front dur sur les paupières bombées,  
le son m'épouvante et me comble :  
loin dans la nuit limpide  
mon âme éternelle retentit.*

*Rayonne, obscurité, sourire, solitude!  
Je n'irai pas violer le secret  
je reste du côté du Visage  
puisque je parle et lui ressemble.  
Pendant tout autour la splendeur c'est le vide,  
brillants cristaux nocturnes de l'été.*

# TRADUZIONE

di

Giorgio Caproni

## LA MASCHERA

Un pesante oggetto di bronzo vuoto  
a forma di maschera dagli occhi chiusi  
si solleva lentamente e solo  
altissimo nel deserto sonoro.

Fino all'astro verde, alla Faccia  
che tace da diecimila anni,  
senza sforzo io spicco il volo,  
senza timore m'accosto.  
Picchio col dito piegato  
sulla fronte dura sulle palpebre rigonfie,  
il suono mi spaura e mi colma intero:  
lontano nella notte limpida  
l'anima mia eterna rintrona.

Splendi, oscurità, sorriso, solitudine!  
Io non andrò a violare il segreto  
io me ne resto dalla parte del Volto  
dal momento che parlo e gli somiglio.  
Frattanto tutt'intorno lo splendore è il vuoto,  
brillanti cristalli notturni dell'estate.

## MÉMOIRE MORTE

*Près des lambris dorés des bureaux  
où les corridors filent dans les miroirs sans fin  
chaque porte, chaque pilier  
cache un tueur qui s'ennuie et bâille :  
le temps est long et le gage est mince.*

*Cependant au dehors dans l'ombre des immeubles  
plus d'un portail abrite de la pluie  
une femme debout brillante comme une vitrine  
qui regarde avec des yeux vides.*

— Allo!... — Oui c'est moi!... — Il est temps!...  
— Ecoutez!... Où êtes-vous?... Où êtes-vous?...  
— Qui parle?... qui est là?... Je n'entends pas!...

*La mer a roulé par ces avenues :  
demain le sable sous le pas des caravanes.  
Alors l'archéologue dans les roches  
confondra nos siècles et nos jours  
et la conque d'un téléphone rouillé  
ne lui livrera aucun secret  
sur le bourdonnement de nos paroles.*

## MEMORIA MORTA

Presso le aurate sedi degli uffici  
dove i corridoi fuggono senza fine negli specchi  
ogni porta, ogni pilastro  
cela un uccisore che s'annoia e sbadiglia:  
il tempo è lungo e smilza è la posta.

Frattanto fuori all'ombra degli stabili  
più d'un portone ripara dalla pioggia  
una donna ritta lucente come una vetrina  
che guarda con occhi vuoti.

— Pronto!... — Sì son io!... — È ora!...  
— Ascolti!... Dove si trova?... Dov'è?...  
— Chi parla?... chi è?... Non sento!...

Il mare ha voltolato le onde per questi aditi:  
domani sabbia sotto il passo delle carovane.  
Allora nelle rocce l'archeologo  
confederà i nostri secoli e i giorni nostri  
e la conchiglia d'un telefono arrugginito  
non gli consegnerà alcun segreto  
sul ronzio delle nostre parole.

## NATURE

*C'est un oiseau qui s'approche en pleurant  
c'est un nuage qui parle en rêvant  
un rocher roule pour passer le temps  
un roseau s'admire dans le miroir d'un étang*

*les arbres de la forêt  
sont là comme des gens et des gens  
Tout celà fait une foule qui attend,  
— Mais l'homme, — absent, absent, absent...*

## TOUT EST VRAI

*Au-dessus du bleu fauve des Maures  
(au loin, luit le golfe encor pâle)  
un lumineux matin d'hiver  
se souvient de l'été.*

*Rien ne bouge. Retiens ton souffle et regarde  
là-bas, à mi-côteau  
suspendue au-dessus des bois sombres,  
cette île de brouillard,  
longue blanche brillante,  
qui palpite et respire  
et pourtant reste là.*

*Rien ne bouge, retiens ton souffle!  
Que rien, ni le vent, ni la parole  
ne dérange les plis de ce voile,  
fragile image, ô matinée!*

## NATURA

È un uccello che s'avvicina piangendo  
è una nuvola che parla sognando  
un masso ruzzola per passare il tempo  
una canna s'ammira nello specchio d'uno stagno

gli alberi della selva  
stan lì come tanta e tanta gente  
L'insieme forma una folla che aspetta,  
— Ma l'uomo, — assente, assente, assente...

## TUTTO È VERO

Più su del fulvo turchino dei Maures  
(in lontananza, riluce il golfo ancor pallido)  
un luminoso mattino d'inverno  
ha un ricordo d'estate.

Non un moto. Trattieni il fiato e guarda  
laggiù, a mezza costa  
sospesa sui boschi cupi,  
l'isola di nebbia  
lunga bianca lucente,  
che palpita e respira  
e tuttavia resta lì.

Non un moto, trattieni il fiato!  
Nulla, né il vento, né la parola  
turbi le pieghe di quel velo,  
fragile immagine, o mattina!

*C'est une brume d'autrefois  
fixée dans son bonheur  
qui reparaît quand l'heure tourne et qu'un rayon  
comme une clé magique la révèle.*

*C'est la forme et l'essence et la couleur  
de ce qui est éternel  
et qui emprunte la figure  
d'un lambeau de nuée arraché à la nuit,  
égaré dans le jour.*

*C'est aussi (car ce monde est habité)  
l'esprit des morts qui se rassemble  
à l'écart des villages  
pour veiller sur la vie.*

*C'est aussi la fumée paisible  
qui s'amasse dans la vallée  
à l'heure où les feux se raniment...*

*Tout est vrai et tout est miracle  
et le réel n'est que prétextes.*

È una caligine d'altro tempo  
fissata nella sua letizia  
che riappare quando l'ora volge e un raggio  
come una chiave magica la rivela.

È la forma e l'essenza e il colore  
di ciò che è eterno  
e che prende l'aspetto  
d'un lembo di nube strappato alla notte,  
sperduto nel giorno.

È anche (poiché è un mondo abitato)  
lo spirito dei morti che si raduna  
discosto dai villaggi  
per vegliar sulla vita.

È anche il fumo tranquillo  
che si raccoglie nella valle  
nell'ora in cui i fuochi si ravvivano...

Tutto è vero e tutto è miracolo  
e soltanto pretesti il reale.

UN FILOSOFO  
DELLA MUSICA CONTEMPORANEA:  
TH. W. ADORNO

di

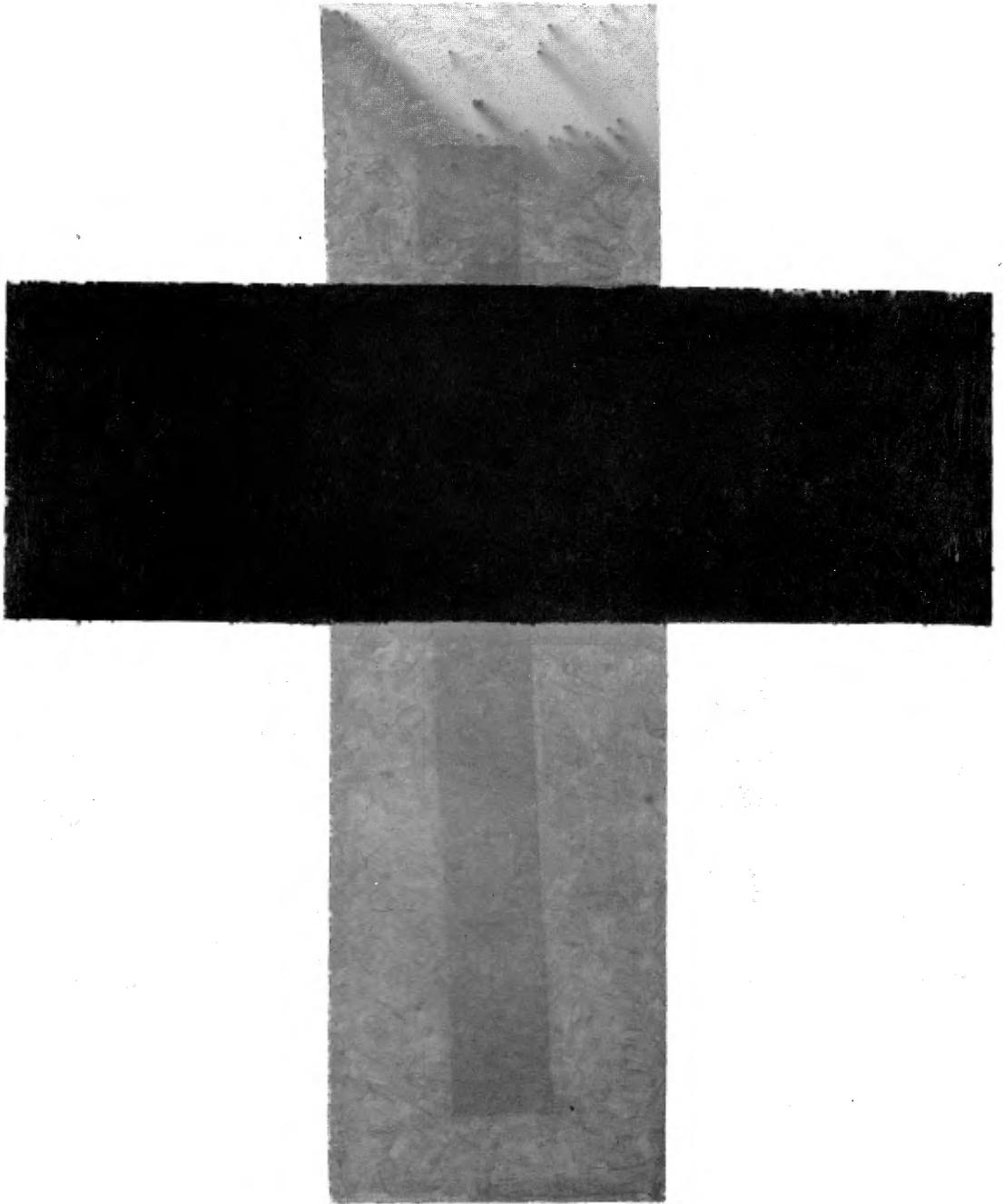
Giorgio Vigolo

**I**l libro di Theodor Wiesengrund Adorno, *Die Philosophie der neuen Musik* (La filosofia della musica nuova, o contemporanea) testé apparso presso l'editore Einaudi in una ottima traduzione di Giacomo Manzoni, che ha avuto ragione delle molte e intricatissime difficoltà del testo, è stato indubbiamente uno degli avvenimenti più significativi nella Germania musicale di questo secondo dopoguerra e specie delle sue correnti orientate verso la dodecafonia. Si può anzi affermare che vi si ravvisa il tentativo più serio e penetrante di dare ad esse una coscienza filosofica, illuminando in pari tempo con tragica luce le insolubili difficoltà in cui la musica viene a trovarsi in questa via senza uscita.

Adorno impersona il caso limite dell'uomo contemporaneo, il quale dopo il fallimento di tutti gli ideali e il crollo di tutte le retoriche, diffida degli abbandoni, dei sentimenti e, a momenti, della vita stessa per attenersi con rigore a una verità, per quanto negativa e riduttiva, da cui però non ci siano più da temere inganni; che possa invece essere tutta precisamente convalidata dai lumi dell'intelletto. Non importa se questa verità si riduca ad aridi schemi economici e, accesa da un sempre più illuminante furore, bruci via via tutte le mitologie dell'amore, del sentimento e infine dell'arte stessa. È questo l'imperativo dell'illuminismo totale e cioè di quella « *totale Aufklärung* » cui tende come a sua mèta ultima la filosofia di Adorno.



1 - Casimir Malevic: *Provincia* (1907 c.)



2 - Casimir Malevic: *Grande croce su bianco* (1917 c. [?])

Sul piano sociale questo imperativo pone una dialettica tragica della libertà, la quale per attuarsi totalmente finisce nella totale negazione. Difatti a mano a mano che il materiale sociale-economico viene illuminato, l'individualità singola è sempre più minacciata dalla fatalità degli ordini collettivi e dalla sua alienazione in essi. L'individualità per salvarsi sarebbe portata a fuggire indietro nei miti soggettivi della personalità e della indipendenza, ma il dovere della illuminazione totale la spinge avanti verso l'oggettività dello sviluppo e delle ferree leggi economiche, in cui peraltro essa trova la sua paralisi e la sua fine.

Applicata alla musica, questa filosofia porta a conseguenze parallele. Ritenuto assurdo ogni ritorno a forme musicali del passato, rifiutata in blocco tutta l'armonia tonale e temperata come sovrastruttura di forme sociali borghesi-capitalistiche ormai inaccettabili; bollata a fuoco come regressiva ogni nostalgia per quelle forme e ogni libertà creativa, l'unica via che il musicista può ancora seguire è quella della determinazione rigorosamente cosciente del materiale sonoro secondo il sistema dodecafonico. Adorno, tuttavia, non può fare a meno di notare che così si trasforma radicalmente anche la figura del compositore, il quale ha perduto quella libertà che l'estetica idealistica era abituata ad attribuire all'artista. Egli non è più un creatore. L'idea stessa di « opera », la possibilità dell'opera compiuta è stata colpita a morte. E ciò perchè l'opera era l'effetto di condizioni sociali che ora non la permettono più; nulla potrebbe dimostrarlo meglio delle brevissime frasi di Schönberg o di Webern, le quali rifiutando ogni retorica della costruzione e della estensione, si condensano nell'attimo con una compattezza e consistenza, che è insieme verità, poichè riflette il dolore reale. La musica contemporanea demolisce così le opere simmetriche ed estese. Da Monteverdi a Verdi il teatro musicale ci aveva offerto, in un modo stilizzato e insieme mediato, l'apparenza delle passioni. Ma con Schönberg la musica non ci dà più passioni simulate, bensì *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata. E qui diviene veramente difficile seguire le affermazioni di Adorno, specie per chi, da una lunga tradizione di studi estetici, sia stato educato a considerare l'arte come forma e cioè trasfigurazione del greggio

contenuto. Per il filosofo di Francoforte, la grandezza delle prime opere atonali di Schönberg sta invece nell'essere « protocolli onirici psicanalitici ». La sua polemica si acuisce sempre di più contro il carattere di « apparenza » dell'arte borghese e anche contro il concetto di forma estetica, affermando che la musica di Schönberg è « dolore non trasfigurato », « conflitto istintuale di evidente origine sessuale ». Aggiunge anzi testualmente che « La musica nella fase espressionistica di Schönberg attesta l'impotenza »; e che la registrazione sismografica di *chocs* traumatici diviene la legge tecnica della forma musicale, una legge che tronca e inibisce ogni continuità e sviluppo. Essa distrugge la « mediazione » musicale. La musica perde assolutamente la sua libertà (conclude l'Adorno); e di ciò egli dà la colpa alla dialettica storica e all'inevitabile svolgersi del processo sociale economico. La dodecafonìa, a suo dire, è realmente il destino della musica contemporanea, un destino che ha qualche cosa di astrologico; la serie dodecafonica, proiettata nell'assoluto come una costellazione, si avvicina alla superstizione e comanda il musicista come un fato. E qui balza fuori l'essenza angosciosa e catastrofica della filosofia adorniana: in questa fatalità che rende impossibile altra alternativa che non sia la dodecafonica, mentre la dodecafonìa a sua volta rende impossibile la musica. L'apparenza dell'opera d'arte va scomparendo, ma la posizione dell'arte stessa comincia a diventare insostenibile. Così l'opera d'arte pienamente funzionale diviene del tutto priva di funzionalità. Tale processo è del resto inevitabile poichè la dissoluzione dei caratteri di « apparenza » nell'opera d'arte è richiesta dalla sua stessa coerenza. Peraltro il processo di dissoluzione, imposto dal significato dell'insieme, rende l'insieme stesso privo di significato: l'opera d'arte integrale è l'assurdo assoluto.

Qui crediamo di poterci fermare con le citazioni: dalle quali ci sembra esaurientemente dimostrato che Adorno stesso ha fatto la *reductio ad absurdum* della sua teoria. È la sua una posizione nella quale l'arte sente se stessa, in quanto tale, come attività inferiore e aspira a porsi come scienza, diventando invece una superstizione astrologica. Come poi tutto ciò sia la conseguenza rigorosamente inevitabile di processi economici sociali e della tarda industrializzazione, noi non riusciamo ad intenderlo e Adorno stesso lo asserisce più che non lo dimostri. Ma tutto nella sua filosofia è asserzione

categorica, assolutismo dogmatico di posizioni esclusive ed intolleranti. Si può vederlo a pagina 40, dalla giustizia sommaria, quanto immotivata, che egli fa della argomentazione per noi più che attendibile, sostenuta da Hindemith nella sua *Unterweisung in Tonsatz*, argomentazione, che dalle relazioni dei suoni armonici e dalla psicologia dell'orecchio, deduce che l'accordo perfetto è la condizione necessaria e universalmente valida di ogni possibile concezione musicale, e che quindi ad esso deve restare legata tutta la musica. In altri termini, possiamo dire, l'accordo perfetto ha per Hindemith un valore ontologico, è una struttura dell'essere. È chiaro che prima di negare ogni fondamento a questa verità bisogna riflettere a lungo e dedurre semmai delle confutazioni rigorosamente irrevocabili. Adorno invece se la cava con una *boutade* demagogica, di un gusto da comizio alquanto discutibile, buttando là che l'affermazione di Hindemith non è che una *sovrastruttura per tendenze compositive reazionarie*.

Evidentemente, dal suo punto di vista, le *strutture* sarebbero quelle dodecafoniche-astrologiche che abbiamo veduto. Viceversa non sarebbe punto difficile dimostrare (e con molto maggior forza probatoria di quanto non faccia Adorno per le sue asserzioni) che tutti i vari sistemi dissonanti, atonali, dodecafonici, vivono solo di un sempre sottinteso collegamento sia pure polemico con l'accordo perfetto, ma che quel filo polemico per quanto sottile è ancora quello che dà loro una parvenza di realtà storica.

Altrettanto assertoria e gratuita è la pretesa di Adorno di dare come specie estinta quella dell'*homo musicus* che fino a qualche tempo fa era tuttavia in condizioni di fruire il godimento della grande musica, scritta da 350 anni a questa parte, con sincera elevazione e consolazione del suo animo. Secondo Adorno questo tipo di uomo e questa facoltà dell'uomo è atrofizzata e sopravvive in forme deteriori; e quindi chiunque provi ancora o tenti di esprimere un simile sentimento musicale non può essere che uno spirito regressivo. Nel mondo industrializzato non può, dal suo punto di vista, concepirsi lo schietto e attivo godimento della musica, ma solo l'angoscia, lo schianto, lo *choc* terrorizzato dell'uomo che prende convulsa coscienza della sua prigionia, alienazione e asfissia nella presente fase economica della società. Ma noi crediamo che in ciò più ancora che una filosofia,

agisca una psicologia personale, scissa e tormentosa che, se biograficamente trova le sue origini nelle terribili esperienze di Adorno durante il regime hitleriano, culturalmente si ricollega all'esistenzialismo, a Kierkegaard, al suo concetto della angoscia, della malattia mortale, del naufragio. E anche all'influsso kierkegaardiano è dovuto il fatto che il ritmo della dialettica adorniana conclude sempre sopra un momento negativo.

Altro ispiratore di Adorno è evidentemente Federico Nietzsche al quale lo apparentano non solo molti caratteri dello stile, ma anche la comune ambivalenza filosofico-musicale. Pensiamo anzi che un utile paragone potrebbe essere istituito fra *La filosofia della musica contemporanea* di Adorno e la *Nascita della tragedia* di Nietzsche, la quale fu per la fine dell'Ottocento e per Wagner ciò che la *Philosophie der neuen Musik* è per la metà del Novecento e per Schönberg. Il libro di Adorno è anch'esso opera di clima tragico: è, non più la nascita, ma, se vogliamo, l'estrema catastrofe della tragedia dell'uomo moderno. Entrambe le opere hanno poi un tipico impianto dialettico, che in Nietzsche si configurava come la famosa antitesi di apollineo e di dionisiaco, rivelatasi poi uno dei concetti più fecondi e funzionanti dell'estetica del suo tempo, anche perchè mirava alla conciliazione di classico e di romantico.

Nella estrema propaggine postromantica che, bene o male, la posizione di Adorno impersona, quasi scatenamento di un ultimo *Sturm und Drang* nella disperazione e nell'angoscia, non vi è più posto per l'apollineo, come non vi è più posto per la forma, la mediazione, la trasfigurazione: o almeno così si deve credere dalle affermazioni che abbiamo prima citato, per quanto esse rendano difficile o forse impossibile ogni discorso sull'arte. Il campo della musica sembrerebbe perciò dominio esclusivo di un solo elemento, semmai più vicino al « dionisiaco », data la sua convulsa spasmodica immedesimazione col dolore. Se Federico Nietzsche aveva veduto nel *Tristano e Isotta* di Wagner la più intensa espressione dionisiaca della tragedia, rinata dalla musica, Adorno è piuttosto portato a vederla nel monodramma *Erwartung* di Schönberg, dove, come è noto, una Isotta sola brancola nella notte senza mai incontrare Tristano, o quel che è peggio, trovando alla fine il suo corpo assassinato. *Erwartung* vuol dire « attesa »;

e anche nel Tristano c'è un tema della *Erwartung*, quello ansioso che si sente sin dal Preludio del II Atto, ma c'è anche un tema della *Glückseligkeit*, della felicità su cui l'opera conclude. Schönberg invece ci ha dato una *Erwartung* senza *Glückseligkeit*, il che corrisponde assai bene alla essenza della musica contemporanea e delle dissonanze non risolte come Adorno le considera: cioè a un'attesa senza felicità, a un concentrato sadico di dolore senza speranza, e senza nemmeno più amore, poichè la struttura della « coppia » è spezzata e la risoluzione armonica è scacciata dall'universo: da un universo, di cui gli elementi stessi sentono odio fra loro.

Di fronte a questa acme di estremo catastrofismo post romantico, di fronte a Schönberg il quale viene così a prendere nel Novecento il posto che Wagner aveva nella *Nascita della tragedia* e che diviene l'eroe e il martire della musica contemporanea, Adorno vede il polo opposto in Strawinsky; e diremo subito che la sua critica negativa di Strawinsky è la parte positiva, il vero apporto concreto di questo libro; ed è logico che in una filosofia essenzialmente negativa, la tesi positiva si trovi poi nella negazione.

Strawinsky, nella dialettica adorniana, finisce perciò, sia pure negativamente, col prendere il posto dell'apollineo di fronte al dionisiaco. Ma si tratta di un apollineo che è piuttosto la marionetta di Apollo, il suo feticcio arcaico, ricacciato nella regressione preistorica. « I nervi estetici — si legge a pagina 147 — vibrano del desiderio di regredire all'età della pietra ». Strawinsky fa pensare « ad un re negro che, con le sue smorfie e i suoi amuleti, riesce nelle sale da giuoco a destare la meraviglia del pubblico di Montecarlo che di nulla si stupisce. Quanto più si è moderni, tanto più si regredisce a stadi anteriori; il primo romanticismo era legato al Medio Evo, Wagner al politeismo germanico: Strawinsky al *totem-clan*. La fisionomia della sua opera unisce quella del *clown* a quella dell'alto funzionario; si mette nei panni del pazzo e mantiene disponibile il proprio ghigno. Maliziosamente s'inchina dinanzi al pubblico, si toglie la maschera e mostra che sotto non c'è un volto ma un capitello. Il *dandy* apatico dell'estetismo di una volta, sazio di emozioni, si rivela una bambola di stoppa ». E molto altro ancora si potrebbe citare di questa parte, dedicata a Strawinsky, in cui si leggono alcune delle pagine più vive del libro, stupendamente scritte,

dove la filosofia è un poco lasciata in secondo piano, per fare luogo a una satira al vetriolo, nel fior fiore di una tradizione della prosa tedesca che da Heine discende a Nietzsche, a Karl Kraus, a Carl Spitteler.

Per quanto, come dicevamo, si tratti di una satira dell'apollineo, più che dell'apollineo stesso, di un apollineo scontato o meglio dell'Apollo Musagète del neoclassicismo che Adorno spietatamente prende a bersaglio dei suoi colpi, tuttavia l'antitesi Schönberg-Strawinsky è così posta in essere. In Nietzsche poteva esserci una dialettica di classico e di romantico: in Adorno c'è piuttosto una opposizione di espressionismo estremo e di neoclassicismo, sotto la quale fermenta il motivo sociale dell'arte alienata, cioè resa schiava dalla fase capitalistica industriale della nostra epoca; in essa, al dire di Adorno, la libera creazione dell'individuo non è più possibile, e al tempo stesso l'individuo fa così sfrenato e cattivo uso della sua libertà creatrice che finisce col ripetere lo stesso processo della trasformazione sociale verso il collettivo e la disciplina irreggimentata, aumentando così fatalmente l'alienazione. « L'Io, scaltrito e privo d'illusioni, — dirà a pagina 169, — eleva il Non-Io a suo idolo, ma nel suo zelo taglia i fili tra soggetto e oggetto. Il guscio dell'oggettivo, abbandonato a se stesso, senza più legami, viene, a causa di questa alienazione (*Entäusserung*), spacciato come oggettività supersoggettiva, come verità: questa è la formula che svela la manovra metafisica di Strawinsky e il suo carattere sociale bifronte ».

Se Strawinsky diviene così, nella interpretazione di Adorno, il musicista dell'alienazione, Schönberg resterebbe, fin dove possibile, l'eroe della individualità e del soggettivismo espressivo che non vende la sua anima alla alienazione. Strawinsky è, praticamente, passato al servizio dell'industrialismo, negando la soggettività individuale e ricostruendo con procedimenti neoclassici una musica regressiva che torna a vincolare l'uomo, a nascondergli l'*Aufklärung* e a rendergli così accetta la sua attuale schiavitù sociale e di costume.

Schönberg, invece, rappresenterebbe la più viva, seppur tragica istanza del futuro, la forza soggettiva non alienata, che si ribella alla società industrializzata, che si rifiuta alla regressione. Tesi, alquanto discutibile. Infatti lo stesso Adorno è costretto a limitare la sua più accesa apologia di Schönberg

al periodo atonale predodecafonico: poichè tale esperienza espressionistica, irrazionale ed eversiva, tocca presto in Schönberg il limite della insostenibilità e si capovolge nella costrizione dell'ordine seriale. Considerata da questo punto di vista l'antitesi di Strawinsky e di Schönberg si rivela alquanto inconsistente: e lo si rivela oggi più che mai, dopo che Strawinsky ha anche lui accettato il sistema dodecafonico.

Perciò il *curriculum* dei due musicisti, con tutte le differenze che la loro personalità può presentare, è abbastanza parallelo. Anche Strawinsky comincia come eversivo, fa esplodere i suoi *Feux d'artifices* passa poi al geniale periodo creativo di *Petrouchka*, del *Sacre*, di *Noces* e della *Histoire du soldat*, per rientrare poi nei ranghi del neoclassicismo, dopo un inaridimento improvviso quanto misterioso, e scrive *Pulcinella* su temi di Pergolese, marciando sempre più all'indietro, fino ad incontrarsi nelle estreme retrovie con la dodecaфонia. Ma il problema psichico e umano di quell'inaridimento, di quella involuzione è ciò che interesserebbe più della dialettica e Adorno non si pone nemmeno il problema.

Schönberg, a sua volta, partito da un epigonismo wagneriano, fermentato nella serra calda della Vienna absburgica e passato ad esperienze ultradecadenti, come dimostra la sua scelta dei testi di Stefan George e poi del *Pierrot lunaire* del poeta belga Albert Giraud (esperienze che sono tutte molto implicate nella crisi morale e nello sfacelo della società borghese, anzichè reagirvi o tentare di superarle), rinuncia a un certo punto ad ogni libertà creativa e si consegna ai rigorosi schemi della tecnica seriale, trovando forse nelle strutture del sistema dodecafonico il suo « apollineo » che, come quello di Strawinsky, è un apollineo di maniera e in buona parte regressivo poichè si rifà a certe forme del contrappunto medievale.

Come si vede la diversità fra i due artisti è, più che altro, apparente: in essi si ripetono i sintomi e i decorsi prevedibili della malattia del secolo. E, non per nulla, anche Schönberg, da un illuminato musicologo fu definito, già nel 1924: *der musikalische Reaktionär*, il reazionario musicale.

Perciò la tesi principale del libro di Adorno è esattamente rovesciabile. La dialettica che Nietzsche riuscì ad istituire nella genesi vivente dell'opera musicale, non riesce ad Adorno, poichè in realtà manca a lui quella nozione,

trasfiguratrice e liberatrice, della *forma* che Nietzsche vedeva sia pure unilateralmente nell'apolloineo, ma nella quale fondava un ritmo creativo immanente alla sostanza dell'attività estetica e musicale di ogni tempo.

Adorno si irretisce nei teutonici bizantinismi della sua dialettica hegeliana, inasprita di marxismo; tenta di toccare il fondo della realtà dei fatti economici e sociali in cui vuol vedere un rigoroso parallelismo col processo delle forme musicali; ma con tutte queste sottigliezze non fa che complicare sempre più le cose, perdendo contatto con la realtà umana della musica, con la vera natura delle sue risonanze sociali, che comprendono anche le creature più umili, con l'effettualità storica positiva del linguaggio musicale.

Il fascino della sua dialettica abbaglia sulle prime e seduce: ma poi ci si avvede che essa è come uno di quei succhi gastrici troppo potenti che finiscono col digerire e corrodere anche lo stomaco. Ciò che i fisiologi chiamano « autofagia ».

Così la dialettica di Adorno divora se stessa e corrode i tessuti vitali della musica. Essa si intrica nel labirinto senza uscita della sua teoria e, per eccesso di musicologia, perde di vista la musica stessa, riducendola solo a Schönberg e a Webern. Mentre, anche questa volta, sarebbe il caso di ripetergli con le parole di Amleto:

*Vi sono molte più cose nella musica, o Adorno,  
Di quante non ne sogni la tua filosofia.*

*(dal Terzo Programma)*

# POESIE

di

Andrea Zanzotto

## « L'ATTIMO FUGGENTE »

« Le front comme un drapeau perdu »

*Ancora qui. Lo riconosco. In orbite  
di coazione. Gli altri nell'incorporea  
increante libertà. Dal monte  
che con troppo alte selve m'affronta  
tento vedere e vedermi,  
mentre Allegria irrita di lumi  
san Silvestro, sparge laggiù la notte  
di ghiotti muschi, di ghiotte correntie.  
E. E, puro vento, sola neve, ch'io toccherò tra poco.  
Ditemi che ci siete, tendetevi a sorreggermi.  
In voi fui, sono, mi avete atteso,  
non mai dubbio v'ha offesi.  
Sarai, anima e neve,  
tu: colei che non sa  
oltre l'immacolato tacere.  
Ravvìa la mia dispersa fronte. Sollevami. E.  
È questo il sospiro che discrimina  
che culmina, « l'attimo fuggente ».*

*È questo il crisma nel cui odore io dico:  
sì, mi hai raccolto  
su da me stesso e con te entro entro  
nella fonte dell'anno.*

LA QUERCIA SRADICATA DAL VENTO  
NELLA NOTTE DEL 15 OTTOBRE MCMLVIII

*Nel campo d'una non placabile  
idea,  
d'una sera che il vento era tutto,  
sì, tutto, e mi premeva  
col suo gelo verso il più profondo  
di quell'idea di quel sogno,  
tricosa Gordio  
da atterrare il filo della spada.  
Nel seno d'energia  
di quella inibizione nera  
che faceva le cose sempre più  
sempre più terra nella terra.  
Vedi: troppo vicine le mie stanze  
sono a te, quercia: resisti  
ora, sull'orlo, sta  
anche per tutto il mio  
mancare.*

.....  
*Ti rinvenimmo  
attraverso la squallida bocca del giorno,  
rovesciata. Nel basso,*

*empito umbrifero, plurimo,  
di calme e aromi che ti spiegavi fin là,  
sino alla fonte mai vista del fiume  
sino all'infanzia fantastica balbettante degli avi.  
Ai nostri abietti piedi  
tu ch'eri la vetta cui corre  
l'occhio e il tempo al riposo.  
E ora il sole allarga aride ali  
sul paese svuotato di te.*

.....  
*Quercia, come la messe  
d'embrici e vetri, la dispersione  
per selciati ed asfalti  
- nostre irrite grida, irriti aneliti -,  
quercia umiliata ai piedi  
miei, di me inginocchiato  
invano a alzarti come si alza il padre  
colpito, invano  
prostrato ad ascoltare  
in te nostri in te antichissimi  
irriti aneliti, irriti gridi.*

# IL ROMANZO INGLESE CONTEMPORANEO

di

Mario Praz

Come un malato a cui si debba frequentemente tastare il polso, o addirittura come un moribondo intorno al cui letto i familiari dicono: « Respira ancora » - « Ora non più », così il romanzo è spesso ai nostri giorni fatto oggetto d'inchieste e di conferenze, e il tono dei bollettini non cessa, da molti anni a questa parte, d'insistere sulla crisi. Del disagio in cui si trovano i più pensosi tra i narratori d'oggi danno testimonianza alcune pagine, quasi angosciose, di Philip Toynbee sul futuro del romanzo, stampate nel *London Magazine* del maggio 1956. Dice il Toynbee che non è più possibile scrivere un libro alla maniera squisita di Max Beerbohm, e neppure a quella pedestre di Trollope e di Arnold Bennett. Oggi non esiste più un gruppo sociale che coltivi il modo di conversare brillante e arguto che era corrente alla fine del secolo scorso e al principio di questo. « C'è abbondanza di buona e vigorosa conversazione in molti gruppi sociali, ma non assume una forma squisita o cadenzata. Ed è chiaro a chiunque abbia mai meditato sull'argomento che un linguaggio letterario che non abbia relazione con un linguaggio parlato diviene presto un'impossibilità... D'altra parte la maniera facile e accettabilmente pedestre di Trollope e di Bennett non è neppure più praticabile. Perché questa dipendeva da una norma di ordinario discorso di gente educata, che ancora possedeva quel tanto di energia e di freschezza da farne una base possibile per un linguaggio letterario. Tale norma esiste ancora, ma è divenuta così trita e sterile che nessuno scrittore vivace o anche genuinamente coscienzioso può cavarne nulla. Questo è il punto di cui non si accorgono mai quei critici che insistono che il solo stile buono è uno stile semplice, e che il miglior modo di dire qualcosa in prosa è il modo più diretto. Essere semplici nel modo della nostra semplicità moderna vuol dire né più né meno che essere triti e inefficaci. Sicché il narratore sveglia ai problemi d'oggi non può, in nessun senso ovvio, essere uno scrittore semplice, e non può, in nessun senso d'una volta, essere

uno scrittore gemmeo ». Ne conclude il Toynbee che il romanziere moderno, nonostante i magnifici esempi di tecnica offerti da un passato recente, deve cercarsi la strada da sé. « Non c'è una materia ovvia, non c'è un metodo ovvio; non c'è una forma feconda di piano conversare o un fecondo patrimonio d'idee accettate ». E questo perché l'ultimo quarto di secolo ha trasformato la società, ha trasformato la lingua, ha trasformato il clima intellettuale ed emotivo: lo scrittore, se non proprio *engagé*, non può non essere *concerned*, non può non partecipare a quanto avviene intorno a lui; ma l'ambiente non gli offre più bell'e pronta la sua poetica, come avveniva in passato; « ogni nuovo romanziere deve ora prendere ogni decisione da se stesso, a differenza della più gran parte dei romanzieri del passato pei quali molto era stato deciso a loro insaputa ». Sicché — conclude il Toynbee — come scrittore il romanziere tenderebbe all'isolamento, perché oggi l'atto di tentar di scrivere sul serio un romanzo è un'esplorazione più solitaria di quanto non lo sia stato mai sinora; e d'altra parte come uomo non può isolarsi, pena una deformazione di se stesso come essere umano, che avrebbe per effetto di rattrappire anche la capacità dello scrittore. Situazione ambigua, piena di prospettive, al dire del Toynbee, « aspre e stimolanti ».

Non più conclusive sono altre inchieste che si son lette nelle pagine di periodici in lingua inglese negli ultimi anni. Ad esempio, in due numeri di *Books Abroad* dello scorso anno (primavera e autunno), molti scrittori, tra cui André Maurois, André Chamson, Ilya Ehrenburg, Aldous Huxley, rispondevano alla domanda: « Il romanzo al momento presente: morte o trasmutazione? », propendendo di solito per la seconda alternativa e sottolineando l'elasticità del romanzo nell'adattarsi ai tempi, e nel sopravvivere alla pressione delle forze disgregatrici. E il numero di novembre 1958 del *London Magazine* conduceva un'inchiesta sui nuovi romanzieri, concludendo qualcuno degl'interpellati, tra l'altro, che « mentre c'è molto merito nel romanzo di questo dopoguerra, c'è ben poca gioventù tra i romanzieri », perché i più notevoli di essi appartengono tutti alla categoria dei seròtini, cioè degli scrittori a maturazione tardiva: tali ad esempio L. P. Hartley, Angus Wilson, Lawrence Durrell, mentre i più giovani, specialmente quelli del gruppo dei cosiddetti « arrabbiati », non hanno mantenuto le promesse iniziali. C'è chi vede il futuro del romanzo non nell'indirizzo realistico ma in quello fantastico e farsesco, e chi constata per l'ennesima volta che, tutto sommato, nel romanzo d'oggi persistono decisamente le tecniche tradizionali.

Invero bisogna riconoscere che la narrativa non offre di solito un campo di applicazione molto redditizio per gli esperimenti più arditi di tecnica letteraria. Ciò potrà stupire, pensando che il più audace degli esperimenti moderni, quello di Joyce, ha proprio avuto luogo nella narrativa. Varrà la pena di dire qualcosa di questo movimento, che nella prima parte di questo secolo parve dilagare nella narrativa con la rapidità dell'impero d'un Alessandro o d'un Napoleone o delle conquiste di Gengiskan, e che ora, come quegli imperi il cui « fragorio... n'andò per la terra e l'oceano », è definitivamente scomparso di tra le forze operanti nel romanzo contemporaneo. Una delle più affascinanti macchine escogitate nei

tempi moderni è stato quello che noi italiani insieme con altri popoli chiamiamo « monologo interiore », e che nei paesi anglosassoni, secondo la felice formula di William James apparsa in una pubblicazione del 1884, e applicata nel 1918 alla letteratura in una recensione di May Sinclair ai romanzi di Dorothy Richardson, si chiama *stream of consciousness*, ossia flusso della coscienza.

La *stream of consciousness novel* o romanzo introspettivo è un genere come il romanzo epistolare, il poema epico, il cavalleresco, l'eroicomico, l'ecloga pastorale: come tutti costesti altri generi può considerarsi oggi esaurito. Un americano, Robert Humphrey, nel 1954 lo ha codificato in un ricettario, come nel nostro Cinquecento si compilavano rimari o trattatelli per insegnare a scrivere sonetti petrarcheschi quando il sonetto non era più al suo apogeo. Se v'è ancora qualche attardato, qualche provinciale che se la senta di ripetere un esperimento che per le prime tre o quattro volte ha incantato, e poi ha finito per stuccare, bisogna pure ammettere che l'epoca aurea della fioritura della *stream of consciousness novel* è stata fra le due guerre, e oggi se ne possono scrivere la storia e l'epitaffio al modo stesso con cui sono stati descritti e commemorati il poema epico, il romanzo epistolare, e via dicendo. Oramai questa macchina registra-pensieri (*la Machine à lire les pensées* di André Maurois) va ad allinearsi nella soffitta del Tempo accanto ai giavellotti e agli schinieri, alle targhe dei tornei, alla siringa e al vincastro, e alle ingiallite carte sigillate con pallida cera e macchiate dalle lacrime della sventurata Clarissa.

La pittura impressionista costituisce uno degli antecedenti del monologo interiore insieme con la musica wagneriana e i suoi *leit-motive*. Dalla musica wagneriana prese le mosse uno dei primi esperimenti per rendere il flusso della coscienza, *Les Lauriers son coupés* (1887) di Edouard Dujardin, il fondatore della *Revue Wagnérienne*. Il caso di Dujardin rimase nella ombra finché non lo riesumò il Joyce nel 1920; ma la spinta maggiore alla *stream of consciousness novel* venne dagli psicologi, e questa premessa scientifica fu rinforzata dall'avvento di Freud, che continuò l'opera di William James e di Bergson con la *Interpretazione dei sogni* (1900), tendente a raccostare i processi dell'inconscio a quelli della fantasia poetica, e di Jung, il quale, sebbene Freud fosse il primo a formulare il metodo dell'analisi dei sogni, attribuì nella *Psicologia dell'inconscio* (versione inglese 1916) ai simboli dei sogni una importanza di prim'ordine pel mito e per la poesia. La cosiddetta « tecnica del sogno » di Kafka ha origine nella concezione del sogno come opera d'arte. Prendendo a modello il sogno nelle sue composizioni, Kafka creò le perfette condizioni formali per la rappresentazione dell'esperienza inconscia. Unendo gli aspetti strutturali del sogno con la sua tecnica narrativa, egli ottenne nelle sue composizioni gli effetti più straordinari del sogno stesso. Non si saprebbe insistere abbastanza sulle premesse scientifiche della tecnica del flusso della coscienza. Poiché ci si trovò dinanzi a questo paradosso: che nei loro tentativi di rendere la coscienza in uno stato di divenire, cogliendola come di sorpresa (*l'instant pris à la gorge* di Mallarmé), i romanzieri introspettivi si servirono dei metodi più studiati, calcolati

e deliberati di cui potevan disporre. Per rendere uno stato mentale il più libero da controlli, adoperarono una tecnica controllatissima che rasentava quella della scienza. Si guardi a come lavorava Joyce, a testimonianza di Valéry Larbaud: a mosaico: «Ho visto i suoi primi abbozzi: sono interamente composti di frasi abbreviate, cancellate con matite di diversi colori. Quelle note erano fatte per richiamare alla mente interi periodi; e le cancellature indicavano, a seconda del colore, che la frase cancellata era stata collocata in questo o quell'episodio: proprio come le scatolette di tessere adoperate dai mosaicisti». Saremo troppo severi chiamando questo metodo un metodo meccanico? Che poi neanche la macchina escluda ogni libertà, è noto; ma resta in ogni modo il fatto che qui l'artista prende da lei le mosse. A salvare l'autonomia dell'artista intervenne un altro influsso, mal precisabile, ma avvertibile in più o meno larga misura in tutti gli scrittori introspettivi maggiori, l'analogia tra lo svolgersi degli stati di coscienza e la struttura musicale. Un episodio come quello di Anna Livia Plurabelle in *Finnegans Wake* acquista validità attraverso il suono; e se non sono cattivanti schemi sonori, che significano i tetri tartagliamenti di Gertrude Stein? E il piacere della lettura di *The Waves* di Virginia Woolf non è simile a quello d'una audizione musicale? La confusione tra musica e poesia ha generato non poche stravaganze, da Novalis e Tieck a Mallarmé; in Joyce ha finito per portare la narrativa al limite estremo, ai confini del silenzio e del nulla, in cui l'artista a forza di raffinarsi si soffia via come un pappo di cardo. Perciò appare inoppugnabile la conclusione di Melvin J. Friedmann al suo studio del monologo interiore (*Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, Yale University Press, 1955): «Sul futuro del metodo del flusso della coscienza c'è ben poco da dire. Si è facili profeti indicando che la seconda metà del nostro secolo non ricorrerà al flusso della coscienza o ad alcuno dei suoi procedimenti. Il metodo è caratteristico d'una certa mentalità letteraria che è morta con Joyce, Virginia Woolf e il primo Faulkner. È pressoché assiomatico che nessuna opera di prim'ordine potrà d'ora in poi essere scritta in questa tradizione».

Scomparse le tracce dell'effimera rivoluzione provocata dal metodo del flusso della coscienza, è tornato dunque a riaffermarsi il legittimismo delle tecniche tradizionali. Se si guarda alla media, mentre in poesia un autore che si esprimesse col linguaggio di mezzo secolo fa sarebbe considerato tutt'al più come un curioso fenomeno di sopravvivenza superflua, ogni giorno si vendono, si leggono e si discutono, con l'interesse che suscitano le cose contemporanee, opere di narrativa scritte in uno stile che cinquanta o cent'anni fa non sarebbe stato molto diverso. La narrativa, che segue la vita molto più davvicino che non faccia la poesia (sebbene questa, nei casi migliori, possa esprimere la quintessenza della vita stessa), si adegua di più alla realtà di ogni giorno, quella realtà, spesso umile, che molto non muta da un'epoca all'altra. La poesia fa appello ai pochi, la narrativa mira a un pubblico più o meno vasto; la poesia si vende poco o male, la narrativa trova il suo clima ideale nelle ripetute edizioni, nelle fascette che proclamano il libro del mese o dell'anno, il premio

tale o tal altro. Eccettuato il caso unico di Joyce, ogni ardimento di tecnica si tempera nella narrativa, viene a un compromesso con la leggibilità e l'interesse del pubblico. Se la parola non avesse un sapore troppo sgradevole, direi che ogni nuova formula stilistica *si commercializza* un po' allorché trova applicazione nel romanzo. E che ogni romanziere, per ardito che sia agli inizi, tende poi sempre ad adeguarsi al suo pubblico, ad andargli incontro, viene corrotto (la parola è forse un po' troppo forte) dal suo successo, come un insegnante di lingue che viva in provincia altera a contatto della incolta scolaresca la sua pronunzia della lingua insegnata.

Non perché lo scrittore metta più di se stesso in questa che in altre forme letterarie, ma perché persiste ancora in essa il carattere di documento che aveva agl'inizi (parlo, s'intende, del romanzo moderno che principia press'a poco col De Foe), qui più che altrove predomina l'elemento umano; per nessun altro genere di creazione artistica è meno vero che la forma è tutto. Basti citare l'esempio recente del *Dottor Zivago*, che s'è imposto nonostante che sia tecnicamente tutt'altro che perfetto e che le versioni non ne siano soddisfacenti. Così accanto ai romanzi più o meno « artistici », riconducibili a certe correnti del gusto e della moda (per esempio quella del flusso di coscienza, di cui si parlava poco fa), esisteranno sempre dei romanzi soltanto umani, in cui l'attenzione non si porta sulla forma (bastando per questo rispetto una dose di spontanea capacità narrativa), piuttosto sulle cose dette, sulla somma d'umana esperienza in essi documentata. Si potrà aggiungere che nella enorme produzione narrativa d'oggi questi romanzi costituiscono la maggioranza; incuranti di mode formali, attingono le loro risorse stilistiche in una tradizione ormai talmente smussata e stabilizzata dal lungo uso, che a malapena vi si riconoscono gli apporti di singoli geni. Al piano più basso questi narratori non si levano al disopra del livello della *novelle* (e a questo ricadono talora anche scrittori di maggior levatura), ma quando il potere d'osservazione si combina col calore del sentire, si hanno opere memorabili che appartengono a una serie fuori tempo, che taglia come diagonalmente le sequenze storiche e si dispensa dall'osservanza di questa o quella tecnica d'arte. È soprattutto pensando a tali opere che Edwin Muir ha scritto: « Di tanto in tanto, forse ogni cinque o sei anni, appare un romanzo che non ripete il solito disegno di vita ordinaria che i lettori di romanzi conoscono così bene, ma ci rivela che la nostra vita è straordinaria ». Notate che l'accento cade sulla parola: vita, non sulla parola: arte. Non che la parola « arte » non debba esser pronunziata in tali casi; senza dubbio, se il racconto è efficace, si tratta d'arte; ma, per adoperare un termine che esiste sul Continente e non nei paesi anglosassoni, di prosa d'arte non si tratta davvero. Il fatto stesso che possa parlarsi d'una prosa d'arte, mentre sarebbe un nonsenso parlare d'una « poesia d'arte », è una riprova che la poesia, se non raggiunge la perfezione artistica, è men che nulla, mentre una prosa può avere una efficacia di comunicazione umana senza per questo essere prosa d'arte. Dirò anzi che il termine « prosa d'arte » oggi suscita spesso diffidenza e sospetto, come ha un valore piuttosto negativo la qualifica



3 - Franz Kline: *Pittura* (1955)  
Collezione Cavellini - Brescia



4 - Jean Paul Riopelle: *Composizione* (1958)

di « letterario » data a un romanzo, equiparandosi quasi al colorito decisamente sfavorevole che possiede l'altro termine « belletteristico » (da *belles lettres*) che il Panzini, nel suo *Dizionario moderno*, dice di « orribile suono e conio ».

Questo indugiarsi del romanzo in forme tradizionali sorprenderà tanto più in un'epoca come la nostra in cui l'interesse per la forma e la tecnica è arrivato al punto che si creano opere che non sono altro che forma e tecnica, senza contenuto alcuno. Che cosa ha creato la musica atonale? Forse *Mosè e Aronne* di Schönberg e *Wozzeck* di Alban Berg, e forse si dirà che valeva la pena d'inventare quella nuova tecnica per produrre quei due « capolavori » ; ma è indubbio che dietro la facciata della dodecafonìa c'è solitamente il vuoto. Se ci guardiamo intorno, che museo di tecniche disusate, curiose, inservibili è questo nostro secolo ventesimo! Il nostro Cinquecento è monotono, ma il nostro Novecento (ed è nulla rispetto al Novecento d'altri paesi) come sarebbe buffo e divertente, se non fosse poi squallido, come sono squallide tutte le cose che non servono più a niente, le macchine di cui è pieno il Museo della Scienza e dell'Industria di Chicago, le prime automobili, per esempio, simili a quelle che ogni anno si rimettono in circolazione in Inghilterra per un'umoristica corsa fino a Brighton!

Un'altra considerazione contribuisce a rendere il panorama del romanzo inglese moderno meno « nuovo » di quanto ci si potrebbe aspettare. Abbiamo visto sopra come qualcuno abbia osservato che i più notevoli romanzieri d'oggi appartengono tutti alla categoria dei seròtini, cioè degli scrittori a maturazione tardiva. Il fenomeno del sovrapporsi delle generazioni, comune in ogni periodo letterario, per cui scrittori d'una generazione sono ancora in rigoglio quando già i successori son vicini a impossessarsi del campo, e gli uni e gli altri coesistono come su un albero le foglie secche dell'anno scorso che si indugiano e le nuove che germogliano, questo sovrapporsi di generazioni si è accentuato negli ultimi trent'anni, in cui sono stati più frequenti e bruschi i cambiamenti del gusto, col conseguente disorientamento del pubblico. È ancora in vita E. M. Forster che fiorì nel periodo 1900-1914, in cui erano in auge romanzieri preoccupati di problemi sociali come Galsworthy e Arnold Bennett, ed anche Henry James e Conrad, la cui principale preoccupazione era l'espressione d'un mondo interiore, e lo stile. Continuano a scrivere Aldous Huxley e Evelyn Waugh, che appartengono al periodo tra le due guerre, caratterizzato da un tono minore, scanzonato, di elegante fatuità non senza un fondo amaro. Un loro contemporaneo, Ronald Firbank, morto a Roma nel 1926, è nel frattempo talmente receduto nel passato da poter essere riesumato e ripubblicato come una curiosità di stile e di costume: ma Aldous Huxley seguita a scrivere, sebbene a ritenerlo un autore del giorno non ci sia oramai forse che qualche pubblico provinciale, come quello di Roma allorché egli venne a parlare all'Eliseo nel dicembre scorso.

« Il guaio dei romanzi è che hanno troppo senso. La realtà non ha mai senso »: son queste le parole con cui s'inizia *The Genius and the Goddess*, il racconto lungo pubblicato

dal Huxley nel 1955. « Il romanzo ha unità, il romanzo ha stile. I fatti non hanno né l'una né l'altro. È curioso che i più vicini alla realtà sono i romanzi che si considerano meno veri ». Son parole che Huxley mette in bocca al narratore del suo racconto, che a questo punto tocca su uno scaffale dello studio in cui sta parlando il dorso di una logora copia dei *Fratelli Karamazov*, e dice: « Ha così poco senso che è quasi reale ». Il caso di cui tratta il racconto di Huxley è la vita di un grande scienziato, di cui il narratore, John Rivers, è stato discepolo. La biografia ufficiale, pur raccontando fatti veri, non racconta per nulla la vita di Maartens quale essa fu. Forse la realtà integrale è sempre troppo indecorosa per esser registrata, troppo insensata e troppo orribile perché non si cerchi di alterarla romanzesca-mente. Dopo tali premesse ci si attenderebbe che il racconto del Huxley contravvenisse talmente a quei canoni di logica e di coerenza che ci attendiamo dalla finzione, da dare nell'arbitrario del surrealismo. Ma a lettura finita non si depono certo il libro del Huxley coll'impressione di aver letto un'opera strampalata e senza senso, anzi un'opera piena di quell'esperienza di vita e di quella spregiudicatezza che può aver solo un autore come Huxley, il quale per tradizione familiare ha l'abito dell'osservazione scientifica. Il grottesco, che faceva tanto spicco nel Huxley dei primi romanzi, si è andato via via umanizzando nel corso della oramai assai lunga carriera; è come se il quadro vivente, un po' rigido e caricaturale, dei suoi inizi, si fosse trasformato in vera e propria vita in quest'opera tarda, sicché capovolgendo quelle prime parole di *The Genius and the Goddess*, si potrebbe dire che questa realtà è d'un genere che ha senso, mentre quella finzione romanzesca dei primi romanzi, logicamente costruita, in molti casi non persuadeva affatto.

Robert Liddell nel suo *Treatise on the Novel*, uscito nel 1947, dava un posto di primo piano nella narrativa moderna, e non solo d'Inghilterra, ai romanzi di Ivy Compton-Burnett, e nel 1955 riprese l'argomento in un volumetto, *The Novels of Ivy Compton-Burnett* allo scopo, egli dichiarava, di « evitare alla nostra generazione letteraria il discredito di non aver pubblicato un solo libro sui romanzi di codesta scrittrice ». La Compton-Burnett cominciò a pubblicare nel 1911, *Dolores*, un'opera giovanile che l'autrice vorrebbe dimenticata, e che certamente darebbe una falsa idea della sua arte: potrebbe sembrare, dice il Liddell, una traduzione un po' dura di un romanzo russo o d'una tragedia greca, ma già in questa sua poco armoniosa precisione preannunzia uno dei caratteri della romanziera nella sua maturità. Dopo un intervallo d'una quindicina d'anni, la Compton-Burnett inizia una ininterrotta produzione che dal 1925 al 1955 conta quattordici romanzi: non ce ne son voluti tanti a un E. M. Forster per imporsi come figura di primo piano nelle lettere inglesi, e come mai la Compton-Burnett, che per altro verso non è meno rappresentativa del Forster, non ha ottenuto fino a tempi recenti che scarsa eco in Inghilterra, per non parlare dell'estero dove essa è pressoché ignota? L'han classificata qualche volta come una scrittrice umoristica ed eccentrica, forse per minimizzare, come è capitato anche col marchese di Sade, il contenuto profondamente sinistro della sua opera: ché il tema universale dei romanzi della

Compton-Burnett è né più né meno che l'inferno che vaneggia dietro molte rispettabili facciate di case borghesi dell'ultimo periodo vittoriano, un tema che la scrittrice, con la sua assenza d'indulgenza a facili effetti, salva dal cadere nel melodrammatico e nel teratologico. Nei suoi romanzi avvengono cose assai più grosse che nei romanzi di Dickens, eppure non siamo mai colti dal senso dell'improbabile. Immettete in un salotto vittoriano il clima del primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo: « Molti la terra genera orrendi flagelli... Ma chi dell'uomo dirà la tracotante audacia, e delle donne accecate nel cuore le violente passioni che seco traggono funeste rovine ai mortali? ». Il risultato di questa immissione potrebbe essere caricaturale. Nella Compton-Burnett raggiunge la sinistra efficacia dei *collages* di un Max Ernst: ai piedi d'un letto borghese si frange un oceano in tempesta e tutto l'ambiente odora del terribile odore dei naufragi. Oh, c'erano orrendi flagelli in quella soddisfatta società vittoriana, come del resto probabilmente in ogni società: ma lì eran resi più sinistri dalla patina di rispettabilità che occorreva salvaguardare a ogni costo. Ma s'ingannerebbe chi pensasse che la passione sessuale, così repressa in quell'epoca, sia il tema dominante di quei romanzi: il tema dominante è l'avidità di potere. In ogni famiglia ci sono tiranni, vittime e testimoni, segreti calvari, sorde ostilità, lotte per piegare alla propria volontà anime che, secondo la morale dell'epoca, devono un tributo di sottomissione, lotte per ottenere in proprio favore le disposizioni d'un testamento. Tutto ciò avveniva tra il 1885 e il 1901: le donne portavano il sellino e gli uomini la bombetta e il colletto alto, ma era come se recitassero un dramma molto più antico, greco o elisabettiano, in costume moderno: l'*Orestea*, l'*Arden di Feversham*, la *Duchessa d'Amalfi*, erano rivissuti sotto la luce del gas, tra i mobili bastardi e le palme decorative d'un salotto fin di secolo. Sì, accadono strane cose in quei romanzi, e la malvagità è spesso impunita, come in *Elders and Betters*, non per lettura di Sade che la romanziera abbia fatto, ma per esperienza. Codesta narratrice, la più impersonale che sia mai esistita, non commenta; non si mette neanche a dipingerci ritratti in piedi dei personaggi; lascia che questi parlino, registra le loro conversazioni con l'impersonalità d'un magnetofono; ai commenti del coro provvedono i caratteri minori, governanti, servi, parenti. E il risultato è che l'esplorazione che la Compton-Burnett fa con la sua lanterna nei trabocchetti, nei sotterranei e nelle segrete della famiglia è la più completa che si sia vista in letteratura. « La sua distinzione », dice il Liddell, « è di essere uno degli scrittori definitivi, uno di coloro che ci dicono le cose estreme di cui sia capace lo spirito umano in certe direzioni ». Si potrebbe dire che nella Compton-Burnett prosegue quella tendenza alla democratizzazione dell'eroico che è tipica della narrativa vittoriana: ecco temi da tragedia greca, peripezie, anagnorisi e catarsi (i romanzi si chiudono spesso su un tono di riconciliazione e di perdono), introdotti in un mondo borghese apparentemente rispettabile: invece del coturno la tragedia infila le pantofole; ecco nomi illustri come Chaucer, Bunyan, Francis Bacon, Marlowe, Shelley, dati a persone d'ogni giorno, ecco uno stile che sotto apparenze dimesse e perfino sciatte nasconde una non comune efficacia

icastica; ecco questa sibilla dalle labbra strette da una ventosa di grinze, quale ci appare la Compton-Burnett in un ritratto, travestita da *spinster* inglese, quale potresti incontrare in una pensione d'Assisi. Confessiamo che ci fa quasi paura. Ci fa quasi più paura di quel povero diavolo del marchese di Sade. Eccovi i titoli dei suoi romanzi; l'uno vale l'altro e tutti son da raccomandare: *Pastors and Masters*, 1925, *Brothers and Sisters*, 1929, *Men and Wives*, 1931, *More Women than Men*, 1933, *A House and its Head*, 1935, *Daughters and Sons*, 1937, *A Family and a Fortune*, 1939, *Parents and Children*, 1941, *Elders and Better*, 1944, *Manservant and Maidservant*, 1947, *Two Worlds and their Ways*, 1949, *Darkness and Day*, 1951, *The Present and the Past*, 1953, *Mother and Son*, 1955. Uno dei più acuti critici inglesi d'oggi, il Pritchett, ha detto che i personaggi della Compton-Burnett « più che parlare, sembra che incidano epitaffi sulle loro tombe. Parlano come brillanti scheletri usciti dai loro armadi ».

Nella Compton-Burnett, come in tanti altri moderni, pare giunto alla sua fase estrema quel processo di democratizzazione del contenuto per cui è scomparsa dai romanzi la figura dell'eroe, per far luogo a personaggi incerti, moralmente né del tutto buoni né del tutto cattivi. Attraverso De Foe, Fielding e i romanzieri dell'Ottocento si è giunti a un curioso capovolgimento di valori, alla deflazione della concezione eroica, al paradosso del « romanzo senza eroe » del Thackeray. Se l'antica concezione eroica, quella del genere epico a cui si è sostituito il romanzo, tendeva al rialzo, la moderna concezione antieroica tende al ribasso. Una volta si cantava il successo: « Così vince Goffredo... ». Oggi si descrive il fallimento. Così una carenza, un fallimento, è il tema centrale dei romanzi che han dato la celebrità a Angus Wilson, anch'egli un autore maturo affermatosi in questi ultimi anni.

Per quanto Angus Wilson guardi dall'alto in basso la « Bloomsbury set » che imperò nella letteratura inglese tra le due guerre, il clima letterario dei suoi romanzi *Hemlock and After*, 1952, e *Anglo-Saxon Attitudes*, 1956, e dei suoi racconti (*The Wrong Set*, *Those Darling Dodos*, *A Bit off the Map*) non è molto diverso da quello del Huxley di *Crome Yellow* e di *Antic Hay* o da quello in cui furoreggiò la voga di Proust. La sua impostazione narrativa è tipica del romanzo-conversazione, *the novel of talk*: l'ambiente, decadente e depravato, ricorda parti della *Recherche*. L'analisi del tipo di rapporti tra Charlus e Morel è stata fatta in maniera così sottile e completa dal Proust, che restano poche sfumature di codesta *sexual indiscretion* (per adoperare il termine del Wilson) su cui possa gettarsi nuova luce. E ci si può anche chiedere quanto resti da dire sui vari caratteri di maniaci, di solitari, di esaltati, d'isterici, di seccatori e di grotteschi che fioriscono in Inghilterra, perché la tradizione narrativa inglese fin dall'inizio si è specializzata nell'acuta e spesso caustica presentazione di tali « umori », sicché al moderno seguace di quella tradizione non resta che aggiornare. All'aggiornamento il Wilson ha certo la mano felice, assistito com'è da una qualità che egli ha in comune col suo grande conterraneo del Settecento, Alexander Pope (che di qualità, a dire il vero, ne possedeva parecchie altre): una malignità raffinata. Oltre a una penetrante

ironia, il Wilson vorrebbe attribuirsi anche una profonda compassione. Di fatto quella che il Wilson scambia per compassione altro non è che la sua morbosa attrazione per i falliti della vita. Il protagonista di *Hemlock and After*, Bernard Sands, è un uomo celebre la cui esistenza si conclude col più completo fallimento; Gerald Middleton, il protagonista di *Anglo-Saxon Attitudes*, è un eminente professore di storia corrosso dal tarlo del fallimento fin dall'inizio del romanzo: è una *failure* alle prime pagine, quando ha già cessato di dar contributi alle discipline storiche di cui si occupa, e passa il suo tempo d'uomo ricco a far collezione di disegni e a indulgere a fantasie erotiche senili, ed è una *failure* alle ultime quando, dopo le cose piuttosto disastrose accadute in famiglia, decide di partire pel Messico in vacanza. Il tema di *Hemlock and After* era il fallimento del nobile piano di Bernard Sands di fondare un centro, un *home*, per gli scrittori giovani; il tema di *Anglo-Saxon Attitudes* è lo smascheramento d'una pretesa scoperta archeologica che avrebbe rivoluzionato la storia della chiesa anglosassone primitiva. *Failures* e *frauds*, fallimenti e contraffazioni, interessano il Wilson, come a certi non simpatici animali del deserto interessano i cadaveri; ma quanto a compassione, non se ne trova in lui più di quanta non ne avesse Alexander Pope per i suoi rivali malmenati nella *Dunciad*. È noto come la satira sia stretta alleata del sadismo, e come molti grandi satirici siano stati reclutati tra i libertini; tale era Petronio Arbitro, tale era, nella tradizione inglese, Rochester, flagellatore degli stessi vizi di cui diede esempi nella sua vita. Effettivamente in *Anglo-Saxon Attitudes* di compassione si parla solo tre volte, e in contesti ambigui, mentre con enorme frequenza ricorrono parole che denotano tutte le sfumature del disgusto, del disprezzo, dell'irritazione e della nausea, quali *distaste*, *dislike*, *disgust*, *repugnance*, *annoyance*, *distasteful*, *disgusting*; un grado più su abbiamo odio, *hatred*, rabbia, *rage*, *impatient anger*; *hystery* e *hysterical* ricorrono pure con una certa frequenza. Se mai l'opera di Angus Wilson diventerà, come accade oggi con scrittori anche non di primo piano, argomento di tesi, vediamo già le impressionanti statistiche che potrà compilare uno studente avveduto. Ciò torna a dire in sostanza una sola cosa: che il Wilson ha già una maniera facilmente identificabile e parodiabile: potrebbe farsi una parodia della sua parodia, una satira di codesto satirico. Maniera ingenera monotonia, e infatti i due romanzi del Wilson che abbiamo citato si confondono in una grigia e a lungo andare uggiosa galleria di maschere; le portate del suo banchetto d'intellettuale acre e schizzinoso son tutte condite con la stessa salsa; la tavolozza di questo pittore è tutta fatta di gradazioni dello stesso colore isabella. Pronto a bollare la stupidità in tutte le forme, la posa in tutte le sue varietà, è lui stesso un *poseur* per eccellenza, un ottuso nella sua limitata visione del mondo. Dà l'impressione di maneggiare abilmente i suoi burattini, ma le loro conversazioni non fanno un romanzo più di quanto le scene della *Fiera di San Bartolomeo* di Ben Jonson non facciano un dramma. E questo può dirsi anche del vero e proprio dramma, *The Mulberry Bush*, del Wilson (1956), che meriterebbe la qualifica di *unpleasant* molto più di quei drammi dello Shaw che vanno sotto quel titolo.

In una conferenza sulla « responsabilità del romanziere » che L. P. Hartley tenne a Roma nel novembre del 1958, si sosteneva che l'individuo ha subito una tale svalutazione oggigiorno, da non poter più affascinare il pubblico come faceva una volta quando aveva statura eroica: all'ammirazione è succeduta la compassione, e il più grande elogio a cui può aspirare oggi un romanziere è appunto quello che avrebbe voluto meritarsi il Wilson: di suscitare la compassione pei suoi personaggi.

Nato nel 1895, anche L. P. Hartley, che è oggi uno dei romanzieri più in vista in Inghilterra, appartiene a una vecchia generazione; il suo primo libro è del 1925, ma la sua fama si è stabilita solo dopo la pubblicazione, nel 1944, di *The Shrimp and the Anemone*, a cui han fatto seguito altri sei romanzi, tutti del genere tradizionale che si era venuto consolidando nell'Inghilterra ottocentesca, non senza un influsso di Hawthorne e di Henry James, come ebbe a dimostrare il nostro Giorgio Melchiori in un saggio apparso in *Studi americani* nel 1955. Proprio in quel periodo tra le due guerre in cui predominava ancora l'influsso della *stream of consciousness novel*, Hartley, con *Simonetta Perkins* (1925) dava, son parole del Melchiori, « una Daisy Miller sdrammatizzata e privata del suo alone patetico ». La figura di Simonetta, una fanciulla di buona e ricca famiglia americana che s'innamora d'un gondoliere veneziano, « è un chiaro ricalco, con i contorni attenuati, di quelle fanciulle americane al loro primo contatto con l'ambiente europeo, e particolarmente italiano, di cui son popolati i romanzi di James, da *The Portrait of a Lady* fino a *The Wings of the Dove* ». I fanciulli protagonisti dei maggiori romanzi del Hartley, *The Shrimp and the Anemone* e *The Go-Between*, sono vicinissimi a quelli descritti da Henry James (valga per tutti l'esempio di *The Turn of the Screw*). « Seguendo James sulla via di una sempre maggiore concentrazione simbolica, egli è risalito fino al complesso simbolismo di Hawthorne ». Si veda il raccontamento che il Melchiori fa tra *The Go-Between* e *Rappaccini's Daughter* del Hawthorne. « Nel romanzo di Hartley un fanciullo, solo oscuramente conscio del peccato, provoca una tragedia rivelando involontariamente attraverso la sua innocenza la relazione colpevole tra due adulti. In *Rappaccini's Daughter* un giovane provoca la morte dell'amata somministrandole un antidoto contro le mortali esalazioni venefiche alle quali ella si era abituata fin da piccola. In entrambi i casi la catastrofe è provocata proprio da quelle forze che agiscono nel nome del bene e dell'innocenza opponendosi a malefici o colpe che son parte della natura stessa di coloro che esse intendono salvare; malefici o colpe che sono cioè chiari adombramenti del peccato originale ». In *The Hireling*, che è del 1957, la figura di Lady Franklin, la vedova che vive in un suo mondo irreal e coltiva la memoria del marito recandosi in pio pellegrinaggio a storiche cattedrali, fa pensare all'*Altare dei morti* del James, mentre l'autista Leadbitter, un rude, pratico e misogino ex-soldato, che al contatto — incongruo, quasi paradossale — con l'eterea gentildonna, diviene capace dei più insospettati raffinamenti psicologici, ricorda certi personaggi di Hawthorne in cui un pensiero dominante opera come mezzo di educazione, e li eleva da un basso livello a un'altitudine

stellare. Anche il conflitto che nasce nell'animo di Leadbitter alla scoperta casuale della duplicità del pittore Hughie che vorrebbe sposare Lady Franklin per interesse (come molte eroine di James, Lady Franklin è un'anima nobile, vittima designata di avventurieri poco scrupolosi), anche quel conflitto è cosa squisitamente jamesiana. Una lettera anonima di Leadbitter manda all'aria i progetti di Hughie, e dopo essersi scoperto a costui e alla sua amante come l'autore della lettera, l'autista, punto sul vivo dall'epiteto di *hireling* (mercenario), la cui figura morale non poteva essere di alcuna conseguenza, spinge a una corsa folle e catastrofica la macchina su cui trasporta Hughie e l'amica, e muore con sulle labbra un tronco messaggio d'amore per Lady Franklin, che tornerà a vivere nel suo limbo confortata dalla medaglia col san Cristoforo che l'autista le aveva inviato come dono di nozze, separandosi così per lei dal suo talismano di fortuna. Non è qui il caso d'indugiarsi sul trasparente simbolismo della vicenda; da un punto di vista esteriore si potrebbe però osservare come Hartley in questo romanzo si sia servito d'un *deus ex machina* la cui ricorrenza in recenti romanzi inglesi ha finito per diventare un luogo comune.

Non mai nell'Ottocento s'è fatto tanto uso ed abuso di naufragi e di scontri ferroviari (anzi, tutto sommato, se n'è fatto assai poco) per avviare un intreccio a una soluzione, come se ne fa oggi delle catastrofi automobilistiche, delle tragedie della strada. Ne usano minori e maggiori. In *The Bridge* di Pamela Frankau (1957) la crisi nel matrimonio del protagonista è determinata dalla morte della figlia in un incidente automobilistico, e il padre se ne ritiene responsabile per aver concesso alla ragazza di recarsi a un ritrovo nonostante il responso sfavorevole dato da una moneta gittata in alto. In *The Thing Desired* di Lalage Pulvertaft (1957) il personaggio centrale scompare dalla scena e porta la trama all'epilogo guidando l'automobile per le orripilanti strade della Riviera francese in condizioni tali (è stato ferito dalla moglie da lui spinta alla follia) che la catastrofe è inevitabile. Se ripensiamo ad alcuni tra i migliori romanzi del 1956, ecco una tragedia della strada che conclude *The Towers of Trebizond* di Rose Macaulay (tragedia causata dalla detestabile abitudine degli autobus londinesi di traversare la strada pochi secondi dopo che il segnale del traffico è passato al rosso); ed ecco una catastrofe automobilistica al centro di *The Genius and the Goddess* di Aldous Huxley a cui s'è accennato: la moglie e la figlia del famoso scienziato atomico Henry Maartens che muoiono per una curva presa male dalla guidatrice. Ora non tutte queste catastrofi son trattate allo stesso modo: c'è un senso simbolico in quella del Hartley, c'è del melodramma in quella della Pulvertaft, un patetico tocco umano in quella della Frankau, della ironia in quella di Rose Macaulay, e della filosofia in quella di Huxley, e sarebbe grottesco volerle considerare alla stessa stregua come avvertimenti o *cautionary tales* per gli automobilisti. Eppure una qualche conclusione potrebbe trarsi dalla frequenza di questo motivo. È probabilmente un tipo di catastrofe che si presenta naturale agli scrittori d'oggi non solo perché la vita ne offre continui esempi, ma anche perché va bene d'accordo col ritmo febbrile (per adoperare una frase resa banale dalla pubblicità) di codesta vita. I romanzieri del

Settecento e dell'Ottocento ci sembrano infinitamente più restii di quelli di oggi a ricorrere al *deus ex machina* della morte violenta accidentale: si direbbe che guardassero con sospetto chi se ne serviva come uno che barasse al gioco. Anche Dickens, che non faceva mistero del suo gusto pel sensazionale, si contenta di una sola tragedia ferroviaria (in *Dombey and Son*). Il mondo della finzione, come osservava Huxley, ha meno posto per l'arbitrio che non il mondo della realtà. Forse nel mondo d'oggi l'arbitrio del caso ha fatto passi da gigante, e la finzione fa del suo meglio per tenergli dietro.

E poiché ho ora parlato d'un motivo ricorrente nei romanzi inglesi d'oggi, si può accennare anche ad un altro *cliché* che ha trovato fortuna, quello della comunità: un gruppo di persone, di solito eccentriche, si associa in una sorta di cenobio laico in campagna, e dal rapporto di questi tipi nasce un'azione in cui gli elementi grotteschi si mescolano coi tragici secondo una ricetta i cui primi esempi risalgono a Huxley e al gruppo di Bloomsbury. Troviamo il motivo della comunità in *The Bell* di Iris Murdoch e in *The Middle Age of Mrs. Eliot* di Angus Wilson, entrambi del 1958. Evidentemente questa convenzione letteraria ha radice nel costume, e lo stesso può dirsi a proposito della figura dell'invertito, che appare non solo in tutti i romanzi di Wilson, ma anche in quello della Murdoch.

Ho parlato d'influsso americano su Hartley; ne vede giustamente il Melchiori anche su Graham Greene: « Il problema del male e del peccato », egli scrive, « eredità puritana così vigorosamente espressa da Hawthorne e Melville, ha ripreso, potremmo dire, cittadinanza inglese negli ultimi venti o trent'anni (forse da quando Eliot, nel 1927, si fece suddito britannico); ed ha trovato nel cattolico Graham Greene uno scrittore che lo ha riespresso in modi spesso derivati dallo stile realistico e *tough* di altri romanzieri d'oltre-oceano ». Influsso americano, ma anche influsso francese, perché il punto di vista del Greene, quel suo porsi problemi che hanno un senso solo nell'ambito d'un cattolicesimo meticoloso e intransigente, lo imparenta anche con certi scrittori francesi (Mauriac, Bernanos, Daniel Rops e Pierre-Jean Jouve), e gli dà qualcosa di paradossale, di spaesato nella tradizione letteraria anglosassone. Non fa perciò meraviglia che la riputazione del Greene sia più alta in Francia (e di riflesso in Italia) che in Inghilterra, e che la maggior parte dei volumi esegetici e critici apparsi su di lui in questi ultimi anni sia dovuta a francesi, anche se il testo, come nel lavoro di Marie-Béatrice Mesnet, è in inglese (*Graham Greene and the Heart of the Matter*, in cui si esamina il conflitto tra il bene e il male nei tre romanzi più famosi del Greene: *Brighton Rock* [1938], *The Power and the Glory* [1940] e *The Heart of the Matter* [1948]). Quel funzionario coloniale inglese di *The Heart of the Matter* che commette il paradosso di dannarsi uccidendosi, per non esser d'ostacolo alla felicità delle due donne che ama e alla pace del suo Dio, s'ambienterebbe meglio nell'Africa surrealista di Raymond Roussel, quell'innamorato di sillogismi paradossali, che nella vera e propria Africa d'oggi, che intravediamo, più che da vere e proprie descrizioni, attraverso i dialoghi dei personaggi, attraverso le istantanee che i loro occhi, in momenti di vita rilassata o intensa, prendono delle

desolate cose circostanti; e forse neanche le descrizioni di Conrad ci trasportano così addentro in codesti inferni dei bianchi. In *The Quiet American* (1955) la tesi non è più religiosa, ma sociale (nell'americano Alden Pyle si studia un prodotto tipico dell'America d'oggi, l'idealista intransigente la cui preparazione è tutta fatta sui libri, che, volendo applicare i suoi principi al mondo vivente, provoca disastri finché egli stesso è travolto); e del resto l'interesse del libro non sta tanto nella tesi quanto nel mondo di violenza, di confusione e di disfacimento che esso dipinge, la tormentata Indocina d'oggi.

Se in Graham Greene si può notare l'influsso degli scrittori francesi cattolici, nel suo quasi coetaneo Anthony Powell (nato nel 1905, il Greene nel 1904) un altro influsso d'oltremarica è palese. Nel recente *At Lady Molly's* (1957), il titolo, tradotto in francese, darebbe quasi *Du côté de Lady Molly*, come fa pensare a Proust la sottile delineazione di caratteri dell'aristocrazia e della borghesia arricchita che si muovono contro vari sfondi: un ricevimento, un tè, una visita al *cottage* di uno scrittore, un'altra alla *country-house* di un aristocratico eccentrico e tirchio, un *night-club*, un altro ricevimento per un fidanzamento ufficiale. Il romanzo, sebbene possa leggersi anche da solo, è il quarto d'una serie che il Powell ha chiamato *The Music of Time*: anche qui una reminiscenza di Proust, ma manca di Proust l'ampia orchestrazione, il sotteso senso tragico (apocalittico, lo definì Edmund Wilson). Se Proust molto imparò dagli inglesi (soprattutto da Dickens e da George Eliot), Powell, andando a scuola da lui, porta in Inghilterra un cavallo di ritorno, e nel tornare il cavallo riassume le proporzioni inglesi: c'è molto *humour* della miglior vena, in Powell, e quella presentazione di caratteri da vari punti di vista che è tipica di Proust.

Qui il modo di raccontare le cose è molto più importante delle cose raccontate; lo stesso si può dire di *Justine* di Lawrence Durrell (1957), primo volume d'una tetralogia, dove lo sfondo esotico (Alessandria) e l'ambiente possono far pensare al Levante quale lo vedevano i decadenti, ma a evitare questo adeguamento a un *cliché* provvede la finezza del romanziere, una finezza che si tiene più su un piano di poesia che di narrativa. La magia delle rifrangenze e delle riflessioni psicologiche tra due uomini e due donne, le cui vicende sono inestricabilmente legate insieme, e il gioco delle altre figure intorno, in varia misura abiette e sinistre, crea un'atmosfera ossessiva, che poi è venuta diminuendo d'intensità negli altri volumi della tetralogia, *Balthazar* e *Mountolive* (entrambi del 1958). « Noi viviamo grazie a una selezione di creazioni della fantasia » (non saprei come altrimenti tradurre: *We live by selected fiction*): dice il Durrell, e pensiamo al nostro Pirandello. Non c'è una verità nei fatti, e a dimostrarlo il Durrell ha scritto *Balthazar* come un palinsesto di *Justine*, come un commento interlineare scritto da un'altra persona agli avvenimenti narrati nell'altro romanzo. Sicché quello del Durrell è un racconto stratificato, differenti sorta di verità si sovrappongono, e una oblitera o s'aggiunge a un'altra a mo' di supplemento. Ambizioso il piano del Durrell, che scrive: « La letteratura moderna non ci offre le Unità » (come quelle aristoteliche), « così io mi son volto alla scienza e cerco di completare un romanzo in quattro

parti la cui forma è basata sulla teoria della relatività». Questa forma morfologica, che vorrebbe essere « classica » nei tempi moderni, non corrisponde al metodo di Proust e di Joyce, i quali illustrano la durata bergsoniana, e non il binomio « spazio-tempo ». Eventi e personaggi hanno in Durrell una fluidità come i colori di quella pittura in movimento azionata da un congegno elettrico che si può vedere al Museum of Modern Art di New York. « La psiche è immateriale come l'arcobaleno — si concentra in stati identificabili solo quando l'attenzione si fissa su di lei. La forma più viva d'attenzione vera e propria è naturalmente l'amore. Così le persone sono per il mistico un'illusione al grado stesso in cui la materia è un'illusione per il fisico quando la considera come una forma d'energia ». Nonostante queste ambiziose premesse, e la luminosa realizzazione di *Justine*, il terzo volume della tetralogia, *Mountolive*, non si leva molto al di sopra dell'ordinario corso dei romanzi inglesi competenti, intelligenti, leggibili, ma insomma non proprio memorabili. In *Mountolive* ci ripassano davanti agli occhi episodi già incontrati in *Justine* e in *Balthazar*, visti da un angolo differente, ma, sarà perché qui il protagonista è un diplomatico inglese, quel mondo che in *Justine* ci sembrava così fantastico e anche deliziosamente gratuito attraverso gli occhi di Darley, cammina adesso su binari al cui scartamento si adatterebbero altrettanto bene i racconti di altri scrittori che hanno familiarità con la diplomazia, come Harold Nicolson o Peyrefitte. Forse perché nella mente del diplomatico le cose si debbono configurare in contorni più positivi, data la sua professione? Il quarto e ultimo romanzo, che avrà per protagonista lo scrittore Pursewarden, ci dirà se c'inganniamo.

Certi effetti del Durrell, soprattutto in *Justine*, hanno del surrealistico, pur rimanendo lontano dal deliberato impiego di quella tecnica quale si trova in un altro narratore, anche egli non più giovane, William Sansom che cominciò nel 1944 con racconti (*Fireman Flower*) in cui predomina una sua visione del mondo che poteva appunto raccostarsi a certi ardimenti dei surrealisti in arte. Un'intensità allucinatoria di particolari che in una narrazione normale sarebbero rimasti in secondo piano o nell'ombra, una fissità maniaca d'osservazione in un personaggio centrale, trasparente adombramento dell'autore, per cui un episodio, una scena, si teneva in bilico sul difficile ciglione che separa il grottesco dal tragico: ecco le caratteristiche che formavano l'originalità dei racconti di *Fireman Flower*, *Three* (1947), *Something Terrible*, *Something Lovely* (1948), e anche di un romanzo come *The Body* (1949). Un'aura allucinatoria, assai sinistra, simile a quella di certi quadri di Salvador Dalí, di Max Ernst, di Berman, era divenuta tipica del Sansom. Di questa realtà vista da angoli misteriosi e fantomatici William Sansom s'era fatto una sua provincia. A un certo momento gli parve che questa fosse un'aria troppo rarefatta, irrespirabile quasi, e cercò di disimpegnarsi da quello che in sostanza era il suo genio migliore. Un genio ossessivo, tirannico, ma un genio, dopotutto. I suoi sforzi verso una scrittura meno sofisticata vennero coronati da successi commerciali: *The Face of Innocence* (1951) fu « il libro del mese » del *Daily Mail*, e così pure *A Bed of Roses* (1954). Ma sia in questi due romanzi che nei racconti di *A Touch of the Sun*

(1952), i passi migliori, dove più vibra la tensione dell'autore, e quindi si concentra l'attenzione del lettore, son quelli dove prevale quella visione allucinata, deformata e alquanto sinistra, tragico-grottesca propria del Sansom, che, come ha scritto un critico, Francis Wyndham, tratta il banale come se fosse esotico, e cerca di cavare un brivido dai materiali meno promettenti. In *A Contest of Ladies* (1956) lo scrittore è tornato alla magia della sua visione concentrata e allucinatoria di cui è maestro. Il Sansom, con la sua arte fatta di osservazione allucinata e di raccostamenti surrealisti, riesce a dare al domestico quadro londinese il carattere d'una composizione di Magritte o di Delvaux. Così pure in *Among the Dablias* (1957) e in *The Cautious Heart* (1958). Degli ambienti meno promettenti, magazzini di confezioni, sale d'aspetto di stazioni, piattaforme della ferrovia sotterranea, interni di bar; del ceto dei piccoli impiegati, dei commessi di negozio, dei piazzisti, delle dattilografe, dei pianisti di ritrovi notturni, egli fa un mondo favoloso ove dietro l'aspetto dozzinale, decente delle cose, si rivelano inferni e ossessi. In *The Cautious Heart* compare una figura che ha stretta parentela con quelle dei romanzi dei « giovani arrabbiati » di cui diremo tra un momento: un simpaticone irresponsabile, senza arte né parte, sebbene sedicente fotografo, che vive a spese altrui, coltiva alcuni vizi eccentrici (annusa benzina), si comporta nella realtà a quel modo che agli altri capita di comportarsi solo nei sogni, e all'occasione ruba. Si chiama Colin, con un nome tipico da « giovane arrabbiato »: si pensa invero a Colin Wilson, l'autore dei *The Outsider*, parodiato anche da Angus Wilson nel racconto che dà il nome alla raccolta *A Bit off the Map* (1957).

Quanto siam venuti dicendo sinora, sembra illustrare quella frase che abbiám citato dapprincipio, che « mentre c'è molto merito nel romanzo di questo dopoguerra, c'è ben poca gioventù tra i romanzieri ». Tutti gli autori di cui abbiám parlato sono maturi; altri nomi si potrebbero aggiungere, quello di Elizabeth Bowen, così abile a cogliere per vaghi accenni e sottili suggestioni gli stati d'animo che sono tanto cangevoli e male identificabili, secondo un'osservazione del Durrell riportata da me poco fa; in *A World of Love* (1955), con uno stile che discende dalle esperienze di Henry James, della Woolf, di Henry Green riesce a convertire in pura magia l'indagine dei sentimenti. E si potrebbe aggiungere il nome di Joyce Cary, nato nel 1888 e scomparso nel marzo del 1957, il cui primo romanzo apparve nel 1930, e il primo grande successo fu conseguito nel 1944 con *The Horse's Mouth*: affascinato dall'energia creatrice dell'individuo e dal perpetuo movimento della vita, che egli incarna in personaggi di grandiosità picaresca che fan pensare a De Foe e insieme a Browning; a un De Foe che si preoccupi della vita interiore dei suoi eroi; a un Browning che adegui il monologo drammatico delle sue impersonazioni al mondo dei semplici che vivono secondo gl'impulsi d'una libertà totale. Anche i romanzi di Joyce Cary (oltre a *The Horse's Mouth: To be a Pilgrim, Herself Surprised, A Fearful Joy, Charley is my Darling, A Prisoner of Grace*) si muovono chiaramente nell'ambito di tradizioni inglesi e protestanti.

Che dire dei giovani, dei veramente giovani? Lo spazio che riservo loro in questo discorso sembrerà piccolo; è in ogni modo proporzionato al loro apporto effettivo, che, sebbene annunciato con gran rullio di tamburi, è stato per ora piuttosto modesto. L'Inghilterra di quest'ultima decade (*the Fifties*, secondo l'uso di lassù di dividere un secolo in diecine d'anni) ha visto un fenomeno iconoclastico simile a quello dei nostri Futuristi, determinato da ragioni forse più sociali che artistiche, « the Angry Young Men ».

Non è soltanto dall'ultima decade che i giovani si rivoltano in Inghilterra. Negli anni dopo il trenta si reagiva contro la minaccia di diventare una nazione di « aspirine e tè fiacco », si cercava un nuovo ordine, un nuovo senso della vita, un punto fermo tra l'ansia descritta da T. S. Eliot nella *Waste Land*. Si credette di trovarlo nel verbo marxista e i poeti combatterono volontari in Spagna contro il fascismo. Poi si ricredettero, tornarono a una o a un'altra forma di ortodossia negli anni dopo il quaranta (*the Forties*), fin quando nella decade in corso una nuova banda d'arrabbiati, ma questi mancanti d'ogni riguardo, discoli al cento per cento al modo del Gian Burrasca del nostro Vamba, ha di nuovo spalancato le finestre e ha cominciato a far piovere giù tutti i mobili di casa.

La più parte di costoro non sembra avere un motivo chiaro per la propria furia devastatrice; il loro comportamento è né più né meno che quello di *zombies*, secondo la buffa parola inglese moderna che designa gl'idioti irresponsabili. Come mai sono stati presi tanto sul serio, come ora dirò, in un paese di antica cultura come l'Inghilterra? Per ragioni simili a quelle per cui si son prese sul serio manifestazioni « d'arte » come la scrittura automatica, l'astrattismo, e via dicendo. Cioè, prima di tutto, la perdita del senso dei valori, fatale conseguenza della « cultura » di massa, delle « etati grosse », per dirla con Dante.

E proprio da un tentativo di avvicinar la cultura alle masse è sorta questa generazione di *apprentis sorciers*: dall'apertura delle università ai giovani plebei che avevano attraversato la guerra. Oxford e Cambridge, che ancora nella prima parte del secolo erano parco privato delle classi alte o abbienti, sono state aperte al pubblico. Uno dei risultati illustra a meraviglia certi famosi distici di Pope, sulla scarsa e male assimilata scienza che è peggiore della ignoranza, le mezze bevute che intossicano il cervello (« A little learning is a dangerous thing... shallow draughts intoxicate the brain »). Molti di questi giovani che in altre epoche sarebbero rimasti nell'orbita della loro classe d'origine, sono stati vittime d'un tiro come quello giocato a Sly nella *Bisbetica domata*. Non per un giorno, come Sly, ma per qualche anno, si son visti mettere nelle condizioni di cui soltanto i signori godevano un tempo. Sono usciti dall'università come da un sogno e, lungi dall'assimilarsi o dal sentire riconoscenza per la società che li ha così favoriti, son divenuti degli spostati. Ecco il perché della loro rabbia, che sovente è una rabbia a vuoto, senza scopo preciso, una turbolenta e incoerente protesta contro l'ambiente circostante, che talora assume un colorito che ricorda da vicino quelle del fascismo. Abbiamo or ora rievocato la figura di Sly, ma un'altra figura ci si offre come termine di paragone ancor più calzante quando leggiamo nel libro che

Kenneth Allsop ha dedicato a *The Angry Decade* (1958), dello spodestamento dei più anziani esponenti intellettuali e del nuovo « movimento » che è « incapace di maneggiare l'autorità che si è appropriata »: la figura di Tamango del Mérimée e della sua ciurma di schiavi negri che, fatta strage dei bianchi a bordo dell'Espérance e divenuti padroni della nave, non sanno poi guidarla. « Ignorando l'uso della bussola, sotto un cielo sconosciuto, non poteva che errare a casaccio ».

Leslie Allen Paul, un filosofo religioso, pubblicò nel 1951 un volume dal titolo *Angry Young Man*, la storia d'un marxista che negli anni tra le due guerre s'impegna nella lotta di classe e infine si converte al cristianesimo. Ma l'espressione entrò nell'uso generale solo dopo la rappresentazione al Royal Court Theatre, l'otto maggio 1956, di *Look Back in Anger* di John Osborne, un attore provinciale che fino allora non aveva fatto parlare di sé. Jimmy Porter, l'eroe del dramma, è un nostalgico mascherato da energumeno, che camuffa da lotta di classe la sua nevrosi sessuale, maltratta la moglie che viene da un'onorata famiglia, finché questa l'abbandona per poi tornar vinta, ridotta al livello d'abiezione di Jimmy. La tensione tra amore e odio tocca in questo dramma note familiari ai lettori di Strindberg, di D. H. Lawrence e Thurber, ma l'opera fu accolta da un'ovazione tra scandalizzata e incantata perché la protesta di Jimmy contro la monotona, fossilizzata vita inglese ordinaria (« Nessuno si dà pena. Nessuno si smuove dalla sua deliziosa pigrizia. Nessuna fede, nessuna convinzione, nessun entusiasmo. Una domenica come un'altra! ») trovava una profonda eco nel pubblico. Era come se per bocca dell'attore tutto l'uditorio si confessasse ad alta voce.

Per la somiglianza d'un nome s'associò l'eroe di *Look Back in Anger* con Lucky Jim, il protagonista del romanzo omonimo di Kingsley Amis pubblicato nel gennaio 1954, un plebeo che s'è conquistata la laurea universitaria a forza di borse di studio, ma che in spirito seguita ad appartenere alla classe operaia; il suo malcelato disprezzo per le classi privilegiate, nonostante la sua ansia d'adeguarsi ad esse, erompe in esplosioni aggressive e in fantasie di violenza. Ma *Lucky Jim*, per quanto rispecchi l'astio del plebeo che ha beneficiato della istruzione universitaria del dopoguerra, è un libro allegro, effervescente, senza nulla della sinistra paranoia di *Look Back in Anger*.

La figura del ribelle del tipo Lucky Jim o Jimmy Porter, in uno stato di perpetuo ammutinamento, « arrabbiato pel fatto stesso di non aver nulla per cui arrabbiarsi », come è stato detto da qualche critico, ricorre in parecchi altri romanzi pubblicati dopo il '50: tipici sono *Happy as Larry* di Thomas Hinde, che l'Allsop chiama « la più vicina espressione che s'abbia in Inghilterra dello spirito di *En attendant Godot* », *Room at the Top* di John Braine, e i romanzi assai difettosi e immaturi di John Wain, *Hurry On Down*, *Living in the Present*, *The Contenders*. Ritorno alle emozioni impulsive dell'infanzia, introspezzività e scarso interesse politico, aggressività cronica contro convenzioni e tradizioni, che si traduce in stroncature non prive d'una ponderosa comicità, disprezzo assoluto per lo stile e la coerenza

formale, ecco alcune caratteristiche dei gruppi che l'Allsop classifica come neutralisti ed emozionalisti. Già nel settembre del 1946 Rose Macaulay, discutendo del futuro della narrativa, aveva preconizzato questa « fuga dallo stile » nei giovani.

Non tutti i giovani romanzieri, naturalmente, appartengono alla categoria degli « Angry Young Men »: ma son questi che han fatto parecchio scalpore con la loro rivolta contro la letteratura e la tradizione; e se invece d'un nuovo piano di riforma del mondo avranno contribuito al rinnovamento del senso d'avventura in un ambiente illanguidito da un comodo conformismo che ha perduto il contatto con la realtà, sarà sempre un apporto positivo. Disprezzino pure la letteratura e la tradizione questi giovani arrabbiati: la loro carta di identità è già pronta negli annali del passato; si chiama: genere picaresco.

# UNGARETTI A LUCCA

di

Mario Bèrgomi

Lucca, sul piano degli umori delle consuetudini delle disposizioni affettive, è forse la città più indistruttibile d'Italia: guerre, cataclismi ed esperienze nei paesi più lontani e diversi non riescono né a ridurre né a scalfire la cauta assennatezza della sua gente, il riserbo, il disgusto per ogni eccesso e squilibrio; e soprattutto quella paura, non della povertà, ma della miseria come estrema degradazione, che spinge il lucchese ad affrontare qualunque sacrificio pur di raggiungere l'indipendenza economica. Come anche a mantenere, costi quel che costi, un certo livello di vita, nell'ambito naturalmente della condizione sociale di ciascuno: un livello che i più ricchi si guardano bene dall'oltrepassare troppo vistosamente; il lucchese infatti non ama spendere per il solo gusto di spendere; se ha in orrore la miseria, è anche vero che non sente alcuna attrattiva per lo sfarzo fine a se stesso, per la superba esibizione delle proprie fortune. Il volto della città s'intona a questa anima della sua gente, la esprime anzi a perfezione: sia nella struttura architettonica — il cerchio delle mura che chiudono Lucca da ogni parte — come nell'intrico delle sue strade e straducole; nel pendolìo quieto delle sue luci serali; nel traffico che, specialmente sullo scorcio dell'estate, è fittissimo ma sempre ordinato e di un'allegrezza in sordina; negli stessi quartieri fuori-porta, formati per lo più da semplici case a due o tre piani, o da villini sullo stile del bungalow statunitense: stile, dunque, di stagionata praticità ed

eleganza, confortato da lunghe memorie di soggiorni oltreoceano. È un volto, quello di Lucca, che riesce subito familiare, chi lo vede la prima volta ha l'impressione di averlo conosciuto da sempre: ma è un'impressione fittizia, una più matura esperienza ci rivela che è un volto chiuso e quasi impenetrabile. Lo dimostra il fatto che si può prender dimora a Lucca: abitarci più di vent'anni: per i nati di qua dalle mura si rimane sempre forestieri. Tollerati, rispettati, anche guardati affettuosamente: ma forestieri.

Negli anni in cui mi trovavo a Lucca, era sorto — per iniziativa di alcuni giornalisti e professori locali — un circolo, che si proponeva un fine di aggiornamento culturale soprattutto letterario: che perseguiva svolgendo un'attività di tono molto modesto, molto discreto. Come d'altronde si conveniva alla città: che avrebbe risposto a un movimento di aperta rottura, anche se puramente velleitario, non con la violenza e la polemica: ma col silenzio, con la totale mancanza di interesse. Le principali città della Toscana hanno conosciuto, nell'immediato dopoguerra, un certo fermento: una certa inquietudine ed effervescenza: un certo pittoresco disordine. Nulla di tutto questo a Lucca: che è città nemica di ogni eccesso e di ogni sbracciarsi a vuoto: e lo punisce ignorandolo e facendolo sfumare nell'assurdo.

Il circolo, dunque, di cui si è detto, invitava periodicamente a tener conferenze e letture uomini rappresentativi della cultura italiana: tutta gente di chiara fama, anche se alcuni non ancora interamente assimilati dal gusto cittadino. Non ricordo se fu il primo o il secondo anno della sua fondazione che il circolo seppe assicurarsi l'intervento di Ungaretti e l'impegno a una pubblica lettura di poesie: per intercessione, forse, del professor De Robertis; o, più probabilmente, per l'affettuoso interesse che Ungaretti nutriva verso Lucca.

Trovai Ungaretti in un bar del Fillungo: insieme col professor De Robertis e un gruppo di scrittori fiorentini. Il Fillungo è il corso di Lucca, la via senz'altro più caratteristica: come corso, non potrebbe essere più intimo e familiare, stretto com'è tra le case e senza marciapiedi; e sempre pieno di gente che va su e giù, in file disciplinate e silenziose.

Vedevo Ungaretti per la prima volta: e subito mi colpì, oltre la schiettezza immediata del contegno, il suo essere per così dire tutto presente e

attento in ogni parola, anche la meno impegnativa: di una presenza e attenzione tanto più fonda quanto più umana e cordiale. Capita a chiunque di parlare a volte senza annettere alcun peso e valore alle parole dette; di lasciarle cadere senza mettervi nulla di sé: ma questo pareva non potesse succedere a Ungaretti. Più tardi prese a discutere col De Robertis circa l'interpretazione esatta di un frammento leopardiano: « il pastorel che all'ombre Meridiane incerte ». — Ora la luce, ora l'ombra — ripeteva Ungaretti, con voce assorta e occhi socchiusi, accompagnandosi col gesto: e la voce pareva spremere e ridurre ogni parola a un puro disegno; che la mano accennava, quasi dividendo nettamente quell'ombra da quella luce.

La lettura ebbe luogo dopo cena: in una saletta che poteva contenere sì e no cento persone. Fin dall'inizio, il pubblico rimase sconcertato: la dizione di Ungaretti era talmente fuori d'ogni consuetudine. Di solito il dicitore, quando si presenta al pubblico, ha già superato ogni emozione: e quella che dimostra agli ascoltatori è il risultato di un calcolo, di una preparazione minuta, di un dosaggio esatto degli accenti, delle inflessioni, dei gesti; e non importa se della poesia non resta che il guscio, se ascoltando si ha l'impressione che il dicitore, nell'atto di esibirsi, sia intimamente disponibile per tutt'altri pensieri: come il pianista provetto, che può fischiettare un motivetto dentro di sé, mentre le sue mani eseguono senza tremare i passi più densi e difficoltosi. Sul viso di Ungaretti, invece, erano visibili una sofferenza, una pena effettiva, e a tratti un improvviso illuminarsi e vibrare: come la poesia stesse ripercorrendo il suo faticoso cammino sino alla finale schiarita; così la voce, da un pianissimo appena udibile, passava a dei fortissimo tempestosi, dal bisbiglio al grido, da una sillabazione lenta e indolita a una pioggia precipitosa di parole.

Ungaretti si accorse a un certo punto dello sconcerto dell'uditorio: e s'interruppe. — Ma sentite? — domandò premurosamente. — No — fece una ragazza, con un tono di accorata ingenuità. — Fatevi più vicini — disse lui: e con un gesto affettuoso abbracciò e attirò a sé i presenti.

La lettura ebbe comunque molto successo — né poteva non averlo, ognuno finì col rendersi conto che aveva davanti a sé un uomo vero, non il fine dicitore di una tradizione retorica purtroppo non superata —; più

di una poesia fu conclusa da un «bravo» fragoroso. Non era il genere di consensi più desiderabile per la poesia di Ungaretti: ma egli ne fu commosso, me n'accorsi rivedendolo all'uscita dalla saletta, a sedere tra un crocchio di gente, con un viso stremato ma felice. — Ma sono chiare, no? sono chiare, non è vero? — lo sentii dire a Enrico Pea, mentre scendevano insieme le scale. Capii che alludeva alle sue poesie: e quella domanda — così disarmata e patetica — m'è rivenuta più volte in mente, da quella sera.

Conosco appena Ungaretti: e non saprei che cosa è rimasto in lui della città che ha dato origine alla sua famiglia. Forse poco, forse nulla: ma in quella domanda ultima, in quel desiderio di coralità, di umana partecipazione, a me piace ritrovare un'eco dell'anima di Lucca: come una sollecitazione al poeta della città che fu della sua gente. Della città dove ogni punta di aspra polemica vien meno: dove ogni cosa assume un volto e una dimensione familiare: anche se difficoltosi a penetrarsi, come tutto ciò che nasce dal tempo e da una lenta assuefazione.

## PAGINE DEL '59 TOSCANO

di

Giorgio Mori

Illustrando in una delle celebri lezioni tenute alla Università di Napoli nel 1872-1873 l'opera di Cesare Cantù ed il suo interesse, caratteristico dei tempi, verso la letteratura popolare, Francesco De Sanctis osservava: « È questo merito del secolo XIX?... No, è la maggior gloria di quel secolo contro cui il nostro ha reagito troppo a lungo, del secolo XVIII? Avendo bisogno di far propaganda nelle classi meno intelligenti, quegli uomini ruppero definitivamente col latino e fecero guerra alla forma scolastica ed accademica, la quale era detta forma letteraria e s'imponeva a tutti gli scrittori. Tutto questo suppone certamente una lunga elaborazione de' secoli precedenti, ma fu nel secolo XVIII che si pose per sempre da parte., se ne cercò un'altra più vicina alla conversazione, più adatta alle intelligenze comuni... Nel secolo XIX il programma si allargò e non si trattò più di diffondere la coltura solo nelle classi borghesi. Gli avvenimenti politici avevano tirato sulla scena una nuova classe, fino a quel tempo tenuta in conto d'iloti... La propaganda che il secolo precedente rivolgeva alle classi borghesi fu applicata alle classi inferiori e sorse la letteratura popolare... ». Propaganda, affermava De Sanctis. Ecco la parola che per prima viene in mente a chi abbia appena terminato la lettura di quello che oggi appare un singolare e quasi arcadico libretto: *Il montanino toscano*, scritto nel 1860 per un editore di Torino dal religioso-poligrafo pistoiese Giuseppe Tigri, la cui incerta

fama rimane affidata — più che ai romanzi, ai troppi versi, ai volumi di storia patria o alla edizione di lettere ciceroniane — a quei *Canti popolari toscani raccolti e annotati* che, ripetutamente editi nel secolo scorso, rappresentano tuttora una fonte di non trascurabile pregio e di indiscussa serietà. Propaganda, si diceva: ma è certo che, per l'occasione, il termine va inteso nel suo senso più alto e più nobile. Si trattava infatti in quel tempo di operare per sottrarre decine, centinaia di migliaia di coscienze all'irrazionale fascino e all'attrazione di ciò che era sempre stato, del paternalismo, delle tradizionali istituzioni delle vecchie società ordinate secondo le rigide modalità dello stato assolutistico, per orientarle verso quell'obbiettivo al quale tendevano gli spiriti più vivi e più pensosi della penisola: l'indipendenza e l'unità nazionale. Cosicché il senso più vero, anche se opinabile in sede storiografica, della riedizione (la terza) di questo *Montanino* per i tipi di Le Monnier è stato colto, ci sembra, da Giovanni Grazzini che, nella prefazione, ha scritto: «...Anche ad attribuirgli soltanto... un merito di testimonianza, accadrà tuttavia che qualche lettore avveduto ne riceva una lieve emozione per la grazia del racconto. Non gli dispiaccia di celebrare il centenario della pacifica rivoluzione toscana su questo filo di nostalgia...». Testimonianza... lieve emozione... E in effetti la semplice storia di Batista, il montanino che va volontario in Piemonte, di sua madre, la triste Nunziata, e della sua promessa, la trepida e pudica Fiorina, una storia che quasi annega nei larghi inserti riempiti di prevedibili tirate patriottiche messe in bocca a questo o a quel personaggio e nei numerosi stornelli e rispetti ripresi in gran parte dalla raccolta del Tigri — la cui prima edizione risaliva a pochissimi anni prima —, riporta ai nostri occhi il quadro di un piccolo mondo ormai scomparso sotto la coltre di cento fra i più pesanti anni della storia dell'umanità: il mondo degli abitanti della montagna pistoiese, che rappresentavano nella società toscana un gruppo sociale ben definito e difficilmente penetrabile. Essi, in gran parte, esercitavano la professione di boscaioli e di faticanti nelle rudimentali fabbriche del ferro del Granducato, e nei mesi invernali si recavano a migliaia in Maremma, appunto per quei lavori. Anche Batista ed il suo tristo patrigno «andavano in Maremma», ed è proprio la febbre malarica contratta laggiù a far da «galeotta» all'amore

mai dichiarato ma sempre sentito che unirà Fiorina a Batista attraverso le cure che la prima gli presterà in occasione di un suo ritorno. Ma dalla lettura del *Montanino*, a lato di questo emergono anche aspetti minori, ma non per questo meno rivelatori, della umile convivenza umana della montagna pistoiese: dalla migrazione delle giovani verso Pistoia e Firenze come domestiche presso facoltose famiglie cittadine — così come fa Rosa, sorella di Batista — alla caratteristica attività, pedagogica quanto sanitaria, del medico in terre così lontane dai centri urbani ed in mezzo a gente semplice ed incolta, una attività che, come ha notato — in verità un po' genericamente — Giorgio Granata sul *Mondo*, sembra anticipare quella del medico socialista di pochi decenni dopo.

Ma il fragile canovaccio narrativo e la prosa — fiaccamente ricercata e composta sino all'artificio — del Tigri non riescono (nè certo l'autore ebbe a desiderarlo) a velare il movente essenziale del racconto, che appare quello di presentare in una determinata chiave alle grandi masse contadine e popolari di Toscana il moto nazionale che si stava allora avviando a conclusione. Si ascolti, tanto per esemplificare, questa battuta patriottico-èsortativa rivolta agli abitanti di Stazzana, il paesino dove risiedono i protagonisti della vicenda, da Stefano, un commilitone di Batista, a proposito di Vittorio Emanuele II: «...Teniamocelo caro questo principe che è proprio nostro d'origine e di core! Sfido io se in Italia si può sognar più la repubblica, che, a dirvela, mi sonerebbe confusione e disordine!». E, oltre il particolare, ben chiaro appare il disegno del Tigri (ma che non fu poi di lui solo), di ricostruire gli avvenimenti del biennio glorioso *ad usum plebis*, secondo il facile ma allora fruttuoso *cliché* di una edificante concordia di intenti fra Vittorio Emanuele, Garibaldi e Napoleone nel volere l'indipendenza, la grandezza, il benessere d'Italia. Acquista così un preciso significato il fatto che negli straripanti racconti politico-militari di Batista, di Stefano e del dottore (che assorbono, con uno squilibrio che tradisce ulteriormente il fine ultimo del libretto, decine e decine di pagine) non compaiano mai i nomi di Cavour e di Mazzini. Troppo pericoloso quest'ultimo per chi ricordava qualcosa della avventura guerrazziana vecchia appena di dieci anni, forse troppo difficile a spiegare l'opera del primo alle rozze psicologie dei montanari pistoiesi.

Ci sembra tuttavia che, proprio per questi suoi molteplici significati (e si pensi anche all'aspetto linguistico così curato dal Tigri), *Il montanino* appartenga non solo alla storia della letteratura popolare ma anche alla più comprensiva storia nazionale: giusto e ben meritato è il posto che Emilio Cecchi e Vittore Branca hanno voluto riservargli in quella « collana in ventiquattresimo » di Le Monnier che essi dirigono con competenza e con duttile sensibilità.

Figlio di un nobile proprietario terriero già aduso alla direzione della cosa pubblica, formatosi intellettualmente sotto la guida del Capei nell'Ateneo Pisano, Marco Tabarrini, arrivato a Firenze nel 1843 già predisposto verso gli studi storico-filosofici, riusciva ben presto a segnalarsi, attraverso i contatti con il gruppo dell'«Archivio storico italiano» e l'intenso lavoro, come uno dei più brillanti seguaci di quella scuola cattolico-liberale che faceva capo ad uomini come il Manzoni, il Balbo, ed il Capponi al quale ultimo lo unì oltretutto l'assoluta comunanza di ideali, anche una lunga, profonda, indistruttibile amicizia. Alla vita politica il giovane storico si era venuto avvicinando, in pratica, solo nel periodo precedente alla grande stagione quarantottesca. Intimamente legato alla parte moderata, egli era stato anche, in quel torno di tempo, eletto deputato alla Assemblea toscana, ma, disilluso e sfiduciato, dopo l'avventura guerrazziana aveva finito per trovare un comodo rifugio nell'alta burocrazia granducale come Segretario del Consiglio di Stato. Poteva così attendere, senza preoccupazioni e senza turbamenti, ai prediletti studi storici: il che gli consentiva, anche, di non rompere definitivamente i ponti con i recenti amici moderati, che l'arrivo delle truppe austriache in Toscana aveva improvvisamente allontanato dalla antica dimestichezza con gli ambienti di corte. Quelli dal 1849 al 1859 furono perciò per il Tabarrini anni quietamente divisi fra il non molto lavoro d'ufficio e le attente ricerche storiche che, come ebbe a scrivere molto più tardi, dovevano rappresentare gli « studi preparatori d'un lavoro più vasto sulla storia d'Italia ».

La nuova situazione internazionale determinatasi verso la fine del 1858 non poteva tuttavia non far avvertire ad una mente acuta quale quella del Tabarrini che qualcosa di serio andava preparandosi. Di qui la sua decisione di tenere un « Diario ». « Col cominciare del 1859 — annotava nella sua prima carta — mi pare che vi sia grande apparecchio di avvenimenti per l'Italia e, se mi dura la pazienza, voglio scrivere in questo libro, giorno per giorno, le cose che accadranno ». Il manoscritto del « Diario », rintracciato da Ugo Balzani fra le carte del Tabarrini avute in consegna poco dopo la sua scomparsa, dal figlio Camillo, e dallo stesso Balzani utilizzato per la commemorazione che del Tabarrini fu invitato a tenere presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, venne poi riscoperto dal Panella ed è adesso pubblicato per i tipi dell'editore Le Monnier, con una colorita introduzione ed un puntuale e sintetico apparato bio-bibliografico a cura di Sergio Camerani.

Sarebbe piuttosto arduo affermare che, come si diceva volentieri qualche tempo fa, esso « getti nuova luce » sulla altalenante vicenda che, in poco più di dieci mesi, condusse il vecchio Granducato di Toscana a confluire nel Regno di Sardegna: salvo alcuni particolari successivamente affiorati, i connotati esterni del periodo sembrano tuttora rimanere quelli fissati nel libro, non recentissimo, di Rodolfo Della Torre, *L'evoluzione del sentimento nazionale in Toscana dal 27 aprile 1859 al 15 marzo 1860*. E tuttavia, il « Diario » di Marco Tabarrini rappresenta una lettura di non comune interesse, perché in esso appare allo scoperto, e senza le inibizioni derivanti dalla pubblicità o dalla strumentalità di altri scritti, il giudizio che del progressivo avvicinamento della Toscana al Piemonte, dopo la fuga dei lorennesi, viene dato da un uomo che interpreta le esigenze ed i sentimenti più profondi di una parte della classe dirigente e proprietaria della regione che questo avvicinamento non vedeva di buon occhio, rivolta come era all'ideale disegno del piccolo stato toscano che magari allo spregiudicato viaggiatore straniero poteva anche apparire, come apparve ad esempio a Stendhal, « assoupissant », ma che per essa rappresentava una somma di interessi, di tradizioni, di idealità, difficilmente rinunciabili. E si legga, per rendersi conto di un simile stato d'animo, quanto scriveva proprio il Tabarrini allorché giunse a Firenze la notizia che Vittorio Emanuele aveva accettato il voto popolare per l'in-

gresso della Toscana nel Regno Sardo: « Il cannone ha tuonato e si è fatta un po' di baldoria in piazza, ma con poco entusiasmo. *Finis Etruriae!* Confesso che a leggere il dispaccio ho sentito rinascere gli spiriti municipali e sono rimasto tristamente commosso in mezzo a molti che gioivano ». Su queste battute si chiude il dignitoso e rattenuto dramma di un uomo e di un gruppo sociale che nei mesi precedenti avevano assistito attoniti, e quasi increduli, al suo maturarsi. Tre appaiono, secondo il Tabarrini, le concause che lo avevano determinato: la sfrenata ambizione dinastica di Napoleone III che sembrava mirare decisamente alla costituzione di un Regno dell'Italia Centrale da affidare al cugino Gerolamo, l'incomprensibile atteggiamento dei sovrani lorennesi che erano rimasti sordi ad ogni sollecitazione della parte più tiepida dei moderati toscani, e non solo di essi, ed avevano preferito abbandonare il Granducato piuttosto che sottostare ad alcune concessioni in senso antiaustriaco, l'evoluzione degli orientamenti — ed era questo che maggiormente amareggiava un uomo come il Tabarrini — della classe dirigente: « l'aristocrazia si è messa nel movimento — appuntava il 14 agosto 1859 — e finisce di dare il carattere al moto toscano del 1859, e lo fa sostanzialmente diverso da quello del 1848 ». La perspicacia del Tabarrini coglieva con quest'ultima osservazione quello che tuttora è il punto decisivo da considerare per una valutazione non superficiale né banalmente cronistica degli eventi toscani del 1859-1860. Basti qui accennare, per indicare il senso e le caratteristiche di quella evoluzione, che qualcosa di simile accadrà anche, nello scorcio del 1860, in Sicilia, dove i proprietari terrieri, inizialmente recalcitranti nei confronti della annessione al Piemonte, diventarono in un secondo tempo i fautori più accaniti del movimento in questa direzione, come ha mostrato di recente la più accreditata storiografia (e si pensi anche al chiarissimo senso della battuta messa in bocca dal principe di Lampedusa ad un pittoresco personaggio del suo *Gattopardo*: « Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi »).

La più rigida e consapevole espressione di una tale scelta fu impersonata, in Toscana, dalla figura di Bettino Ricasoli, di gran lunga superiore per energia, per preveggenza, per tenacia, a tutti i suoi amici moderati (e di ciò si rendeva ben conto lo stesso Tabarrini, che gli era al fianco dal momento

del suo ingresso nel Governo ma che non ne approvava di certo gli orientamenti, allorchè scriveva: « Degli uomini che hanno ora il potere, il Ricasoli mi pare il solo che intenda le cose e abbia concetti larghi e ferrea volontà »). Il Ricasoli usò indiscriminatamente ogni mezzo pur di conseguire i propri obbiettivi. La sua azione fu talmente convincente e redditizia che, pressochè isolato agli inizi del movimento nelle proprie convinzioni annessionistiche, riuscì a portare dietro di sé, ad uno ad uno, gran parte dei più autorevoli componenti del gruppo dirigente moderato: magari facendo fare a diversi di essi un corroborante viaggio nella capitale subalpina, quasi a toglier loro preoccupazioni e timori al riguardo del futuro assetto sociale della regione, la cui intangibilità, riposante sul binomio mezzadria-libero scambio, rappresentava, in fondo, un'inespressa condizione per l'adesione al moto unitario. Si assisté così alla « conversione » di un Cambray-Digny, di un Neri Corsini (e si vedano in questo senso le sue lettere torinesi al Galeotti da poco pubblicate da Berta Maracchi Biagiarelli sulla *Rassegna Storica Toscana*) e, via via, della netta maggioranza della decisiva classe dei proprietari terrieri, all'idea dell'unione al Piemonte. Ed i risultati del plebiscito, 366.571 voti per l'annessione, 14.925 per il Regno separato, avranno un significato non indubbio anche agli occhi del disincantato Tabarrini, che l'11-12 marzo 1860, dopo aver confessato di aver dato scientemente un voto nullo, scriveva: « Nelle campagne... mi dicono che il movimento della popolazione è tanto grande, a malgrado della neve che copriva tutta la parte montuosa. Il contadiname avrà votato *ad nutum* dei padroni, e questa sarà stata l'unica coazione ».

Qualche tempo dopo però, dimenticate — o abbandonate — le nostalgie di questo biennio, anch'egli « comprenderà », nella pratica, l'importanza ed il significato dell'opera ricasoliana e della conseguita unità nazionale: e finirà — giustamente — Senatore del Regno e, pare, estensore dei discorsi della Corona.

# LA REALTÀ TRUCCATA DI CALVINO

di

Angelo Guglielmi

Da *Il Barone rampante* di Calvino si possono ricavare alcuni ragionamenti di ordine generale sulle possibilità esistenti di fare romanzo, che se non altro traggono spunto da quel libro, anchè se non trovano in esso tutta la varietà delle loro radici e giustificazioni. Si tratta di un discorso abbozzato dal *Barone*, ma che è necessario chiarire nei suoi nessi logici, scoprire nella sua problematica critica, salvare dalle implicazioni ottimistiche che lo minacciano da vicino, e soprattutto togliergli quell'aria espedientistica, di « deus ex machina » della storia del romanzo contemporaneo italiano, in cui si presenta nel libro di Italo Calvino. A dire la verità la sua natura più propria, più autentica — stiamo parlando dell'oggetto cui si riferisce il discorso in questione — è proprio quella di essere un trucco, un espediente scelto per ovviare a certe difficoltà insormontabili che si frapponevano alle possibilità di fare romanzo e che era necessario assolutamente scavalcare per chiunque fosse impegnato in una impresa narrativa. Anzi per chiunque è impegnato in una impresa narrativa. Giacchè si tratta di un discorso ancora del tutto vero. E vediamo di tracciarne il senso.

Tutti sappiamo come nell'immediato dopoguerra la cultura italiana, approfittando di un inaspettato recupero di idealità, rese reali e vere dal fatto di essere scontate fisicamente, con le miserie della guerra, i morti, i feriti e i torturati della lotta di liberazione, si sia gonfiata sotto l'azione

di una iniezione di nuovo umanesimo, si sia arricchita di alcuni gesti e capacità di aggressione diretta, della possibilità di una emotività immediata, presupponente l'autonomia dell'oggetto, la sua realtà indipendentemente da ogni partecipazione del soggetto. Di qui nacquero le frasi forti, i toni esclamativi, le parole fiere e accusatorie e le implicazioni di solidarietà civile della letteratura del tempo. Gli oggetti se ne stavano lì, veri in tutta la loro interezza, con il sangue delle loro ferite, con le sofferenze patite durante i recenti trascorsi guerreschi, con le loro miserie sempre gridate. Questo indusse nei letterati del tempo una fiducia che essi ormai avevano perduto: la fiducia nella indipendente esistenza dell'oggetto, nell'autonomia della realtà esterna: la crisi dei contenuti che aveva contraddistinta tutta la letteratura moderna pareva come cancellata di colpo: si riprese a riflettere con fedeltà gli aspetti naturali, il sentimento della socialità divenne di nuovo produttivo di poesia. I contorni obiettivi delle cose ritornarono veri. Era come se d'incanto fosse rinato il rapporto umanistico tra intelletto e natura, la collaborazione tra soggetto e oggetto. Tuttavia si trattava di un inganno: quella collaborazione non esisteva. Nonostante ogni apparenza si continuava a scrivere una letteratura interiorizzata: si continuava a pensare attraverso il ricordo o le esplorazioni del subcosciente: e gli eroismi, i sacrifici disinteressati e gli ispidi paesaggi della letteratura partigiana sono altrettanto poco « veri », altrettanto « letterari » dei sentimenti inventati e distrattivi della letteratura decadente. Il vero è che non si trattava del recupero di un oggetto: esso era già morto con Joyce o Proust e prima ancora di loro e certo non sarebbe stata una guerra a resuscitarlo. Ma la guerra aveva prodotto nel corpo dell'uomo delle ferite dolorose, delle amputazioni che sfuggivano al controllo del soggetto e che questi quindi fu costretto a intendere come qualcosa d'altro da sé, come il suo contrario: come l'oggetto. Così quell'oggetto non erano che quelle ferite, quelle umiliazioni che l'uomo aveva patito. Di qui il carattere d'inimicizia che assunse il rapporto intelletto-natura, uomo-realtà nella letteratura del dopoguerra. Il realismo della letteratura del quarantacinque è infatti un realismo vendicativo, fatto di termini negativi, di parole dure. Il rimprovero è la dimensione più uguale. L'anima dunque di quelle idealità, dell'eroismo civile, del sacrificio, della solidarietà sociale era un'anima fisica.

La voce è quasi sempre il grido, il lamento. E quando quelle ferite si fossero rimarginate (cosa che accadde intorno al 1950) quelle idealità sarebbero ritornate vuote come d'altra parte lo erano da circa un secolo: l'inganno sarebbe caduto. E che si trattasse di un'operazione del tutto soggettiva, cioè di un ribadimento della preponderanza del soggetto, delle sue invenzioni, delle sue vie interiorizzate e atmosferiche contro quelle fattuali e concrete dell'oggetto, della realtà esterna, lo dimostra anche il carattere del tutto letterario della letteratura neorealistica dell'Italia dell'ultimo dopoguerra: si pensi ai film *Paisà* o a *Il Compagno* di Pavese, in cui i dati preponderanti, ai quali è affidata la verità artistica delle due suddette opere, non sono tanto i contenuti epici delle situazioni politiche e morali in esse compresi, quanto certi gesti dell'anima, alcune nervosità dell'intelletto, una supertensione fisica, una emotività violenta e primordiale già riscontrabile in altri esperimenti a base del tutto letteraria, come i racconti di Hemingway. Così si può dire che la guerra non è valsa a restituire alla cultura italiana il senso della realtà, come generalmente si dice: la guerra servì all'opposto a iniettare nella cultura italiana delle vitamine letterarie, a procurarle una varietà di strumenti, di trucchi, di espedienti, di mediazioni attraverso cui ritrovare la strada della realtà — anche se naturalmente si sarebbe trattato di una strada indiretta, soggettiva, mistificatoria rispetto al dato naturale. Servì quindi a insegnare all'Italia come continuare a fare una letteratura viva, anche se nevrastenica, tendenziosa, interiorizzata: anche se diversa da quella umanistica e obiettiva; a insegnare a noi cose che altre culture più fortunate già da tempo sapevano. Comunque quei trucchi, quegli espedienti non vennero fuori immediatamente: il loro scheletro si nascose in brani di carne, che erano appunto quelle tagliuzzate e lacerate dalle granaie tedesche, e mentre in effetti non si faceva altro che utilizzare e mettere in atto quegli espedienti, pareva che, invece, non si parlasse che di quelle carni e delle idealità che non erano altro che il loro alone di sofferenza. E pareva che si fosse riacquistata la possibilità di aggredire direttamente la realtà, di assumere il suo punto di vista, di parlare con parole certe e obiettive. Pareva che l'uomo fosse ridiventato oggetto di canto, come nei poemi omerici, e che si potesse di nuovo fare poesia sognando per gli individui,

come in un poema virgiliano, un avvenire socialmente migliore. Ma ben presto il ricordo di quelle carni martoriate scomparve, e di pari passo con esse si sgonfiarono anche le idealità. La realtà non parlava più direttamente: non dava più questa impressione. Gli espedienti vennero a galla; avevano ormai un'apparenza meccanica e inservibile. Era necessario rivederli, renderli ancora più sottili e elaborati, più sofisticati e perfetti per poterli ancora usare, con la possibilità di afferrare ancora qualcosa. Calvino con il suo *Barone* ci pare che sottolinei proprio il momento in cui s'impone la necessità di un maggiore perfezionamento degli strumenti letterari, di una più attenta e totale « letterarizzazione » dell'emozione artistica.

Così, contrariamente a quanto si dice, il *Barone* di Calvino ci pare non tanto un esempio di serenità di scrittura, il risultato di un abbandono incantato e felice all'emozione poetica, quanto piuttosto la prova di una mistificazione, di un impegno che non ha nulla della inconsapevolezza della favola, la prova del ricorso ad alcuni trucchi attraverso cui far fruttare il proprio contatto con la realtà. È chiaro che parlando di mistificazione abbiamo scaricato il termine delle sue significazioni negative, adoperandolo per indicare la tendenza di Italo Calvino a tentare di afferrare un qualche sentimento della realtà, aggredendola alle spalle, prendendola a tradimento attraverso il trucco della favola.

Abbiamo visto infatti, più sopra, come la realtà non sia immediatamente percepibile: il tentativo di afferrarla direttamente porta alle falsificazioni del *Metello*, che non stringono alcun senso del reale, ma solo alcune sovrastrutture di esso, meccaniche e sorde. A Pratolini forse è sfuggito che il neorealismo dell'Italia del dopoguerra fu soprattutto una scoperta letteraria, un recupero di letteratura e non di realtà: così non era per nulla lecito passare dal neorealismo al realismo sociale: più conseguente è da ritenersi il passaggio dal neorealismo alla favola, all'apologo, alla scrittura indiretta, in cui si attua la prevalenza dei fatti marginali su quelli centrali, come riflesso e conseguenza dell'obiettivo maggiore importanza dei primi sui secondi, nel senso che oggi la chiusura di un fatto, il suo ultimo stadio è sempre meno vero, contiene un grado minore di realtà utilizzabile che non la sua crescita, il suo stadio embrionale, le cosiddette circostanze marginali. E d'altra parte in quale

altro senso se non in questo è da intendersi il rifiuto del risultato chiuso, formale, il mantenere la vicenda sempre aperta, tirando indietro i personaggi ogni volta che stanno per « compiersi » che riscontriamo nei romanzi di Pavese o nei films di Antonioni? Comunque, per tornare a noi, possiamo affermare che il Pratolini intese il neorealismo proprio come il contrario della letteratura cioè proprio come non avrebbe dovuto intenderlo.

Calvino invece capì che la via della realtà non consisteva nell'assumere direttamente i dati dell'oggetto, che ormai si era del tutto consunto, conservando un contenuto del tutto dialettale, folcloristico, aneddotico. L'oggetto andava ricostruito, ristrutturato. Ogni ricostruzione è di carattere intellettualistico: deve tutto al soggetto. Così ricaricare l'oggetto significa intellettualizzarlo, sottoporre la sua apparenza consueta ad alcuni processi di svisamento, di ricomposizione secondo altre coordinate, non più di carattere naturale, gonfiarlo e tenderlo sotto la spinta di energie e di illuminazioni artefatte.

Quando il fratello di Cosimo a Parigi incontra il vecchio Voltaire, al quale è giunta notizia della curiosa decisione del barone di Rondò di vivere sugli alberi, tra i due intercorre questo dialogo:

— Mais c'est pour être plus proche du ciel que votre frère reste là-haut?

— Mio fratello — rispose (il fratello di Cosimo) — sostiene che chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria —, e il Voltaire apprezzò molto la risposta.

— Jadis, c'était seulement la nature qui créait des phénomènes vivants; — concluse, — maintenant c'est la Raison.

Quest'ultima affermazione costituisce, a nostro avviso, la chiave essenziale per intendere non solo il libro del Calvino ma insieme ad esso tanta parte di letteratura moderna. Sarebbe un errore d'altra parte riconoscere in detta proposizione un contenuto illuministico e non avvedersi che sotto il lucido delle sue parole freme una drammaticità non pretestuosa e aneddotica alla maniera degli enciclopedisti, ma grave e ferma come nei filosofi esistenzialisti. Nei quali esiste una drammaticità che non investe esclusivamente gli aspetti culturali della vita umana, ma riguarda profondamente e in maniera capillare l'intera esistenza, nei suoi cardini di sopravvivenza

e di invenzione storica. Si tratta in altre parole non tanto, alla maniera degli illuministi, di una drammaticità culturale, ma piuttosto esistenziale, definitiva, caratterologica. La qualità paradossale e in fondo ottimistica degli assiomi degli enciclopedisti viene trasportata dal piano dell'intelligenza a quello della carne: dove finisce di essere paradossale per diventare drammatica. Così le parole di Voltaire, sopra riportate, chiedono un'interpretazione radicale e alla lettera, e non parziale e allusiva come sempre di fronte ad un aforisma. E in detta interpretazione radicale è compresa la forte affermazione per cui la mediazione dell'intelletto, la via del trucco intellettuale è l'unica che possa portarci a stabilire rapporti veri con la realtà, in altri tempi raggiungibile per via di contatti diretti e non contaminati da interventi impuri. E questi significati pare che siano ben fissi nella mente di Calvino, nel quale allora, come si è già accennato, il ricorso alla favola, al tono paradossale e felicemente alterato è giustificabile proprio nella necessità di dovere affrontare la realtà alle spalle, attraverso mediazioni e trucchi, per potere cogliere qualche suo fremito o certe sue ampiezze ideologiche o sentimentali, le quali d'altra parte occorre liberalizzare dei loro contorni tradizionali, in cui appaiono del tutto soffocate e distrutte. La funzione delle mediazioni, il ricorso ai trucchi è proprio in relazione alla provocazione di quelle rotture: la conseguenza è la liberalizzazione dei contenuti veri e naturali delle cose, le quali d'altra parte, una volta liberate, porteranno il tono febbricitante, esaltato, impuro conseguente al processo di rottura e di lotta, quell'apparenza d'innaturalità — che è piuttosto di non convenzionalità, di ricchezza dilagante, costruita anche di elementi non pertinenti o apparentemente estranei — con le quali si presentano le cose nei romanzi moderni.

Si considerino i contenuti eversivi, non attendibili, estranei di cui si compone l'amore di Cosimo e Viola. L'irrealtà delle situazioni cui detto amore dà vita o attraverso le quali esso si realizza quale altra funzione ha se non di afferrare e definire una potenza o intensità di sentimento, una ricchezza e forza di storia, che sarebbe sfuggita nel caso fosse stata presa di petto, cioè l'amore di Cosimo e Viola, come quello dei libri di Pratolini, fosse stato immaginato nelle circostanze convenzionali, reali e naturali,

in cui solitamente si compie nella vita quotidiana? Il Calvino invece cosa fa? Rompe le suddette circostanze convenzionali: liberando tanto Cosimo che Viola da ogni peso e significazione sociale, l'uno e l'altra limitandosi di tingere di un aristocraticismo adoperato quale strumento di dilatazione quasi fisiologica dei personaggi, e non certo in chiave polemicamente classista; abbattendo i muri dell'alcova, fino a trasferirla nel nodo di un grosso albero; fornendo tanto l'uno che l'altra di strani significati simbolici, col fare correre Viola verso i convegni con Cosimo a galoppo di un cavallo, per giunta bianco, che « a forza di correre per quel terreno di salite e dirupi era diventato rampante come un capriolo », come un capriolo era diventato Cosimo, dacchè — molti anni prima — aveva deciso di trasferirsi a vivere per sempre sugli alberi. « Gli Ombrosotti quando lo vedevano galoppare a briglia sciolta, il viso quasi immerso nella criniera bianca del cavallo, sapevano che correva ad un convegno col Barone. Anche nell'andare a cavallo ella esprimeva una forza amorosa, ma qui Cosimo non poteva più seguirla; e la passione equestre di lei, sebbene egli molto l'ammirasse, però era per lui anche una segreta ragione di gelosia e di rancore, perchè vedeva Viola dominare un mondo più vasto del suo e capiva che non avrebbe mai potuto averla solo per sè, chiuderla nei confini del suo regno ». Si potrebbe pensare che il Calvino si sia limitato per evitare le difficoltà intrinseche in ogni storia d'amore, o per gonfiarlo di atmosfera e di luce, a trasferirlo dal piano della realtà a quello del mito felice, dove si tinge di colori gradevoli e festosi, a scapito d'altra parte di ogni approfondimento e consistenza veramente umana. In altre parole potrebbe venire il sospetto che Calvino si sia servito della favola per sottrarsi alla realtà, di fronte alla quale sarebbe povero e impotente. Ma vediamo più da vicino come stanno le cose, sulla scorta della citazione sopra riportata. Intanto il panteismo espresso dalla donna che corre a briglia sciolta verso i convegni d'amore, ebbra della corsa e della difficoltà di essa, non è di carattere sentimentale ma appartiene all'ordine dei sensi, impegna la sensibilità fisiologica, è di natura erotico-sessuale. È un panteismo di crisi, fatto di lacerazioni, prima ancora che di pienezze, di spezzature prima che di distensioni, ricco di aspirazioni più che di realizzazioni. Viola correndo a briglia sciolta non solo così testimonia il suo amore



5 - Hisao Domoto: *Pittura* (1958)



6 - Katsuo Shiraga: *Composizione* (1958)

per Cosimo, ma più ancora testimonia che l'amore per Cosimo non è sufficiente, che la sua potenzialità amorosa tende a trovare risposta e realizzazione al di là di Cosimo, in occasioni più grandi di Cosimo, come anche al di là di ogni altra occasione più grande di Cosimo che Viola raggiungesse.

In questa maniera Calvino coglie la drammaticità della sensibilità moderna, la cui caratteristica è proprio di essere sempre « qualche cosa d'altro », di non essere apparentemente mai al suo posto, di riflettersi in una molteplicità di stimoli, di vezzi, di slittate non pertinenti, di porsi in una condizione di tensione continua, mai pacificata, sempre aperta e velleitaria per struttura. Nel quadro di una tale sensibilità non sono i piani della realizzazione, della pacificazione quelli che contano, quanto la necessità di non chiudersi, di vivere una infinita disponibilità. « La marchesa (Viola), da parte sua, forse soffriva di non potere essere insieme amante e amazzone: la prendeva alle volte un indistinto bisogno che l'amore di lei e Cosimo fosse amore a cavallo, e correre sugli alberi non le bastava più; avrebbe voluto correrci al galoppo in sella al suo destriero ». Così lo spostare i confini dell'amore oltre i suoi termini propri, allargandone la scena con elementi estranei di ordine fantastico, serve al Calvino per permettergli di cogliere quelle lacerazioni di carattere intellettuale che riguardano ogni impegno sentimentale moderno, costituendone la maggiore e peculiare verità. « L'amore riprendeva con una furia pari al litigio. Era di fatti la stessa cosa, ma Cosimo non ne capiva niente ». (Dove la parola « litigio » non entra nel discorso soltanto con il suo significato figurativo di violenza, esaltando e dando intensità all'aspetto erotico dell'amore, ma insieme a questo con quello didascalico di rottura. È come se ogni forma di sensibilità via via che si spinge verso la sua massima tensione procede anche verso la sua rottura, il suo superamento, la sua distrazione in cose diverse rispetto a quelle che già la provocarono). E come finisce l'amore di Cosimo e Viola? Tra Viola e Cosimo, ingelosito dall'attenzione che Viola finge di accordare a due ufficiali, intercorre questo dialogo:

— Se preferisce quei due vermi...

— Non ti permetto di disprezzare i miei amici! — lei gridò, e ancora pensava: « a me importi solo tu, è solo per te che faccio quello che faccio ».

- Solo io posso essere disprezzato...
- Il tuo modo di pensare! (risponde Viola).
- Sono una cosa solo con esso.
- Allora addio. Parto stasera stessa. Non mi vedrai più.

(Viola) corse alla villa, fece i bagagli, partì... Fu di parola. Non tornò più a Ombrosa ».

Con questo breve dialogo, che contiene motivi per cui Viola e Cosimo avrebbero dovuto accendersi di nuovo e più forte amore piuttosto che separarsi per sempre, ha luogo l'addio definitivo dei due amanti. Addio che diventa attendibile se visto nella cornice delle ragioni che più sopra illustravamo, consistenti appunto in quella qualità più vera e peculiare della sensibilità moderna, per cui essa nel momento in cui si propone nella sua massima pienezza, tende appunto a superarsi, a sfuggire ai confini di ciò che la condiziona, quasi che in essi tema di soffocare e perdersi. Di qui il tono scattante, nervoso, intellettualizzato della vitalità moderna: di qui la tesa disperazione, il carattere leggermente sinistro, ambiguo e tendenzialmente distratto di cui si colora ogni vero impegno sentimentale oggi. E questa disperazione nervosa, questa tensione intellettuale, nutrita di sinistri scricchiolii e sempre in allarme e inquieta, costituisce il sottofondo contraddittorio della straordinaria felicità di Cosimo e Viola, che si dicono il loro ultimo addio quando avrebbero dovuto amarsi di più.

S'intende che questi nuclei di verità che sfuggono ad ogni interpretazione logica non possono essere dati con un'espressione diretta, nè raccontati come in un romanzo naturalistico secondo una catena di causa e effetto, ma per esempio allusi in un apologo, fatti fiorire in una favola, nelle cui dimensioni non finite e soprattutto nel cui carattere artificioso anch'essi, che appunto per natura sono non definiti, non logici e anzi contraddittori, possano trovare il terreno più adatto per mostrarsi, un appiglio cui afferrarsi, l'ambiente attraverso cui offrirsi con una qualche attendibilità.

Questo è il significato della favola in Calvino: la forma di una scelta letteraria che è l'unico modo per compiere la scelta vitale.

# Le idee contemporanee

## LA CRITICA MILITANTE: IERI, OGGI

*È all'ordine del giorno dell'andamento delle nostre cose letterarie, il comportamento della critica che s'impegna giorno per giorno su giornali o riviste: la così detta critica « militante ». Sono in discussione i compiti che tale critica dovrebbe svolgere, i doveri che si sarebbe assunta, il modo di rivolgersi al pubblico ed agli scrittori; quasi d'obbligo un raffronto tra quello che la critica oggi fa e quello che seppe fare nel recente passato, ad esempio nel periodo tra le due guerre.*

*È mia convinzione, e non di oggi, che nel suo complesso, l'attività contemporanea della critica non persuada, non sia sufficiente. Talora non accenna neppure una scelta, non tiene ad un proprio rigore d'orientamento, salta di qua e di là, subisce di continuo influenze del momento, ora è attratta da ragioni ideologiche, ora stilistiche, e formali, ora filologiche, ora contenutistiche, ora è motivata da motivi di opportunità e di quieto vivere, ora da risentimenti cronachistici. Con qualche eccezione, beninteso, poche eccezioni.*

*Ne viene di conseguenza che un rapporto proposto tra la critica del passato recente e quella odierna si risolve a pieno vantaggio della prima. Infatti Gargiulo e De Robertis nell'arco ampio della loro carriera, Cecchi e Pancrazi (quest'ultimo piuttosto un consolidatore della fama di uno scrittore che un suo effettivo scopritore), Bo e Contini, all'inizio dei loro interessi critici, lavorarono insieme in un triplice senso, vorrei dire, fondamentali agli effetti di un risultato. Da una parte seppero scegliere, separare il grano dal loglio, puntare sui valori veri, scorgere al loro inizio quelle voci che avrebbero poi resistito agli anni (ed oramai ai cinquant'anni del '900 letterario): non si fecero mai raggiungere dai frastuoni del clamore contemporaneo, non scambiarono le ragioni di costume con le ragioni letterarie, non prestarono giustificazioni d'occasione a testi più che zoppicanti. Ci fu rigore nella scelta, impegno nel sostenerla, onestà e amore. Più o meno, i veri scrittori del '900 risultarono tutti dalla loro indicazione: ci fu qualche errore, qualche generosità dovuta anche, forse, a rapporti di carattere per-*

sonale, ma se nei repertori allestiti dai critici di cui s'è parlato, ognuno per suo conto, si riscontrassero i denominatori comuni positivi, ecco che su quelli sarebbe tacito l'accordo.

Restando a questo punto, vogliamo ora proporre una controprova sui repertori dei critici più giovani d'oggi? Prima di tutto non sapremmo davvero scegliere con tanta nettezza e precisione, e non troveremmo personalità così attente e precise in ordine ai fatti letterari contemporanei, ma studiosi o scrittori che variano di continuo i loro interessi, che giocano di scrittura e di cultura, che non procedono secondo un vero marcato impegno contemporaneo. I repertori in ogni caso diventano elenchi infiniti dove trovano posto, più o meno, tutti gli autori di libri e libretti, tutte le marche editoriali, ogni raccolta di versi o proposta di narrativa. Davvero rari e fortunati i casi in cui sia possibile estrarre un denominatore comune di scelta o di gusto letterari. La critica tra le due guerre sapendo scegliere con rigore seppe naturalmente assolvere all'altro suo compito preciso che è quello di orientare: i suggerimenti che venivano erano validi. Io ho conosciuto gente di studio e di una certa cultura, impegnata in professioni pressanti, in occupazioni minute, che, per essere al corrente con il «meglio» della letteratura contemporanea, seguiva le indicazioni dai volumi di Gargiulo o di De Robertis o di Pancrazi, o stava attenta all'ultima loro recensione scorsa su di un giornale o su una rivista per passare alla diretta lettura del volume consigliato. Erano rare le delusioni, ovvero si stabiliva subito un rapporto o di identità o di avversione nel gusto dichiarato e nella scelta effettuata. Questo era un risultato che oggi si ripete assai di rado: i librai dicono che pochissimi sono gli articoli di recensione che fanno vendere qualche copia in più del libro; in ogni caso quegli articoli sono direttamente proporzionali nel risultato ottenuto alla importanza della testata giornalistica che li ospita. I risultati devono essere ben modesti se si dà il caso di libri stampati che ottengono più articoli o segnalazioni di quante copie non vendano.

Infine la critica di un tempo, oltre a scegliere, oltre a orientare, riusciva ad imbastire un dialogo con uno scrittore, riusciva a dare un suggerimento, a mettere l'accento su una zona d'ombra, a dare nuova lena, e fiducia e rigorosa speranza. Ora, per lo più, è un soffietto fatto a freddo, oppure una frettolosa indicazione: e certe volte si muta — grazie a certa preparazione filologica e tecnica — in uno studio così approfondito e complesso da risultare inesplicabile per il comune lettore, e non direttamente indirizzato all'interessato. Una esercitazione accademica, un pezzo di bravura, una narcisistica esibizione.

La situazione, però, da allora ad oggi è mutata profondamente: le cose si svolgono oggi nel senso di una tale inflazione e di una tale confusione che non accadeva di riscontrare in altri tempi. Se questo da una parte può giustificare l'approssimatività dell'odierno lavoro critico, dall'altra mette l'accento sulla maggior gravità di ciò che accade intorno a noi. La nostra critica, infatti, non assolve a compiti di scelta o di orientamento proprio quando questa opera sarebbe più che mai necessaria, perchè ogni transenna d'ordine letterario è stata travolta. Una critica funzionante riesce ad incanalare in varie direzioni le acque in movimento della letteratura, le sa — più o meno bene (e i conti non sono mai definitivi, quelli definitivi si faranno tra qualche decennio) — far scorrere verso quelle zone che hanno bisogno di una certa irrigazione, le altre può lasciarle a sè in bacini o depositi o anche in estese paludi.

*Purchè, prima, quella scelta, quell'incanalamento sia effettuato. A questo la critica del passato era riuscita quando il livello e la forza spontanea delle acque letterarie non erano comunque mai stati tali da mettere in pericolo l'entità delle strutture di arginamento che erano state predisposte da una certa disciplina culturale, da un certo senso di eredità di studi, da un certo lume di orientamento. Ora, invece, che le acque sono cresciute di livello al di là di ogni immaginazione; ora che si sono mescolate insieme tante mai cose, tante mai componenti, e premono senza nessuna disciplina e mettono a dura prova le strutture preesistenti (o già le travolgono?), ecco che l'opera di imbrigliamento, di incanalamento, di scelta non viene neanche più tentata.*

*L'inflazione letteraria del resto ha messo l'attività critica militante contemporanea nella impossibilità di riuscire funzionante: uno studioso, più o meno giovane, può essersi a suo tempo preso il compito, verso la propria coscienza e verso il pubblico, di leggere e di informare, di tenere al corrente, di intervenire puntuale con la sua parola di orientamento. Oggi deve riconoscere, per pace della sua buona coscienza, che non è più in grado di assolvere al compito che si era assunto.*

*Non è in grado — torneremo a dire — perchè non può leggere tutto ciò che arriva a posarsi sul suo tavolo, tutti i libri nuovi italiani che vede esposti sui banchi delle librerie; perchè nessuno studioso serio potrà rinunciare a dedicare parte del suo tempo alla lettura ed alla meditazione sui testi classici delle nostre e delle altre letterature; perchè non sarà possibile bandire dai propri interessi una certa curiosità di quanto contemporaneamente avviene fuori dai nostri confini (da un certo momento in là lo studio della letteratura italiana contemporanea ha necessità di continui raffronti e di continue sperimentazioni con parallele esperienze di diverse lingue e letterature); perchè il campo delle attenzioni, e dunque dei pretesti di natura letteraria, cresce di continuo, si riferisce ad interessi storici e sociologici, filosofici e politici e d'osservazione morale, con tanti altri testi da osservare, per chi voglia risalire alla fonte. Si aggiunga che la situazione attuale non comporta per quasi nessun critico militante di poter passare la vita solo leggendo ciò che gli fa piacere, c'è chi è professore, chi è redattore di giornali, chi lavora per conto di editori, chi svolge compiti in altri uffici o settori. Insomma quello della lettura critica è una seconda occupazione: il tempo disponibile è quello che è, insufficiente ad informarsi, anche se fosse per intero dedicato ad un solo campo di osservazione. Ma se il campo fosse uno solo (senza più classici, senza letterature straniere, senza altri approfondimenti) ben misero sarebbe, comunque, il risultato.*

*La situazione nella quale si trovò ad operare la generazione critica precedente era indubbiamente più favorevole: non solo la scelta era più facilmente effettuabile, essendo tanto minore il campo da setacciare; ma erano vivi e riproposti di continuo certi margini, certe separazioni. C'era la letteratura e la non letteratura, gli « ufficiali » e i « sottufficiali », l'arte o il tentativo verso quella strada, e l'appendice, il solleticamento dei gusti del pubblico: nella separazione dell'un genere dall'altro, la critica poteva procedere piuttosto speditamente, ed il pubblico seguiva con maggiore docilità. (Si trattava poi nell'unico campo prescelto di procedere ad una certa indicazione di valori, ad una qualche dosatura, ed anche in questo il lavoro di quella critica fu, nel complesso, eccellente). Ma oggi dove è con eguale nettezza il margine, dove è la separazione? Si va giorno per giorno sempre di più riducendo,*

si è assottigliato fino ad apparire un filo soltanto, le ragioni dell'arte e quelle dell'appendice sono via via più in contatto, si mescolano, danno l'una giustificazioni all'altra. Le caratteristiche non sono più divise e nette: gli esempi narrativi che ci sono proposti sono una mescolanza, per lo più, di tentativi fatti per forza di invenzione, di trascrizioni effettuate per soggezione al documento, di impulsi dettati da una notevole dose di ossequio alla moda ed al frastuono che ci circonda, di spunti a carattere commerciale intesi a legare di più il pubblico che giudicavamo tipici delle serie d'appendici, di trucchi e di risorse tecniche che un tempo parevano patrimonio di certi generi letterari ad effetto, e con obiettivi molto circoscritti. Orientarsi ed orientare è sempre più difficile.

Certa critica più giovane dà poi una non buona impressione di pigrizia: vive alla giornata, si occupa solamente di quello che esce giorno per giorno, non compie nessuno sforzo di recupero, non cerca collegamenti. Se un giovane critico legge l'ultima novità di un vecchio scrittore, ne parla come se il libro fosse cosa a sé, non viene da complete letture precedenti, non si preoccupa affatto di collocare quel testo in un rapporto illuminante con le altre opere. Così lo tratta alla stregua del nuovo titolo dell'editore alla moda.

Anche da questo modo di accostamento risulta quel panorama che più ci impressiona, a conclusione di queste note, che più di tutto temiamo anche nelle sue conseguenze finali: il livellamento che è in corso, livellamento di qualità, e livellamento di accoglienza critica. Escono centinaia di nuovi romanzi, ci sono centinaia di nuovi poeti: non è facile prenderli e buttarli dalla finestra. Si assomigliano un po' tutti, riescono tutti a raggiungere un medesimo livello non indegno, ma non vanno nè molto al di sotto, nè molto al di sopra; certe prove finiscono per apparire con più o meno evidenza quasi fossero state assistite o danneggiate piuttosto da una sorta di fortuna tecnica e d'accorgimento che di ispirazione. Meno ancora può fruttuosamente operare la critica di fronte ad una tale resa dei conti: è ingiusta se si disinteressa di simili prove, ma s'annoierebbe dal profondo, anche se fosse impegnata con intelligenza e perspicuità a dover sempre registrare questa media, a dover dare atto dei motivi interni ed esterni che giustificano in qualche modo la maggior parte delle opere che ci vengono fornite.

Le conclusioni — già le abbiamo altrove proposte — sono soprattutto gravi per il rapporto tra la giovane e giovanissima letteratura e la critica: l'inflazione, il livellamento, l'abolizione di un margine di separazione netta fanno pensare che difficilmente, con serietà di impegno, la critica potrà aiutare la giovane letteratura nei suoi problemi, chiarirli, indirizzare. La critica non potrà, in una simile situazione, operare con qualche lume e qualche effetto, se non puntando decisamente sul valore letterario di quei testi che considera sicuramente e vittoriosamente poetici: dovrà restringer la cerchia quanto più essa si vada allargando.

E nella cerchia, naturalmente, far posto, via via, ai più giovani e persuasivi scrittori, per i quali alla apparente maggior facilità di situazione (editorialmente, rispetto allo spazio concesso da segnalazioni, note e recensioni frettolose) corrisponderà, invece, una maggiore e più aspra difficoltà di percorso.

LEONE PICCIONI

## L'ITALIANO INSUFFICIENTE

Senza timore di esagerare si può affermare che, in massima parte, gli scrittori giovani, o comunque nuovi, considerano ormai la lingua italiana una lingua morta; buona tutt'al più per gli usi aulici e burocratici.

Per rappresentare in chiave di fantasia e di storia, ossia in chiave di romanzo, l'esistenza degli uomini, per ricreare il loro ambiente sociale e familiare, i loro umori, le loro passioni, sembra sia necessario ricorrere alle varie parlate particolari: forme dialettali e gergali, zeppe di neologismi, idiotismi, termini desunti dai mestieri e, che non guasta, quanto più turpiloquio possibile.

Gli esempi offerti dalla recente prosa narrativa, in qualche caso (per esempio il caso del Pasolini, autore dell'affascinante e insieme repellente romanzo *Una vita violenta*), di per sè, nella loro singolare, irripetibile e schietta violenza costituiscono risultati eccellenti. Ma a noi non spetta (nè — in questa sede — ci interessa) fare una questione di merito: interessa invece una questione di principio, e la riferiamo perchè essa coinvolge la posizione del lettore, non meno che dell'autore.

Quali che siano, dunque, i risultati, e i consensi che li accompagnano, ci sembra che almeno due equivoci, o illusioni, siano alla base della circostanza che il Pasolini scriva usando il linguaggio violento e colorito, ma povero, delle borgate romane, che il Testori si attenga a quello della periferia milanese; che Beppe Fenoglio fino al penultimo suo libro abbia usato assai efficacemente una lingua di sintassi e modi piemontesi, che il giovane Lucio Mastronardi, ultima scoperta di Elio Vittorini, per rappresentare un ambiente popolano di Vigevano adotti abbondantemente il dialetto lombardo-piemontese di quella città. E l'elenco potrebbe continuare. La prima illusione, o erronea convinzione, secondo me è quella di credere che, per amore di verità, occorra adattare, di volta in volta, al personaggio di romanzo una lingua pertinente, ricalcata sul vero, propria dell'ambiente cui si vuole che appartenga. Una lingua non dello scrittore dunque, e neppure del lettore, ma propriamente sua, del personaggio.

Che sembra un'idea giusta, ed è invece un'idea da arte minore, da *collages*, da pittura fatta con materie di per sè reali (e difatti parallelamente alla nuova arte letteraria è cresciuta una nuova arte pittorica che si serve, anzichè di colori, di pezzi di tessuto o altro).

Se dunque Pasolini fa parlare come parlano i suoi « ragazzi di vita » o se, all'opposto emisfero sociale, Ugo Paolo Quintavalle nel descrivere, satireggiando, i ricchi milanesi mette loro in bocca tutti gli « scì scì », i vezzi, i modi gergali di quell'ambiente, talvolta rasentando l'imitazione delle imitazioni di una Franca Valeri, mi domando a quale partito linguistico dovrebbero attenersi tali scrittori il giorno che volessero (perchè no?) rappresentare ambienti meno eccessivi e pittoreschi: ad esempio il piccolo borghese, l'impiegato statale.

Questo personaggio, in genere, benchè psicologicamente complesso, dispone di più discrete risorse verbali del plebeo o dello « snob »; non parla totalmente in lingua o totalmente in dialetto, ma usa un linguaggio mediano, smorto e decente, come la sua condizione, e che si colora soltanto con le frasi meccanicamente desunte dal giornale, dal cinema, dalla radio. Nessuno scrittore, credo, potrebbe riferire puntualmente, con lo spirito mimetico di cui danno prova il Pasolini e gli altri, i discorsi che si odono sui tram, nei corridoi degli uffici, nei bar o sulle spiagge, senza rischiare di apparire povero di spirito e peggio; giacchè gli mancherà anche la risorsa della parola icastica, violenta, della parolaccia che copre con il suo rumore il vuoto dell'anima.

Intendo dire che è relativamente più facile, attingendo al gergo e al dialetto, far parlare un personaggio anche psicologicamente gergale e dialettale, ossia spregiudicatamente violento e pittoresco seppure di limitata varietà interiore, che non restituire con discorsi in lingua i personaggi della vita non-violenta. Così come è più facile trarre partito da parlate risentite e colorite quali il romanesco, il milanese, il napoletano (tra l'altro divulgate dal cinema), che non, per esempio, dall'umbro o dal marchigiano, o dal pugliese.

Il secondo errore, a mio modo di vedere, è quello di ritenere che vi possa essere identità totale tra « parlato » e « scritto »; ossia che uno scrittore possa restituire alle parole dei suoi personaggi il timbro originario, l'accento, le sfumature, il particolare significato delle inflessioni e dei toni. Quand'anche si sforzasse di trascrivere esattamente (magari con l'aiuto di magnetofoni, della stenografia, ecc.) parole e frasi del linguaggio parlato, nell'atto stesso di ordinarli sulla carta, di arginarli con la punteggiatura, di articularli in periodi, ne altererebbe la disposizione e la durata; e resterebbe, rispetto al vero, nella stessa approssimazione di chi per descrivere il miagolio di un gatto si affannasse a scrivere una serie di « miao miao ».

Il linguaggio è, sempre e dovunque, una convenzione, un codice. Convenzione per convenzione, non sarà meglio che lo scrittore si attenga a quella « nazionale », cioè che possa essere intesa da tutti? Senza contare che una lingua (quale risulta nel suo moto continuo di sviluppo dato dall'apporto sia degli scrittori, sia del popolo) è molto più ricca di vocaboli e di locuzioni e offre la possibilità, a chi sa adoperarla, di adempiere a qualsiasi ufficio: pratico, descrittivo, poetico. Non così il gergo dei nuovi scrittori (a parte il limite geografico entro cui possono essere intesi), tant'è vero che essi sono costretti ad alternare il parlato dei dialoghi con l'italiano convenzionale delle descrizioni.

L'esempio dei poeti dialettali dimostra che si può essere grandi come il Belli e come il Porta nel genere, per l'appunto, violento; dove hanno giuoco l'invettiva, la satira, la metafora ardita e il proverbio espressi nella balenante concisione del verso, ma restando al di fuori d'un più vasto e complesso mondo intellettuale e sentimentale ed escludendo il genere *romanzo* e il genere *saggio*. Così sarebbe errato paragonare l'espansione dialettale

(che è di natura anche politica) di oggi al momento di passaggio dal latino al volgare: che fu allora un movimento verso l'alto, un movimento di cultura. E fu soprattutto un movimento unitario, di ricostituzione linguistica.

« Il latino — dice Alfredo Schiaffini — si era andato decomponendo in una pletorica moltitudine di parlate ». Sarà così anche per l'italiano, considerato insufficiente e spregiato dagli stessi scrittori?

LIBERO BIGIARETTI

## UNO SCRITTORE ALLO STADIO

Parlerò dei portieri. Il più vecchio che ho conosciuto era quello della squadretta del mio paese. Allora, in verità, per me era una squadra e il paese una città che a oriente aveva recinto con un muro una spianata per farne la Piazza d'armi e il campo di calcio alla domenica. Quel portiere si chiamava Finizio. La squadretta « Salernitana ». In quei tempi essa si manteneva in vita col fiato, raccoglieva molti giocatori locali e aveva per traguardo due vittorie, una sul « Vomero » e una sul « Savoia », l'undici di Torre. Alla domenica erano i portuali delle due città rivali a ritrovarsi sul rettangolo di gioco come nemici che avevano parecchie partite aperte da saldare e qualche ferito da mandare all'ospedale. Finizio era l'eroe. Basso piuttosto, ma agile come un gatto si dava e si sdava a far tutte difficili le sue parate, a tirare applausi, facendosi magari perdonare a furia di lavoro proprio quel gol che rimandava agli spogliatoi sconfitta la sua squadra.

Dopo di lui, ho visto Cavanna. Con la faccia bianca bianca, quasi di gesso sul maglione nero, con quei suoi gesti compiuti, morbido tutto e flessuoso, mi sembrava che stesse lì a raccogliere blandamente la palla, a smorzarla sul suo petto. E se gli arrivava diritta, tagliente, da se stesso calmo ancora scattava a spicarla tra le sue mani, a mostrarsela con orgoglio e a rimandarla. Quei suoi occhi piccoli e vivi sulla faccia bianca brillavano perspicui, aguzzi. Gli correvano lungo il corpo a pungerlo proprio sul vivo, lasciandogli tra le mani il brillo e la scia del volo.

Slavi, peloso, brusco, aveva bisogno che il campo gli urlasse addosso come una foresta, per diventare una scimmia enorme tra i pali della porta. Tutte le voci, i gridi che si rovesciavano sul prato erano per lui foglie, rami, alberi, e la palla correva come una grossa noce, come un enorme frutto di pane tra le sue braccia. Più grande allora, egli sembrava affacciarsi con tutto il volto, con la bocca, con i denti e salvarsi per divorarlo da solo, il frutto, tanto tardava al rimando, tanto affettuoso e geloso era per lui abbracciarsi stretto stretto alla sua palla. Si voleva bene veramente quell'estroso portiere, s'amava da solo in faccia a tutti con una foresta d'occhi addosso. Ed era finalmente brutto, brutto e reale come sono gli uomini.

Masetti, nel vecchio campo del Testaccio, a Roma, accanto alla Piramide e al bel cimitero di Keats, entrava come un purosangue, pieno di sè e tenuto a freno dai suoi muscoli, al taglio dritto del bel viso e degli occhi incastonati. Portava addosso non so che aria romantica, una sicurezza netta di fattura nel corpo, nella maglia, nei calzoncini tutt'uno con la coscia.

Nelle partite di cartello, a un centravanti come Meazza egli voleva rispondere colpo contro colpo, destrezza contro destrezza, a volo contro gli angoli mirati di testa: e in più piazzate i terzini a furia di braccia, portare avanti l'attacco con l'ansia stessa con cui lo vedeva muovere dai suoi rimandi. Ricordo una partita sotto il temporale: quella domenica Meazza e Masetti fecero scintille. A un colpo di testa folgorante del centrattacco, egli rispose volando da sinistra a destra, alto su nell'angolo. Tutto intelligente fu il suo corpo in quell'attimo, tutto pieno della gioia sua e nostra, d'una pienezza netta. Comprendemmo allora che il gioco del calcio strappava le sue parole assolute nel vivo della vita stessa con un intuito furioso.

Quasi per contrasto, Ceresoli sembrava occupato e preoccupato del suo compito a ogni partita. Entrava nel campo senza figura, grigio d'anima e di maglia, col volto appeso. Poi ci si accorgeva che quel suo non trattenere il corpo, quel suo non essere preso dai muscoli e dai nervi, erano libere facoltà ch'egli aveva d'uscir tutto via da sè nel gioco, spersonalizzato e potente come altri mai. Gli occhi gli prendevano intera l'attenzione: altra non poteva rimanerne alle gambe, alle braccia, appostate e spostate sulla traccia di quello sguardo, così languido a volte sulla palla da essere bianco e magnetico. Partiva infallibile da questo agguato, impallidiva nella presa velocissima, nel rimando fulmineo su cui ancora ficcava i suoi occhi, allibendo, tornando ad appostarsi. Una fiera sulla porta, un'ombra a se stesso, senza persona: dovunque appariva, rovesciato da sè una due volte, strisciante, tuffato nelle mischie a corpo perduto con la preda tra le mani. Così sempre lo vedemmo in quelle partite di Milano fradicie di nebbia e d'umido in cui Faccio era una statua di fango che non sbagliava un passaggio e Meazza e Ferrari spaziavano il campo dando il volo alle ali. Giornate argentee all'Arena. Una volta l'altoparlante chiamò Frione ch'era morto e nessuno rispose. Passò un lungo minuto. Impalato sulla sua porta, Ceresoli fissava l'erba del campo e sembrava che tremasse. Nessuno più di lui sui campi di gioco ha avuto tanto cuore e tanta trepidazione d'uomo. Nessuno più di lui è stato così fascinoso e tremendo.

Altri non hanno risposto. Nel piccolo caffè di via Garibaldi, a Torino, ci son quasi tutti: Gabetto, Ossola, Bacigalupo, Grezar. E Casalbore è uscito dal giornale e sbuca dall'angolo di corso Valdocco con la sua aria di signore napoletano. Giocatori ch'erano glorie, speranze e che ora sono soltanto avvocati e operai, quanti ne restano a far lungo il romanzo dei campionati. Questo è Bosisia, questo è Filippi, questo è Vallone. Casalbore sfoglia le pagine della storia di cui da anni, ogni domenica, egli va scrivendo i capitoli. E Gabetto e Ossola,

se intervengono, parlano con la stessa finezza con cui giocano, con le stesse finte, con gli stessi scatti. Ragionano di se stessi senza indulgenza e senza orgoglio, come tecnici.

Alla domenica, dopo la partita, eravamo certi di trovarli riuniti a tavola in quell'osteria Pollastrini ove mangiavano tutti i giornalisti di corso Valdocco. A volte erano lunghe tavolate. Con la primavera si andava a un « dancing » all'aperto vicino a Piazza Statuto. Il campionato era per finire e già si parlava del prossimo. La comitiva a poco a poco s'ingrossava. A uno a uno venivano tutti. Grezar sempre taciturno con la sua aria di scolaro spettinato, Castigliano in allarme con i suoi occhi vivissimi non riusciva a star fermo. Sapevano ch'ero un poeta e che parlavo di calcio con una memoria di nomi e di date di cui essi stessi si meravigliavano, compiaciuti che nella loro vita io sapessi leggere con tanto affetto e con tanta nostalgia per la nostra comune giovinezza.

Prima della partita Italia-Ungheria, ci ritrovammo tutti insieme a Limone. Quella giornata non potrò dimenticarla, resterà tra i miei ricordi più cari. Quel giorno Loich era allegro per quanto Mazzola era ombroso e impaziente. E Gabetto puntò di scherma con noi giornalisti, venendo da ultimo a sederci vicino come uno dei nostri. (Avrebbe finito con lo scrivere anche lui, diceva). Alla fine del pranzo, Pozzo ricordò Ferraris IV ch'era morto da qualche ora sul campo. Quel Commissario coi capelli bianchissimi e col volto che gli rideva dalle fossette e dagli occhi, seppe trovare le giuste parole, senza indulgenze e senza retorica, come un bel tiro a rete. Era un morto solo, il « leone di Highbury », ma alla domenica sembrò che occupasse tutto il silenzio del campo. Più bianche le bandierine del *corner* per lui piegarono al vento delle memorie.

Ma per tutti i morti della sera di maggio – sono passati dieci anni – i ragazzi lasciano prati e giochi, le mani aperte e « più nulla ». Anche se li hanno divisi, sono allineati tutti insieme, i trentuno caduti, in un unico campo d'erba verde, cinto da un muro come uno stadio. Torino ha le colline, il fiume, gli operai, le fabbriche e tanti calciatori, tante squadre che al sabato e alla domenica giocano alle sue porte. Proprio come vidi a Budapest, una volta. Dire « più nulla » o soltanto addio: addio, ogni domenica.

Sembrerà ch'io non abbia squadra, se della mia non ho ancora parlato e nemmeno dato un saluto a Mario Zorzan, a Boffi, a Antonini o al Tognon. Omero, « *fulgido destriero – dei campi di fubboll* », come cantavamo in una nostra vecchia canzonetta con due « f » e due « b ». Ma, al mio « Milan », io ho riservato questa lettera che indirizzo al « caro, carissimo Gren » per quel campionato del 1951 che porta scritto sullo scudetto il suo nome.

La doppietta di Napoli e di Palermo, lo spettacolo di Torino, quella battaglia prenatalizia al « Brumana » di Bergamo via via sino alle partite di Roma, di Novara, di Genova: quell'anno, il « Milan » in trasferta fu il « Milan » che vinse con lo scudetto tanti primati di tradizione e di classifica che sarebbe lungo enumerare. Ci disse allora Annovazzi, al ritorno dalla partita di Firenze, che il « Milan » era lui, quel biondo con la pelatina e gli

occhi chiari, il professore Gunnar Gren. « Giocare con lui - diceva Carletto - significa avere accanto un suggeritore, lui pensa per tutti e per tutti lavora ».

Caro, carissimo Gren dagli occhi onesti. Passeranno gli anni e i campionati, ma nella grande periferia dei poeti che creano dal nulla qualche verso ci sarà sempre un rettangolo verde di gioco aperto alla fantasia e alla fatica del nostro grande giocoliere. E noi andremo a vederlo sempre, felici d'essere ancora così facilmente liberati nel gioco dei nostri pensieri da una sua inimitabile finta. Quanto al « Milan » io vorrei ricordare Zorzan, Puri, « testina d'oro », Raccis, l'indimenticabile e sfortunato Raccis. Vennero dopo i leggendari pionieri, dopo Sternisa, dopo Stella, dopo Kossovel: fecero da battistrada ai virtuosi d'oggi. Il capitano Liedholm, il più grande di tutti, ordini in loro onore l'alzabandiera. « Viva il Milan ».

Sì, « Viva il Milan ». O che forse avete da dirmi qualcosa? « Viva il Milan ».

ALFONSO GATTO

## LETTERATURA ITALIANA

### *Narrativa*

#### Il soldato Johnny

I partigiani delle divisioni autonome, che Beppe Fenoglio fece sfilare, il 10 ottobre 1944, per le vie della città di Alba, erano vestiti all'americana, come nei film *western* o in quelli di Pancio Villa. « Fu la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali. Fece un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rosso-nero dei pompieri. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili, che andavano da Rolando a Dinamite. Cogli uomini sfilarono le partigiane, in abiti maschili, e qui qualcuno tra la gente cominciò a mormorare: — Ah, povera Italia! — perchè queste ragazze avevano delle facce e un'andatura che i cittadini presero tutti a strizzar l'occhio ». Non c'era da stupirsi. Quanti giovani narratori italiani, in quegli anni, guardarono i loro paesi

lombardi, piemontesi o veneti cogli occhi di Hemingway, di Saroyan, di Steinbeck, così da farli assomigliare, per quanto potevano, al Texas o all'Arizona.

Tuttavia certo piglio all'americana: cert'aria divertita, spicciativa, burbanzosa, da « dritto » manesco e provocatorio, si poteva incontrare benissimo con una realtà piemontese autentica, con una punta di picarismo contadino che non fu soltanto invenzione di letterati. Fu specialmente Fenoglio, ne *I ventitre giorni della città di Alba*, che è pure un libro per tanti versi ancora immaturo, a realizzare codesta curiosissima combinazione. Di afrodisiaci americani, nelle sue pagine, ne restano — dopo tutto — pochissimi. Resta, dicevo, quel piglio baldanzoso, furbesco. Ma il suo gusto dell'ironia rapida e secca, del divertimento contenuto e a denti stretti, delle smargiassate folli, enormi, inimmaginabili, ma subito negate da un volto impassibile, non potrà certo stupire nessuno che conosca, appena mediocrementemente, il Piemonte. E specialmente la provincia di Cuneo, con Alba e le Langhe, che ha sempre fornito, al Piemonte e all'Italia, il numero maggiore di lunatici, di buffoni e di disperati pazzi.

Procuratore di una ditta vinicola, tenacemente ancorato ad Alba, mai visto nel cosiddetto mondo letterario, assistito da un fisico di nobile buffone

shakespeariano, Fenoglio sembrava avere tutte le doti per riuscire il più pittoresco fra gli irregolari delle nostre lettere. Non ne fu nulla, per fortuna. Invece di esprimersi nell'italiano facile di molti suoi coetanei, Fenoglio si è rivelato, specialmente nell'ultimo libro, *Primavera di bellezza* (Garzanti editore), uno stilista perfetto. Non vorrei ubbidire troppo a presupposti geografici. Ma, a partire da Alfieri, da Botta, da Gioberti, quanti scrittori piemontesi hanno inseguito il sogno di scrivere in un italiano più *italiano* dell'italiano. Sono sempre i periferici, gli abitanti delle province estreme, a coltivare il sogno di una lingua madre, nobilissima e poeticissima. Scriveva Pavese: «...Il piemontese impara l'italiano come una lingua morta e quindi con una discrezione che gli impedisce di maltrattarla come un *jeune officier sa maitresse*».

Nell'estate del 1943, un giovane allievo ufficiale, che chiamano Johnny, tanto è innamorato dell'Inghilterra e delle cose inglesi, si trova in una cittadina piemontese, a compiere un corso di istruzione militare. Il nostro esercito è ormai sulla via dello sfacelo. Trasportati a Roma nel luglio del 1943, accantonati in una scuola del quartiere Montesacro, Johnny e i suoi compagni assistono al primo bombardamento alleato della capitale. Il venticinque luglio solleva, nelle truppe, delle speranze che verranno subito deluse. L'armistizio sorprende il reparto di Johnny mentre è accampato nell'Agro romano, di guardia ad una polveriera. L'esercito si dissolve: i carri armati dell'unica divisione corazzata, che dovrebbe combattere contro i tedeschi, hanno carburante per un'ora. Le stazioni, le caserme, i depositi sono immediatamente occupati dalle truppe tedesche. A Johnny non resta che indossare dei laceri vestiti borghesi, e ritornare a casa. Quando è nelle Langhe, si unisce ai primi reparti partigiani, formati da ufficiali e soldati dell'esercito; ma viene ucciso, in una imboscata che il suo gruppo tende ai tedeschi.

È una materia tutt'altro che nuova, come si vede; trattata fino all'usura, da tanta letteratura documentaria e neorealistica. Ma a guardarla con

gli occhi del protagonista Johnny, nel quale bisognerà certo scorgere un simbolo, se non proprio una proiezione autobiografica, il libro cambierà immediatamente prospettiva. Johnny discorre con se stesso in inglese, canta «It's a long way to Tipperary» invece che gli inni del fascio, esulta alla notizia dell'affondamento, davanti al porto di Montevideo, della *Graf von Spee*. Lo farà per reagire alla sciocca brutalità fascista, senza dubbio. Ma come non intuire, sotto il canto del *Tipperary*, quella punta di *dandysmo*, di snobismo, che, in Piemonte, è sovente una specie di seconda natura? A suo modo anche Johnny — ingenuo erede di una razza di attori, che hanno sempre inteso mascherare e nascondere la propria vocazione istrionica — recita. Il suo moralismo (come forse ogni moralismo) è anche amore per l'atteggiamento: bisogno di ostentazione. Non può stupire, allora, che Johnny non protesti tanto contro la guerra, quanto contro la guerra mal fatta. Che questo piccolo *dandy* provinciale sogni la gloria guerresca, sia allievo, senza saperlo, del colonnello Lawrence, e Fenoglio possa scrivere, a suo nome, questa frase straziante: «L'assallì la nostalgia della tromba, avrebbe dato metà del suo sangue per risentirla emettere un qualunque segnale, ma tutte le trombe dell'esercito giacevano nella polvere».

Nemmeno Fenoglio fa eccezione alla tesi secondo la quale i nostalgici dell'eroismo sono, in primo luogo, degli innamorati dello stile. Questa prosa densissima, concentrata, metaforico-lirica, che ha la durezza e la compattezza della pietra, non saprei avvicinarla — per certi aspetti — se non a quella del giovane Gadda, al tempo del *Castello di Udine*. La materia, anche dove è più usuale, viene riscattata da codesto gelo incandescente. Impassibile è il suo occhio di narratore; ma nella violentissima tensione metallica dello stile si scarica il furore, la rabbia, il disgusto, la nausea, di fronte alla grande assurdità della guerra italiana. E dietro la implacabile e quasi eccessiva morsa dello stile, par di avvertire quasi una difesa: una volontà di tacere.

Così gracile, così indifeso, così debole, con il suo patetico ardore giovanile, il povero Johnny finisce ucciso da una *maschinepistol* tedesca, al primo

vero incontro che ha con la guerra e con la vita. Non vorrei avanzare profezie. Ma credo che il destino di Johnny alluda a qualcosa di inespresso, di segreto, che si nasconde ancora, in Fenoglio, dietro la scorza di durezza morale e stilistica. E immagino che il suo prossimo romanzo potrà rispondere anche a codesta, forse non erronea, impressione.

## Le prose di Soldati

Mi diceva un amico, uno dei pochissimi, veri, poeti italiani di oggi, che soltanto i grandi scrittori possono avere un solo maestro, sul quale modellare, o credere o fingere di modellare, la loro poesia. «Dante e Racine avevano Virgilio, Leopardi Petrarca, Valéry Mallarmé, Thomas Mann Goethe; ma quelli come me, vedi, quelli di secondo ordine, noi che non sappiamo mai se resteremo o non resteremo, se le storie della letteratura si accontenteranno di ricordarci a plotoni, a gruppi folti di maiuscole, o invece ci dedicheranno dei ritratti amorosi, noi abbiamo bisogno di almeno due maestri. Altrimenti è finita. Diventiamo schiavi di noi stessi; o di quel piccolo schema in cui la pigrizia ha voluto imprigionare noi stessi».

Ripensavo a queste parole del mio amico poeta, leggendo o rileggendo i raccontini, le moralità, i viaggi, le fantasie, le riflessioni che Mario Soldati ha raccolto ultimamente sotto il titolo: *La messa dei villeggianti* (Mondadori editore). Diviso fra Roma e Torino, l'Italia e l'America, la religione e l'empietà, la virtù e il vizio, il cinema e la letteratura, anche il suo cuore di scrittore è egualmente diviso fra due maestri nemici: Stevenson e James, l'autore dell'*Isola del tesoro* e quello de *La belva nella giungla*. Nemmeno a farlo apposta, uno potrebbe trovare degli scrittori così perfettamente antitetici. Vorremmo, allora, ricavare un simbolo da questa estrema contraddizione; e opporre la voce della natura a quella dell'artificio? O, piuttosto, il delizioso abbandono alla propria naturalezza, che Stevenson trasforma in limpida e cristallina grazia: alla convinzione che non abbandona James per un istante, che la poesia si può inventare, il mistero provocare, mediante

un gioco di specchi intellettuali? Quest'antitesi potrebbe assumere infinite forme, secondo l'occhio di chi guarda; e balenare come le sfaccettature di un cristallo. Ma forse non potremmo mai immaginarne una più completa.

La genialità di Soldati è consistita proprio in questo. Di farci credere, almeno per un momento, che codesta antitesi non avesse nemmeno ragione di esistere. Con un affascinante gioco di alambicchi. Soldati è riuscito a produrre, per mezzo di James, dello Stevenson, dimostrando che tutte le provocazioni, tutte le eccitazioni e le droghe intellettuali possono tornare a trasformarsi in temperamento. Ecco, in queste prose, l'artificio ritornar natura: la falsità dei sentimenti sincerità, la menzogna verità; l'odioso sentimentalismo commozione. Mai Soldati è tanto patetico come quando è poco credibile. Egli è talmente affascinato dalla voluttuosa volontà che lo spinge a offrirsi e a darsi, da riuscire a scrivere tutto quanto vede od inventa come se lo cavasse solamente da sé.

In una recente intervista, Soldati ha affermato che fra i suoi romanzi e queste prose non vi è nessuna differenza di natura. Non mi par dubbio. Nelle più belle fra esse (*Fuga nella mia città, La Tentazione, I colori di Bondeno...*), dove riesce a riscattare in grazia persino lo spunto più banale, persino le sue fissazioni gastronomiche, la gioia di chi legge, è, ad ogni passo, duplice. Abbiamo appena finito di ammirare l'arte consumata con cui Soldati riesce a trasmettere, con leggerissimi tocchi, l'immediatezza dell'impressione. E dobbiamo subito notare a noi stessi come anche questi raccontini fatti di nulla siano, in primo luogo, ingegnosamente e sottilmente costruiti, a forza di piccole allusioni, di lievi rimandi, che si raccolgono entro una trama sempre elegantemente arbitraria.

Basta pochissimo, a Soldati: una fotografia su un rotocalco, le mani immaginate di una indossatrice, una parola male intesa al telefono, il grosso temperino che un cacciatore francese abbandona sul treno Parigi-Bruxelles perchè si componga spontaneamente, ci sembra, un racconto: il quale tradisce tuttavia, alla fine, la precisione calcolata di un ricamo geometrico. I suoi piccoli tocchi

di pittore fiammingo, illimpiditi e divenuti atmosferici, avevano di rado raggiunto una simile finezza di segno. Di rado la sua grazia era stata così naturale e perfetta.

## I viaggi di Levi

Visitata la Germania, da Monaco a Stuttgart a Berlino, nel corso di due settimane, Carlo Levi ne ha tratto l'ultimo dei suoi libri: *La doppia notte dei tigli* (Einaudi editore). Intelligente, perspicua, elegantissima, l'interpretazione che egli fornisce della storia e dell'anima tedesca non è, tuttavia, nuova. Incapace di distinguersi dal caos, incapace di unità e di forma, la Germania sconterebbe oggi, a nome di tutti, la scissione radicale del mondo moderno. Oggi la Germania si nasconde, in primo luogo a se stessa: « Mi lascio dietro questa terra che sta nel mezzo dell'Europa, al posto del cuore, ed ha la forma di un cuore che, gonfio di oscuri sentimenti, celato sotto la corazza del petto, batte ostinato col ritmo delle sue macchine, coi suoi due ventricoli, il destro e il sinistro, che non si alternano e non si conoscono; e le sue valvole sono perfette, il suo battito è regolare e robusto: tutto è al suo posto, tutto è stato miracolosamente rifatto. Fabbriche e cattedrali, campi di profughi e palazzi di cristallo, autostrade, luci, ricchezze, e foreste tenebrose e serena campagna, e sfavillante potenza e grigia virtù, e chiusa intimità e lusso sgargiante, e storia e mitologia e lavoro, tutto sta chiuso in questo cuore, e tuttavia si avverte che qualcosa vi manca, o qualche cosa vi si nasconde, o qualche cosa vi è scisso, diviso, astratto, desolato, e che un silenzio oscuro sta sotto il battere meccanico, regolato, di quel grande viscere, un cavo silenzio fatto di domande e di sgomento. Quel cuore, quel potente cuore, quel misterioso cuore, è un cuore vuoto ».

Non credo di essere la persona più adatta ad intendere il temperamento di Carlo Levi. Sarà certo mia colpa, ma non riesco ad immaginare uno scrittore che non provi un amore o un interesse qualsiasi, sia pure il più strano e distorto, per quella che usiamo chiamare la « realtà ». Ora, a

una personalità apparentemente così curiosa ed estroversa come quella di Carlo Levi, disposta ad imbarcarsi in tutte le esperienze, continuamente aperta e generosa, proprio le cose non piacciono affatto. Non prova mai, si direbbe, il piacere volta a volta amoroso e crudele, o insieme amoroso e crudele, di penetrarle, di assalirle, di identificarsi con esse o di distruggerle, lasciando sulla carta il segno di un incontro irripetibile. Inquietanti, difformi e diversi, i profili reali degli oggetti nei suoi libri non appaiono mai. Le cose scompaiono. Sembra di procedere in una liscia ed euforica nebbia di apparenze tutte simili ed equivalenti, alle quali il suo occhio dilatato ha imposto la medesima impronta.

La sua vera musa è la benevolenza. Meglio che oggetti o avvenimenti, accade di ricordare la simpatia che egli prova per loro: la bonaria, superiore, incantevole simpatia, nella quale egli avvolge o di cui ricopre ogni incontro della sua vita. Soltanto in queste soffici e riposanti onde di benevolenza Levi si trova veramente a suo agio. Vi si abbandona e vi si sprofonda come nel grande letto di piume dell'albergo di Berlino ovest, « tiepido, infantile nido materno ». Ma la benevolenza, tanto umana da riuscir disumana, che non distingue gli individui e i volti separati, non è l'amore. È, in primo luogo, un modo di proteggersi e difendersi. Mentre la realtà costituisce, per la coscienza, il luogo più doloroso e inquietante, Levi la toglie semplicemente di mezzo, la annega nella sua amorosa nebbia conoscitiva, così da poter navigare, alla fine, in un mare senza scosse, in un mondo senza contrasti e senza ferite. Dietro l'intelligenza acutissima di quest'uomo moderno, spunta, ad un tratto, un lato edificante: un angolo convenzionale.

Codesto importerebbe pochissimo se fosse semplicemente una trovata terapeutica, un sistema di cura; e, messa fra parentesi la realtà, pagati i suoi tributi al mondo esterno con questa quotidiana emissione di simpatia, Levi si dedicasse poi esclusivamente a se stesso. A sentire i moralisti, Levi sarebbe difatti ossessionato dall'*ego*. Ma si tratta, io credo, di una illusione dei moralisti. A questo presunto egocentrico, la persona individuale che

si è trovato ad incarnare nel corso di questa vita interessa in misura assai limitata. È sempre sul punto, abbiamo visto, di badare a cose estranee. Non so se il suo io gli piaccia o gli ripugni. Ma certo ha molta più simpatia per le immagini di sé, intellettuali e indirette, che gli è accaduto di diffondere. Esattamente come la realtà, il suo io è soprattutto, per lui, un'occasione di miti.

Nel nuovo libro, di cui raccomanderei al lettore piuttosto le interpretazioni intellettuali che le « cose viste », Levi chiarisce, ancor meglio che altrove, il suo abituale sistema di osservazione. « Il senso di un paese nuovo » si forma in lui, attraverso « una prima immagine », che gli serve « a aprire come una chiave tutte le porte, a far capire i molteplici aspetti della realtà... ». È una immagine, aggiungo, immediatamente culturalizzata: che diventa un mito intellettuale; ed ha la labile e fantastica consistenza dei miti. Si capisce quali spunti di gioco inventivo, di capriccio fantasmagorico potesse ricavarne una intelligenza come quella di Levi. Dietro il saggista o l'interprete preoccupato del mondo moderno, vive sempre, in lui, un Cocteau, uno Chagall: un autore, sia pure mascherato, di *féeries* intellettuali. È questo, io credo, il suo lato più autentico. E non si vede per quale ragione, qui o nel libro sulla Russia, egli si preoccupi di sviluppare codeste immagini in un tessuto continuo e giornalistico, indebolendo la forza della deformazione mitica. Lo si vorrebbe, ogni volta, più fantasioso, più arbitrario. Ma Levi potrebbe aggiungere che le sue invenzioni mitiche obbediscono alla logica della ragione, non gli servono ad eludere ma a capire la realtà. Può essere. Ma c'è il caso, qualche volta, che arbitrio e ragione, invenzione e realtà, invece di rafforzarsi si danneggino a vicenda.

Incapace di scegliere, di scartare o di adottare una parte di sé, quest'uomo dotatissimo, fantasioso ed intelligente, è andato incontro ad un curioso destino. A lui che desiderava abbracciare e comprendere ogni cosa, è accaduto di scrivere dei libri che sono certo assai più che servizi giornalistici, più che saggi, ma sempre meno che vere opere d'arte.

## I divertimenti di Arbasino

Credo che pochi scrittori italiani d'oggi siano così affascinati dalla borghesia del Nord come Alberto Arbasino. È vero che senza Fitzgerald quei costumi e quelle abitudini gli sarebbero probabilmente sembrati spenti e senza poesia. Ma sui borghesi di Milano, Torino e Genova, mondani, *snob*, abbastanza corrotti, superficialmente intellettuali, tifosi della Callas e di Kurt Weill, in vacanza a Forte dei Marmi o sulla costa Brava, Arbasino non ignora un solo pettegolezzo. Ha l'occhio vivo e pronto per le trasformazioni del costume. Della vita di provincia, vista con l'occhio di chi ritorna, dopo tanti anni di università e di viaggi, a Vercelli o a Voghera o a Piacenza o a Pavia, non ha dimenticato nulla. Le sorelle bellissime che non si sono sposate mai, nessuno sa perchè, l'attesa di enormi eredità da parte di vecchie zie, le infinite astuzie delle signore che danno la scalata alla buona società, o delle madri in caccia di « partiti » per le figlie, le lunghe partite a tennis, le caccie al tesoro, i bagni in piscina, le canaste negli ombrosi *Grands Hôtels* delle cittadine termali sono temi che non perdono mai, per Arbasino, il loro incanto.

Di codesta borghesia Arbasino sembra aver adottato talmente il punto di vista da dividerne i modi di dire, i *tics* snobistici, lo stile. Racconta nello stesso linguaggio nel quale si esprimono i personaggi degli *sketches* di Franca Valeri; o di quella giornalista bravissima che è Camilla Cederna. Non ho nulla, davvero, contro questa tecnica del falso, contro questa abitudine ogni giorno più diffusa di raccontare avventure e sentimenti, invece che con la voce propria, con quella, parodizzata, di un'altra persona, o addirittura di una intera categoria sociale. In « falso » Dostojevskij ha scritto gran parte dei *Demoni*; e Thomas Mann il *Doktor Faustus*. Ma in Arbasino e in molti scrittori della sua specie questa abitudine parodistica non ha nulla, ormai, di così profondamente ambiguo e drammatico. Sta diventando una tecnica ferma e banale: più passiva che ironica; più da giornalista che da scrittore. Invece di una ricchezza insondabile di prospettive, rischia di svelare una assoluta mancanza di prospettiva.

Non è che Arbasino, il quale è uno scrittore così colto e intelligente, pensi che basta fare il verso a Franca Valeri per diventare il narratore della borghesia padana. La sua materia — i dialoghi ininterrotti, le lettere, le confessioni, i discorsi dei giovani personaggi — egli vorrebbe prenderla tal quale dalle pagine di un ideale rotocalco; ma soltanto per gelarla, fissa, precisa, quasi sclerotica. O invece, più sottilmente, sono inventati in partenza, artistici, magari leggermente folli e assurdi, i particolari narrativi ed egli finge di camuffarli da cronaca, travasando un vero racconto in un'apparente veste giornalistica. In questo genere di tentativi quello che importa, comunque, è la estrema freddezza dell'impianto e dello stile. Parlando di Horace Vernet, Baudelaire aveva scritto una frase che Arbasino potrebbe scegliersi come epigrafe: *Nulle passion et une mémoire d'almanach*. Specialmente nel recentissimo *L'anonimo lombardo* (Feltrinelli), dove ai racconti de *Le piccole vacanze* (Einaudi) ha aggiunto, non capisco perchè, altre cose mediocri, cattive o anche pessime, quel che sovente fa difetto ad Arbasino, mi sembra, è proprio la forza gelata della cristallizzazione. Proprio la « testa fredda », lo « stile secco », che egli, ben a ragione, apprezza tanto.

Arbasino possiede, senza dubbio, una notevole intelligenza psicologica. Ha vivo il senso del tempo e della società. Sono doti certamente necessarie a qualsiasi narratore. Ma questo libro, ancora troppo folto e confuso, annuncia già un vero narratore? Per scrivere dei racconti lunghi, gli manca proprio il gusto e la sapienza del puro ritmo narrativo. Riempie i suoi racconti di tutto quanto: dalla moda allo sport alla critica letteraria. Gli piace, in primo luogo, chiacchierare. Il suo temperamento è piuttosto simile a quello di certi fluviali scrittori mondani del settecento, che parlavano di ogni cosa, proprio con la medesima candida impudicizia e improntitudine; come l'Algarotti o specialmente Saverio Bettinelli, il quale del resto è quasi di casa per Arbasino, di Mantova invece che di Voghera. È vero che nei suoi romanzi o racconti lunghi epistolari, fra le aristocratiche lombarde e venete alle cure termali, gli inglesi splenetici e i mondani padri gesuiti, si

stabilivano edificanti relazioni sentimentali, invece che colpevoli rapporti amorosi. Ma nel vecchio padre gesuita come nell'elegante giovane scrittore vi è, dopo tutto, uno spirito abbastanza simile: enciclopedico e dilettantesco, onnivoro, insieme fatuo e didattico, mondano e pedante, intelligente, euforico e superficiale. Non si può escludere che, fra qualche anno, Arbasino nasconda le sue ambizioni narrative, diventando insieme l'informatore e l'educatore, il Grimm e il Fontenelle della società borghese italiana.

PIETRO CITATI

## Critica e filologia

### Le "Lettere" a Mantova

Solo da un secolo a questa parte la storia della cultura e della letteratura italiana coincide esattamente con l'unitaria dimensione politica del nostro paese. Precedentemente, cioè per secoli, essa ha corrisposto in effetti alla storia dei grandi centri artistici della penisola (Palermo, Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Ferrara, Venezia, Roma, Milano, ecc.) e alle loro diverse relazioni. Di qui la sorte avventurosa della nostra storia letteraria, la quale è sempre stata caratterizzata dallo sforzo di conciliare le tradizioni indigene, inclini a sviluppi autonomi ed eccentrici, con un ideale letterario nazionale attraverso un'assidua elaborazione di processi, linguistici e stilistici, d'adeguamento, di integrazione oppure di resistenza, soprattutto dopo il Cinquecento quando la lingua e la cultura ufficiali erano quasi ovunque merce d'importazione. Questa nostra particolare storia civile e letteraria è perciò la storia di forze in conflitto, alla ricerca di un equilibrio e di una unità costantemente contesi e sempre faticosamente ricomposti. È, dunque, una drammatica vicenda di alterni impulsi, ora centrifughi ed ora centripeti, che ha appunto come protagonisti i grandi centri cittadini (comuni civici, corti imperiali, stati rinascimentali, libere repubbliche, legazioni pontificie e via dicendo), veri e propri nodi vitali di confluenza, di incontro e di scontro, delle energie più attive e creative d'Italia.

Se è vero, infatti, che ogni storico che si rispetti sa perfettamente che non si fa storia della penisola italiana senza fare storia anche dell'Europa e che non si fa storia delle città italiane senza fare storia anche dell'Italia, è pure vera l'altra proposizione complementare, a chiudere il cerchio dell'operazione conoscitiva, secondo la quale la storia d'Europa passa anche attraverso la penisola italiana, e qui trova ragione di molti suoi accadimenti, così come la storia della penisola italiana passa attraverso le città italiane, anzi è costituita organicamente dal fitto intreccio e costante rapporto delle varie storie cittadine. Il che vale non solo per la storia politica e civile, ma anche per quella linguistica e letteraria, e per quella delle arti figurative (basti l'esemplare dimostrazione offerta dal Longhi nella sua *Officina ferrarese*), che alla storia « tout court » sono collegate molto più strettamente di quanto non si pensasse per l'addietro. Proprio in forza di queste convinzioni (che legittimano metodologicamente, e direi spitzerianamente, i due diversi « attacchi » dell'indagine storiografica: dalla circonferenza al centro e dal centro alla circonferenza), in questi ultimi anni, sono state intraprese le storie, nel significato più esteso del termine, di alcune grandi città italiane (Milano, Venezia). E quanto, in questa direzione, è già stato fatto dimostra che la via è fruttuosa e che i risultati sono molto più fecondi delle brillanti sintesi panoramiche o dei profili sintetici, perché offrono una nuova, spesso inedita, illustrazione analitica e documentaria degli organismi particolari e perchè costituiscono un fondamento essenziale alla nostra storia generale. Sempre, s'intende, che la mano dell'operatore non ceda alla tentazione di mitizzare poeticamente il proprio borgo natio riducendo alla ristretta cerchia delle mura cittadine l'orizzonte storico della sua ricerca!

Ma oltre a Milano e a Venezia, e ad altre grandi città italiane, è giusto, quando sovvenzano mezzi adeguati ed una « équipe » affiatata di studiosi ben preparati, che anche città per così dire minori, ma dal passato illustre, aspirino ad inserirsi in questo rinnovato fervore di storiografia locale, ispirata a modernità di vedute, a discrezione e

misura, soprattutto ad un equo rispetto del dare e dell'avere. E tra queste città con pieno diritto è Mantova, la cui vita artistica, pur nel succedersi frequente di luci e di ombre, offre elementi primari per illuminare figure ed aspetti, forme espressive e correnti di gusto, della nostra letteratura nazionale. Or bene, proprio in Mantova, l'Istituto Carlo D'Arco, il quale fa capo ad un Comitato promotore costituito da alcuni degni cittadini, ha ora iniziato la pubblicazione di una *Storia di Mantova* in nove volumi, dei quali tre saranno dedicati alla « storia » vera e propria, tre alle « lettere », tre alle « arti ». Gli autori delle tre sezioni sono, rispettivamente: Giuseppe Coniglio, Emilio Faccioli, Giovanni Paccagnini. Il perfetto stampatore è il Mardersteig di Verona. Sinora sono apparsi due volumi: il primo della *Storia* e il primo delle *Lettere*, che è poi quello che veramente ci interessa da vicino (*Mantova - Le lettere*, vol. I, a cura di Emilio Faccioli, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1959).

Ben consapevole dei rischi che sovrastano imprese del genere, il Faccioli si è avvedutamente astenuto, nel tracciare questa ricca cronaca delle « lettere » mantovane, dal forzare i dati di fatto e ha saputo far convergere la sua attenzione di critico sugli elementi veramente rilevanti e significativi, limitandosi invece a commentare in sordina e a lusingare appena di scorcio, non senza sottile arguzia, i fasti e nefasti locali, le piccole beghe e le ingenue ambizioni municipali. L'opera è così destinata a collocare opportunamente in piena evidenza e ad approfondire i tre grandi momenti della storia culturale mantovana: quello medievale, quasi interamente incentrato nel culto virgiliano (volume primo), quello gonzaghesco che è il più rappresentativo e di maggiore respiro e splendido fulgore (volume secondo), e infine quello risorgimentale, in cui fatti letterari e vita civile si condizionano reciprocamente più che in ogni altra epoca (volume terzo).

Merito notevole del Faccioli è stato quello di locupletare la sua nitida esposizione di una messe rigogliosa di testi spesso sconosciuti o almeno mal noti, rivedendoli direttamente sui manoscritti o

sulle stampe «principi» e anche traducendoli in nota ove occorreva. Egli così mette generosamente a nostra disposizione una interessantissima crestomazia delle lettere mantovane, non meno importante, per gli stimoli e le curiosità che suscita, della vera e propria ricostruzione storica. Gli indici finali (onomastico, toponomastico, delle opere anonime, dei volumi miscellanei, dei periodici, delle biblioteche e degli archivi ecc.), i quali integrano le innumerevoli notizie bibliografiche e d'archivio disseminate nelle note, costituiscono infine un prezioso strumento di lavoro, punto di partenza per ulteriori ricerche e per approfondimenti particolari, campo ideale d'addestramento per giovani studiosi di letteratura italiana, soprattutto d'area lombarda.

Ma tornando al consenso espresso in apertura, mi piace riferirmi a quanto scrisse l'amico Giuseppe Billanovich, a proposito dei nuovi metodi di indagine introdotti al fine di tracciare una sicura storia dell'umanesimo italiano sul fondamento dell'esplorazione attenta dei grandi centri di costituzione e di diffusione della tradizione manoscritta: «I compiti di studio e gli strumenti di ricerca possono mutare a seconda che i singoli studiosi e le singole generazioni li adattano e li inventano. Ogni coltello è un buon coltello: purché tagli». A ragion veduta, nel nuovo quadro delle storie locali, credo di poter dire che questo coltello *mantovano* ha dato prova, sin dall'esordio, di essere proprio un «buon coltello», perchè ha tagliato con esattezza e con sicuro discernimento.

## I dialoghi del Tasso

In questi ultimi anni non soltanto la critica ha molto lavorato, e con eccellenti risultati, intorno al Tasso, ma anche la filologia si è occupata, con rigore nuovo e scientifico zelo, delle opere dell'autore della *Liberata*. Dopo il fervore filologico dell'Ottocento e del primo Novecento, positivistici e precrociani, la pubblicazione degli scritti del Tasso si è svolta, sino ad un passato molto recente, un po' pigramente, con scarso interesse o distratta sufficienza per l'autenticità

e correttezza dei testi, vivendo di rendita, passivamente, sull'eredità lasciata dal Guasti e dal Solerti. Le cose ora sono alquanto mutate e buoni frutti sono già stati raccolti da questa ripresa laboriosità editoriale. Il bravo e competente B. T. Sozzi ha infatti stampato il testo critico del *Galealto* («Studi tassiani»), dell'*Aminta* (Liviana, Padova) e del *Torrismondo* (Torino, Utet); Giorgio Petrocchi ha ripresentato le *Sette giornate del mondo creato* (Firenze, Le Monnier); chi vi sta informando ha curato una nuova edizione della *Liberata* (Milano, Mondadori) e sta attendendo ad una revisione della *Conquistata*, dopo avere impostato la raccolta critica delle *Rime*; da Napoli, or ora, Antonio Altamura annuncia i *Carmi latini* secondo gli autografi napoletani e di Parma («Biblion»). Per quanto riguarda le prose, sono poi da segnalare l'ottima inchiesta preliminare sulle *Lettere* di Gianvito Resta (Firenze, Le Monnier) e, da ultimo, la raccolta di tutti i *Dialoghi* approntata con grande abilità da Ezio Raimondi per la collana dell'Accademia della Crusca (TASSO: *Dialoghi*, voll. 3, Firenze, Sansoni, 1958).

È proprio su questa edizione dei *Dialoghi* che occorre oggi insistere perchè i dialoghi del Tasso non venivano più pubblicati, nel loro insieme organico, da circa cent'anni a questa parte e la lezione dei testi era ancora quella fissata con approssimazione da Cesare Guasti nel secolo scorso (Le Monnier, Firenze, voll. 3). Ora invece disponiamo, grazie all'opera del Raimondi, d'una nuova raccolta, completa e soprattutto filologicamente assai bene fondata. Raimondi ha infatti riesaminato l'intera tradizione, manoscritta e a stampa, di ogni dialogo, ne ha accertato il testo definitivo e le eventuali elaborazioni interne. Il risultato dell'indagine, prima ad ampio raggio e quindi estremamente capillare, ha dimostrato che ogni dialogo costituisce un problema filologico a sé e che quindi l'edizione andava condotta con criteri particolarissimi e differenziati caso per caso. Se c'era ancora bisogno di persuadere qualche ritardatario (o «avanguardista» di complemento) che la filologia non è un'operazione meccanica, predeterminabile con un codice fisso

di regole automatiche e di procedimenti esemplari, e che i problemi che il filologo può trovarsi a dovere risolvere sono molteplici e diversissimi tra loro, questa edizione dei dialoghi del Tasso rappresenta una eloquente testimonianza in proposito. Nel primo dei tre volumi, di cui è costituita la presente raccolta, Raimondi ha tracciato la storia della composizione e trasmissione dei dialoghi, ha chiarito tutte le questioni relative al loro testo, ha infine costituito un accuratissimo e abbondante spoglio linguistico che costituirà senza dubbio il fondamento di ogni ulteriore ricerca filologica tassiana. Nei due tomi che formano il secondo volume, Raimondi ha invece pubblicato il testo critico, con apparato, dei venticinque dialoghi approvati dal Tasso. Nel terzo volume, infine, sono stati stampati, molto opportunamente, gli abbozzi e le prime redazioni dei dialoghi riconosciuti, oltre ai dialoghi scartati.

La storia interna dei dialoghi del Tasso è quanto mai laboriosa, e filologicamente quasi romanzesca. Ogni dialogo ha avuto vicende proprie e indipendenti. Tracciare questa storia, che spesso s'aggrega sino ad oscurarsi pericolosamente,

era impresa molto ardua. In taluni casi la formazione del dialogo è davvero problematica e si riesce solo con grande sforzo a evidenziarne il processo. Perché il Tasso ora rielaborava una vecchia redazione, ora contaminava due redazioni diverse, ora riscriveva quasi interamente il dialogo sopra un vecchio canovaccio, e così via, con sempre imprevedibile decisione. Raimondi è stato veramente bravo nel dipanare questa intricatissima matassa e nel rendere con perspicua nitidezza, anche tipografica, l'elaborazione d'ogni dialogo e il suo esito conclusivo. Certo egli è il primo a sapere che in situazioni del genere il margine di sicurezza della stessa operazione filologica è costantemente insidiato dalle lacune obiettive, dai salti colmabili solo congetturalmente, dai guasti irreparabili, persino dal sospetto di trucchi o di false testimonianze dell'autore. Ma è proprio questo aspetto periglioso e ricco d'azzardo (da non confondersi però con gli allegri arbitri dei pseudofilologi estetizzanti!) che conferisce interesse e suggestione alla filologia, anche a quella che ama presentarsi come assolutamente razionale e matematicamente esatta, impedendole di degradarsi a pura pratica empirica, a mero artigianato.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

L'estate porta una vera e propria paralisi nella vicenda editoriale francese. Ormai le stagioni letterarie si riducono grosso modo a due: quella autunnale della ripresa e quella invernale che va dal Natale alle più lontane appendici del maggio. La lettura viene in tal modo sempre più identificata col divertimento e la distrazione: vien fatto di pensare che si possa leggere soltanto in determinate occasioni. E quindi gli editori finiscono per adeguarsi a una legge puramente industriale. Ne troviamo la conferma nel lancio del quarto

libro della Sagan. Per la giovane scrittrice si stabiliscono delle date, un suo libro appare sulla scena del mondo a un'ora ben precisa di un giorno fissato con diversi mesi d'anticipo. La macchina si perfeziona e questa volta *Aimez-vous Brahms?* (editore Julliard) è apparso contemporaneamente in diverse lingue.

Si tratta di un fenomeno o, per essere più esatti, si è trattato fino al terzo libro (*Dans un mois, dans un an*) di un fenomeno: oggi conviene adoperare suggestioni molto più semplici. Siamo

di fronte a un grosso fatto commerciale e il lettore di professione non può fare altro che registrare un attivo o un passivo dal punto di vista della costruzione: nulla di più. Lasciamo da parte la massa di notizie, di voci, di indiscrezioni, la presenza di un « negro » o almeno di un correttore di gusto che aiuterebbe la Sagan a rimettere in ordine la sua prosa originariamente non così classica, non così limpida come appare. Negro o no, è certo che il quarto libro sta a dimostrare una pericolosa forma di irrigidimento. La Sagan comincia ad esser prigioniera del mondo che l'ha prodotta e che in un certo senso ha contribuito ad illustrare. Chiuso il ciclo stretto della restituzione, appare fin troppo evidente il meccanismo letterario applicato a una vicenda estremamente sottile e trasparente. La solitudine e l'amore fisico sono ancora i due limiti che chiudono la sua esperienza e la regola trova una facile conferma nel fatto che la moltiplicazione degli amori non basta a ridurre la voce dolorosa della solitudine.

Questo motivo che potrebbe avere dei forti riscontri drammatici si esaurisce invece in una danza, in un rapporto mondano. È difficile immaginare quello che potrà essere il futuro della Sagan, soprattutto l'eco che i suoi libri acclamati riusciranno a conservare nel tempo, tuttavia sembra lecito dire che se avrà un « seguito », se la sua voce non si perderà completamente, l'accento verrà messo sul fatto di costume, sul riflesso del tempo legato ai suoi libri. Del resto la Sagan per prima ammette di non sapere se i suoi libri facciano parte di una letteratura, se, cioè, abbiano una vera forza di presa.

In mancanza di vere novità letterarie, mettiamo l'accento su due ristampe del «Mercure de France», *Le livre de Monelle* di Marcel Schwob e *Pauline 1880* di Pierre-Jean Jouve. Si legge ancora Schwob? Ho i miei dubbi: i nostri interessi sono così cambiati negli ultimi trent'anni che un'operazione di recupero concreto appare quasi impossibile. Si aggiunga poi un altro fatto: il *Livre de Monelle* (1895), pur avendo rappresentato una parte nella nuova letteratura dei primi anni del secolo, al punto di essere stato messo vicino alle famose *Nourritures terrestres* gidiane, non è mai andato

al di là delle *élites* che a quel tempo tenevano il campo della letteratura. Schwob era convinto, un po' per tradizione familiare, un po' per una forte dose di scetticismo naturale, che tutto era già stato detto e che allo scrittore moderno non restasse aperto altro campo che quello delle definizioni marginali, dei ritocchi, dei riflessi concordati. L'idea che abbiamo oggi dello scrittore — non dobbiamo neppure sottolinearlo troppo — è completamente diversa, bisognerebbe anzi dire che contrasta tale opinione direttamente e interamente. Lo scrittore, secondo Schwob, non può fare altro che ripetere e correggere ripetendo e quindi deve ignorare la realtà. Lo stesso tema, o meglio la natura stessa di Monelle, della piccola prostituta in veste di apostolo, è presentato col soccorso di una lunga tradizione letteraria che va da Dostoievskij, appena scoperto, al mondo di Charles-Louis Philippe: è una figura simbolica dove la realtà è contrabbandata, usata ai soli fini esemplari. Le prostitute della nuova letteratura non si pongono problemi, soprattutto non ne propongono più agli altri, agli spettatori. Il mondo in cui viviamo tende a riportare tutti a zero, a ignorare quella linea di distinzione e di differenziazione su cui per l'appunto si basava la costruzione di quel vecchio mondo.

Più lontana ci sembra ancora l'immagine di Jouve. Schwob è morto nel 1905, il poeta Jouve è ancora vivo, ancora presente nella famiglia degli scrittori francesi. Conosciamo l'evoluzione di Jouve, la morte invece ha spezzato la carriera di Schwob. Che cosa avrebbe fatto l'autore di *Monelle*, si sarebbe contraddetto e avrebbe camminato in tante direzioni diverse come fece il suo vicino Gide?

Sono domande gratuite e irreali ma non saprei affermare che manchino di qualche frammento di luce propria, di qualche suggestione. Uno scrittore trova la sua ultima composizione attraverso il tempo, Jouve ce lo insegna e basta guardare il suo lungo lavoro per segnare quello che ha corretto, quello che ha aggiunto e quello che ha lasciato cadere. Soprattutto in base all'ultima nota conviene giudicare *Pauline 1880* (apparso nel 1925). Non siamo di fronte a una rivelazione e non ci

vuol molto a vedere che il tentativo di resurrezione delle edizioni del «*Mercure de France*» avrà dei risultati molto parziali, molto limitati. Sono poche le opere che sopportano di questi squilibri, di questi colpi di timone imposti dall'esterno, e non credo che il libro di Jouve rientri in questa categoria privilegiata. Aiuterà a comprendere meglio la storia del poeta? Anche qui andrei cauto, Jouve ha avuto una lenta e faticosa formazione e non sempre la sua voce è stata intesa e interpretata come sarebbe stato giusto: da questo punto di vista, la sua storia assomiglia a quella di Schwob. È uno scrittore per scrittori, è uno scrittore per letterati: fino ad oggi — nonostante i suoi meriti innegabili — gli è mancata quell'attenzione generale che rende normale un'opera, che aiuta a entrare in quel regno del comune e del semplice, indispensabile alla costruzione completa di un'opera.

Caso mai, le due ristampe hanno altri significati. Notiamo il primo: la fedeltà a una tradizione di valori letterari puri che purtroppo da noi manca. Notiamo il secondo: la stanchezza di certa letteratura abusata, la povertà dei tentativi che vogliono passare per nuovi e quindi l'indicazione che già nel passato — e un passato abbastanza difficile e lontano — era stato fatto un certo lavoro, una certa opera di interrogazione. Una letteratura dimostra di essere viva anche con questi mezzi, con questi inviti: ciò che conta è mandare avanti un discorso di carattere generale, non dimenticare nessuna carta, per quanto sia limitato il suo valore, insomma puntare a tutti i tavoli. Per questo, ciò che a volte ci appare come uno strattagemma suggerito dalla stanchezza o dalla crisi deve essere meglio interpretato, per esempio nella luce della storia generale e di una tradizione che non si mortifica al giuoco delle ripetizioni ma intende sollecitare, far fermentare, riproporre.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

C'è tutta un'antica tradizione, tra gli scrittori tedeschi, di ogni epoca e tendenza, che li porta a situare una vicenda, di un particolare tono o colore, in Italia, anche se nella nostra terra molti di loro non sono mai stati. Quelli però che ci sono venuti, forti della loro esperienza diretta, pensano di poter parlare di noi e delle figure che si muovono nel nostro mondo con assoluta sicurezza di individuazione, e non si accorgono, neppure i grandissimi, che nella maggioranza assoluta dei casi queste creature «italiane», proprio perchè si sono presentate con un particolare colore alla loro fantasia, sono pur sempre impregnate di spirito nordico, in proporzione, direi, maggiore, quanto più l'autore si è sforzato di dare un carattere meridionale, cioè, a scanso di equivoci, mediterraneo a certe figure. Accanto alle novelle,

ai drammi, ai romanzi «italiani» ci sono poi i numerosi e a volte notevolissimi «diari» sul soggiorno nella nostra patria degli scrittori tedeschi di ogni misura, da prima di Goethe a oggi, e a volte i due tipi di narrazione, teoricamente molto distaccati, si fondono, quasi si confondono, sia di proposito, sia anche involontariamente. Questi tedeschi, lungo lo scorrere degli anni, anzi, dei secoli, non si stancano di venire, pellegrini entusiasti, nella nostra terra. Nonostante tutti gli urti avvenuti tra le due civiltà — quella germanica e quella latina — o forse proprio per questo, un antico amore, sempre sollecitato da nuove generazioni di poeti e narratori, di studiosi, pittori e scultori, li spinge verso l'Italia e non tanto verso quella più evoluta, più vicina alla cultura, ma piuttosto verso quella più solare, anche se spesso

più arretrata, in cui vanno cogliendo quel sogno di perfezione ellenica, che è il più profondamente radicato nell'anima tedesca, almeno da Winkelmann in poi.

Accennerò solo brevemente a due opere di questo genere che sono comparse già da qualche anno, anche se in Italia non mi ricordo che abbiano avuto l'eco che si meritavano. C'è per esempio una *suite* narrativa, composta sul modello di quelle musicali (il sottotitolo dell'autore lo lascia chiaramente comprendere) di Alfred Andersch, lo scrittore che ha raggiunto per merito del suo romanzo *Zanzibar* rinomanza internazionale, tanto che verrà in questi giorni pubblicata anche la versione italiana (Mondadori, Milano); una breve opera, questa *suite* che porta il titolo: *Piazza San Gaetano*. È un racconto in prima persona sotto nome fittizio, in cui ai brani in prosa si alternano versi o piuttosto prosa ritmica, sempre a sfondo narrativo. L'edizione di questo libretto, uscito contemporaneamente in Germania e in Svizzera (Casa editrice Walther, Friburgo in Br. e Olten), è abbellito da disegni di Gisela Andersch, il che conferma l'ipotesi che vien data dalla prima lettura del racconto, di una conoscenza diretta e profonda dell'autore dell'ambiente napoletano, delle figure caratteristiche e anche fantastiche, dal Pulcinella saggio e moralizzante, al Santo (Gaetano non Gennaro) che a un certo momento diventa addirittura protagonista. Si ritrova in questa novella qualcosa dell'aria di certi quartieri napoletani, visti però da un nordico, con un senso di commozione che pochi italiani forse riescono ancora a provare. È comunque un racconto che si legge volentieri, che non delude e che si vedrebbe volentieri tradotto.

Qualcosa di simile si può dire di *Positano* (Editore Piper, Monaco, 1957), una delle ultime fatiche narrative di Stefan Andres, che tra gli scrittori tedeschi si è conquistato vasta fama internazionale in questo dopoguerra. Anche qui le esperienze dell'autore sono dirette, i disegni che ornano il volume sono suoi, e si sa del resto che Andres ha vissuto a Positano per una decina di anni. Ci sono delle pagine felicissime tra gli undici rac-

conti che formano il volume; quelle, per intenderci, che sono intercalate nel libro come frammenti di prosa poetica — anche qui — e in cui si parla con allusione continua della piccola Positano. Eccone un breve esempio: « Il tempo che precede la primavera è, a Positano, di colore aureo ed azzurro. Il sole non è prepotente come d'estate, ma già vicino. Non è solo in cielo, ma si presenta sulla parete di ogni casa, che di solito è bianca e scottante; si riverbera dai sassi, dalle onde della spiaggia, dai fiori del mandorlo; par che sia nei giardini, in mille forme, sotto il fogliame scuro dei limoni. Il sole ormai lo si può toccare, la mano tesa lo sente, la lingua lo gusta. Eppure non è ancora caldo, è un solicello fresco, a cui ci si può appoggiare come se fosse una parete o una tempesta d'oro che scende dal cielo senza voce » (pag. 11). Sono pagine che non si dimenticano facilmente, in cui spira comunque un sincero amore per l'Italia e che non si possono leggere senza sentire una certa gratitudine verso uno straniero che ha dimostrato di amare e di apprezzare un angolo nascosto della nostra terra, anche se nel disegnare le figure, che si muovono così disinvolte nei suoi racconti, si avverte che in fondo Andres non si è saputo spogliare completamente del bagaglio di suggestioni che la tradizione tedesca gli offriva da più di un secolo e per cui le immagini colte nel popolo acquistano tratti che noi italiani stentiamo a riconoscere in loro.

Un discorso più lungo meritano due opere recenti di autori di fama internazionale: la prima è un racconto di Luise Rinser, un'artista di cui si è già parlato brevemente in queste pagine, una narratrice che ha saputo conquistarsi in breve tempo un pubblico europeo e che è sicuramente una delle penne più dotate della Germania moderna. Il titolo del racconto è piuttosto strano: suona come se dicesse « Vattene, se puoi » (*Geh fort, wenn du kannst*, S. Fischer editore, Francoforte sul Meno, 1959). E non è solo il titolo ma tutta la vicenda che ha un tono, almeno all'inizio, piuttosto enigmatico, per non dire ermetico. Il mistero si spiega però dopo poche pagine. Si tratta della traduzione tedesca (e quindi italiana)

di un antico motto latino « Egrederi modo frater, egrederi si potes », che si troverebbe sopra un portale di un vecchio convento in una località imprecisata tra Roma e Frosinone, che è al centro della vicenda narrata e che si pone quasi a conclusione di una pia leggenda. Quelle parole sarebbero state pronunciate infatti da Santa Scolastica, rivolgendosi a San Benedetto, dopo averlo insistentemente pregato « di restare presso di lei, la notte a pregare, perchè sapeva che presto sarebbe morta. Ma il fratello le disse che doveva andarsene, per tornare al suo chiostro. Allora la sorella cominciò a pregare Dio di mandare una gran pioggia, tanto forte che il fratello dovesse restare presso di lei. E Dio mandò quel temporale per amor suo ed ella disse al fratello: "Vattene, se puoi" » (pag. 46). Il racconto ha, come l'ultimo fortunato romanzo della scrittrice tedesca *Das Abenteuer der Tugend* (*L'avventura della virtù*, 1957), forma epistolare, non è però costituito da un carteggio, ma da una unica lettera scritta al padre della protagonista da una suora. La Rinser è ormai una narratrice esperta; sa disegnare con sicurezza e felicità un racconto e lo svolge in maniera da tener sempre avvinta l'attenzione del lettore, tanto più di un lettore italiano, in quanto la vicenda si svolge tutta in Italia, e non in una Italia romantica o comunque colorata di nostalgia tipicamente nordica, ma nell'Italia dei nostri tempi, dilaniata dall'ultima guerra, dalle lotte intestine, dalla guerriglia, dai bombardamenti, dalle rappresaglie. La protagonista, Angelina (il nome non par scelto a caso), compare improvvisamente nella casa di una sua vecchia parente: la guerra l'ha lasciata sola, forse orfana. La vecchia è morta. Allora, insieme all'altra ragazza, che ha trovato nella casa (che è poi quella che narrerà la storia), Angelina si reca, in maniera un po' avventurosa, a Roma e si aggrega lì a una compagnia di partigiani che agisce in città. Viene il 25 luglio e poi l'8 settembre, la caduta di Mussolini e l'armistizio che scatenerà la lotta civile. Fin qui tutto correrebbe normalmente; anzi è molto ammirevole il modo con cui la Rinser ha saputo valersi di circostanze storiche note a tutti gli italiani per creare uno

sfondo su cui si disegna la figura della protagonista. Senonchè qualche dubbio sulla veridicità artistica di una simile vicenda si comincia ad avere quando si vede come Angelina e la sua compagna si ritirino coi partigiani tra i monti vicino a Roma, vagando tra l'Umbria e l'Abruzzo, sinchè un bombardamento e poi una lotta feroce con un gruppo di tedeschi, annidato in un villaggio, non li divide. Angelina, ferita, capita in un convento abbandonato (quello naturalmente, sul cui portale è inciso il motto latino), vi trova alla meglio sostentamento e per necessità è indotta a indossare una veste monacale rimasta intatta in un cassetto e a mettersi un velo che ha trovato sopra una sedia. Così si svolge in piena solitudine una specie di muto colloquio tra Angelina e Dio, un Dio nascosto che sembra parlare con lei nella cappella e anche attraverso la *Regola di San Benedetto* rimasta sgualcita in un canterano. Il convento abbandonato, l'ambiente sconvolto dalla guerra, quella iscrizione sul portale che sembra, quasi magicamente, impedire ad Angelina di andarsene ogni volta che ci si prova, un intimo profondo orrore da cui viene afferrata la ragazza, quando scopre nella valle, lontano dal convento, il cadavere di un soldato tedesco che *potrebbe* avere ucciso lei, tutto matura in lei, già partigiana e comunista convinta, una vocazione monastica, a cui viene lentamente iniziata sino a tal punto che, quando le suore autentiche tornano al convento per rimetterlo in ordine e scoprono come Angelina, ricongiuntasi in un secondo tempo colla sua fedele compagna, lo abbia in qualche modo tenuto in vita, la famiglia conventuale aumenta quasi naturalmente di altre due unità. La Rinser, da quella narratrice esperta che è, riesce a condurre con mano sicura il lettore attraverso questa breve vicenda, così sottilmente intessuta di motivi religiosi e sociali. Non c'è una pagina inutile e specialmente i brani della vita solitaria di Angelina nel convento abbandonato non si dimenticano facilmente; non c'è un episodio che rallenti il ritmo della narrazione.

Ma accanto ai meriti che volentieri si riconoscono alla scrittrice tedesca, occorre fare alcune

riserve proprio in rapporto a quel che si è detto in genere sul carattere che i personaggi « italiani » hanno nella rappresentazione dei nordici. Intanto la conversione di Angelina è avvolta quasi tutta in una atmosfera magica, molto ben accolta nel mondo tedesco, assai meno nel concreto mondo italiano. Inoltre appare un po' troppo leggendario il fatto che due ragazze giovani e belle, vive e interessanti sieno rimaste per più di un anno insieme a una banda di partigiani, restando pure e intatte. Le donne, tra i partigiani, almeno nella zona di Roma, hanno quasi sempre costituito un elemento di turbamento. Parlo naturalmente di una presenza continua e non di quel prezioso, e a volte rischioso, eroico ufficio di portatrici di messaggi e notizie, in cui le donne, anche a costo della vita, sono state spesso di grande aiuto al movimento clandestino. Inoltre la vita dura della montagna, del bosco, non è fatta per una costituzione femminile. In città il discorso sarebbe naturalmente diverso. Ma così, situata tra le montagne nevose dell'Abruzzo, la presenza di quelle due giovani appare un po' fantasiosa, almeno secondo l'esperienza che ne hanno avuto gli italiani. Sicché, nonostante il nome e l'apparenza, Angelina e la sua compagna e anche molti personaggi secondari del racconto hanno uno spirito e un temperamento sostanzialmente tedesco e non italiano. Il che non toglie che nel racconto si incontrino belle pagine e trapassi felici, e che la novella resti come una interessante testimonianza del desiderio che hanno gli artisti nordici di impadronirsi e rendere a loro modo il nostro mondo.

A metà strada tra il racconto in prima persona e la notazione di diario sta invece il *Taccuino siciliano* di Gerd Gaiser, come possiamo tradurre il volumetto uscito da poco col titolo *Sizilianische Notizen* (Carl Hanser editore, Monaco, 1959). Questo scrittore ha raggiunto un grande successo col volume *Schlussball (Ballo finale)*, Carl Hanser editore, Monaco, 1958), un romanzo di cui sono state esaurite rapidamente ben quattro edizioni e che sta per essere tradotto in sette lingue, anche in italiano. È un lavoro costruito con una tecnica particolare, non nuovissima, ma portata da lui

alle ultime conseguenze, per cui la narrazione non si presenta ordinata, suddivisa in tanti capitoli, ma si articola in varie parti, apparentemente sconnesse, in una successione di frammenti narrativi, ove l'uno o l'altro dei personaggi si confessa. Si rispecchia in questo procedimento un poco la preoccupazione degli scrittori moderni più sensibili, di attirare con nuovi mezzi il lettore, distratto da tutta la tecnica radiofonica e televisiva, che riesce a narrare attraverso la vista e l'udito in maniera rapidissima, ma in fondo sempre uguale, le vicende più diverse. È difficile ritrovare nella narrativa classica un esempio di romanzo concepito in questo modo; per scoprire qualche analogia occorrerà piuttosto riferirsi a certe forme di lirica, come alla celebre *Antologia di Spoon River* o a qualche lavoro teatrale con scena multipla, ma ci sarà sempre una variazione notevole di tono e di contenuto. Questo discorso può spiegare che il *Taccuino siciliano* di Gaiser, anche se in forma di narrazione, ha più carattere poetico che di impressioni di viaggio. Un breve esempio, la pagina che si riferisce a Taormina potrà dare ampia conferma a quanto s'è detto. Eccola: « Lascia che entri il vento, l'aria nera, tutto lo spavento che gli uomini hanno creato insieme. Eccoci su a Taormina, mentre sulle alte finestre il vento soffia come una belva. E presto la pioggia. Presto un vento umido, piovoso, pesante. Vieni fuori, Polifemo! Nessuno c'è e Nessuno ti chiama. Ecco, sopravvivere come Nessuno. Arrivare ancora a Itaca. Giungervi con astuzia per amore della morte, che nessuno ci può togliere. Spalancare la finestra, lasciar entrare il vento nero. Ora viene la pioggia; viene il mare. Odor di Bougainville. Dolce profumo di cannella » (pag. 134). Non è certo una impressione di viaggio, questa. E così alla notazione lirica si affianca continuamente in questo libro « italiano » di Gaiser la pagina narrativa, con quei caratteri che, nella diversità dei temperamenti, si sono già notati negli altri scrittori. Non c'è che dire, anche se non ci hanno visto proprio come siamo, questi scrittori tedeschi meriterebbero un riconoscimento pieno e sincero da parte degli italiani, perchè indiscu-

tibilmente nella loro opera si sente un interesse, un amore per la nostra terra, a cui non possiamo restare insensibili. Se non fosse scaduto un poco a un gesto puramente retorico, mi verrebbe quasi l'idea di proporre a qualche sindaco dei paesi che

compaiono più di frequente nell'opera di questi scrittori tedeschi di dare solennemente la cittadinanza onoraria a Andersch, Andres, la Rinser e Gaiser. Mi pare che da un punto di vista puramente obbiettivo se la sieno meritata pienamente.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### *La poesia spagnola in quest'ultimo decennio*

#### **Preliminari**

Qualcosa avrei da cambiare ai tratti fondamentali della prima edizione della mia antologia guandiana (1) in ogni sua sezione, giacchè qualcosa in questi anni si è svolto di radicalmente nuovo su piano intergenerazionale e corale, che è il supporto dei mutamenti profondi e aperti degli individui poetici. Il fattore politico-sociale che alimenta la fantasia ed eccita la dolorosa memoria della narrativa dei Goytisolo e Ferlosio (accennai già alla superiorità della giovane narrativa) trova una certa corrispondenza visibile e consistente nel genere lirico. Poeti, quali Hierro, Otero, Bousoño, E. de Nora, se talora sfumano la protesta nell'aria rarefatta e viziata della tradizione castigliana, eccedono nella severa coscienza critica. Le personalità degli anziani del glorioso '25 (Guillén, Alonso, Alexandre, Cernuda) cercano di dedurre oltre le loro pure strutture interiori l'umano e lirico avanzamento, accertando continuamente i tentativi eteronomi sulla memoria ed esperienza dell'antico purismo estetico.

La nostra preoccupazione è essenzialmente storiografica, non di ragguaglio; dentro tali termini ometteremo la fortuna dei defunti o l'attività dei viventi, quando l'una o l'altra non si siano configurate in una presenza determinante; per una

diversa giustificazione diremo caso per caso. Per Rubén Darío nessun nuovo testo scoperto mi sembra degno di rilievo e una scelta notevole si può trovare nell'antologia di Tentori (2); resto sempre fermo nell'idea di un centro poetico « castigliano » nell'opera del nicaraguense. Manuel Machado, rimasto alquanto offuscato dalla gloria del fratello e dal ricordo delle sue politiche debolezze, meriterebbe un suo volume in italiano, e infatti un fine poeta come Caproni se n'è accorto e l'ha tradotto sulla *Fiera*. Migliore fortuna sembra spettare a Miguel Hernández, e qui sollecitiamo Feltrinelli a stampare presto un'antologia curata da Dario Puccini. Per Alberti auspichiamo una nuova edizione del volumetto di Luraghi (3). Per Manolo Altolaguirre, tragicamente perito in un incidente d'auto alla fine di luglio, esortiamo l'amico Cano a curarne l'opera completa, base di un maggiore interessamento italiano. Su Lorca ho detto tutto quello che potevo e sapevo nella silloge guandiana; in patria Lorca è alquanto *démodé*; gli è che si è portato nella tomba il segreto delle sue violente caratterizzazioni, certo vitalismo di mitiche figure nascenti, moduli ingrati e inaccessibili a un'età tetra e depressa come la nostra. Rosales e Ridruejo hanno taciuto in questi anni, l'uno dedito alla ricerca crudita, l'altro all'azione.

Non ho dedicato un paragrafo particolare ad Antonio Machado, ma la sua presenza sarà costante in questo panorama, specialmente il Machado novantottesco, unamuniano, apocriefo e delle liriche di guerra che son grandi ritorni della sua

arte, quando non restino pragmatiche, intenzionali. Non è il migliore Machado, ma il più carico di tempo e di esempio all'azione letteraria; il suo costume asciutto e virile, antirettorico, di religiosità inclusa nell'umano, di patriottismo incluso nell'universale, di vigilantissimo autonomismo spirituale ed estetico compreso negli echi dell'altro cuore umano: queste le ragioni che l'hanno accomunato a Unamuno nella invisibile direzione della gioventù contemporanea, tornata al serio rigore del '98, ancor più sgomenta e sconsolata in una segregazione o esilio senza speranza.

A tal riguardo si attenuano fortemente, se non si dissolvono, le distinzioni anagrafiche, regionalistiche, di poeti emigrati e in patria, cattolici e marxisti, conservatori e anarchici, ecc. Pur persistendo, come vedremo, alcune nette opposizioni, si va delineando l'immagine comune di una resistenza nella poesia, un accento nuovo e solenne di verità e umanità, dentro i limiti di ciascuna persona o gruppo. Perfino il vecchio Jiménez ha scavato il suo « animal de fondo » sotto la vetrina del più egotistico ed esalato simbolismo; vedremo che cosa si è sviluppato dal purismo guilleniano; perfino Cernuda ha tentato l'alieno dalla sua propria natura; lo spirito di Machado è penetrato nelle più intime fibre di poeti come Vivanco e Valverde di cattolicissima estrazione; la parola di Panero contro Neruda ci lascia pensosi nel suo dignitoso volume, nel suo roco e segreto affanno sotto il brunito e martellato endecasillabo; l'irrequietezza politica o filologica di un Ridruejo o di un Rosales sono casi estremi, ma non meno significativi, come — si vedrà — la voce novissima, tagliente ed elementare del giovane Goytisolo.

Abbiamo tentato di offrire la figura di questo travaglio su un unico fronte, pur accidentato in ogni senso; solo una sparuta minoranza rimane devota al lustro classicismo dei bei versi, in monastica dilettezza del proprio recinto domestico. È ovvio che il rigore critico dei nostri maestri non ci permetta di indulgere al troppo umano che è il più nauseabondo rettoricismo, ma questo novello « seme del piangere » (per dirla con il titolo dantesco di un recente libro del nostro Caproni) ha una sua strana potenza di liberazione

e catarsi, un timbro di accoratezza che nella sua giusta misura lo purifica in consonanza coeva in ogni paese di civiltà occidentale.

Sia implicito e costante il riferimento al diorama della nostra antologia cit. La bibliografia nelle note è limitata alle voci più importanti.

## Da Unamuno a Otero attraverso Alonso

È la famosa linea della « poesia *desarraigada* española » (« sradicata, lacerata »), secondo la definizione di Dámaso Alonso (4), sul cui pensiero storiografico-letterario ho discusso nel saggio su *La stilistica di D. A.* (5).

In effetti, uno dei nostri compiti principali è quello di rafforzare l'accento critico e la documentazione sul cambio esistenziale-religioso di Alonso e della sua scuola in senso lato. La meravigliosa avventura della Generazione del '25, il cosmo iridato della giovinezza (fantasia ed espressione) si offuscano nel Dámaso postbellico di *Hijos de la ira* e di *Hombre y Dios* (6), protendendosi lo spirito poetico alla ricerca di esemplari interni più propri dell'improvvisa agonia con le larve trascendenti e tradizionali della patria e del divino (Quevedo, Unamuno), e alla ricerca di una fraternità europea nella catastrofe comune (Hopkins). Il fronte della poesia radicata si afferra alle ancore delle fedi metafisica, storica, teologica, familiare e rurale (Garcilaso - Góngora - Jiménez - Guillén - Panero - Valverde - Muñoz Rojas). Il fronte opposto è presentato in termini apocalittici (è il cap: *Poesía arraigada y poesía desarraigada* nel vol. cit.): indecifrabile apparenza, mostro tra mostri, cadaveri tra milioni di cadaveri viventi, pianeta deserto d'amore, angoscia universale e singolarissima, eterna e minutamente, capillarmente temporalizzata, « La mia voce era soltanto una tra molte di fuori e dentro la Spagna, coincidenti tutte in un immenso sconforto, in una ricerca frenetica: di centro e di ormeggio. Quanti poeti spagnoli hanno sentito questo appello! ». È la linea Ausias March - San Juan de la Cruz - Quevedo - Bécquer - Unamuno - Alonso - Otero - (Hopkins).

Le caratteristiche che Alonso osserva in Blas de Otero sono le stesse della sua poesia, desiderata e vista come affrancata dal purismo della tradizione gongorino-guilleniana-juanramonesca. Il primo tema oteriano è « nichilista »: « desolazione, vuoto, vertigine... la caduta onirica nel vuoto interminabile »; quindi il tema di *Hombre y Dios*, che è proprio il titolo del terzo libro di Alonso: « Questo eterno e fuggitivo agonizzante, che chiede Dio in maniera straziante, grida inorridito per mantenerlo desto, parlando da solo, graffiando le ombre in un vano tentativo di scoprire l'essenza e le forme impossibili; sì, questo miserabile in agonia esprime bene l'angoscia della nostra ricerca disperata... Così, tutta la poesia di Otero è una disperata corsa verso Dio, un cercare in solitudine... »; tema dell'amore umano che « è, nella nostra vita mortale, la cosa che più si avvicina all'infinito; cioè, quel che le può somigliare maggiormente all'amore divino... »; tema della morte. E la conclusione: « Dentro la poesia sradicata spagnola, dentro questa poesia nella quale molti di noi cercano angosciosamente i propri ormezzi essenziali — non esistenziali! —, questi libri di Blas de Otero sono una meravigliosa realtà. E una lunga speranza ».

## Dámaso Alonso

Sette anni prima, nel '43, era esploso l'urlo troppo umano di *Hijos de la ira*, pressato coacervo « contemporaneo » di tutte le bibliche maledizioni, le classiche erinni, gl'inferni danteschi e quevedeschi, macerazioni della mistica iberica, amebe e imenotteri del surreale novecentesco. Iniziava: « Madrid è una città di più di un milione di cadaveri (secondo le ultime statistiche)... », e terminava: « Ah, povero Dámaso, / tu, il più miserabile, tu l'ultimo degli esseri, tu che con la tua bruttezza e con l'oscuro turbine del tuo disordine, / perturbi la serica armonia / del mondo... ». Lasse alliterate, parallelistiche, estrema tensione espressiva; previa esperienza tecnica del verso libero e aperto di Lorca newyorkese, Aleixandre, Neruda, ma differenza radicale nella struttura psicologico-

metafisica dell'oggetto poetico: il cuore dell'uomo-Dámaso immune dalla carne putrefatta che ha contaminato l'anima (« Potrai ferire la carne / e anche strizzare l'anima come un fazzoletto: / non spegnerai la brace del grande amore che rifulge / dentro in cuore, / bestia maledetta » / , *La injusticia*). Di « desarraigado » c'è la voce della passione, ma inalterata è la trama sottostante degli istituti e delle persuasioni millenarie: la giustizia, la madre e il suo esemplare « la Virgen Marfa », Dio. Solo si è intensificato il processo immanentistico unamunesco, il luogo della carne in cui mostruosamente si allevano i semi della verità e della bellezza, il nemico e l'altro con cui agonizzano cuore e intelletto, la vita profonda toccata nel dolore, forse di ascendenza (culturale) arabo-semitica nell'immagine della *Mujer con alcuza*, tra i poemi più belli della raccolta.

In altro saggio, cit., su *La poesia di D. A.* (7) ho studiato l'esito in *Hombre y Dios* dell'accennato complesso di *Hijos de la ira*: la teoresi visiva e carnale del mondo, l'intelligenza voracemente descrittiva d'ogni linea tracciata dal supremo Architetto, la protesta contro il grigio mostro dell'uomo moderno convenzionale e cloroformizzato, la meta verso l'uomo quale immagine della ignuda bellezza di Dio. La fenomenologia cosmologica del divino è vieppiù attratta e concentrata nel « punto tenero » della sua massima rivelazione, l'uomo, e anzi l'uomo-Dámaso, microcosmo tanto più povero e miserabile, quanto più significativo e unico nella cosmica congerie indifferenziata. Elementarissima concentrazione che provoca il ritorno alla forma chiusa del sonetto: il delirio orfico-cristiano del « libero Dámaso-Dio », figlio e amministratore delegato, si contrappunta in una fitta rete monosillabica e asindetica, e si placa in una strana estasi sensoriale, determinata dal violento e diretto rapporto Uomo-Dio senza mediazione del Figlio, forse senza assistenza dello Spirito. L'unica Madre di *Hijos de la ira* si è convertita nell'unico Padre di *Hombre y Dios*, permanendo il « Niño de Dios », che « al suo Dio prolunga il suo fertile sogno ». Qui i sonetti alla libertà segnano uno dei vertici della lirica novecentesca.

## Otero

La lotta a corpo a corpo, la penetrazione nella tenebra per afferrare tangibilmente il Dio unico e trascendente, continuano con non minore tenacia in Blas de Otero (8), verace autoimmagine di «angelo con grandi ali di catene». Si accentua la fisicità planetaria dei sensi in conflitto (fame, sete, sesso), e quindi l'oro di riposi intravvisti, alti e solenni: «Lì, a uno spiro di zeffiro oscillando, / in finissima luce e in acque d'oro, / godon la pace, sembra che ti guardino, / serena verità, coi miei due occhi...». In questo nesso di preda sensuosa, pressochè spermatica e melmosa, del Creatore sta il segreto del lirismo oteriano, del suo unanimità di schiuma alle labbra e manate al Signore e disperato tentativo di catturare il Signore da vivo, nel corpo vivo della parola poetica. Al termine c'è il «poeta bianco, senza saliva» (*Tabla rasa*) su un deserto apocalittico della Nada totale. *Ancia* conclude con una poesiola: «Cinque anni / e una notte / ho camminato fuori / di me. Torno / al mio essere...». Ma il passaggio dal *Pio* al *noi*, dalla voce singola al coro umano in *Pido la paz y la palabra* non è illusorio; non poesia sociale, giacchè permane l'assillo della salvezza personale, e alla fine la decisione eroica di continuare da solo a gridar pace («Se volete seguirmi, / questa è la mia mano e quella è / la strada»), di allontanarsi come Rimbaud dall'Europa se non c'è nulla da fare, se non ha il poeta nè un pezzo di pace nè un filamento di luce da dare agli uomini. Che è poi la vera poesia sociale, della «patria dell'uomo» accanitamente cercata. Sulla lingua poetica e lo stile di Otero raccomando il discorso di Alarcos Llorach (9).

## Morales - Bousoño - Hierro - E. de Nora - Il tremendismo

Una «piccola storia» dei suoi versi l'ha scritta Rafael Morales nei cinque prologhi in prosa della *Antología* del '58 (10). Nel primo di essi nega l'appartenenza al movimento di *Juventud creadora* e della riv. *Garcilaso*; d'altra parte non riconosce la

paternità del «tremendismo» che si suole derivare da *El corazón y la tierra* del '46. Tali dichiarazioni a noi interessano soltanto nei confronti dell'autocoscienza del poeta. Anche il Secolo d'Oro di Morales volge a un ideale Quevedo: «Dolore dell'uomo; Pena; Terra debbo essere; A un puledro, morto una notte di luna; ecc.» di *El corazón y la tierra*; si cala al «Cantico doloroso per il secchio dell'immondezza», e in *Los desterrados* trascorre la teoria baudelairiana degli esiliati dai beni della vita: «Gli ammalati; I pazzi; I lebbrosi; I ciechi; I non amati; I tristi; I vecchi amanti; I dimenticati; Gli idioti; ecc.».

Del '54 la raccolta *Canción sobre el asfalto*, dove prosegue nello stesso aureo metro il compianto elegiaco per queste derelitte figure sul tetro fondo dell'«impassibile asfalto»: «I cenciaioli; Suburbio; Gli spazzini; Alla ruota di un carro; Cantico doloroso, cit.; La quercia caduta; L'acacia prigioniera; Sonetto triste per la mia ultima giacchetta; ecc.». Poesia, in fondo, semplice e innocente, non immune da descrittivismo naturalistico e da culturale scolasticismo, pur fini e discretamente assimilati; ma tanto più significativo è il suo valore documentario e generazionale di resistenza interna.

Più indeterminato e insieme più complesso il mondo di Bousoño, evoluto o involuto in *Noche sin sentido* (11) verso ambizioni ontologico-metafisiche di eccezionale rarità spiritualistica, grazie altresì a una raffinata cultura estetica, di cui ha offerto prove critiche eccellenti nell'ambito della neoretorica contemporanea. Dubbio scettico sul valore dei sensi e delle terrene apparenze, donde una volontà di percezione pura delle essenze amate: il Cristo adolescente scorporato da ogni scrittura e tradizione, la Spagna suprema estinta, l'amore umano incalcolabile desolato in eterno. Di qui l'ambiguità infracategoriale di una lingua poetica asostanziale, per simboli di simboli, un mondo larvale e «fantasmagorizzato», come ha detto J. L. Cano, che mette in rilievo la «melodiosità», «la tenerezza e abbandonato amore» (12), «l'incertezza dell'essere» (13). Intanto si profila il nuovo libro, *Invasión de la Realidad*, titolo indicativo di un cambio dall'inconcreto e dall'allusivo, di un'evasione dalla «Notte senza senso»...

Di José Hierro è da notare la difficile e tormentosa « Allegria », l'escrata torre d'avorio e il sacrificio alla collettività, il popolarismo in lotta intestina con l'educazione artistica dell'io e della sua inestinguibile malinconia; di Eugenio de Nora la generosa effusione neoromantica, la melodia del cuore graziato dalla sua stessa confidenza nella luce delle stagioni e del cuore innamorato.

Dal nostro panorama e gusto personale restano esclusi i poeti tremendistici e orgiastico-esistenzialistici, esplosi in questi ultimi tre lustri; altri potranno cercare e trovare esempi probanti (Gaos, Cremer...) dove siano esclusi il compromesso e l'eclettismo a compenso della eccessiva rettorica dell'angoscia e dell'ossessione.

## Il « Cancionero » di Unamuno

La linea unamunesca deve far capo al *Cancionero*, *Diario poetico*, il cui manoscritto è stato esattamente curato da Federico de Onís (14). Il più grande evento letterario di questi anni per la qualità della mente più comprensiva dell'anima novecentesca e per mole di memoria, fantasia, estro di continua invenzione: 1755 poesie numerate, che corrono giorno dopo giorno dal 26 febbraio 1928 al 28 dicembre 1936, a 3 giorni prima della morte; scritte in caratteri minutissimi in ottavi di foglio da riporsi in tasca, palpate, corrette, ricorrette, annotate, illustrate con schizzi, grafici, disegni. Altamente significativo uno dei primi titoli: « Canzoniere spirituale sulla frontiera dell'esilio »; allude all'esilio in Hendaya, presto interrotto, ma il senso è simbolico d'una *frontiera* tra la vita e la morte, la realtà e il sogno, la terra e il cielo, come già nei « canti di frontiera » del *Cancionero apócrifo* di Antonio Machado: « Giacché io sono, Padre, tua immagine / e a tua somiglianza ho visto / che è buona questa pura piccola opera - che dal mio petto è uscita. / Sulla frontiera del cielo - e della mia patria l'ho scritta » (è la poesia n. 16 dedicata « Al Dio ignoto »). È il Dio ignoto che gli infonde la fede nel possibile poetizzabile d'ogni istante della vita terminale contigua con il risveglio nella morte, e la stessa poesia donatagli fruga il Dio in ogni fibra dell'u-

niverso e in ogni battito del cuore: circuito d'immanenza e trascendenza, entro il quale si frammenta e si riunifica continuamente questo poema epico-tragico della preparazione alla morte, delibando bellezza e verità dei minimi e dell'insieme del visibile filtrato nella poesia, fatto interamente significativo, giacché « l'anima rediviva » dovrà « vivere i sogni sognando la vita ». Di qui la tremenda carica semantica della « nuda parola » unamunesca che si addanna nell'aggregato mondano di materia e corpo, natura e spirito, caparbia nel suo tradizionale classicismo, nelle sole risorse dell'estro personale, senza assistenza di tecniche romantico-simboliche (ma fino a qual punto?).

Onís riassume i temi del *Cancionero*: « il fondo basco della sua infanzia e della sua razza, il salmantino dei suoi lunghi anni di creazione; il significato spagnolo della storia nelle sue città, fatti e uomini; l'attaccamento alla terra che lo generò e dove visse, la vita domestica e gli affetti familiari, la passione per la lingua; il gioco con le parole, i metri e le rime; l'amore per la natura nei suoi aspetti più grandi e più piccoli, e tante altre cose, tutte quante colorate dallo stesso sentimento di religiosità agonica, di ricerca infaticabile del Dio ignoto, al quale dedicò il libro e consacrò la sua vita, per giungere alla fine di essa e del *Cancionero*

*scrutando l'implacabile cipiglio  
— cielo deserto — del signore eterno,*

come dice alla fine della sua ultima poesia, scritta tre giorni prima di morire, in piedi, come muore il toro in faccia al vuoto e alla morte ».

## La rivolta di León Felipe

Dobbiamo all'*Antologia* di Guillermo de Torre (15) i nuovi testi di León Felipe, nonchè l'aggiornamento biografico. La poesia di questo « caminante » e « romero » accentua dopo il '38, fino al parossismo e al chimerismo avveniristico e apocalittico, i suoi elementi e spettri pragmatici, oratori, narrativi, scenici; ira sgolata, scherno da *cancionero* medievale, protesta e denuncia diretta-

mente esclamate, cupo singhiozzo per una partita irrimediabilmente perduta, sconquasso d'ogni tecnica premeditata, unica misura (ma quanto aderente, talvolta, all'oggetto interno della passione) unica misura il « Viento » di essa passione che come in Hernández (16) travolge e annienta i sogni, il verme dell'io, il « Viento » e la « Luz » che son capaci insieme di convertire un verme in farfalla, come il miracolo del sorcio di Whitman...

Al principio del mutamento sta il Chisciotte unamunesco, ridotto a re da pantomima « duro y de verdad », a « pagliaccio degli schiaffi »; ma è lui che « inventa la giustizia » e « chiede la parola » (« Viento » che era stato di Hernández; « parola » che sarà « chiesta » da Otero). E l'unica parola è « sangue », senza possibilità di compromessi; « ma ormai non vi sono più pazzi » in Spagna. *El haba* del '39 riprende il simbolo cainesco di Machado, con diretto ricordo della *Tierra de Alvargonzález* (pag. 65), mostruosamente dilatata nella « nera pantomima fratricida della Spagna » vista da « Tubal-Cafn »; « Il pianto si faccia luce! ». In *El poeta prometeico* del '42 la dialettica di « Viento » e « Luz » si universalizza nella eterna fenomenologia dell'« Altitesi », che è il Verbo, il Figlio, incarnato nel Poeta prometeico, il vero ribelle tra la « Tesi » del Padre e la « Sintesi » dello Spirito: Prometeo, Edipo, Cristo, Don Chisciotte. Trattasi d'una dilatazione immaginifica dell'evangelismo puro e del puro umanismo di Unamuno e Machado apocrifo; quel che conta in tanto delirio mitopoietico è il singolo che cerca ed ama il singolo con le sue uniche e univoche lacrime, Cristo come « sangue dell'Uomo... di qualunque Uomo »; il traguardo è la rivelazione, l'avvento del « terzo uomo di Pane e Luce ». « Ma la Poesia », è detto espressamente (pag. 84), « si fonda sulla biografia. È biografia finché la raccoglie il Vento, la fa Destino che è farla Poesia ed entra a far parte della grande canzone del Destino dell'Uomo ».

Basti questo appunto per chi voglia cercare nelle seguenti raccolte questa « poetica della fiamma » nell'amorfa congerie lirico-prosastica, la più ingrata, ma anche la più sincera e scoperta della rivolta dello spirito di verità alla « Gran Buffonata

teologica dei gangsters e dei clowns del mondo... »; in fondo, il primo sacrificio di questo « poeta maledetto », che rappresenta e combatte tutti gli « inferni » delle potenze mondane, è la sua stessa poesia che si arrovela nell'orrore della sua stessa assurdità su tutti i fronti dell'appello e della comprensione. Uno dei poemi più impressionanti è *Un poderoso talismán* in *De Antofagasta a La Paz* (1954), dove il talismano è « una lacrima mia », con cui

*andrò in cerca del primo e dell'ultimo Iddio...  
di quell'isola sconosciuta che il navigante insegue infaticabilmente...  
e che si trova nascosta  
nella palla aggomitolata del filo del Tempo,  
fuori della matassa dei secoli...  
e all'altro lato dell'ultima lacrima del Mondo.*

Se la neutralità impersonale mallarmiana ha esaurito la sua vitalità nel mondo poetico contemporaneo, anche il troppo umano della saliva di Whitman fila nell'inane cartilagine di una serpe che si morde la coda, secondo un'immagine dello stesso León Felipe: l'idea di un fiore e il tatto di una singolarissima lacrima finiscono con l'identificarsi mostruosamente, e per il poeta non c'è tempo da perdere, se vuole sopravvivere.

## La « Poesía arraigada »

Gli schemi alonsiani si possono in qualche maniera applicare nella sfera « radicata » della crisi, del malessere esistenziale, fino alla protesta civile e alla rivolta più o meno compromessa e condizionata. Gli è che la parentela tra poeti, pur così diversi, è garantita da una sorta di comune ritorno di elezione ai maestri del '98 e ai loro caratteri più accesi ed inquieti di problematicità spirituale e politico-morale, di angosciosa ricerca dei fondamenti eterni ed essenziali del singolo, della patria, del destino. Il dopoguerra esacerba l'esecrazione o il complesso della colpa; vieppiù paurosa la minaccia di afflusso di elementi eteronomi e pragmatici nel centro catartico della poesia, donde l'ibridismo, la folle od opaca resistenza nell'uno o nell'altro campo, l'astrazione in un

idillismo familiare di fortuna, talora il compromesso eclettico, imperando su tutti, in maniera più viva o più elevata, il tetro e assente cipiglio d'un'inesplicata Necessità, d'un Fato ispanico, d'una dannazione specifica dell'unica e sola patria spagnola: è strano e altamente significativo che i due fronti siano concordi in un punto, nella eternale missione ispanica di resistenza e difesa dei valori dello spirito, della fede, della qualità intrinseca dell'umano, contro le differenziate e disumane anatomie della scienza, della tecnica, dell'economia, della quantità dedotta dalle capacità evolute della specie umana. In tal guisa si spiega la comunità dei maestri: Ortega e Américo Castro, Unamuno e Antonio Machado; l'anarchico più ribelle, come León Felipe, odia « la vecchia Volpe avara » dell'Inghilterra mercantile, quanto l'intellettuale più ligio e conservatore.

### La lettera di Panero a Neruda

In tale ideario è compresa la cultura artistica ispanoamericana; anche nel caso estremo della voce della « materia » nerudiana. Nel prologo di Dionisio Ridruejo al *Canto personal, Carta perdida a Pablo Neruda* di Leopoldo Panero (17) è detto: « Per un cristiano la perdita di un proprio simile, di un fratello... si sente come causata a colpi d'ascia nel proprio tronco... E lo stesso accade a uno spagnolo autentico quando dal tronco della sua ispanità si spezza un membro o gli si ribella. Neruda può valere qui come l'ultima colonia perduta... ». Dionisio scrive anche in nome di Rosales e Vivanco; nell'epigrafe ricorda Unamuno e Machado. Panero prelude con « testi umani » di Lorca, Vallejo, San Paolo, Cernuda, Martí, José Antonio, l'anonimo della *Epistola moral a Fabio*; nel poema ricorrono con umanissima e poetica devozione i nomi di Lope, Lorca, Hernández, Vallejo « indiocristiano viejo », Machado, Darío, Martí, José Antonio, Unamuno, Nicolás Guillén, Palés Matos; si aggiunge un poema intitolato *César Vallejo* e dedicato a Valverde, e altro, *España hasta los huesos*, rivolto a Lorca e dedicato a D. Alonso, un intreccio fraterno

oltre ogni dissidio composto nella tolleranza e nella pietà di remota ascendenza erasmiana e cervantina, un arduo gioco segreto e un'intesa del cuore che io personalmente ho accertato in annosi colloqui e corrispondenze con poeti spagnoli e ispanoamericani: l'esistenza di un patrimonio spirituale comune trascendente le dittature e i partiti, le razze e gli accidenti del caso. Ad alto livello è stato Neruda l'unico della ispanità qualificata che ha rotto la consegna, che ha fatto dei nomi, ha puntato il dito su alcuni vecchi compagni, ha deriso a sangue la persona storica e intemporale, ha fustigato il « cristiano viejo » fin nella ridotta dell'evangelismo di Unamuno, Machado, León Felipe. Denuncia e caccia troppo facili, forse anche necessari nella struttura del « canto material », ma è il rettoricismo che vizia la profonda bellezza di tale poesia per tanti rispetti radicata nella tradizione epica coloniale. La lettera di Panero a Neruda ha, pertanto, un suo significato storico-letterario che ne trascende l'occasione e l'umore; siamo all'estremo opposto, nella « fede radicata », espressa in quella terzina endecasillabica descrittivo-narrativa così perentoria e inflessibile nella carica stabile e moderata dei suoi accenti; eloquenza meditata e concentrata nei miti della persona, dello spirito ispanico, del Cristo redentore della natura, della parola effusa e innamorata; i motivi biografici sono i più rilevanti, e vedasi il pezzo « Nací en Astorga... » (18). Naturalmente, i nostri quesiti, perplessità, disagio di lettura, permangono, e più acuti da questa parte; l'imparzialità critica è messa a dura prova; ma disagio non è sospetto sulla sincerità, si invece sulla eccessiva semplicità, sull'organismo troppo elementare di essa fede ed eloquenza, che poeticamente appena si affranca alla superficie di se medesima.

### « El descampado » di Vivanco

Trattasi, in fondo, di una severa stilizzazione di quella « dignità morale », su cui Dámaso Alonso ferma la voce preliminarmente nel prologo a *El descampado* di Luis Felipe Vivanco (19). Della

stessa qualità dev'essere il silenzio di Luis Rosales dopo *La casa encendida* del '49, e su Rosales si legga il capitolo dello stesso Vivanco nella sua così intensa e ricca *Introducción a la poesía española contemporánea*.

Il «descampado» («separato dalla natura, con la quale brama convivere», secondo Alonso) è l'ammiratore e creatore di preziosi, minuti, luministici idilli campestri e familiari, rivelatori della realtà del mondo che a Dio appartiene; qui poesia e fede si identificano come unico desio di ridurre l'eccesso di coscienza e castigare il falso vocabolo per aderire intimamente con anima pura e parola viva alla pittura reale ontologica della natura in ogni suo punto di grazia visiva e tattile delicatezza.

*Non potrei, Signore, continuare sempre al tuo fianco  
se non essendo queste cose che voglio essere, che voglio  
soffrire dal di dentro. Il mio dolore e il mio gaudium  
non sei Tu, che avvivandomi permansi occulto,  
ma questi fiorellini di reseda, gialli.*

Voce umile e confidente, esclamata in parole vive e, diciamo, reali, giusta l'osservazione di Alonso sull'assenza di metaforismo barocco-simbolista.

## J. M. Valverde

Un consimile sistema di segni naturali-familiari nella stretta convivenza dell'umano col divino si svolge e si matura in *Versos del domingo* (20) di J. M. Valverde: è il nucleo autentico, intorno al quale si intrecciano e concretono rare e complesse esperienze culturali, tecniche e paesistiche (poeti inglesi e americani, nicaraguensi e italiani - Leopardi, Montale -, Rilke, la Bibbia, la Sicilia; e si guardi all'attività critica, i saggi su Vallejo e Machado [21], e l'Humboldt, la freschezza di certe pagine sulla letteratura spagnola, la vastità di letture e l'impeto di esplorazione nella letteratura universale...). Ma la molla di tanto lavoro, duro e severo, di operaio della vigna, è lì nella potenza e nel significato della parola poetica, e meglio ancora, nel sacro orrore di sentirsi umilmente e felicemente graziati nell'usarlo dirittamente, giu-

stamente. Ci basti leggere la prima lirica, *Salmo dominical ante el verano*. Determinata la situazione spazio-temporale («ante el verano»; «Esa mañana...» in tre riprese parallelistiche), poesia è imitazione della genesi verbale delle cose («dije "verde" "cielo"...»; «dije "vino" "piedras"...»; «no dije Tu nombre...», che è modo negativo di dire il nome di Dio). E le cose son già lì e s'inventano nella loro fusa destinata realtà di cose-parole. La realtà si filtra attraverso la parola ed è essa parola; la parola aderisce giustamente ad essa realtà ed è essa realtà. La nominazione si fonda su questa giustezza definitoria: «a dire se l'acqua meriterebbe il nome di "bianco"...»; «meditai accuratamente sul lago...»; «minuscoli nuotatori»; «stipulare le parole giuste»; «meticolosa popolazione di alberi»; «discernere gli aggettivi esatti alle qualità delle cose»; «nominare tutto»; «la giustificazione di bellezza». Ho detto imitazione del Verbo, e sembrerebbe una posizione tomistica, ma non è passato invano l'intuizionismo moderno e il simbolismo; per Valverde, in particolare, il «salmo verdadero» e i «campos» di Machado, dove l'evocazione presuppone la realtà della cosa e della parola, e la «poesia» è «cosa cordial». Segni di questo realismo genesiaco-giovanneo sono alcuni sintagmi di fusioni tra natura e umano, verità e bellezza: «pianure con rette di lavoro... popolazione di alberi... campagne di umanità... mari di tumulto e linguaggio, orizzonti di famiglie festive, fiumi di operai in bicicletta... la giustificazione di bellezza...». La presenza implicita, non ancora nominata, del divino è quel tremore finale, quell'intima ambrosia del nume dovizioso e provvidenziale con l'immagine machadiana della «mano» materna:

*ma sentii confusamente che il sangue scorrendo sonnecchiava  
in un diffuso conforto, in un propizio ed ultimo suolo,  
[qualcosa come una mano.*

E l'alveare di Machado nella lirica seguente; i poeti cercano compagnia

*nel pozzo caldo di suono  
dove ronzia il mormorio dei tempi...*

Ma Valverde è immune dalla crisi maireniana (22); la sua visione mistica è interamente positiva,

« arraigada »; si legga soprattutto *La ronda de los Angeles* con il suo duplice e fuso fluire panoramico-fotografico e insieme spirituale-cordiale della visitazione angelica sulla terra dell'Uomo-Dio distinto e uno, col suo battito naturale riposato d'immanenza e trascendenza:

– *Vedemmo il Volto appena intravisto sull'altura,  
nuovo e tenero, più nostro nella sua miseria umana.*

– *E c'inginocchiammo nel sangue dell'uomo  
a ricevere quell'allegria diversa  
e ci ritirammo con una stanchezza nuova...*

### Da Juan Ramón a J. L. Cano

Isolato il caso di D. Alonso che incide coralmente, come s'è visto, con il suo appello ascoltato, l'antico complesso generazionale del '25 si dirompe alla fine della Guerra Civile e i singoli in quest'ultimo ventennio diramano ciascuno nell'interno della propria anima e del proprio destino. La primigenia potenza spirituale-generazionale resta intatta nei suoi valori di fantasia ed etica artistica, e anzi concretesce nell'intimo di ciascuno, verso una seconda o terza maturità. Fedeltà e avventura, costanza e variazione, purismo estetico e umano avanzamento si ordinano, si articolano, si conguagliano entro limiti di alta misura espressiva e morale, da un massimo di conservazione (esempio di Juan Ramón) a un massimo di ampliamento nell'umano (esempio di León Felipe, Guillén...).

### « Animal de fondo » di J. R. Jiménez

Per Juan Ramón rimando il lettore volenteroso allo studio su *Metafisica e lingua poetica di J.R.J.* (23), dove ho tentato di definire lo *sprint* finale della autodeificazione estetico-metafisica dalla *Estación total* a *Animal de fondo* (24), la ontologizzazione nel « dio desiderante e desiderato » della coscienza individuale della bellezza così come si era fenomenologizzata nelle equivalenze di bellezza, eternità, parola poetica, ecc. La proliferazione neologistica strettamente individuale è altro segno vistoso

della monade della Coscienza divinizzata. La trascendenza floreale di Mallarmé, l'essere meridiano di Valéry, l'infantile egemonismo di Rimbaud, il sacerdozio poetico di George, l'orfica rete delle universali analogie di Rilke, l'immane tentativo della moderna poesia simbolista verso una separata e autosufficiente sublimazione dello spirito artistico nel cerchio magico illuso e mistificato della pura soggettiva immanenza: tanto si attua nell'opera finale di Juan Ramón con eroica limpidezza ellenica e mediterranea. Quel che sorprende è l'assenza dei negativi dialettici dell'immanenza (morte, esistenza, nulla, infermità, angoscia, inferi e superi, peccato...), quei negativi indissolubili dall'esperienza della scuola mallarmiana. La positività, l'imperio dell'essere pieno, della luce, dell'assoluto, si esaltano al tramonto della vita, congregandosi le denudate pulcritudini delle assolute identità in un *punctum* unico: il « niñodios », il « bambinoiddio », un « cuore di rosa » tra la coscienza e il suo iddio:

*Un cuore di rosa costruita  
tra te, dio desiderante la mia vita,  
e me, desiderante la tua vita.*

Le differenze tonali, intellettive, sentimentali di tale cosmo cosciente e divinizzato si effettuano e si articolano nello stesso pieno e assoluto che palpita e vibra « animale di fondo dell'aria ».

Il contenuto di questa arcaica e modernissima costruzione panteistica ed emanatistica vive del midollo biografico del poeta, come un grande ritorno all'infanzia di Moguer con l'occhio alla Croce del Sud-aquilone, verso il clima delle favolose città australi, l'escavare la terra alla ricerca della madre, il cane amico, il « gaudio planetario della coscienza amante » nei recuperati fiori e corpi dell'edenico meridione, l'invitta categoria andalusa della poesia.

### « Confianza » di Salinas

Per Salinas mi richiamo alla mia introduzione all'antologia citata e allo studio citato nella bibliografia (25); raccomando, in particolare, l'intelli-

gente prologo di Bodini alla sua silloge (26). Una sintesi della poetica sta nella conferenza dello stesso Salinas (*El poeta y las fases de la realidad*) (27); *Todo más claro* è l'ultima raccolta del poeta; *Confianza*, postuma del '54 (28), contiene poesie degli anni 1942-44, importantissime per analizzare i motivi lirico-sentimentali di rottura e stacco dall'emblematismo psicologico-metafisico dell'opera precedente. Libro fresco e nitido, pagina nuova e gentile della natura sillabata; si stanca il « mondo » di « essere un enorme sogno indistinto? », tipografia del bosco, andirivieni laborioso di esseri necessari e felici, brama di « Ver lo que veo », « Veder quel che vedo », e un etere luminoso di distinte distanze e scene d'un non inquieto amore, agiato nella durata della parola che finalmente si è incontrata con la propria ontologica felicità. Aria di famiglia con il Guillén delle punte più ilari di *Cántico*, del « Paraíso » di Aleixandre, delle « Gracias » di Cernuda. Ultimo fiore di una generazione confidente nella fattura provvidenziale dell'universo. S'è accennato altrove che Salinas scaricò la sua umana protesta di preferenza in altre prove, di saggistica, di narrativa e di teatro, con l'eccezione di poche liriche strozzate di grido e pianto alieni dal suo nume destinato (*Contra esa primavera, El viento y la guerra, Cero* con le tremende epigrafi di Quevedo e Machado...).

### « Clamor » di Guillén

Le quattro pagine che Hugo Friedrich dedica a Jorge Guillén (29) sono acutamente sintetiche e consequenziali di una visione della poesia moderna fondata sulla spersonalizzazione, la vuota idealità, il Verbo pitagorizzante, la fantasia dittatoriale. Guillén vi appare uno dei maggiori esemplari dedotti da Mallarmé e Valéry, dalla parte di un intelletto matematizzante dell'Essere e dell'Assoluto, nella stasi onirica e disumana della sua « bianca, totale, perenne assenza ». Le interpretazioni storico-categoriali riescono suggestive e proficue a costo di essere taglienti e parziali, e tale è la tesi dell'esimio filologo romanzo. Nel cui quadro stori-

grafico quelli che restano amputati sono i poeti di ambiente e cultura latina e mediterranea (e già il Valéry del *Cimetière marin* è sacrificato; il Valéry che, come dianzi Salinas, si salva dall'« enorme sogno indistinto » verso l'esistente operante pindarico, proteso a un tentativo di vita semplice e reale, una col beccheggio della prua festosa; come Salinas dianzi, brama di « Vedere quel che vedo... »). Questo passaggio dal platonismo floreale di Mallarmé all'aristotelismo e al pindarismo valerista (30), preludio allo scoppio del mostruoso bubbone simbolista-idealistico, è una situazione tradizionalmente costitutiva nei poeti delle generazioni di Juan Ramón e di Guillén, di Ungaretti e di Montale. Del resto, è sintomatico che il modernismo di Darío, dello stesso Juan Ramón e di Manuel Machado inclinano al verlainismo, non alla lezione mallarmiana. S'è accennato che Juan Ramón reca fino alle ultime conseguenze la passione del Verbo simbolista « animalizzandolo » e divinizzandolo nella coscienza individuale; ma tale conversione e metamorfosi si operano, abbiamo insistito, nel positivo, nel bene-bello, nella luce, nella pienezza dell'essere.

Il *Cántico* di Guillén (31) è inspiegabile senza questo elemento di struttura reale ed umana, di confidenza ed esultanza, di autentico amore dell'altro e del diverso approvati immessi nel magico cerchio di vita-poesia. « Poesia pura » non fu « disumanizzazione dell'arte », come aveva teorizzato Ortega, ma liberazione dall'ansia psicologica dei molti e del contingente, eliminazione delle false opacità e sterili ebbrezze, sì da addivenire a un mondo armonico e cristallino, interamente posseduto dalla Ragion Poetica, familiare e vibrante nei suoi Immediati e Minimi e Istanti. Mondo terso, mente limpida, cosmo immerso in una « bianca, totale, perenne assenza », che è ancora l'assenza mallarmiana, ma risolta nell'ontologia positiva del paesaggio egemonico di Castiglia, dei favolosi quanto semplici e tangibili eventi della giornata mortale cristallizzata nell'eterno della Parola poetica; affettuosa guerriglia con i demoni della bellezza, dei lari, della patria... Di fronte alla rivolta andalusa di Lorca ed Alberti, di fronte al neoromanticismo tellurico e specifico di Alei-

xandre, si esprimeva in Guillén una contenuta ed eletta *metafisica sensibile*, dominata da un acuto e fiero intelletto che ancora confidava in una memoria di classicità, nel processo operativo-formale della categoria autonoma della poesia.

La prova, la garanzia del dato primordiale di *Cántico* (larico, paesistico, patrio e paterno, intriso di pudore, vorrei dire, vichiano, unto anzi di eccessivo umano amore), la prova di questo dato sta nella maturazione — durante quest'ultimo decennio — della seconda fase o prospettiva guilleniana. Fase di esperienza abbracciante, stoico-biblica in una sua dimensione da *Siglo de Oro* (sapienza di Fray Luis, luce-bellezza di Herrera, ira-amore di Quevedo, sinuose soavità di Góngora avido di naturali oggetti...). E biblico è il titolo della nuova silloge, *Clamor*, nome-simbolo della voce immane del mondo esteriore che ha soffiato i cardini delle contenute e vigilate intimità, ed affluisce tonante e paurosa nei penestranti del povero cuore umano:

*Accordo primordiale. E tuttavia  
avviene che... ci avviene... Lo sappiamo.  
Il giorno fosco già diventa amaro,  
al bravo rematore sfugge il remo,  
e il dolore, d'assalto, prepotente,  
a un imperio sinistro ci sobbarca,  
che disordina infine un mondo ottuso  
di fiele, di rivolta, d'empio male,  
principio della nausea con ira,  
ira crescente. Polvere di sabbia  
acceccante ci copre, ci risucchia.  
E la mattina duole, non s'inaugura.*

Sono versi dell'introduzione a *Maremagnum*, prima raccolta di *Clamor*. Nulla è cambiato della pura parola di verità e bellezza di *Cántico*, anzi comincia una nuova lunga impresa di lotta ed esorcismo del mostro e del nemico su tutti i fronti delle forme e toni artistici della parola: sarcasmo e pazienza, astuzia e viso aperto, accettazione e ribellione, dedica (altra raccolta *in progress* è *Homenajes*) e denuncia. Il discorso si snoda fluido di raziocinante rovello, oppure si contrae in purismi cristallizzati, s'inerpica in teogoniche e miltoniane allegorie (*Lucifero in disarmonia*) o si diletta a tra-

scrivere in fantasie mitologiche figure ed eventi della bellezza transeunte (*L'incanto delle Sirene e La bella e gli eccentrici*, squisita variazione del *Cántico dei Cántici*). Ma ecco che a un giro di pagina urge la realtà quotidiana della esecrata dittatura (*Potenza di Pérez*), della minaccia bellica (*Guerra nella pace*), della città tentacolare e della accettazione esistenziale nella convivenza con gli umili e traditi come noi (*Aria con epoca, Dolore dopo dolore, Vivendo*).

Quel che importa mettere in rilievo è l'aspetto formale e concettuale dello strumento inventivo ed espressivo: l'intelletto laico, liberale in senso lato, quanto i similari di Valéry e Montale, sempre trasparente attraverso allegorie e mitologie, come la lucida brama di conoscenza e il tremore dell'umano nel vago involucro della Venere lucreziana. È poesia dell'uomo che generosamente va incontro al caos e al male di questi nostri giorni, e tra furia e pietà tenta di domare il nemico con l'incanto del Verbo inestinto, non di rado con l'ironia scaltra e sottile, con l'elegantissima stilizzazione: il « Satana atomico » o la « Ninfa Penicillina », il « tacito clamore »,

*Europa e Toro ancora fronte a fronte.*

Particolare menzione merita la *Serie Italiana*, tra i sospiri del tempo perduto: Lucca, San Marino, La Versilia, Giorgione, ragazza di Capri, le *Prospettive con fonti* (eccellentemente tradotte da Sergio Baldi) d'una Tivoli intatta nel suo perpetuo favoloso rinascimento, immagine d'una dimora dell'anima in questa vecchia Italia che si onora di ospitare il decano della poesia spagnola novecentesca.

### « Amor solo » di Gerardo Diego

Gli elementi esterni della storia poetica di Gerardo Diego ci sono offerti dalla biografia di Gallego Morell (32); un saggio penetrantissimo della struttura di essa poesia è il capitolo *La palabra artistica y en peligro de G. D.* nella *Introducción* di Vivanco. Il quale, dopo aver mostrato il duplice aspetto dell'arte gerardiana (tradizionalismo e

creacionismo), tende a valorizzarla nella sintesi superiore della accennata « parola artistica in pericolo ». L'alienazione cosciente e superficiale in un mondo gratuito ed estroso di ben costrutte immagini, il grazioso e mirabile modellino artificioso del poema oggettivamente creato, si permeano e si fondono con le radicali emozioni provinciali, familiari, professionali (della musica, della scuola), religiose, sentimentali. Da *Imagen a Biografía incompleta*, che contiene la poesia creacionista 1925-1952. Da *Soria a El romancero de la novia* e a *Versos humanos*. La ricerca e fissazione della « parola umana integrale » sta nei sonetti di *Alondra de verdad* (il *Cántico* di Gerardo Diego!) e *Variación*, e in *Ángeles de Compostela* (33).

L'esattezza della tesi di Vivanco è provata dall'ultima raccolta, *Amor solo*, tra le più pure e intense di Diego e di questi anni. Oserei dire che il genio o demone creacionista è stato ed è sempre egemonico; nella fase « umana » si è trasferito nell'interno, nel midollo degli affetti, ma identica è la struttura delle metafore, piani castelli scene e rilievi del gioco immaginativo, del contrappunto realtà-sogno, dell'ebbra e vigilantissima ascesa ritmica al quattordicesimo verso del sonetto. In *Amor solo* il gioco si fa più periglioso, alquanto di profondo e sentito in una accarezzata probabilità e speranza di nuovo destino, una creatura d'amore che qua e là si affaccia troppo viva, e la rete dell'affabulazione si tesse più fitta e rapida, la rinuncia dolorosa, il ritorno al sogno, e nuovo tentativo di uscirne. Dramma rimosso con superiore perizia, quasi all'estremo delle forze. « E una freschezza sulla lingua mi rivelò d'improvviso la tua essenza più profonda ». Nel sonetto *Mis labios*, prezioso, la figura muliebre si occulta in una delle pieghe delle di lui « labbra serie d'innocenza », ed ivi si stende senza peso. L'effetto è istantaneo: « Su, su, labbra di cuore ». Poi il simbolo di schiavitù ed evasione:

...il gabbiano  
e la sua ombra nel mare alla deriva.

Come in *Insomnio* la « schiavitù d'isolano » e la fulminea dissonanza di clausura e fuga:

le navi per il mare, tu nel tuo sonno.

## Passaggio all'umano di Aleixandre

Si sa che tra gl'iperurani della felicità costruiti sulle mere virtù sensibili della specie umana nel suo proprio ambiente tellurico (aria, acqua, terra, fuoco...) eccelle il « paradiso » di Aleixandre con le « grazie » di Cernuda, la « primavera » di un certo Guillén, gli « angeli » di Alberti, la « spiaggia salina » di Salinas, l'« amore oscuro » di Lorca, qualche « nudo » della plastica creazionista di Diego... E in effetti *Sombra del Paraíso* (34) è il vertice di tale elemento specifico-edonistico, l'ultimo frutto stillante e maturo della libera graziata fantasia del '25! Ascesa sì alta che, come nota Vivanco (cit., pag. 381), postula nuove « miradas », nuove « prospettive ».

Che cosa è accaduto? Un fatto semplicissimo, congruente con l'evolversi di tutta l'età postbellica. La prima intenzione della scoperta del paradiso sensibile, immersa nella visione della città natale, Málaga, si converte in figure e significati diversi, diciamo tradizionali e umani; l'infanzia ritrovata polarizza in sé tali significati; sono sei poesie alla fine del libro citato: *Padre mio, Città del Paradiso, All'uomo, Figli dei campi, Al cielo, Non basta*. Meraviglioso è il senso di scoperta del clan storico e personale, la patriarcale figura del padre, quelle strade e quel mare di lui poeta-bambino, l'uomo del lavoro e della morte che è il tragico risentito limite del « paradiso » bramato, l'insufficienza del sogno la vergine foresta i concupiti esseri felici di inerente e pura felicità, un'altra strana « sombra », quella della trascendenza...

Instaurato il dualismo natura-storia, libertà-tradizione, fasto paradisiaco-umana povertà, esso continua nell'amore degli amanti già cosciente della sua solitudine (*Mundo a solas*, 1950), nei *Cinco poemas paradisiacos* di *Nacimiento último* (1953).

È questa la preistoria di *Historia del corazón* (1954). Già vedemmo in *Como el vilano* « la realtà della vita, / il richiamo dell'ore quotidiane », il simbolo del « fiore del cardo » nella fuggievole contemplazione del corpo amato. Ben più svelato *Il poeta canta per tutti*, dove l'irrisolta fusione di

cuore personale e massa del coro umano si decide verso una superiore dimensione di umana trascendenza nello stesso umano:

*Y un cielo de poderío, completamente existente,  
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.*

## Costanza di Cernuda

Ancora Vivanco, e Ricardo Gullón (35), ci soccorrono per questi anni del lavoro di Cernuda sul filo completo della sua storia artistica, per quanto io non sia d'accordo sull'importanza data alla parte civile, politica, religiosa e perfino cattolica delle raccolte posteriori a *Invocaciones* (36). Questa parte si limita a *Las nubes* (1937-1940) e a *Como quien espera el alba* (1941-1944); a nostro parere la protesta è esteriore, l'altro non è raggiunto, la nostalgia della patria resta eloquente e giustapposta rispetto all'intimo e vero «deseo», alla brama della felicità sensibile effrenata e totale. D'altro canto, il poeta è fondamentalmente sincero nella stessa retorica della «realidad» che cerca di comprendere o idealizzare. In *Las ruinas* si rivolge a Dio: «...Ma tu non esisti. Sei soltanto il nome / che dà l'uomo alla sua paura e alla sua impotenza, / e la vita senza di te è questo spettacolo, / di queste stesse rovine belle nel loro abbandono: / delirio della luce già sereno alla notte, / delirio forse bello quando è breve ed è lieve... / lasciami solo / con le mie opere umane che non durano... / Questo è l'uomo. Impara, dunque, e desisti / dall'inseguire sorde divinità / nutrite dalla tua preghiera e annullate dal tuo oblio...

*La notte cade sacra e misteriosa,  
dolce come una mano amica che accarezza,  
e sul suo seno, dov'io ora, altri un dì  
la fronte riposarono, mi piego  
a contemplare i campi e le rovine ».*

A me sembra che non ci sia da leggere altro ed altro ascoltare al di là di questa musica-sospiro di effusa paganità andalusa, come nel preromanticismo della scuola herrreriana sul tema delle rovine.

Nelle tre raccolte seguenti dell'ultima edizione dell'opera completa, continua e ritorna l'indolente

estasi onirico-erótica; semmai si accentua il dolore lirico degli impedimenti della «realtà», ma cruccio peccato scandalo popolaccio turpe accademici corvi della morte dei grandi che patirono, tutto ciò resta in superficie, giammai si permea con il «desiderio». Ed è bene che sia così nella struttura andalusa dell'anima-corpo o del corpo-anima. La figura di *El César* conclude *Vivir sin estar viviendo*, terribile insularità dell'imperatore che si contempla le mani flaccide e sanguinarie,

*La vittima provoca il carnefice innocente,  
e il sangue non accusa, il sangue è benefico  
massimo, necessario come l'acqua alla terra.*

Ivi si leggano i *Cuatro poemas a una sombra*, dove l'«amico» si è neoplatonicamente identificato col poeta e il doppio indistinto colma la solitudine. Nei *Poemas para un cuerpo* in *Con las horas contadas* l'insoddisfazione del mito soggettivo dell'amore si acuisce fino allo spasimo della esteriore tangibile concretissima «bella materia» necessaria allo stesso mito, con che il vecchio neoplatonismo herrreriano e becqueriano sono superati e il «tempo d'amore» assume il valore di una «eternità», tempo autentico quanto esso corpo e la tensione implacata. Nell'ultima raccolta, *Sin título, inacabada*, l'autobiografismo traspare nelle immagini di Mozart e della coppia Verlaine-Rimbaud in *Birds in the night*: separazione dell'iperuranio musicale dalla «vita abietta e turpe», senza «redentore»,

*Nessun peccato in lui, nè martirio, nè sangue.*

Verlaine bacia la mano che lo respinge, «accettando il castigo». In *Las Sirenas*

*Chi le ascoltò una volta vedovo e desolato resta per sempre.*

Di qui sceglieremo, come nella prima edizione, liriche brevi, di tipo madrigalesco, d'impalpabile essenza, dove esala il sortilegio dell'antico intimismo animistico tra la natura e la grazia della stessa natura.

## Cano, Nieto e ammonimento finale

Un tentativo di liquidazione dell'«ozio andaluso» trapela qua e là in *Otoño en Málaga* di José Luis Cano (37), ultimo fedele discepolo dei grand

andalusi del '25. Si legga *Abora* con tracce evidenti del furore maritale e paterno di Hernández; *El entierro* di vaga memoria machadiana; i quattro sonetti alla figlia Teresa, dove pietosamente un tema così topico e consunto è strizzato fino al limite di un'estasi strana e oscura:

*Oh tierra, oh desamparo, oh ciego viento  
que va perdido por la noche oscura  
y encuentra al fin la luz, la paz, la nada.*

Sono fermenti isolati che meriterebbero sviluppo più denso ed ampio, lo stesso umano coraggio che anima il critico e il letterato.

Un perpetuo lamento di insoddisfatte inanità, di generiche proteste, di topici della morte della fame del nulla, caratterizza l'ultima raccolta di José García Nieto, *La red* (38), la quale contiene anch'essa dei sonetti alla figlia. Lo sperpero di tanti gemiti e confessioni e negazioni riesce facile per la riserva aurea del blocco saldo della tradizione con tutti i suoi numi e famiglie e saggezze. Di qui un sorprendente sfasamento tra l'apparenza rettorica dei contenuti (anche della metrica: versi liberi lorchiani alexandrini, allitterati parallelismi e statici sonetti) e l'accettazione di una forma a priori, quella « rete »: « ...E, tuttavia, libero, Oh Iddiol quanto oscuro / è il mio petto vicino al tuo chiaro muro, / che ti racconta le pene e le ore, / sapendosi nella tua mano. Rete, stringi! / Che vieppiù senta il tuo giogo questa segreta / libertà che io spendo e tu tesoreggi ». Ma il gioco è pericoloso; tanta disponibilità di formale perfezione si regge su uno sforzo di pura volontà, lo sforzo di difendere la dignità, ormai immotivata, di una mitica poesia e di un mitico poeta; e si veda la *Lettera a Gabriel Celaya*.

Gli è che le nuove generazioni non vanno per il sottile; non basteranno i Bousoño, Hierro e Otero a salvare il vecchio tempio della poesia purificandola dei miti erronei e consunti. I *Salmos al viento* di José Agustín Goytisolo (39) attaccano

con una fredda lineare parodistica cronaca della nascita dei *Celestiales* e della loro rivista *Garcilaso*. Non mi sono divertito con questa lettura di sarcastica dissacrazione; ma il tono è sincero, elementarissimo. Ai Nieto, ai Cano e anche ai Morales spetta meditare, e non c'è da perder tempo su tutti i fronti che ci minacciano...

Intanto, con trepidazione ascoltiamo i nuovi versi come dopo un diluvio cauti e tersi di umano pudore, fratellanza, amica allegria; ad esempio, le sei poesie di *Claridad* dello stesso Goytisolo (*Papeles de S. A.*, maggio, 1959):

*Desde el ayer me habla  
un Hombre como todos  
los hombres de la tierra,  
que nació con mi nombre,  
que anduvo entre tinieblas  
y rayos de esperanza,  
que ha seguido el camino  
que pisaban mis pies.  
Desde el ayer me dice:  
tu destino es el mundo,  
es tu pueblo, es tu casa,  
es el hombre, eres tú.*

(Un hombre)

La quinta ai fratelli narratori - artisti della stessa temperie e rigore - Juan e Luis:

*Yo os he tenido  
desde el principio,  
en los días amargos,  
y después, en el lento  
vivir,  
en el duro martillo  
que nos ha ido golpeando,  
siempre, siempre conmigo,  
hombro con hombro,  
mis hermanos,*

(Siempre)

Sono versi intraducibili, o meglio, temo che si sia estenuato il mio organo versificatore.

ORESTE MACRÍ

## NOTE

- (1) *Poesía española del Novecento*, a cura di O. M., Guanda, Parma, 1952. Il presente scritto servirà di introduzione alla nuova edizione.
- (2) Poesía ispano-americana del 900, a cura di F. TENTORI, *ibid.*, 1957.
- (3) Meridiana, Milano, 1949.
- (4) *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, M., 1952.
- (5) In *Letteratura*, 29, settembre-ottobre, 1957.
- (6) *Hijos de la ira*, Rev. de Occ., M., 1944, Austral, B. A., 1946B 19584, *Hombre y Dios*, «El arroyo de los Angeles», Málaga, 1955.
- (7) In *Il Verri*, 3, Milano, ottobre 1958.
- (8) *Ángel fieramente humano*, Insula, M., 1950. *Redoble de conciencia*, Inst. de Est. Hispánicos, B., 1951. *Fido la paz y la palabra*, «Cantalapiedra», Santander, 1955. *Ancia (Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia* 2ª edición, con 48 poemas inéditos), A. P., Editor, B., 1958.
- (9) *La poesía de B. de O.*, Universidad de Oviedo, 1955.
- (10) *Canción sobre el asfalto*, «Los Poetas», M., 1954. *Antología y pequeña historia de mis versos*, Escelicer, M., 1958.
- (11) *Ínsula*, M., 1957. *Invasión de la realidad* (in preparazione).
- (12) *De Machado a Bonsoño*, *Ínsula*, M., 1955.
- (13) Recensione in *Ínsula*, 15 gennaio 1957.
- (14) Losada, B. A., 1953, «Publicaciones del Hispanic Institute».
- (15) *Antología rota*, Epílogo por G. de Torre, Losada, B. A., 1947. 1957 (con aggiunte). *Llamadme publicano*, Almendros y Cla, México, 1950. *La manzana*, Tezontle, *ibid.*, 1951 (n. ediz., estratto da *Cuad. americ.*, 1954). *No es cordero que es cordera*, dalla rivista cit., 1953; *Macbeth o el asesino del sueño*, Librería Madero, *ibid.*, 1954 (sono due variazioni sceniche shakespeariane). *El ciervo*, México, 1958 (ediz. di lusso).
- (16) Autore di *Viento del pueblo*, Poesía en la guerra, 1937 (M. e Valencia); Lantaró, B. A., 1952.
- (17) Edic. de Cultura Hispánica, M., 1953.
- (18) Cit., pagina 70.
- (19) Col. Juan Ruiz, Palma de Mayorca, 1957. Vivanco, che è architetto, ha una folta e apprezzata produzione di critica d'arte.
- (20) Barna, B., 1954. *Voces y acompañamientos para San Mateo* (in preparazione). *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Gredos, M., 1955. R. M. Rilke, *Cincuenta poesías*, trad. in verso, Agora, M., 1957. *Storia della letteratura spagnola*, Ediz. R.A.I., 1956, (con trad. di F. Tentori). *Historia de la literatura universal* in collaborazione con M. de Riquer, Noguer, B., 1957-1959 (3 tomi). Valverde è ordinario di estetica nell'Università di Barcellona. Anteriormente è stato professore nell'Istituto de Literatura di Roma e lettore nella Facoltà di Lettere di quell'Università.
- (21) Alludo agli *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, M., 1952.
- (22) Juan de Mairena, autore apocrifo dell'ultima parte delle *Poesías completas* di A. Machado e di una silloge di pensieri edua nel 1936. La crisi accennata è di tipo immanentistico-unamuniano, risposta ispanica alla teologia negativa esistenzialistica.
- (23) In *Palatina* di Parma, 4-5, 1957-8 (con bibliografia italiana). Si vedano F. Meregalli in *Littérature moderne*, VIII, 1, 1958, nonché il saggio di Carlo Bo in *Paragone*, III, 1959.
- (24) L'opera di J. R. J. da *Sonetos espirituales* a *Animal de fondo* è raccolta in *Libros de poesía*, Aguilar, M., 1957.
- (25) In *Paragone*, 28, 1952.
- (26) *Poesía di P. S.*, Lericí, Milano, 1958.
- (27) In *Ínsula*, 15 gennaio 1959.
- (28) *Poesías completas*, Aguilar, M., 1956B, (edizione alquanto scorretta). *Volverse sombra* (1958), Scheiwiller, Milano, 1957. *Teatro completo*, Aguilar, M., 1957. *Ensayos de literatura española*, *ibid.*, 1958.
- (29) *Die Struktur der modern Lyrik*, Rowohlt, Amburgo, 1956, (traduzione italiana, Garzanti, 1958, e spagnola, Seix Barral, B., 1959). La citaz. si riferisce alle pagg. 215-9 della traduzione italiana.
- (30) Tale passaggio è esaminato e dimostrato per la prima volta nel mio commento a *Il Cimitero Marino di P. V.* Sansoni Firenze.
- (31) *Cántico*, *Edición completa*, Sudamericana, B. A., 1950. *El encanto de las Sirenas*, México, 1953. *Huerto de Melibea*, *Ínsula*, M., 1954. *Del amanecer y del despertar*, Vall., 1956. *Luzbel desconcertado*, Scheiwiller, Milano, 1956. *Lugar de Lázaro*, Málaga, 1957. *Clamor, Maremágnum*, Sudamericana, B. A., 1957. *Viviendo y otros poemas*, Seix Barral, B., 1958 (antologia dell'opera posteriore a *Cántico*). *Serie italiana*, da *Papeles de San Armadans*, 1958. La conferenza su Berceo, con mia traduzione, in *Paragone*, 110, 1959.
- (32) *Vida y poesía de G. D.*, Aedos, A., 1956 (con bibliografia).
- (33) *Soria*, novembre 1948. *Biografía incompleta*, La encina y el mar, M., 1953. *Segundo sueño*, Sant., 1953. *Variación*, Nebli, M., 1954. *Amazona*, Agora, M., 1955, 1956B. *Ángeles de Compostela*, B. M., 1956. *Amor solo*, Espasa-Calpe, M., 1958.
- (34) *Ambito*, Losada, B. A. (n. ediz.). *Pasión de la tierra*, *ibid.*, 1957B. *La Destrucción o el Amor*, *ibid.*, 1954B. *Poemas paradisiacos*, Málaga, 1952 (scelta da *Sombra del paraíso*). *Nacimiento último*, *Ínsula*, M., 1953. *Historia del corazón*, Espasa-Calpe, M., 1954. *Mis poemas mejores*, Gredos, M., 1957. *Mundo a solas*, Clan, M., 1950. *Sombra del Paraíso* uscì nel 1944.
- (35) In *Atomante*, 2-3, 1950.
- (36) *La realidad y el deseo*, Tezontle, México, 1958 (terza edizione definitiva in 11 sezioni relative alle 11 raccolte che vanno dal 1924 al 1956).
- (37) «A quien conmigo va», Málaga, 1955. *De Machado a Bonsoño*. *Notas sobre poesía esp. cont.*, *Ínsula*, M., 1955. *Antología de poetas andaluces*, Gredos, M., 1958.
- (38) Juana García Noreña [prestanome], *Dama de soledad*, Adonais, M., n. 100. *La red*, Ágora, M., 1957.
- (39) *Salmos al viento*, Instituto de Estudios Hispánicos, B., 1958. *Claridad*, *Seis poemas*, da *Papeles de S.*, A., maggio 1959. *El retorno*, Adonais M., 1955. Goytisnò ha tradotto *Seis poemas* di Cesare Pavese, estratto dalla rivista citata, febbraio 1959.

# ARTI FIGURATIVE

## Una mostra di Casimir Malevic a Roma

Finalmente la mostra del pittore Casimir Malevic, allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, permette di far riferimento ad una delle principali figure dell'avanguardia artistica russa con conoscenza diretta di un gruppo di opere: 34 tra oli e gouaches (dal 1900 al 1920); 14 disegni tutti «suprematisti» di cui 3 di «planiti», edifici per abitazione; e 10 schemi, ossia specie di tavole sinottiche con didascalie, attraverso le quali Malevic cercò di chiarire, intorno al 1926, la base scientifica della teoria coloristica e formale sulla quale aveva fondato il «suprematismo».

Infatti, se si escludono i pochi originali in collezioni private europee e americane e il piccolo gruppo di dipinti dopo varie vicende proprietà del Museum of Modern Art di New York, posto che i musei russi non tengono esposte sue opere né le mostrano in Europa, la personalità di Malevic era nota soprattutto di seconda mano, tramite riproduzioni. Dopo l'esposizione che il pittore tenne a Berlino nel 1927, un nucleo di suoi quadri rimase in Germania, gelosamente custodito e nascosto da un amico dell'artista fino a quando, poco tempo fa, venne acquistato dal Museo Municipale di Amsterdam che, nella persona del signor

Sandberg suo Direttore, ha aderito prontamente alla richiesta della Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, inviando il materiale per la presente mostra. Un catalogo ricco di notizie, di traduzioni dagli scritti dell'artista e di illustrazioni, redatto per l'occasione da Giovanni Carandente con saggio introduttivo di Palma Bucarelli, è un valido strumento orientativo per il visitatore.

Uno dei meriti della mostra consiste nell'aver indicato in quale clima di fervore creativo l'avanguardia russa operasse, con l'appoggio del Regime, nei primi anni dopo la Rivoluzione d'ottobre, in quale stretto rapporto con i fatti e le ricerche artistiche europee, quando Lunaciarskij era Ministro della Cultura e uomini come Kandinskij, Tatlin, Rodcenko, Chagall e lo stesso Malevic occupavano cariche pubbliche nella direzione delle arti insieme a poeti, registi teatrali e cinematografici quali Maiakovskij, Meierchold e Eisenstein, per citare solo i più noti. Quando nel vivo della tematica cubo-futurista i russi entravano con proposte di prim'ordine: col «raggismo» di Larionov, il «costruttivismo» di Tatlin e infine il «suprematismo» di Casimir Malevic.

Se la posizione artistica di quest'ultimo trovasse eco nell'avanguardia europea è testimoniato dalle

pubblicazioni, nei volumi del Bauhaus di Walter Gropius (dove insegnava anche Kandinskij alle cui ricerche Malevic era assai interessato), del suo libro già edito in Russia: *Il suprematismo. Il mondo della non-rappresentazione*, e dai rapporti col neo-plasticismo, con Mondrian e Théo Van Doesburg i quali, intorno al 1923-'24, si affrettavano a comunicargli l'avvenuta costruzione, per loro iniziativa, di un « planita », abitazione secondo i suoi criteri plastici e architettonici. Questa esperienza di progettazione architettonica che occupò Malevic soprattutto intorno al 1920, va intesa come ricerca spaziale, come nuovo stimolo a interpenetrazioni di spazi e a rapporti puri tra prismi lastre e superfici anche se a ciò si abbinava una sua particolare visione della vita moderna. Scrive lui stesso: « Ora penso al vetro bianco opaco, al cemento armato e al cartone incatramato come ai materiali più idonei per le costruzioni dei planiti; il riscaldamento è elettrico... I colori sono in prevalenza bianco e nero, in casi eccezionali rosso nero e bianco... È semplice come un giocattolo, deve essere raggiungibile da ogni lato. Il suo abitatore deve poter star seduto e vivere, se il tempo è bello, sulla sua superficie. Il planita... può essere lavato ogni giorno, non presenta difficoltà e, data la sua scarsa elevazione, non è pericoloso ».

Malevic è pittore astratto, pittore delle forme geometriche, dello spazio infinito da cui emergono in equilibrio teso come in un campo magnetico quadrati, croci, cerchi, trapezi, rettangoli, simboliche lapidi funerarie di oggetti in una visione che l'artista ha inteso come mondo di « assenze ». In comune con Mondrian il russo ha la polemica a fondo con la rappresentazione naturalistica della realtà: anch'egli prende l'avvio dalla posizione cubista, Léger in particolare, per rifiutarla poi nella misura in cui questa rimane attaccata alla nozione, sia pure mentale, delle cose. L'avvertire l'oggetto nella sua accezione naturalistica come irrimediabilmente scaduto ha segnato per alcuni artisti, nel secondo decennio del secolo, lo scadimento di ogni realtà empirica, di ogni scambio personale con essa. Nuovi problemi vengono così ad indirizzare la loro ricerca: l'essenza della realtà,

della singola cosa (in questo senso si può fare anche il nome di Braque) come dell'universo (Mondrian), la scoperta dell'assoluta libertà creativa dell'artista che può produrre quale entità puramente spirituale, fantasia (Kandinskij) o sensibilità (Malevic). Ma la realtà, intesa come dato storico e concreto avvio di conoscenza, viene a sussistere, magari per via negativa, anche nelle loro opere, esemplari in quanto testimonianze estreme di una fase-chiave dell'evoluzione artistica contemporanea, che altre personalità — Picasso e Klee soprattutto — fondono nella complessità del loro rapporto con la tradizione, in qualche modo riducendone o sottacendone l'importanza.

Ancora con Mondrian I, Malevic ha in comune l'accesa carica di modernismo e i continui riferimenti sociali singolarmente innestati su professioni di fede filosofica tutt'altro che all'avanguardia, che sovente hanno contribuito a svisare, per l'evidenza di eccentricità mentali e metodi irrazionalistici, la portata effettiva di intuizioni e indagini sui fenomeni tipici della crisi artistica e culturale tra le due guerre, di cui pure furono tra i più significativi protagonisti. Ma a differenza di Mondrian che concepisce lo spazio come categoria oggettiva, quiete assoluta — di qui l'adozione del reticolato di rettangoli — in cui esprimere quella che secondo l'artista è l'essenza della realtà e cioè l'« atarassia », l'illusorietà delle passioni individuali, Malevic intende lo spazio come emanazione della propria sensibilità pura, fattore quindi intensamente spirituale e come tale dinamico, anche se costantemente mosso alla ricerca dell'equilibrio, della stasi. Così, mentre per Malevic, come per il Kandinskij geometrico, si tratta di popolare con atti creativi di forme e di luci il vuoto che gli oggetti con la loro dipartita hanno lasciato, ma sempre in vista di una espressione individuale, per Mondrian la rinuncia ai dati dell'esperienza significa anche rinuncia al punto di vista individuale, all'espressione della propria personalità contingente: la particolare geometria che egli assume è un paradigma plastico-filosofico, sempre perfezionato allo scopo di chiarire ulteriormente l'assioma che si è proposto di evidenziare. Tale volontà di mediazione plastica sembra essere il contenuto

continuo della sua arte. Una precisa funzione didascalica fondamentale governa il suo sistema avvicinando il suo procedere a quello tipico in architettura.

↳ Tornando a Malevic, gli oggetti sono spariti dalla sua visione, il suo mondo è un « deserto », ma l'artista vi ha trovato infine tutta la libertà espressiva di cui aveva bisogno. In questo « deserto », spazio mistico come il fondo dorato delle icone, gli oggetti hanno lasciato tracce geometriche — il ricordo della loro presenza, la sensazione della loro assenza — che il pittore evoca, componendo, fuori da ogni dato corporeo, rapite visioni di « calma dinamica ». Una luce intensamente spirituale ma non metafisica, anzi tutta radiante e graduata come chi ha appreso e volto ai suoi fini le esperienze luministiche del post-impressionismo, concorre, insieme alla composizione delle forme, a determinare « il peso, la rapidità e la direzione del movimento », cioè quegli elementi attivi di spiritualità che Malevic cercava come ragione della sua pittura. La perfezione della geometria prende vita a contatto delle vibrazioni lattee, opalescenti, dove le forme si attraggono e si respingono sospese come aquiloni.

Nè l'urtante teosofia di Mondrian, nè le proposizioni mistiche di Malevic, devono far dimenticare che al di là di tutto ciò le loro opere restano valide per le verità formali da essi scoperte e oggi patrimonio comune dell'uomo moderno, per la ricerca di un metodo nuovo che nella crisi della pittura salvi la pittura stessa o almeno una sua funzione fra gli uomini, per la ricerca di libertà espressiva e di padronanza formale, di sperimentazione dell'estrema possibilità, per il coraggio del « deserto ». Questo vogliono dire il celebre « Quadrato bianco su fondo bianco » e le meno celebri « Belle linee bianche su fondo bianco » di Casimir Malevic.

### “Arte Nuova” e arte giapponese

Durante l'anno 1958-1959, una serie di iniziative sono state prese in Italia allo scopo di far conoscere l'arte giapponese nella sua storia e nei

suoi recenti sviluppi. Nella sua storia, con a mostra, organizzata sotto gli auspici delle maggiori autorità giapponesi e italiane, « Tesori dell'arte giapponese », un centinaio di capolavori provenienti dal Museo Nazionale, dalla Casa Imperiale e da Santuari e Monasteri del Giappone e comprendente disegni, acquarelli, statue, maschere, tessuti, ecc. (di ritorno da Parigi, Londra e l'Aja). Per sommi capi veniva presentato lo sviluppo dell'arte giapponese dalla preistoria al secolo xx. Mentre « Il kimono giapponese anima di un popolo », mostra organizzata a cura dell'Ist. M.E.O. a Torino, Roma e Genova, introduceva al costume e al folclore di quel popolo.

In Italia, contrariamente a quanto avviene in America, l'arte giapponese è assai scarsamente conosciuta e l'interesse maggiore che essa riveste è di carattere antiquariale o filologico, quest'ultimo nell'ambito dell'influenza da essa esercitata — soprattutto attraverso acquarelli e xilografie — sulla pittura francese della seconda metà dell'800. Eppure sono note le sue influenze sulla pittura contemporanea particolarmente americana, per non ricordare il legame profondo con il rinnovamento architettonico dal neo-plasticismo a Wright. La ragione di ciò probabilmente è da ricercare nella mancanza di un linguaggio comune, fino ad oggi, nei problemi dell'arte contemporanea, cosicché — quasi si trattasse di una civiltà spenta, quale l'etrusca o l'egizia — l'arte giapponese ha assunto per lo più carattere retrospettivo.

Una esposizione internazionale di pittura e scultura come quella dell'« Arte Nuova », organizzata dal Circolo degli Artisti e dall'Associazione Arti Figurative, a Torino, ha il merito di aver presentato, accanto ad alcuni artisti europei più interessanti della corrente « informale », anche un certo numero di giapponesi appartenenti a tale tendenza. In essi la distinzione fra pittura tradizionale e pittura aggiornata su moduli europei cessa in qualche modo di esistere per il prevalente accento posto su una situazione culturale di rottura con ogni forma preconcepita di immagine legata a canoni e tecniche fisse, a valori logorati, in vista di una nuova comunicazione figurativa basata sulle capacità e responsabilità individuali di

partecipare al mondo moderno, laico e privo di norme comuni in Giappone non meno che in Occidente.

Da un romanzo come *Il sole si spegne* (1947) di Osamu Dazai, morto nel 1948, è facile rendersi conto di quanta affinità sostanziale esista tra la nostra situazione storica e culturale e quella giapponese, in termini reciprocamente illuminanti. Dazai definisce l'«ansia» dell'epoca in modo tutt'altro che estraneo: «l'uomo che ha paura dell'uomo, tutti i principi calpestati, la buona volontà derisa, la felicità negata, la bellezza corrotta, l'onore atterrito».

Questa nuova fase di elaborazione pittorica reca i frutti di un lungo e laborioso periodo di contatto con l'Occidente dalla II<sup>a</sup> metà dell' '800, assunto prima in alcune sue forme esteriori con strane contaminazioni di mondi e di stili e poi compreso come chiarimento alla loro stessa crisi di civiltà (nel volume di Dazai, indicativo di un interesse assai diffuso tra gli intellettuali giapponesi, si trovano frequenti accenni all'Impressionismo francese, e un'acuta diagnosi sulla produzione dell'ultimo periodo di Utrillo, siamo nel 1947). Nel giugno del 1958 era stata allestita una «Mostra della pittura giapponese contemporanea» a Torino, Roma e Livorno, sotto gli auspici del Ministero degli Esteri del Giappone, del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tokyo e del giornale *Mainichi* (insieme al giornale *Asahi*, assiduo organizzatore di mostre internazionali d'arte): vi erano esposte oltre un centinaio di opere appartenenti alla corrente «Nihon-ga» (stile giapponese) e «Yô-ga» (stile occidentale). Tale mostra permetteva di rendersi conto di come si presentava la situazione dell'arte giapponese prima che essa cercasse una sua voce né di tradizionalismo nazionalista né di moda superficialmente occidentalizzante e illustrativa. Del primo dice Atsuo Imazumi, Vice-direttore del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tokyo: «È comunemente riconosciuto che ciò che esprimono i pittori contemporanei del "Nihon-ga" non è sufficiente: esso non fa risaltare lo spirito combattivo, le angosce, le irrequietezze inseparabili dal modo di vivere contemporaneo». Ma ciò

è anche troppo evidente per noi, insieme al fatto che surrealismo ed espressionismo hanno avuto sulla pittura giapponese un valore prevalentemente preparatorio piuttosto che veri e propri risultati.

Pollock e Wols sembrano aver particolarmente influito sulle giovani generazioni informali giapponesi, come del resto anche in Occidente: esplicitamente l'Associazione Artistica «Gutai» (Azione), fondata nel 1954 da Jiro Yoshihara, vi si richiama, rappresentando la corrente più avanzata del momento. A New York, nel 1958, alla Galleria di Martha Jackson il gruppo tenne una sua mostra; nello stesso anno, ad Osaka, Michel Tapié organizzò un festival internazionale: «International Art of New Era Show», che ne faceva il nucleo della partecipazione giapponese. Una mostra del gruppo «Gutai» è stata tenuta nella sede dell'Associazione Arti Figurative di Torino contemporaneamente a quella «Arte Nuova», che presentava una sola opera per ciascun autore.

Nomi come Hisao Domoto e Toshimitsu Imai (entrambi nati a Kyoto nel 1928) sono noti per aver esposto anche in Italia dall'anno scorso, e comunque riconosciuti e apprezzati a Parigi e New York; da tenere a mente nomi nuovi come Hideko Fukushima, Akira Kanayama (1924), Masatoshi Masanobu (1911), Sadamasa Motonaga (1922), Saburo Murakami (1925), Onishi (1928), Syozo Shimamoto (1928), Katzuo Shiraga (1924), Atsuko Tanaka, Jorimasa Yanagi (1902) e Jiro Yoshihara (1904), maestro di molti giovani pittori. Restii ad esprimere violentemente i loro drammi, almeno nelle arti tradizionali quali le figurative, la letteratura e il teatro poichè nel cinema (e penso oltre ai più noti Kurosawa e Ichikawa al grande, ora scomparso, Mizoguchi), per ragioni facilmente intuibili, la rappresentazione della realtà è più diretta, più ex novo, i nuovi artisti giapponesi trasmettono caratteri di intensa concentrazione, di introspezione analitica, di lirismi improvvisi e delicatissimi — in tal senso A. Imazumi può parlare di «serenità» costante dell'arte giapponese — che costituiscono un contributo particolare nel panorama della avanguardia attuale. L'occidentale può restar sorpreso dal brillante e smaltato coloriage o dal

soffio appena consistente del colore e della materia o dall'insistenza calligrafica quasi inestricabile del segno, quando non si intuiscono ancora fantasie di draghi e gentilezza quasi rituale, ma tutto ciò ha finito di essere vocabolo tradizionale, sigla oleografica e artigianale: è un ricordo geloso del passato, finirà per trasparire come in Wols traspaiono Dürer e Altdorfer e in Pollock gli indiani che dipingono sulla sabbia e i totem dei pellirosse.

Un legame tra antiche tradizioni e moderna sensibilità era rappresentato ad «Arte Nuova» dalle sculture di Sôfû Teshigahara (1900), una delle figure più singolari dell'arte giapponese e tra i maggiori Maestri di «Ikebana», ossia l'arte di sistemare e comporre i fiori, a cui era dedicata una sezione della mostra (nel 1958 una esposizione di «Ikebana» era stata allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma). Le due attività sono strettamente legate in S. Teshigahara: Tapié a proposito del suo lavoro parla di «strutture formali e spaziali di una grande efficacia magico-panteista: contrappunto tra il mondo spaziale e il suo substratum tellurico, continuità quasi organica» in cui si realizza una «grande arte di vivere».

Questi i primi contatti e le prime impressioni sulla situazione dell'arte d'avanguardia giapponese: per l'anno prossimo la Galleria d'Arte «La Salita» di Roma presenterà un gruppo di artisti giapponesi ricambiando l'ospitalità concessa a Tokyo ad una rassegna di pittura attuale italiana.

Questa dei giapponesi rappresentava la maggior novità della mostra «Arte Nuova», che per il resto faceva centro su un gruppo di riconosciuti artisti di estrazione informale, da Wols, Pollock,

Fautrier e Mathieu, De Kooning, Tobey, Kline, Francis, Hultberg, la Mitchell, Riopelle, Tapiés, ecc. ai nostri Burri, Spazzapan, Fontana, Moreni, Morlotti, Vedova, Chighine, ecc.; per la scultura la Falkenstein, Garelli, Cherchi. Degli assenti venivano in mente Dubuffet e Gorky. Tra i nomi più o meno nuovi dei giovani, lo scultore francese Jacques Delahaye (1928) ci è sembrato la personalità più promettente insieme al pittore spagnolo Antonio Saura (1930), al boemo Jan Kotik (1916) e allo scultore comasco Francesco Somaini (1926). Non mancava neppure tra gli italiani, selezionati giustamente dai «plagiari» e dalle personalità smodatamente velleitarie, che da qualche tempo abbondano nelle mostre ufficiali d'avanguardia, l'artista fino ad oggi quasi sconosciuto eppure non più giovanissimo, con un passato di attività in contatto con avanzate manifestazioni artistiche europee e un presente maturo e meditato: il torinese Piero Rambaudi (1906).

Comunque il livello della mostra, pur con qualche caduta, era notevole mentre l'impressione che molti dei pittori meno noti, venuti dai quattro punti cardinali, ad ingrossare le fila del movimento, continuassero il proprio lavoro con certi risultati tecnici, ma all'interno delle scoperte condotte dai primi maestri dell'informale segnando così una battuta d'arresto, viene convalidata dalle presentazioni di Luciano Pistoletti e soprattutto di Tapié, che accenna esplicitamente a un «interessantissimo e pericoloso punto di saturazione» all'interno della corrente sperimentale e «altre». Di questo parleremo nella prossima recensione alla grande mostra di arte contemporanea «Documenta», organizzata al Museum Fridericianum di Kassel.

CARLA LONZI

# TEATRO

## Cristophe Colomb

Nonostante la tentazione di fare uno spettacolo corale che una materia come questa poteva offrire, il *Cristophe Colomb* di Charles Bertin è, soprattutto, un'opera intimista, condotta in una forma alterna di poesia e di prosa, letterariamente precisa nella ricerca di una rappresentazione spoglia di effetti e diretta alla resa umana dei sentimenti. C'è come una soffusa nostalgia che ricorre di continuo nelle parole del coro dei marinai, che fa quasi da contrappunto all'azione, una nostalgia che arriva alla disperazione attraverso pause di riflessione e di attesa, in cui l'amore per la terra lontana, per l'odore d'erba e dei fiori, si allarga ad un rimpianto per tutto quello che si è amato e temuto, il gelido inverno, l'estate torrida, l'ingiustizia, la miseria. C'è, continua come in una voce sempre presente, l'eco di questi lamenti di uomini, ogni giorno meno rassegnati all'ignoto di una navigazione, oramai senza più speranza.

Il dramma si sviluppa negli ultimi giorni della spedizione, quando la sfiducia comincia a dare segni di ribellione e gli stessi comandanti congiurano per un ammutinamento e la violenza scoppia improvvisa, come in piccoli focolai, difficili a spegnersi. Pochi personaggi, pochi tratti, appena disegnati, delineano con forza i tre conflitti che muovono attorno a Colombo, sino a spogliarne la personalità: il conflitto con i marinai, il conflitto con il cappellano, il conflitto con il discepolo amico. Così Colombo resta — come scrive l'autore — « spogliato di tutto... potato come quel ramo della Scrittura che viene tagliato perchè porti maggior frutto » e ciò conferisce asciuttezza alla rappresentazione, un valore a volte assoluto nella ricerca di un più preciso carattere. Neanche Bertin, però, esce da una certa schematica, il suo ritratto del grande navigatore è il ritratto di un uomo solo contro le giustificazioni logiche e illogiche degli amici e degli avversari, bruciato da una idea che in lui non sembra mai vacillare

o ricoprirsi di dubbi e di incertezze. Ma se il ritratto è consueto, più interessante è il modo di procedere alla sua tessitura, il modo di avviluppare una rete di questioni dove la viltà, la sfiducia, il dogmatismo religioso, la stessa tenerezza di un amico la cui fede si spegne, rendono inquietanti i particolari. Quando il comandante Vincente Pinzon parla con Cristoforo Colombo dell'importanza dei ricordi, nella vita di un marinaio, un velo di tristezza spegne lo sguardo dell'Ammiraglio (« Je me rappelle surtout l'habitude que le monde avait de me maltraiter... ») quasi un'amarrezza sospingesse la sua forza verso una disperata resistenza. Sembra di avvertire, in queste parole, il ricordo lontano di un verso dello stesso Bertin « *Enfant si je rêvais d'un fruit / j'y mettais la douceur du monde. / Ce temps n'est plus: homme je suis. / Mais j'ai gardé ma soif profonde* ». Sembra di avvertire questa ansia di ribellione che nasce da una solitudine temprata attraverso il dolore, attraverso la sete, mai soddisfatta, di possedere quelle piccole cose che fanno la gioia di un uomo: « *le goût du vin léger qu'on a bu un soir sur une terrasse, en regardant les montagnes devenir bleues, le rire d'une femme dans la nuit qui monte, le regard d'un ami...* ».

In questo tratteggio di un carattere si possono cogliere aspetti più intensi di un personaggio che, a momenti, ha un furore mistico, che vede sempre il segno di Dio nella sua affascinante avventura, che tiene testa all'inflessibile cappellano: ma il ritratto di un uomo che non accetta di piegare la sua fede unita di cattolico e di scienziato gli è sfuggito. Bertin ha lasciato nell'ombra questo conflitto, soffermandosi sull'aspetto esteriore di un temperamento orgoglioso, incapace di umiliarsi; e non ha messo in risalto la ragione più profonda, la possibilità, cioè, di essere ad un tempo uomo di fede e di scienza contro i richiami ad una assurda obbedienza. Di accettare una concezione religiosa del mondo, non rinunciando al rigore scientifico della ricerca. Tratto questo fon-

damentale della sua impresa, che conclude proprio il ciclo del Medio Evo per affermare il principio di una libertà scientifica e che, alla rappresentazione drammatica, avrebbe dato più giustificazione *presente* al suo personaggio e una dimensione realistica più *moderna*.

All'ultimo atto Colombo si libera dell'unica cosa che ancora conservava gelosamente nel suo cuore, l'amicizia con il suo discepolo Alonzo Quintanilla e lo fa gettando nel suo animo il dubbio e l'incertezza, per offrire questa ulteriore rinuncia a Dio (« *Maintenant, mon Dieu, je n'ai plus rien à vous offrir...* ») in un mistico slancio di penitente. Così liberato da ogni altro legame, Cristoforo Colombo può affrontare il coronamento della sua impresa disperata, senza oramai più gioia e allegrezza. L'annuncio della terra che appare, non sarà che la prova della propria convinzione, la conferma di una ipotesi, una gioia senza comunicazione con gli altri da godersi in solitudine « *Qui n'a point partagé ma peine, ne partagera ma joie!* ».

La rappresentazione di questo dramma al 18° festival internazionale del teatro di prosa ha destato interesse. L'allestimento, del Théâtre National de Belgique diretto da Jacques Huisman, è apparso ben fuso nei caratteri singoli e nel coro, nelle scene e nei costumi. Il regista ha saputo imprimere questo movimento circolare, questo cerchio di poesia contrappuntato da un dialogo rigoroso, preciso, aspro. La cadenza del coro « *Nous aussi, nous aimons Dieu... et la terre qu'il a fait nous la portons dans notre cœur... nous l'aimons dans l'obscurité de chaque nuit, dans la lumière de chaque matin...* » ha un suo rigore profondo come il respiro del mare e accompagna l'azione con una efficacia espressiva che dà risalto alla parola, all'intreccio delle situazioni. Marcel Bertheau ha dato alla figura di Colombo una espressione dolce e pura, ha dato alla sua forza una luce tutta interiore, mai esaltandosi ai toni retorici, ma spegnendo l'ansia e rendendo sempre più umana la sua solitudine. E di ciò si è giovato lo spettacolo, sempre mantenuto in una chiara prospettiva realistica.

## Les Possédés

Portare sulle scene l'opera di Dostoevski significa, soprattutto, ricreare clima e atmosfera, riportare al vivo quel profondo sapore letterario per cui meglio si spiega la contrarietà dello stesso scrittore a vedere ridotte per il teatro le sue opere (« *C'è un mistero dell'arte, per cui la forma epica non trova mai corrispondenza in quella drammatica* »). Eppure si può dire che Dostoevski sia stato lo scrittore più rappresentato sulle scene, alcune opere anche assai degnamente, forse perché i personaggi parlano dalla pagina scritta come in un intreccio di dialogo e i capitoli si susseguono, come in scene drammatiche. Ma l'aspetto più sottile della sua pagina si nasconde, a volte, proprio dentro il clima che pervade ogni azione, in quell'equilibrio di farsa e di tragedia, di disperazione e di fede, di amore e di odio che raccoglie ogni elemento in una atmosfera profonda. *Les Possédés* soprattutto ha un suo movimento difficile, va dalla commedia satirica al dramma e alla tragedia, coinvolgendo nel ritratto di un'epoca personaggi veri ed assurdi, inquietanti e drammatici. In ogni tempo, questi suoi eroi folli, epiletici, umiliati e offesi, hanno assunto atteggiamenti profetici, hanno espresso la rivendicazione di un mondo migliore. Le creature di Dostoevski, possiamo dire con Camus « *ci rassomigliano, noi abbiamo lo stesso cuore*. E se *Les Possédés* sono un libro profetico, questo non è solamente perché annuncia il nostro nichilismo, ma anche perché presenta delle anime straziate o morte, incapaci di amare e sofferenti di non poterlo fare, che vorrebbero credere e non possono, quelle stesse anime che oggi popolano la nostra società e il nostro mondo spirituale ».

Camus ha visto, dunque, ne *Les Possédés* un'opera contemporanea, disegnata nel rigore concluso di un'epoca ma con richiami ed analogie evidenti. Il merito principale di questa riduzione scenica è proprio nell'aver voluto cogliere il sapore dell'epoca, il clima, l'atmosfera della provincia russa degli anni attorno al 1860, in cui l'infiltrazione del nichilismo teorico aveva incrinato l'atmosfera politica, religiosa e sociale; e

attraverso il clima ritrovato, di aver dato, scenicamente parlando, proprio quel sapore letterario sfuggito, invece, alla celebrata riduzione di Gaston Baty del *Delitto e castigo*. Chissà che questo ritrovato filone, impastato di letteratura e di pensiero, in cui la disperazione, la solitudine, lo scherno e l'amarezza di certi eroi più tipici, ritrovano la loro dimensione, non derivi da un senso anticinematografico della riduzione, così equilibrata proprio in funzione teatrale, senza svolazzi di maniera o giochi improvvisi di proiezioni e di scene simultanee? È stato questo, in fondo, il tratto più interessante della sua riduzione che benché articolata in ventidue quadri, ha mantenuto un sapore profondamente classico, ha raccolto personaggi e cose, dentro una cornice esemplare, facendo uso del sipario nero, alla fine di ogni scena e legando il tutto con il personaggio del Narratore, Anton Grigoriev, che ritrovava attraverso la sua voce, l'ironia, il commento, la spiegazione, di quegli «étranges événements qui se sont produits dans notre ville de province...».

Albert Camus è stato anche il regista della rappresentazione. Dentro ciascun quadro, scene e costumi avevano un loro fascino, una loro patina antica, suonavano di irrispettosa rivolta contro il modo di intendere il teatro che gioca su effetti scenici e su quei mezzi i quali, forse, sono oramai anche entrati nel patrimonio della messinscena. Sembrava una rappresentazione dell'800; la modernità era nei personaggi, la luce inquieta e vivida di Kirilov quando grida improvviso: «La vie n'est pas bonne. Et l'autre monde n'existe pas! Dieu n'est qu'un fantôme suscité par la peur de la mort et de la souffrance» ha colto l'angolosa prospettiva del personaggio; così Stepan Trofimovich e Nicolas Stavroguin avevano dentro una dimensione umana e una loro verità, pur conservando la matrice del libro. Chatov dice: «J'aime la Russie maintenant, bien que je n'en sois plus digne. C'est pourquoi je suis triste de son malheur et de mon indignité». La rivolta continua contro Dio, la disperazione profonda, questo senso irriverente verso uomini e cose è la dimensione stessa di un tessuto drammatico, che trova, nella letterarietà delle situazioni, la giustificazione più

viva. Leggere Dostoevski significa, in fondo, interpretare Dostoevski. «I suoi personaggi — scrive ancora Camus — non hanno solamente la statura di personaggi drammatici: ne hanno la condotta, le esplosioni, l'andamento rapido e sconcertante. (Quello che bisogna fare) è cercare, in mezzo a questo mondo enorme, strampalato, ansioso, pieno di scandali e di violenze di non perdere il filo di sofferenze e di tenerezza che rende l'universo di Dostoevski vicino a ciascuno di noi». Ecco perché Stavroguin, in fondo, ama, si rivolta, si dispera; crede e non crede e odia: «Je hais tout ce qui vit sur la terre et moi-même au premier rang». Ed esprime il suo atto di fede con un atto di distruzione «Si je croyais à quelque chose, je pourrais peut-être me tuer...». E infatti si uccide, concludendo un ciclo che vede il fallimento, la disperazione della ribellione individuale, ma che lascia intendere, in fondo, una forza positiva di quel fermento e di quelle emozioni, una speranza, al di là della notte: «Oui, la Russie sera guérie, un jour...».

L'interpretazione di tutti gli attori ha corrisposto alle intenzioni del regista-autore. Pierre Blanchard ha tenuto il personaggio di Stepan in questa dimensione letteraria e drammatica, ha colto della sua esistenza di idealista il tratto, fondamentalmente, provinciale e ne ha dato una interpretazione efficace. Pierre Vaneck è stato Nicolas Stavroguin e anche in lui verità e finzione si sono fuse, in una ricerca approfondita di umanità dolente.

### Come nasce un soggetto cinematografico

Parlare della commedia di Cesare Zavattini *Come nasce un soggetto cinematografico* è un po' come rituffarsi in tutta l'opera dello scrittore, rivedere uno per uno i suoi brevi racconti, rammentare i suoi film, ritrovare in una *summa* drammatica tutti i suoi pregi e tutti i suoi difetti e rivederseli assieme, attraverso la luce precisa che egli ha, senza la mediazione profonda di un regista che riesca a riempire quei vuoti, dando completezza

a quelle strutture, semplicemente ideate. Il cinema difficilmente permette di fare una analisi profonda, sciogliendo gli elementi compositivi di un'opera e, come arte collettiva, difficilmente potrà risolvere il quesito sulla vastità dell'apporto del mondo letterario di Zavattini. Comunque si potrà riconoscere l'elemento propulsore, spesso vitale, di quel suo spirito di rinnovamento che, unito al rinnovamento stesso di un'epoca, ha dato volto ed anima al cinema italiano, con il neorealismo.

Zavattini, dunque, è più uomo di idee che scrittore; e la sua parola è più incentivo per una scoperta di immagini che forma conclusa di una espressione creativa. Leggendo il testo della commedia presentata a chiusura del festival di quest'anno dal Piccolo Teatro della città di Milano, vengono confermati queste premesse e quello stato di disagio che, da spettatore, si è provato di fronte al suo *monologo* sceneggiato.

Il teatro italiano sta ritrovando una sua dimensione letteraria e rompere solo formalmente certi schemi, per rinchiudersi in un gioco di complicate trovate, senza giungere ad uno stile, non è più sufficiente. I giochi imprevedibili o gli scatti tra il realistico e il surreale, che afferrano l'attenzione, ruotando intorno a una sorta di funambolismo critico e moralista, si accettano se d'avanguardia; se conclusi, cioè, in una forma di satira amara o paradossale che incide nel gusto e nella società, con asprezza e con rabbia. La sensazione e lo scandalo sulla platea borghese del 1896, a Parigi, di *Ubu-roi* di Alfred Jarry, con tutta la furia e l'amarezza di dentro, era ben altro che un'esplosione verbale, che un gioco di riflessi lontani, di ambigue prospettive. Il protagonista della commedia di Zavattini — Antonio — è sostanzialmente ambiguo, ha una vocazione conformista con alcuni scatti improvvisi: ma dove finisce il suo gioco di ipocrisia e comincia il suo dramma più vero, è impossibile determinare. Sembra che quel certo gusto di giustificazione *a rovescio*, tipico di un attendismo morale, oggi di moda, sia *colato* in questa commedia con il risultato di creare nel pubblico interpretazioni a sorpresa. In linea generale comunque il racconto di Zavattini appare articolarsi così. Antonio, ricco

sceneggiatore, ha momenti improvvisi di anti-conformismo, ma all'atto pratico accetta quanto censura e produttore gli dettano. Per questo accenna a certi temi di maggiore coraggio e subito dopo è disposto ad allontanarsene, per non urtare le ragioni intoccabili. Ma chi è questo Antonio? Quale forza umiliata, quale disperata rinuncia si nasconde dentro il suo cuore? La commedia ha l'andamento di un gioco; le immagini schizzano via a Zavattini come le parole in libertà di cui fa sfoggio ogni tanto (*Barambaraaa, ubiubiubii... barambaraaa*); le trovate divertenti, come l'uomo, che gonfiando palloncini, vola via restando attaccato ad uno troppo gonfiato; o la descrizione di uno sciopero, deciso dagli operai, lanciando una monetina per aria o il dialoghetto al falso cimitero dove i morti scappano, preferendo la vita... tutto questo non è sufficiente per determinare un carattere o una struttura, per dimensionare una ironia di commedia allusiva.

C'è, ad un certo punto, una notizia di cronaca (il signor N.B., della Lomellina, girava da alcuni giorni con la sua automobile la nostra provincia, alla ricerca di una persona disposta a vendergli un occhio. Pare che finalmente ieri sera abbia incontrato tale Giacomo N. il quale, versando in disagiate condizioni economiche, non sarebbe alieno dal prendere in considerazione l'offerta...) e subito Antonio intravede la possibilità di uno spunto efficace per un soggetto drammatico. È il momento centrale della commedia: censura e produzione vorrebbero limitare questa sua ricerca, di approfondire il caso per ritrovarne una tematica umana, disperata e realistica. Antonio resiste, come può, contro i ricatti, contro le blandizie. Il censore gli dice, polemizzando con la impostazione di Antonio: «la tua interpretazione della vita è schematica...». Il vero conflitto, verso la fine del primo tempo, sembra così delinearsi. Antonio è più forte: pensa che il personaggio Giacomo N., una volta accettato di vendere l'occhio per disperazione, e preso l'anticipo in denari, si ribelli, senta l'impossibilità di privarsi di una parte di sé, acquisti coscienza e, insomma, rifiuti l'assurdo contratto. La forza della verità vince sul patteggiamento meschino e Antonio

ritorna alla sua vecchia, povera casa di periferia convinto che è meglio la libertà che una ricchezza senza prospettive. « Nella mia vecchia casa me ne vo / con il mio cuore la rallegrerò », la canzone dà un tono di ballata alla rappresentazione e una eco clairiana sembra avvertirsi sulla scena. Ma è un attimo. La seconda parte è tutta infiorata di confuse aspirazioni anarchiche di disprezzo per il mondo degli umili (« devo riconoscerlo, è più facile vivere con l'idea dell'uomo invece che con l'uomo. Le idee non puzzano... »). C'è inoltre un suicidio immaginato in un cinema, davanti ad una platea piena di gente; c'è un colloquio al cimitero in cui si vorrebbe mettere in discussione l'esistenza di Dio; c'è un ritorno alla

vita e un finale a sorpresa: su un telone appare, in technicolor, la conclusione del film realizzato da Antonio, proprio come produttore e censore volevano. E il soggettista, tornato a scrivere, è ripreso dal conformismo e dal compromesso per i quali — è evidente — aveva vocazione. Non c'è dramma dunque, non c'è soluzione e neanche quella furia distruttiva che giustifichi lo stile sciatto con cui è scritto, lo stile *illetterario*. La regia di Puecher, invece di alleviare i difetti, li ha sottolineati ricorrendo a scene trasparenti, vagamente di stile tra l'espressionista e il *liberty* e fidando troppo sulla recitazione — peraltro buona ma insufficiente a farne un personaggio — di Tino Buazzelli.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### Opere liriche per la televisione

Là dove attendevamo con ansia risposte più o meno esaurienti, nuovi interrogativi sono sorti imperiosi e preoccupanti: la crisi del teatro lirico abbiamo visto purtroppo che si ripropone di colpo anche quando il palcoscenico si trasferisce nello schermo cinematografico o in quello televisivo. I librettisti e i compositori che si perdono in una dialettica sterile, quando occorrerebbero fatti nuovi per salvare l'opera lirica, ci riportano ai teologi di Bisanzio che discutevano sul sesso degli angeli mentre l'impero scricchiolante paurosamente sotto il peso delle invasioni orientali abbisognava non già di parole ma di fatti. A volte ci chiediamo se la nostra impressione non sia per caso troppo pessimista e se il nostro atteggiamento più che a quello di Catone non finisca per somigliare a quello di Cassandra, e puntiamo con rinnovata speranza verso le opere che si preannunziano nuove, intenti a cogliere qualche segno di una vita diversa da quella che oggi conduciamo. Par-

timo per Salisburgo spinti dalla fiducia nell'incontro atteso, ed invece dopo avere ascoltato quattordici opere presentate da dieci Televisioni europee al concorso bandito dalla città austriaca tornammo delusi, con la sensazione di aver perduto inutilmente il nostro tempo.

Un concorso per un'opera televisiva pensavamo avrebbe indotto gli autori ad uscire dagli schemi del melodramma e del balletto per tentare strade capaci di portare la vicenda e la musica a soddisfare le esigenze della tecnica televisiva; ed invece abbiamo passato in rassegna quattordici opere nate per il palcoscenico e contenute forzatamente, per la circostanza, nei limiti ridotti del teleschermo, alterate dalle prospettive precipitose del quadro televisivo, e dalle limitate possibilità degli altoparlanti. Gli autori non hanno voluto o saputo impegnarsi ed hanno scritto con l'occhio e lo spirito tesi al teatro. Niente di male, naturalmente, se il teatro ne avesse ricevuto un apporto tanto necessario, male anzi malissimo visto che, come il Teatro, anche la Televisione è rimasta a bocca asciutta.

Il bando del concorso era piuttosto generico, sicchè tutti i lavori risulterono più o meno in buona armonia con l'elasticità del regolamento: in alcuni affiorarono grossi problemi (la morte ha avuto il suo gran da fare anche in questa circostanza), in altri la vicenda circolò intorno a situazioni note e, naturalmente, convenzionali, le buone intenzioni di divertire non si tradussero in realizzazioni che risultassero capaci di indurci alla gioia di una bella risata.

Il Concorso è stato vinto dal lavoro austriaco *Pass Kontrolle* di Paul Augerer; un secondo premio è caduto sopra l'opera *L'onorificenza* del tedesco Hans Poser. *Pass Kontrolle* se fosse apparsa subito dopo l'altra guerra, verso il 1920, forse avrebbe saputo impressionare qualcuno; oggi che l'espressionismo ha preso altre strade è apparsa stanca e pigra. Una stazione ferroviaria di confine raccoglie un gruppo di viaggiatori in attesa del treno: non ci vuole molto per accorgersi che la stazione raccoglie viaggiatori speciali, anime che stanno per passare all'altro mondo, che il giornalista è la morte in persona che concede anche una breve licenza a chi la vuole, che i facchini, uno per viaggiatore, rappresentano la coscienza incorruttibile (veniva fatto di pensare che una stazione con tanti facchini non esiste purtroppo che nella macabra fantasia dell'autore). Le parole di tutti i giorni non riuscivano ad animare il pesante simbolismo; e la musica, oscillante tra le espressioni ritmiche tipiche dello Strawinsky seconda maniera, e una serialità piuttosto monotona, nulla aggiungeva che riuscisse a liberare il macchinone presuntuoso dalle morse inesorabili della mediocrità. Bisogna pur dire tuttavia che la realizzazione del lavoro è stata esatta e accurata, la recitazione efficace, la concertazione precisa. *L'onorificenza* di Poser, tratta da una novella di Maupassant, è commedia brillante dove godono di un rilievo privilegiato alcuni gustosi inserti cinematografici (la tendenza frequente a fare *cinematografo* mette

sopra strade false molti autori e registi) che riescono a mettere in ombra la recitazione, assolutamente teatrale, della piccola opera. La musica altro non è che il commento modesto a un film modesto; musica cioè che se entra facilmente in un orecchio esce altrettanto facilmente dall'altro. Tuttavia, nel complesso, è questo uno spettacolo piacevole se pur leggero e superficiale. Strano scalpore ha suscitato *Salto mortale*, una teleopera di Badings presentata dalla Radio olandese; la vicenda, che oscilla tra la fantascienza e la realtà scientifica, è di una puerilità sconcertante; il dramma è scontato in partenza e lo scienziato che ha trovato il siero per resuscitare i morti già si sa che farà morire per la seconda volta l'involontario cliente che, una volta tornato in vita, si innamora, immediatamente riamato, della bella assistente della quale, a sua volta, lo scienziato illustre è anche invaghito. La musica è alterata qua e là, specie nella parte vocale, da accelerazioni o rallentamenti del nastro registrato e se ne hanno effetti di suoni troppo acuti o troppo bassi che fanno ridicoli i personaggi dei quali vorrebbero accentuare la drammaticità (lo scienziato che canta con voce di castrato diventa, sia pure involontariamente, una macchietta piuttosto infelice); il canto è noioso e privo di rilievo negli intervalli di settima e di nona e nell'impostazione seriale; interventi decisamente elettronici aumentano la confusione in un discorso musicale già confuso. Unico lavoro di un certo rilievo dal punto di vista musicale *Pater und Susanne* dell'austriaco Kont, un musicista che ha saputo creare l'atmosfera sottile e malinconica nella quale le passioni si dissolvono nella monotonia scarna di una vita convenzionale e conformista.

Si parla ora di un secondo concorso, ne avremo finalmente qualche conforto? Fino a quando i dirigenti delle varie società radiofoniche non sapranno selezionare i musicisti e i librettisti non avrà vita facile l'opera che si dice nata per la Televisione.

MARIO LABROCA

## CINEMA

Che i parigini abbiano generalmente i nervi tesi e, nello stesso tempo, amino il quieto vivere, il vivere conforme, non è una novità. Questo stato d'animo è forse una forma di difesa contro i dubbi individuali e le responsabilità nocive al loro equilibrio di cittadini al cento per cento. Così si spiegano certi loro sorprendenti « fin de non recevoir » nei confronti di notizie, libri, spettacoli che il mondo non francese esprime e produce; e altrettanti entusiasmi poco ragionevoli per alcuni di questi fatti. Il fenomeno del resto va esteso agli abitanti di parecchi paesi, diciamo così, occidentali e potrebbe definirsi inflazione di giudizio. Il fanatismo, ad esempio, che a Parigi ha suscitato qualche film italiano, trascinato dalla voga del cinema neorealista del dopoguerra, ne è la conferma più persuasiva, e dimostra quale vaso ideale di cultura la metropoli francese rappresenti per certi bacilli intellettualistici di qua dalla cortina e oltre.

Sono di questo giugno 1959 quattro films già segnalati a Cannes e ora esposti nei locali di prima visione dei Champs Elysées. Se, come e quando li vedremo in Italia non è dato sapere: ma è cosa sicura che almeno due di essi ci giungeranno circondati da una tale aureola di plauso che difficilmente il nostro pubblico potrà sentirsi libero di giudicarli. Sta il fatto che a Parigi chi si provasse oggi a dissentire dall'acclamazione universale con cui sono accolti *Orpheu negro* e *Hiroshima mon amour*, si accorgerebbe che gli conviene ripiegare sulle posizioni più anodine (« non l'ho ancora visto » e simili) se non vuol mancare alle regole della buona educazione e della cordiale convivenza.

*Orpheu negro*, film in technicolor per la regia di Marcel Camus, è quanto di meglio si possa inventare come tipo di lavoro bastardo e può reggere il paragone con certi tetri incontri di civiltà quali, appunto, l'architettura secentesca spagnola e quella degli indios. Girato, senza molte scoperte, sul bagnasciuga della baia di Rio, è interpretato da bellissima gente: ragazze, giovanotti, bambini,

tutti simpatici e bravissimi tanto nell'azione come nella danza. Ma ecco che all'intellettuale regista europeo, colpito (e non raccapricciato, come sarebbe giusto) dall'ibridismo malefico che appesantisce ancora, per colpa del colonialismo, la spontaneità di questi nativi, vien in mente di trasferire in Brasile il più esoterico dei miti greci, quello di Orfeo. Per insaporire la vicenda e renderla ancor più greve, egli escogita di collocarla nel tempo del carnevale brasiliano, quando i negri si scatenano e sono più « negri » che in qualunque periodo dell'anno. Il gioco è fatto.

Lo scenario narra di un giovane tranviere di colore che si chiama proprio Orfeo e che è sul punto di impalmare una pepatissima fidanzata della sua stessa razza. Senonchè il suo nome fatidico gli fa incontrare una autentica Euridice, anche lei nera di pelle ma dall'animo candido, e il destino (« nomina sunt consequentia rerum ») ha via libera. Il Brasile abbonda di serpenti velenosissimi, tuttavia non sarà il mitico anguis a liquidare la sorte di Euridice, bensì un fantomatico personaggio cui la ragazza sta tentando di sfuggire e che, non si sa perchè, vuole ucciderla. Malgrado l'amore di Orfeo e il clima arroventato del carnevale negro, il personaggio ricompare e ci vuol poco a capire che non è altri che la morte, una morte in calzamaglia spettrale, con la chiusura lampo sul dorso. Terrorizzata, Euridice cerca la salvezza in una specie di Erebo che è poi qualcosa come una centrale elettrica carica di colori e tenebrori simbolici: e lì finisce, aggrappata a un filo d'alta tensione. Di qui sino al termine del film assistiamo a forzati recuperi del mito quali la funzione stregonesca-cattolica-pentecostale cui Orfeo assiste, il suo vagare dagli uffici dell'anagrafe a quelli degli ospedali e dell'obitorio. Colla spoglia dell'amata fra le braccia, egli precipiterà nel baratro che si apre sotto l'altopiano del suo villaggio, sfuggendo la vendetta della fidanzata tradita: ultima erede del mito greco, in figura, supponiamo, di modesta Menade. Così termina questa antica favola inutil-

mente profanata da documentari mediocri che potrebbero, onestamente, esaurirsi in venti minuti mentre si dilatano per due ore buone. Si esce dal cinema intontiti, stucchi di sarabande, e delusi nella speranza legittima di ascoltare, almeno, qualche bel ritmo sudamericano inedito. Anche le musiche, infatti, anche i canti dei poveri negri risultano qui tutt'altro che produttori e suggestivi.

Quanto a *Hiroshima mon amour*, regia di Alain Resnais, interpretazione di Emanuelle Riva, vistosamente applaudito da buongustai che dichiarano di non essersene saziati neppure alla seconda visione, confessiamo il nostro imbarazzo. Perché i casi sono due: o un certo genere di retorica si sopporta, anzi si accetta come sublimazione di vita, e allora tutto è possibile, anche il fanatismo; o non si sopporta, e ne consegue che, non due volte, ma neppure una lo spettatore ci resiste. Noi, per esempio, apparteniamo al numero di quelli (magari non specialisti né buongustai) che, non fosse stato per non perdere il documentario aspro e saporoso di Agnès Varda sulla Costa Azzurra, che completava il programma, avremmo deciso di uscire prima che il dramma fosse concluso.

Di un dramma si tratta, in effetti, il dramma di due amanti casuali che dall'avventura di una notte si ritrovano avvolti nella rete di una passione che trascende le loro persone per identificarsi con la tragedia umana dell'ultima guerra. La donna è una francese, maritata a Parigi, l'uomo un giapponese, lo sfondo è Hiroshima ricostruita, ma tuttora tremendamente memore del martirio atomico. Nelle pause fra l'uno e l'altro amplesso e durante le lunghissime soste davanti a un tavolo di caffè, la ragazza si lascia andare alla confessione del suo passato: un passato che finora ha custodito in sé, gelosamente e che ora soltanto si libera nel tumulto del presente. Da giovinetta essa ha amato un soldato tedesco, ucciso alla vigilia della liberazione, è stata rapata dai partigiani come collaborazionista, e, folle di dolore, ha passato lunghi mesi nascosta, dalla famiglia, in cantina. Il giapponese ascolta avidamente ed è chiaro che, nelle intenzioni del narratore, la tragedia sentimentale dell'amante e quella del suo paese sono, nell'animo suo, tutta una cosa. Ora, questa tesi, umana quanto

si vuole, non risce gradevole e neppure persuasiva sicché le sequenze assai belle dell'idillio clandestino della donna nella campagna di Nevers ne risultano deflorate e amare. Lo spettatore, infatti, che non abbia vent'anni e ricordi le atrocità naziste, non può sopportare il confronto fra le pene amorose di una piccola scervellata e il cataclisma mondiale: tanto più che associando queste pene alle immagini terrificanti degli straziati di Hiroshima il regista par suggerirgli una specie di alta assoluzione dei campi di sterminio hitleriani e altri orrori tedeschi che qui non compaiono come sembrerebbe opportuno.

Ma non è per tali storture di contenuto che il film ingenera, alla lunga, disagio e stanchezza, bensì per i mezzi del racconto, troppo letterari e decadenti. Non bastano le vedute della nuova Hiroshima, sterilizzate da un'architettura razionale che è come la plastica di un viso devastato, né il garbato pittoresco della manifestazione pacifista, né i documenti fotografici della strage atomica, a salvare dal tedio del lungo colloquio fra i protagonisti: quelle immagini non si fondono col tessuto narrativo, rimangono isolate e sembrano rubate a una trama diversa, più coerente, meno frivola. Il dialogo, dettato da Marguerite Duras, monotono, cantilenante, resisterebbe forse sulla pagina, non nelle lentissime sequenze dove i volti, i corpi, le voci degli amanti sono impiegati a pretendere una intensità poetica che costantemente si rifiuta. A momenti, certe frasi ripetute come a clausola di strofe (per esempio il « refrain » del giapponese: « Non, tu n'as rien vu d'Hiroshima ») fanno pensare che un pubblico scanzonato potrebbe commentarle in modo tutt'altro che rispettoso. Chi rammenti, a questo punto, la fragilità e la ovvietà degli episodi di cui era tessuto un celebre film del dopoguerra, *Breve incontro*, non può a meno di riconoscere che per commuovere e fare opera d'arte narrando una storia d'amore, è preferibile lasciare in pace i cataclismi atomici e valersi dei mezzi semplici, quotidiani, come ha fatto David Lean.

Se i due precedenti films ci hanno francamente delusi uno almeno dei segnalati a Cannes ci ha colpiti e incantati: ed è, per ora, l'unico a persuaderci che i giovani registi della « nouvelle

écrole » hanno qualcosa da dire e sanno parlare in termini che continuano e sviluppano una tradizione piena di avvenire. Non è *Les cousins* di Chabrol, che par messo insieme coi ritagli e ai margini del famigerato *Les tricheurs*: è il *Quatre cent coups* di Truffaut che in Italia vedremo, pare, col titolo assurdo di *I quattrocento colpi*, traduzione letterale di un idiomatismo francese che definisce, com'è noto, le birbonate di un ragazzo che ne fa più di Bertoldo. Il protagonista di questa vicenda è una specie di tragico Gian Burrasca, più istintivo che malvagio, ladruncolo, mentitore, anarchico. Figlio naturale di una giovane « *revoltée* » di quart'ordine, poi sposata a un poveruomo e adultera per vocazione, questo tredicenne non trova in casa nè cure nè affetto. Nello squallido alloggio piccolo borghese dove i coniugi non rientrano che per cenare e dormire, gli toccano le mansioni più avvilenti, cucinare, apparecchiare tavola, vuotare il secchio dei rifiuti, e così via. A scuola è malvisto perchè lavora male, copia i compiti (anche da Balzac, a cui accende per gratitudine certe commoventi candeline che per poco non appiccano fuoco alla casa). Per andare al cinema, per giocare ai flippers e azionare il juke-box comincia a rubacchiare. Ma non è un vizioso, il furto rientra in un suo concetto di vita avventurosa, clandestina; e non è un furbo, i suoi piccoli crimini, le sue grosse bugie vengono sempre scoperte. Lontano discendente di Poil de Carotte, egli vive in un suo mondo fantastico che si configura nella bizzarra casa del compagno che lo ospita una notte, popolata di gatti e di strane masserizie: e richiama un poco le evasioni del Grand Meaulnes. Una volta sola la madre si sforza a trattarlo con indulgenza e tenerezza: ed è quando, dopo una fuga di ventiquattr'ore, è da lei riaccolto, ripulito, accarezzato: una serata al cinema coi genitori, divenuti cordiali, amici, conclude con un simulacro di intesa famigliare l'unica ora felice del povero ragazzo e rappresenta quanto di bene gli sarà toccato in tutta la vita. Una nuova birbonata, infatti, lo

riduce a una nuova fuga, a un furto più grosso dei soliti: madre e padrigno lo abbandonano alla polizia che lo interna (dopo un interrogatorio che nessuno potrà dimenticare) in una casa di correzione. Da cui evade, galoppando come una bestia braccata, verso l'Atlantico, nel momento che l'alta marea sta avanzando: lo sguardo fermo, ghiaccio di accuse inesprese che egli rivolge alla platea voltando le spalle all'oceano che lo inghiottirà (è tempo di segnalare l'interpretazione insuperabile del giovane J. P. Léaud) ci è parso quanto di più sobriamente drammatico si sia veduto nel cinema del dopoguerra.

Si è osservato, a più riprese, che lo stile di Truffaut discende da *Ladri di biciclette* e dunque sia, in un certo senso, previsto. E può anche darsi che la lezione del neorealismo italiano sia servita al nuovo regista 1959: senza padre nè madre non si nasce. Per la verità, a noi sembra che il suo film dimostri ad abbondanza quanto cammino si sia fatto dal tempo del primo De Sica, con quanta maggiore e incisiva lucidezza sia dato oggi definire quartieri, strade, oggetti: e come la loro obbiettività grondi di sguardi e di umori attualissimi. Rifutando il caratteristico, la macchietta, cui troppo indulgeva, anche nelle sue migliori riuscite, il De Sica, Truffaut par piuttosto richiamarsi all'occhio implacabile e al cuore rancoroso del nostro Antonioni, il più moderno, anche se rischioso, dei registi italiani sulla piazza.

Resta da dire che la « moralità » di *Les quatre cent coups* non è recuperata all'ultim'ora come in *Les tricheurs* e non aggredisce i soliti genitori borghesi, ricchi ed ipocriti responsabili di giovani selvaggi ansiosi di verità elementari. Ponendosi in un futuro che è già cominciato, essa indica che anche questi selvaggi, divenuti genitori, saranno ipocriti, nascondendosi dietro una ipotetica spregiudicatezza per fare il comodaccio proprio. Perchè anche loro sono borghesi e una autentica rivoluzione morale li interessa meno dell'ultimo « rock'n'roll ».

ANNA BANTI

---

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

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

**ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana**

---

dalla collana

## *Libri d'arte*

volumi editi in occasione di particolari manifestazioni promosse dalla Radiotelevisione Italiana nei quali il valore intrinseco dell'opera si accompagna sempre ad una raffinata realizzazione tipografica.

**BRUNO MOLAJOLI**

## **RITRATTI A CAPODIMONTE**

Sono qui riprodotte, in quadricromie tipografiche, in grande formato, 25 opere provenienti dalle ricche collezioni artistiche dei Farnese e dei Borboni esposte nel Museo di Capodimonte in Napoli e create da sommi pittori italiani e stranieri tra il 1400 e il 1700: Mantegna, Jaco Bar, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Parmigianino, Tiziano, Greco, Vigée Lebrun, Goya ed altri.

Bruno Molajoli, soprintendente al Museo e alle Gallerie di Capodimonte, ha scritto la monografia introduttiva e le schede critiche che accompagnano le riproduzioni, ricreando, attraverso questi ritratti, le immagini di un mondo e di un'epoca che ritorna a scorrere fluida come un racconto.

L. 18.000

*In vendita nelle principali librerie.*

*Per richieste dirette rivolgersi alla:*

---

**ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana**  
**VIA ARSENALE, 21 - TORINO**



**Prezzo lire 750**