

L'APPRODO LETTERARIO

5

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 5 (nuova serie) / Anno V / Gennaio / Marzo 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. 5 (nuova serie) - Anno V - Gennaio-Marzo 1959

GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Il taccuino del vecchio</i> (poesie)	pag. 3
CARLO BO	<i>La danza del gattopardo</i>	» 9
NICOLA LISI	<i>Parlata d'un impiegato, di vocazione pescatore</i>	» 25
BONAVENTURA TECCHI	<i>Gadda a Cellelager</i>	» 32
LUIGI BARTOLINI	<i>Un gatto più cattivo degli altri</i> (Storie naturali)	» 37
MARISE FERRO	<i>Quasi una fiaba...</i>	» » » 39
PIERO POLITO	<i>Il bruco</i>	» » » 41
BINO SANMINIATELLI	<i>Storia di un agnello</i>	» » » 42
GIOVANNA BEMPORAD	<i>Traduzioni dall'Odissea</i>	» 45
M. A. KRESTOVSKAJA SPET.	<i>Ricordi di Eleonora Duse</i> (trad. di Olga Signorelli)	» 52
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Poesie</i>	» 61
LANFRANCO CARETTI	<i>La « Ronda » e il Pascoli</i>	» 65
ORESTE MACRÌ	<i>« Testimone in Egitto »</i>	» 77
ENZO PACI	<i>Ritratto di Alfred North Whitehead</i>	» 83

LE IDEE CONTEMPORANEE

G. B. ANGIOLETTI	<i>Poetica dei poeti</i>	pag. 95
GIANSIRO FERRATA	<i>Dove va la poesia?</i>	» 98
LEONE PICCIONI	<i>All'insegna delle antologie</i>	» 101

RASSEGNE

PIERO CITATI	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	pag. 105
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 112
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 115
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 117
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 121
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 124
FRANCESCO TENTORI	<i>Letteratura ispanica</i>	» 128
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 132
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 138
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 141
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 143

Illustrazioni di SILVESTRO LEGA, PIERRE BONNARD, JEAN FAUTRIER, GEORGES BRAQUE

IL TACCUINO DEL VECCHIO

di

Giuseppe Ungaretti

Ultimi cori per *La Terra Promessa*

I

*Verso meta si fugge:
Chi la conoscerà?
Non d'Itaca si sogna
Smarriti in vario mare,
Ma va la mira al Sinai sopra sabbie
Che novera monotone giornate.*

2

*Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,
Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.*

3

*All'infinito se durasse il viaggio,
Non durerebbe un attimo, e la morte
È già qui, poco prima.*

*Un attimo interrotto,
Oltre non dura un vivere terreno :
Se s'interrompe sulla cima a un Sinai,
La legge a chi rimane si rinnova,
Ripiglia a incrudelire l'illusione.*

4

*Se una tua mano schiva la sventura,
Con l'altra mano scopri
Che non è il tutto se non di macerie.
È sopravvivere alla morte, vivere?
Si oppone alla tua sorte una tua mano,
Ma l'altra, vedi, subito t'accerta
Che solo puoi afferrare
Bricioli di ricordi.*

5

*Sovente mi domando
Come eri ed ero prima.
Vagammo forse vittime del sonno?
Gli atti nostri eseguiti
Furono da sonnambuli, in quei tempi?
Siamo lontani, in quell'alone d'echi,
E mentre in me riemergì, nel brusio
Mi ascolto che da un sonno ti sollevi
Che ci prevede a lungo.*

6

*Ogni anno, mentre scopro che Febbraio
È sensitivo e, per pudore, torbido,
Con minuto fiorire, gialla irrompe*

*La mimosa. S'inquadra alla finestra
Di quella mia dimora d'una volta,
Di questa dove passo gli anni vecchi.
Mentre arrivo vicino al gran silenzio,
Segno sarà che niuna cosa muore
Se ne ritorna sempre l'apparenza?
O saprò finalmente che la morte
Regno non ha che sopra l'apparenza?*

7

*Le ansie, che mi hai nascoste dentro gli occhi,
Per cui non vedo che irrequiete muoversi
Nel tuo notturno riposare sola,
Le tue memori membra,
Tenebra aggiungono al mio buio solito,
Mi fanno più non essere che notte,
Nell'urlo muto, notte.*

8

*È nebbia, acceca vaga, la tua assenza,
È speranza che logora speranza,
Da te lontano più non odo ai rami
I bisbigli che prodigano foglie
Con ugole novizie
Quando primaverili arsure provochi
Nelle mie fibre squallide.*

9

*L'Ovest all'incipita spalla sente
Macchie di sangue che si fanno larghe,
Che, dal fondo di notti di memoria,*

*Recuperate, in vuoto
S'isoleranno presto,
Sole sanguineranno.*

IO

*Rosa segreta, sbocchi sugli abissi
Solo ch'io trasalisca rammentando
Come improvvisa odori
Mentre si alza il lamento.
L'evocato miracolo mi fonde
La notte allora nella notte dove
Per smarrirti e riprenderti inseguivi,
Da libertà di più
In più fatti roventi,
L'abbaglio e l'addentare.*

II

*Somiglia a luce in crescita
Od al colmo, l'amore:
Se solo d'un momento
Essa dal Sud si parte,
Già puoi chiamarla morte.*

12

*Se voluttà li cinge,
In cerca disperandosi di chiaro
Egli in nube la vede
Che insaziabile taglia
A accavallarsi d'uragani, freni.*

13

*Da quella stella all'altra
Si carcera la notte
In turbinante vuota dismisura,
Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.*

14

*Rilucere inveduto d'abbagliati
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzì della solitudine.*

15

*Per sopportare il chiaro, la sua sferza,
Se il chiaro apparirà,
Per sopportare il chiaro, per fissarlo
Senza battere ciglio,
Al patire ti addestro
Espiendo la tua colpa,
Per sopportare il chiaro
La sferza gli contrasto
E ne traggo presagio che, terribile,
La nostra diverrà sublime gioia!*

16

*Veglia e sonno finiscano, si assenti
Dalla mia carne stanca,
D'un tuo ristoro, senza tregua spasimo.*

17

*Se fossi d'ore ancora un'altra volta ignaro,
Forse succederà che di quel fremito
Rifrema che in un lampo ti faceva
Felice, priva d'anima?*

18

*Darsi potrà che torni
Senza malizia, bimbo?
Con occhi che non vedano
Altro se non, nel mentre a luce guizza,
Casta l'irrequietezza della fonte?*

19

*È senza fiato, sera, irrespirabile,
Se voi, miei morti, e i pochi vivi che amo,
Non mi venite in mente
Bene a portarmi quando
Per solitudine, capisco, a sera.*

Roma, 1952 - 1958

LA DANZA DEL GATTOPARDO

di

Carlo Bo

Un amico mi ha gentilmente invitato a tenere o meglio a fare una recensione parlata e io col solito cuor leggero ho detto di sì e volentieri. Ma prima di cominciare permettetemi di fare una piccola, una breve confessione in pubblico, consentitemi di cercare insieme una risposta a un problema del tutto particolare. Si fanno ancora recensioni, esiste ancora questo prodotto nella vita della stampa italiana? Direi che l'amico aggiungendo l'aggettivo « parlata » abbia voluto far capire a suo modo, con tutta la gentilezza di cui è capace, che la recensione scritta, così come è nata e così come ha trionfato nella storia della nostra cultura, non esiste quasi più, a volte la si direbbe un frutto proibito.

Quali sono le cause remote e quelle immediate di questa decadenza? Sarà buona regola cominciare dal nostro passivo, enumerando le colpe principali dei critici militanti, di quei pochi critici che ancora vivacchiano sulla piazza alla mercè dei direttori e grazie alla sopportazione dei lettori, o meglio di quei lettori che sembra così facile scoprire ed individuare restando al di là del tavolo redazionale. Noi abbiamo molte colpe, la più grave è per l'appunto quella della mancanza di comunicabilità: portati e persuasi dall'atmosfera della terza pagina, quando la terza pagina prosperava, la recensione è diventata elzeviro, le notizie hanno ceduto il passo all'allusione e a poco a poco quello che doveva essere soltanto un informatore è diventato

un critico e, molte volte, un critico di altissima sensibilità, il quale si credeva in diritto di poter rivolgersi a un gruppo di spiriti ugualmente preparati e disposti. Naturalmente una posizione del genere comportava dei grossi meriti, quel modo di far la critica apparteneva alla zona superiore del dialogo: il critico non dettava più una sentenza e neppure cercava di far bella figura servendosi del libro come di un puro pretesto, al contrario cercava in un lettore ideale un termine costante di confronto. In parole povere aiutava a sviluppare una zona del tutto nuova e insospettata di collaborazione. Ma se questo valeva per un pubblico addestrato, non poteva certo essere chiamato in causa per un pubblico che chiedeva soltanto dei lumi e avrebbe voluto sapere se un libro era buono o no: insomma quel modo di critica non serviva il giuoco dei rapporti interessati.

Nel dopoguerra — inutile dirlo — è prevalso questo concetto della utilità immediata e con questa facile scusa la critica — salvo rarissime eccezioni — è stata abolita. Soltanto con grandi sforzi e in misure sempre più ridotte è ritornata su qualche giornale, ma se dobbiamo indicare un critico veramente libero, un critico in grado di scegliere i libri di cui parlare e nella misura che risponda ai suoi calcoli, bisogna ammettere che non esiste. Perfino i critici più affermati o che hanno addirittura toccato il limite estremo della fama non possono concedersi questo piccolo lusso che una volta era offerto a occhi chiusi al primo venuto. Ci sono troppe cose che condizionano questa censura preventiva e costante: gli umori dei direttori, le loro simpatie e soprattutto le prevenzioni o le antipatie, il sospetto di natura politica ma soprattutto la paura del pubblico. Ora è perfettamente inutile che vi dica una cosa, che cosa, cioè, si nasconda dietro questo fantoccio del pubblico: mettiamo pure la preoccupazione di essere moderni, di essere agili, di divertire, di dare delle notizie, insomma potete continuare quanto volete ma non troverete una ragione plausibile, una ragione vera e propria: l'ombra del pubblico diventa invece a poco a poco il rifugio più comodo della pigrizia e dell'inerzia. Sono pochi i libri che superano questa barriera, soprattutto quando un direttore sta sempre con una domanda in bocca: si tratta di capolavori oppure di libri che passano con la stagione? E anche questo sospetto amore dell'assoluto, questo troppo sacro rispetto del bene

della letteratura diventano pretesti, scuse, tutto è buono per non farne nulla e rimandare o boicottare l'articolo.

È chiaro che con questo sistema non esiste più la prima condizione che rende vitale una rubrica letteraria, cessa l'ordine, cessa il metro della giustizia, tutto è sacrificato alle ragioni meno concrete, all'occasionale e oggi è ben difficile pensare alla sopravvivenza di quelle raccolte di critiche giornalieri che pure hanno soddisfatto assai bene il loro compito d'informazione e di primo giudizio nell'Ottocento e nella prima metà del nostro secolo. Un critico come era, per esempio, il povero Pancrazi non esiste più, se ci fosse gli mancherebbe l'occasione di vivere, quella cattedra che pure dispensava onori, riconoscimenti e serviva veramente a fare quel lavoro di cernita, di disboscamento che, come sapete, è utilissimo. Tanto più difficile, tanto più impensabile è immaginare dei rapporti ancora più stretti: quello che una volta potevano fare un Mirbeau o un Léon Daudet con un articolo che scopriva Maeterlinck o dava un sapore di riconoscimento a un Roger Martin du Gard per la *Confidence africaine*, non accadrà più. Nessuno di noi, di quei pochi, cioè, che militano ancora fra la noia e il disinteresse in questo esercito di territoriali, lo potrà più fare: la gloria la si raggiunge in altri modi, ci deve pensare il cinematografo, la cronaca ed è una gloria assolutamente distinta e separata dalla gloria letteraria. È da ieri che queste operazioni si svolgono al riparo dei curiosi, sono faccende che sbrighiamo fra di noi, un po' per colpa nostra ma molto per colpa di chi ha altri interessi e brucia incensi sull'altare del gratuito, del fragile, del non duraturo.

Una volta scelta questa misura (la misura del momento o dell'amicizia o della moda) è evidente che lo stesso lavoro di riconoscimento generale trova uguali, se non maggiori difficoltà. La nostra stampa ha sempre mancato a questo dovere di dare la cronaca della letteratura e della cultura in generale: in un giornale italiano potete trovare molte cose ma di quello che avviene nelle università o nelle case editrici o in quei pochi circoli culturali che ancora vivacchiano non una parola. E si aggiunga che le poche volte in cui non si obbedisce alla consegna del silenzio, si serve lo scandalo o un pretesto del momento. Non c'è dubbio che uno scrittore o un artista che accetti di andare a uno spettacolo televisivo, a uno di questi incontri della

coscienza nazionale, si veda consacrate molte più righe di quanto non potrebbe sperare con la pubblicazione di un suo libro o con la presentazione del suo ultimo lavoro. Non so se mi sono spiegato, vorrei dire che la misura non è più nella dignità o nella verità di quello che uno fa ma sta nel vento delle occasioni: se uno colpisce l'immaginazione è a posto, se intende la letteratura come la intendeva Flaubert può contare i suoi lettori: non dico che abbia perso la battaglia, dico soltanto che deve sperare in un'altra rivincita e con questo è autorizzato a trascurare il lavoro del critico, l'attenzione di chi dovrebbe guardare e rendere conto.

Naturalmente questa rottura di vincoli, questa mancanza di una regola hanno delle gravi conseguenze anche nel campo editoriale. Oggi sentiamo spesso parlare di inflazione e il termine è esatto: c'è inflazione, ogni giorno ci arrivano dei libri di cui riesce impossibile capire l'origine, la necessità o soltanto l'opportunità. In altri tempi sarebbero stati delle prove, dei tentativi e avrebbero trovato la loro esatta posizione nei cassetti degli inediti. Oggi no, si direbbe che tutti hanno diritto alla stampa o addirittura al grande editore ed è diventata una regola che non colpisce più nessuno, quella che dà il primo libro al grande editore e gli altri ai piccoli editori, se ci sono. Anche qui la colpa sta in quello spirito di curiosità, di falsa novità: non c'è dubbio che i lettori, i consiglieri delle case editrici mancano di idee chiare, vanno a tentoni, tirano a indovinare e per un libro indovinato ce ne sono in vetrina cento che nel migliore dei casi sono frutto di povere ambizioni. La letteratura velleitaria nasce soltanto dallo squilibrio dei giudici, soprattutto dal gusto non confessato del giuoco: ci si rimette all'azzardo e in sottordine alla ripetizione. Le collane sperimentali che sono nate da noi, a imitazione delle straniere, dopo qualche anno conservano appena pochi titoli vivi, rarissimamente sono servite a scoprire uno scrittore nuovo.

Io penso che l'amico, invitandomi, debba avere — almeno nel subcosciente — fatto con la sua sottile perizia di vecchio e difficile lettore questi conti che io ho buttato giù alla buona, prima di attaccare la storia del *Gattopardo*. E probabilmente il suo desiderio di avere delle recensioni « parlate » è nato dal bisogno di avere un discorso diretto, un discorso senza paure, senza preoccupazioni, capace di suscitare un interesse nell'animo del

lettore. Chissà — deve essersi detto il mio amico che batte come me la strada dei giornali — che la parola non sia più libera, non trattenga un po' del fuoco che nasce dall'incontro con un'opera viva. E io ho risposto di sì ma non so parlare e per paura di non sapervi restituire i colori, il sangue delle mie impressioni, ho preferito fare tutta questa strada per darvi intanto una idea di quello che può essere un libro come *Il Gattopardo* nella vita o soltanto nell'anno di un lettore che vive nell'altalena delle promesse e delle delusioni.

Ebbene, quando ho ricevuto il libro, l'ho aperto con sospetto: avevo già letto qualche dichiarazione — per la verità assai composta — che in altri tempi avrebbe potuto significare l'avvio del « caso ». L'autore era un nobile, il libro arrivava con il classico sistema della bottiglia in mare: infine si trattava di un'opera postuma. L'ho aperto con la certezza che alla cinquantesima pagina non ne avrei fatto più nulla ma non è stato così. Mi sono bastate poche pagine, molto meno della misura di resistenza fissata dalla pratica e dall'abitudine in cinquanta, per capire che quel signore siciliano era uno scrittore vero e che finalmente ero portato da un romanzo. Non ho più lasciato il libro, l'ho riletto, l'ho studiato e prima di venire qui con voi mi sono servito del pretesto per rileggerlo: non era un « pensum », era un piacere. Non c'è dubbio che dei meriti, pochissimi meriti, accumulati in tanti anni di critica militante, questo d'essere stato il primo a dedicare a Tomasi di Lampedusa un articolo, è uno dei meno contestabili. Ripenso a quello che diceva ieri Mauriac parlando del secondo racconto di Philippe (Sollers « vuol dire che sarò stato io il primo a scrivere questo nome ») e ho di nuovo davanti agli occhi la situazione del cronista letterario in Italia: il grido di Mauriac non è soltanto il gesto di un vecchio che ricorda la simpatia che gli hanno dedicato un Bourget o un Barrès alle prime prove, è il segno di una vita letteraria più organizzata. Da noi queste medaglie non hanno corso, tutto si svolge privatamente e perfino un libro come questo *Gattopardo* non riesce a sfatare il pericoloso suffisso del « caso ». Così devo dirvi subito che non si tratta di un caso, anche se il Tomasi resterà un rappresentante della famiglia degli scrittori del libro unico. Un caso ha sempre qualcosa di non giustificato, di segreto, di inspiegabile. *Il Gattopardo*, al contrario, costituisce un risultato, è la somma

di una vita, di un'esperienza. Il lettore non è attratto soltanto dal piacere, no, il suo piacere immediato subisce subito una trasformazione, diventa conoscenza, la storia di una vita assomiglia davvero a un atto di ordine morale.

E c'è la riprova, l'editore che ha avuto il fiuto di pubblicarlo non è stato il primo editore a cui sia capitato il manoscritto: *Il Gattopardo*, secondo una buona vecchia tradizione, ha avuto l'onore di essere rifiutato. È facile comprendere le ragioni del rifiuto, il libro non risponde alla categoria dell'esperimento, ha un suono « vecchio », appartiene secondo quei giudici interessati a un mondo chiuso ma ho paura che queste scuse siano altrettante accuse a certa letteratura spericolata d'avanguardia. Che cosa vuol dire letteratura vecchia, dal momento che lo schema letterario non ha soffocato il discorso del Tomasi e se dalla sua storia si deriva un senso di vita, quanto mai attivo e diretto?

Non è un libro improvvisato e non aiuta gran che il sapere che fra i moventi probabili della stesura ci sia stato un convegno di scrittori di tanti anni fa a San Pellegrino, dove il principe si trovava in veste di accompagnatore di un suo cugino, poeta scoperto dal Montale. Fatto sta che il Tomasi tornato alla sua Palermo, dove era nato nel 1896, decise di tradurre in pratica un vecchio sogno di venticinque anni e di cui aveva spesso parlato alla moglie: scrivere un romanzo ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco garibaldino. Questo signore che in vita sua aveva fatto per molti anni l'ufficiale di carriera, fino a quando nel 1925 il fascismo trionfante non lo aveva consigliato a dare le dimissioni e a viaggiare (ma tornò a fare il suo dovere nel '40), questo signore decise di andare a un circolo tutte le mattine, puntualmente, per rievocare la storia di un suo antenato che, ben fusa e organizzata nella storia delle sue sensazioni personali, si ritrova nel *Gattopardo*. Sembra che il Tomasi abbia lasciato altre cose di minor o di nessun conto: qualche racconto e qualche saggio dedicato ai grandi romanzieri dell'Ottocento. Uno di questi racconti è stato pubblicato poco tempo fa sull'«Espresso» ma forse era meglio lasciarlo dov'era o riservarlo per una pubblicazione di carattere scientifico che aiutasse a riconoscere più da vicino la formazione dello scrittore. Ad ogni modo anche in quel racconto c'è una riprova della

necessarietà del libro: lo scrittore è sempre fisso a quel mondo della memoria in cui ha trasferito la scienza sperimentata dalla sua vita. Ciò significa l'ostinazione, l'applicazione — se volete — del suo spirito e ci lascia vedere come il sogno altro non fosse che un disegno tentato e ritentato diverse volte: la figura del principe Fabrizio Salina, il protagonista del *Gattopardo*, è, dunque, una figura più che simbolica in quanto riassume tutta la materia vitale scrutata dallo scrittore. Vorrei mettere in evidenza questo accento del tutto intimo, personale, filosoficamente interiore per poter sganciare subito *Il Gattopardo* da altri testi che sono vicini dall'esterno, per la materia, per l'impianto o a dirittura per il quadro storico. Chi abbia letto *I vicerè* del De Roberto — non sono poi molti — appena iniziato *Il Gattopardo*, l'avrà presente alla memoria in modo prepotente ma non passa molto tempo che si è portati a distinguere la diversa origine delle due opere: il De Roberto ha voluto fare un lavoro prevalentemente storico in senso generale (la stessa ricchezza di personaggi, l'unanimità delle voci stanno a ribadire questa concezione più larga, universale nell'ambito siciliano del tempo), il Tomasi si è servito dello schermo familiare per dare una risposta alla vita che aveva vissuto e — si deve ammetterlo — così bene penetrata.

Lo stesso impianto è singolare: secondo alcuni critici il primo capitolo lascerebbe nutrire il sospetto che lo scrittore sia partito con grosse ambizioni, con l'idea di dare un romanzo disteso e diffuso e poi per ragioni non troppo chiare sia stato costretto a ridimensionare o a dirittura a sacrificare: secondo me, si tratta piuttosto di un giuoco di prospettive. La partenza, l'attacco del romanzo rispetta — pur nella sua disposizione di quadro — un tempo più largo, il tempo poi andrebbe restringendosi proprio come avviene con la vita di ognuno di noi. C'è una sostanziale differenza di misura, direi di unità fra il tempo della preparazione e quello della soluzione: tanto è lento e confuso il primo, altrettanto chiaro e rapido è il secondo.

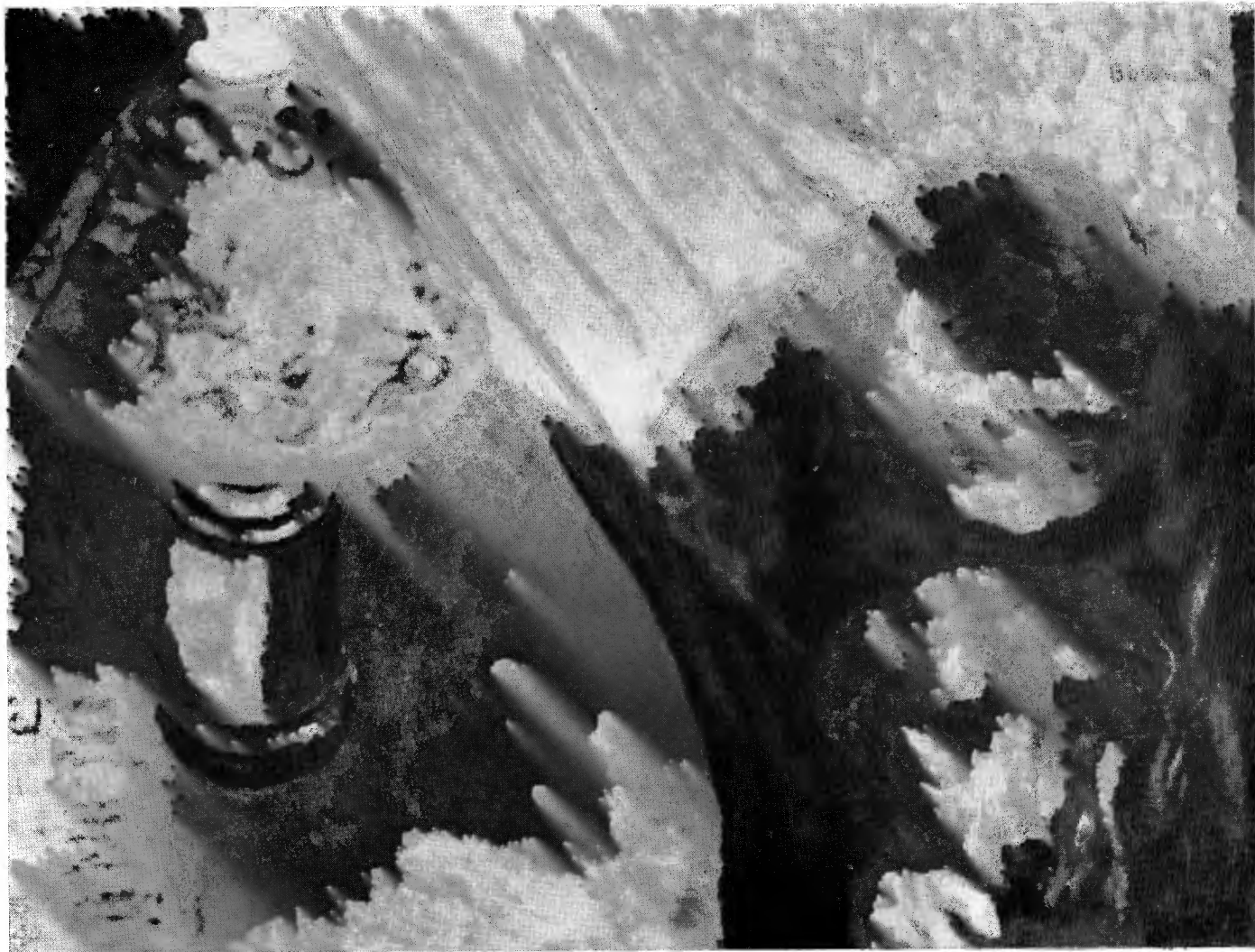
Ad ogni modo non ci sono salti notevoli o, comunque, impacciati per quella che è l'atmosfera del libro. Si parte dal Rosario in casa Salina, dalle immagini del principe, della moglie, del padre gesuita e subito si capisce quella che è la tecnica naturale dello scrittore, il meccanismo per cui prima o dopo c'è in ogni essere, in ogni atto o in ogni vicenda un demonietto che

rovescia la situazione e ci fa assistere all'opera di distruzione operata dal tempo.

Fra i lettori del manoscritto che hanno rifiutato il libro, c'è stato anche chi l'ha potuto prendere per un romanzo monarchico. Non si tratta di una svista clamorosa, è soltanto il risultato di lettura interessata, di lettura che si ferma alla luce dell'oggetto, senza preoccuparsi di penetrarlo. Se quel lettore fosse andato avanti e non avesse scambiato il cugino del principe Málvica per il protagonista, avrebbe capito la carica reale di cui sono dotati i personaggi del libro, che, come tutte le persone della realtà, si dividono in personaggi attivi e in personaggi passivi, e ciò, nonostante la somma di atti o di gesti che ognuno fa. Il principe è l'elemento catalizzatore della storia, direi che funziona anche da morto, in quanto la sua facoltà di introspezione, meglio la sua facoltà di riconoscere la morte a ogni passo della vita, si ripercuote su persone e su vicende che fanno storia molti anni dopo la sua scomparsa. Il principe si direbbe che tenga il posto della coscienza libera, della coscienza che vive fra il senso del bene e quello dell'inutilità di ogni cosa, c'è in lui una presunzione che gli viene dalla nascita, dal sapersi superiore per educazione e per scienza (è un astronomo, famoso all'estero, amico e corrispondente di Arago, premiato a dirittura in Sorbona, lettore segreto e apparentemente distratto di Baudelaire quando è solo fra i banchi delle librerie e dei Caccianiga quando è in famiglia), ma c'è immediatamente dopo e strettamente collegato il sentimento che la sua storia è affidata a un'onda di corruzione e di distruzione. Anzi va tanto avanti che egli si limita ad osservare, a registrare o a fare appena quei gesti indispensabili per non cadere dalla cresta dell'onda sul fondo dell'irriconscibile, va tanto avanti da non prendere mai nulla come definitivo. E così comincia con la rivoluzione dei piemontesi, lo sbarco di Garibaldi a Marsala arriva a lui come un fatto già scontato e previsto: ecco che non tarderà molto a riconoscere nelle divise rosse e nere dei settentrionali la causa, il tarlo della stessa rovina che aveva portato a morte i suoi sovrani di Napoli. Ora nell'avvicinarsi di questa storia, sarebbe stato facile scivolare nel « pamphlet » o nella commedia, a dirittura nella musica del « vaudeville »: sarebbe stato facile se la lettura del mondo fatta dal principe Salina non avvenisse in chiave di



1 - Silvestro Lega: *La fienaiola* (Collezione Grassi)



2 - Pierre Bonnard: *Interno alla luce della lampada* (Collezione Grassi)

tristezza, se le cose del mondo non trovassero un riflesso nello studio del cielo (e non quel cielo che è soltanto uno schermo alla noia e che puntualmente gli portava il «Journal des Savants»).

Tristezza che non è mai un atteggiamento sentimentale, non è una disposizione ma è un frutto amaro: altrimenti le sue reazioni sono sempre dirette e se vengono modificate alla fine vi si trova come spiegazione un contrasto, una difficoltà, anche se egli sappia nascondere queste contrarietà (un registro lo abbiamo negli oggetti che soffrono di questa violenza contenuta e vinta dal principe, soprattutto le forchette che portavano il segno delle sue ribellioni). Il suo ritmo vitale non segue davvero una disposizione sentimentale: sin dall'apertura lo vediamo correre a Palermo in cerca di amori facili, lo sentiamo reagire al senso del peccato, alla religione, lo vediamo cedere a dirittura a uno strattagemma che se non è degno della sua persona interiore, si adatta benissimo al peso della sua posizione. Salina va da Mariannina in compagnia del padre Pirrone e tenta di giustificare la sua infedeltà coniugale con la riservatezza estrema della moglie. Voglio dire che un movimento non viene mai solo ma si snoda in un giuoco complesso di tanti elementi e nessuno di questi è determinante in senso assoluto. Vedete, per esempio, la descrizione di Angelica, la figlia di Sedàra, che per l'appunto rappresenta il nuovo mondo che sale e annulla l'altro mondo della nobiltà. La descrizione dell'ingresso di Angelica nel salone del palazzo di Donnafugata, uno dei feudi superstiti nella rovina del patrimonio dei Salina, è un inno alla bellezza, tutto sembra concordato per avere un quadro positivo ma la scienza umana del Tomasi lascia crescere delle ombre su quello che sarà il futuro della donna, di quella che sposterà il nipote di Salina, Tancredi Falconeri. Si intravedono i tradimenti, tutti gli atti che certa vita mondana e ufficiale del marito diventato uomo politico esige, si capisce anche che c'è qualcosa che non suona in modo perfetto, dico nel quadro stesso della bellezza e alla fine il lettore avrà la spiegazione di questo difetto per ora celato ai suoi occhi: quel tratto di volgarità nasceva nel momento dell'esaltazione.

L'esempio è ripetuto costantemente per amore di una regola di verità. La verità, cioè, per Tomasi non nasce da un movimento solo e tanto meno

da un movimento a senso unico, l'unica verità possibile è frutto di tante approssimazioni: si arriva a un attimo di felicità in cui ci sembra di tenere in mano il mondo ed ecco che di colpo tutto naufraga nel buio, nel vuoto e nell'oblio. Perchè lo schermo inevitabile di questo libro della memoria è per l'appunto il terrore dell'oblio, il vedere che sentimenti, cose e persone si addentrano passo a passo nella morte. Tutti gli uomini secondo Salina si battono — quando siano degni di battersi — per la verità. Ma esiste la verità? Ecco che alla fine del libro lo sentiamo monologare: « Ma era poi la verità questa? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso dalla fantasia e dagli interessi: il pudore, la paura, la generosità, il malanimo, l'opportunismo, la carità, tutte le passioni, le buone quanto le cattive, si precipitano sul fatto e lo fanno a brani: in breve è scomparso ». Non solo, ma la verità è sempre qualcosa di precario che aspetta di essere assolta e perduta in una pena irrefutabile. La verità non è certa, è certa la condanna, la pena. E forse proprio per questo le azioni del principe sono dettate da una misura che potrebbe essere soltanto paura delle convenzioni ma spesso è risposta della scienza umana, parte di verità: in sostanza non si può far nulla per sottrarsi alla morte. Se Salina tentenna, accetta dei compromessi, non lo fa per ragioni di politica o di quieto vivere, no, lo fa perchè vede dietro ogni cosa il ghigno della morte, la risposta negativa. E anche per questo, venuto il momento di morire, la sua preparazione è fatta: accetta per giuoco mondano l'assistenza del prete ma per conto suo aveva fatto — e bene — la sua scuola.

Quello che il nipote Tancredi chiamerà scherzosamente il « corteggiare la morte » è l'operazione principe di Salina e sembra che Tomasi voglia raccomandarla a tutti. Che cosa pensa, nello spaventevole « rombo interiore », il principe morente? Ecco: « Potè volgere la testa a sinistra: a fianco di monte Pellegrino si vedeva la spaccatura nella cerchia dei monti, e più lontano i due colli ai piedi dei quali era la sua casa. Irraggiungibile come era, questa gli sembrava lontanissima: ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere: al povero padre Pirrone, che era polvere anche lui: ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di

rame nel quale era morta la sua Stelluccia: a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metallo, a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erbe che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e d'oblio...».

Bastano i figli a rendere meno duro il distacco? «C'erano i figli, certo...» Ma ecco il punto vivo: «Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perchè il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, cioè nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie».

Ecco un segno di riconoscimento, i ricordi «distinti», il senso della aristocrazia interiore. Tomasi qui si giova di uno strattagemma poetico che noi diremmo montaliano, il ricordo indivisibile, il ricordo come patrimonio vitale.

Il bilancio è presto fatto, presto anche per i peccati, caso mai c'era un solo peccato da confessare, se non fosse stato troppo tardi: «era tutta la vita ad esser colpevole, non questo o quel singolo fatto». Come si poteva arrivare a una spogliazione così larga e perfetta dei motivi d'illusione della vita stessa? Ecco l'intervento del tempo, collegato alla capacità dello scrittore di interpretare, di stabilire il confronto fra le doppie realtà nel tempo. Si vedano di sfuggita le considerazioni del principe sugli oggetti dei suoi lontani amori durante il ballo: «due o tre fra quelle anziane erano state sue amanti e vedendole adesso appesantite dagli anni e dalle nuore, faticava a ricreare per sè l'immagine di loro quali erano vent'anni fa, e si irritava pensando che aveva sciupato i propri anni migliori a inseguire (ed a raggiungere) simili sciattone». Dove tutto il veleno sta in quella parentesi e in quel «raggiungere». Non durano le passioni, forse durano un po' di più quelle soddisfatte ma tant'è, è sempre la morte a menare la danza. «Come sempre, la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo turbava quella della morte degli altri: perchè, stringi, stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo?».

Tutta la vita è regolata dal pensiero della morte, talchè al momento

di stabilire un attivo e un passivo, il principe non può far altro che riconoscere: « Ho settantatrè anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due... tre al massimo. E i dolori, la noia quanto erano stati? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant'anni ».

Ma qualcuno mi potrebbe dire che comincio dalla fine, soprattutto che non racconto la storia. Ma i romanzi veri hanno una storia, consentono di ripeterne la traccia? Non si dice in una parola la vicenda di *Madame Bovary*, e i diversi episodi non servono che a permettere la soluzione del tema centrale? Altrettanto accade per *Il Gattopardo*. La storia di una famiglia di grande nobiltà sul filo della decadenza e in lotta con i tempi nuovi? Oppure la lotta fra una classe che decade e un'altra classe che monta? Certo c'è anche questo, c'è il contrasto appena appena accennato fra il principe Fabrizio Salina e il sindaco nuovo di Donnafugata, don Calogero Sedàra, ma non è contrasto assoluto; il romanzo passa sopra questi ostacoli, insegue un altro scopo, obbedisce a un'altra ambizione che è per l'appunto di mettere in luce il difficile equilibrio fra realtà e verità, fra sostanza e apparenza, fra luce e ombre. La verità non sta in un episodio, non c'è nessun fatto risolutivo: non risolve nulla la rivoluzione dei piemontesi né risolve qualcosa la ricchezza nuova dei Sedàra e tanto meno la politica del giovane Tancredi. Direi che non serve a nulla o serve soltanto in uno spazio di tempo comandato la bellezza di Angelica e altrettanto va detto per l'astratto machiavellismo dei siciliani: chi comanda è il tempo. La verità è che nulla cambia o piuttosto cambia in superficie, il fondo delle cose resterà eternamente immutabile. Voi capite che qui non si tratta più della storia del libro, dell'illustrazione della danza del gattopardo (lo stemma dei Salina) ma di una verità sperimentata e che trova conferma in modo particolare in Sicilia, quella terra che Tomasi amava in maniera disperata, con la coscienza della vanità di ogni possibile educazione. La roba, le cose, il giuoco delle parole: ciò che in altri diventa pretesto o occasione particolare, se non a dirittura fenomeno bozzettistico, in Tomasi acquista un'altra proporzione, un altro suono. Nella danza e nell'allegria del gattopardo c'è posto anche per il giuoco d'umore, per un rapido ammiccare d'occhi ma il risultato è costante in un senso solo: quella tristezza di cui si parlava prima finisce per avere ogni volta partita vinta. La tristezza

regola la vita della figlia del principe che si innamora di Tancredi, suo cugino: la tristezza non esplode ma vive in casa di Angelica, dove una madre impresentabile viene radiata dalla vita civile, direi che la tristezza vive perfino nell'ambito della famiglia del gesuita Pirrone. In casa di Pirrone una grottesca questione d'amore, inteso come vendetta, riporta alla superficie una verità di quel mondo che non può essere scalfita da nulla: una verità dura fatta di miseria e che tutta la pazienza e la sapienza religiosa del padre Pirrone riescono ad attenuare, a comporre, mai a vincere. Si potrebbe dire che, nel quadro di una commedia, il Tomasi abbia saputo orchestrare una vicenda ben diversa, e vicenda che sopporta tutte le cadenze di amarezza e di sconforto che accompagnano lo spirito di pochi privilegiati.

Dove sta la salvezza? In che modo ci si difende dalla morte e si può opporre una diga alla dilagante disperazione che sta al fondo d'ogni cosa? Non ci sono risposte, se non si è disposti ad accettare come tale la parola di padre Pirrone nella sua discussione con gli amici paesani. Si direbbe che ognuno possa salvarsi rappresentando nel miglior modo possibile la propria parte, la parte che gli è stata assegnata, nascendo. È una posizione aristocratica? Una posizione reazionaria? Apparentemente sì ma si insista su quel « nel miglior dei modi possibili », nel dovere che ognuno di noi ha di recitare la propria parte in coscienza, senza far del male e lasciando la ultima parola alle cose. Che è poi la filosofia di Montaigne: non so se il Tomasi la accettasse con sicurezza, era troppo colpito dalla nostalgia, dalla vita del passato, troppo avvilito dal ripetersi stupido di tante vicende che avrebbero potuto trovare un'altra soluzione mentre non è stato possibile, perchè la vita è soltanto un registro, più o meno lungo, di occasioni perdute, mancate, un registro di ragioni oscure e che noi ci illudiamo di scalfire o magari di disporre e di indirizzare. Non è un caso che la sua filosofia abbia l'applicazione diretta nel mondo della Sicilia, in uno dei domini mitici della inalterabilità delle cose. Il vento di rivoluzione che arriva con le navi di Garibaldi si spegne ben presto nel paesaggio giallo, inalterabile, della sua terra, prima ancora di accomodarsi ai vecchi statuti, all'ordine vecchio delle abitudini: con senso umoristico, il Tomasi lascia solo un colore di novità alla poesia di Aleardi che un commilitone di Tancredi introduce in casa

Salina, ma è una verità che non vale, anzi che non illude neppure la ragazza Concetta. « Essa faceva finta di ascoltarlo... ». Gli uomini di Tomasi fanno finta di ascoltare ma in realtà perseguono altri scopi, meglio sono rosi da altri tormenti: soltanto il principe sarebbe stato in grado di misurare le proposte ma avrebbe dovuto non avere quella scienza umana di cui abbiamo tante volte parlato. Quando un funzionario del nuovo governo gli offre un posto in Senato, il principe non riesce a bloccare un ideale confronto fra la sua dignità naturale e la dignità che gli viene offerta e finisce per suggerire il Sedàra, col suo passato di speculatore e con l'ombra del delitto, come degno di soddisfare bene quei compiti. Si direbbe che la vera regola sia quella dell'anarchia, se si dà — come si dà — una anarchia legata al privilegio: non che il principe si facesse illusioni sulla sua classe o non vedesse le colpe e i torti della sua gente, la sua sfiducia non va al partito tale o all'uomo con un nome preciso, va « tout court » all'uomo. Un uomo per cui la parte del sogno, per quanto grande e violenta, non ha valore reale, in quanto le cose sono lì apposta per determinare ritardi, sconfitte, soprattutto ripetizioni. Nel giovane, nell'adolescente ci sono già i segni della corruzione, nel presente di ognuno di noi sono ben riconoscibili i tratti, le rughe che apportheranno le amarezze e le delusioni del tempo. Insomma la favola della vita è troppo breve perchè se ne possa indovinare una ragione, perchè si possa aspirare ad una ricognizione attiva e non soltanto passiva. Tutte le cose lasciano nel cuore umano « un sedimento di lutto » che accumulandosi ogni giorno sono la vera causa della morte. L'ho già detto, il principe arriva alla morte maturo, saturo di morte: lì davvero sarebbe bastato l'atto dell'anagrafe. Lui per conto suo non farà nulla per ritardare l'appuntamento, lo vediamo di ritorno da Napoli dove era andato per un consulto (ma soprattutto per soddisfare un tratto indispensabile della sua educazione e della sua classe) e subito dopo impaziente di morire, di finire la commedia che, bene o male, ha rappresentato con dignità.

Naturalmente questa è una posizione da « honnête-homme », non direi che la folla degli altri personaggi fosse altrettanto dotata. « Giù in salone nessuno si accorse di nulla » è notazione che vale come regola: gli altri più o meno abili, più o meno furbi sono trascinati nel vortice della con-

venienza e degli interessi. Nessuno sa sollevare lo sguardo dalla preda che in quel momento tiene fra gli artigli o magari sogna soltanto: siamo di fronte a un'altra tristezza, al dolore della carne: le ragazze Salina sognano l'amore, Angelica non ha dubbi sulla strada che l'ambizione del padre le disegna e imbocca allegramente la miseria di Tancredi, la miseria titolata, naturalmente. È il mondo degli scambi, e vige anche nella nobiltà, seppure con regime rallentato e con dei colpi nascosti, attutiti ma non per questo meno dolorosi: il mondo della roba ha qui, come in Verga, la sua importanza. Lo stesso principe al momento della votazione deve dimenticare per un momento il cielo superiore delle astrazioni e scegliere il minore dei mali, anche a costo di tradire la fedeltà, quella fedeltà del suo uomo di fiducia a Donnafugata, don Ciccio. C'è qui una rivalsa del Tomasi, la buona fede sarebbe retaggio di chi non ha e lascia intravedere al riguardo i pensieri del principe: « Adesso provava una specie di ammirazione per lui, e nel fondo, proprio nel fondo, della sua altera coscienza, una voce chiedeva se per caso don Ciccio non si fosse comportato più signorilmente del principe di Salina ». Il romanzo qui segna uno dei punti più felici dal punto di vista dell'architettura: il principe consuma subito dopo un altro tradimento, così come aveva votato per l'Italia dei piemontesi, adesso si disponeva a cercare l'alleanza con don Calogero Sedàra per far sposare il nipote Tancredi ad Angelica. C'è — e bisogna dirlo — una scusante a beneficio del principe: si direbbe che queste azioni turpi o indegne o soltanto non degne derivino da un suo calcolo laterale, in tal modo egli mette a posto la sua coscienza d'uomo che nel naufragio intende salvare la felicità dei suoi: è, cioè, un segno di saggezza dove non arrivano giudizi di stretta natura morale.

Da quello che ho detto, dagli episodi che ho sottolineato spero si siano potuti ricavare quelli che sono i termini del discorso romanzesco del Tomasi. Anzitutto, ogni fatto obbedisce a un'unità di visione e vi obbedisce in quanto è sottoposto a un confronto. La realtà non è soltanto descritta, ma interpretata, misurata e calcolata in ogni possibile eco e nello stesso tempo non si cade mai nell'equivoco dell'astrazione, nel moralismo, così come dall'altra parte si evitano con cura gli scogli della rappresentazione violenta, accesa. Eppure il Tomasi riesce a toccare tutti i tasti che un romanziere ha di solito

a disposizione: potrebbe essere a dirittura provocante al punto di cadere nella trappola del realismo ma gli basta un attimo di sospensione e la posizione è rovesciata: lo vediamo salvo nella lettura poetica delle cose, appena accennata di sfuggita. I lettori più autorizzati hanno voluto cercare dei nomi, inquadrare il Tomasi nella tavola dei valori comuni letterari: naturalmente il Tomasi è stato un grande lettore e l'impianto del libro ci fa capire che le sue preferenze andavano al grande romanzo dell'Ottocento ma oltre questo è difficile fare delle proposte. De Roberto, sì, va bene, per il quadro generale: Brancati, l'ultimo di *Paolo il Caldo* per l'ossessione della morte ma qui non c'è ossessione, è coscienza: forse un po' più di Palazzeschi e, se non vi stupite, Montale, il Montale diretto e non quello dei raccontini che soffrono dell'abuso di un'arma incisiva di cui il Tomasi per consuetudine di signore diffidava; no, il Montale della poesia, proprio il poeta che da un oggetto risale al simbolo e a una concezione più vasta, a dirittura concezione di vita. E naturalmente Proust, non perchè il Tomasi sia entrato nel romanzo con spirito di ripetitore ma perchè della *Recherche* ha visto assai bene l'importanza del raffronto fra cose e memoria, fra memoria e senso di morte. Nomi ad ogni modo casuali, mai determinanti: la verità Tomasi l'ha studiata per conto suo e l'ha studiata «in loco», soltanto frapponendo fra il dominio della natura e l'indagine interpretativa lo schermo della lontananza, adoperando la distanza come prima immagine del tempo. Solo così, grazie a questo strattagemma, la sua Sicilia del 1860-1880 assomiglia come una goccia d'acqua alla Sicilia d'oggi e meglio ancora il mondo che ci descrive corrisponde con le sue ansie, i suoi tormenti, con le sue ombre chiuse e inviolabili al mondo in cui viviamo noi: ciò significa che il primo obbiettivo d'ogni romanzo, la storia dell'uomo, è stato rispettato e affrontato con serietà; permettete, come una necessità e non come un divertimento.

Forse è per questa ragione che sin dalla prima lettura ci è sembrato che il romanzo dell'isolato e dell'irregolare Tomasi si mettesse da una parte, seppellendo senza volerlo troppa letteratura sperimentale fatta per compito e non per ordine interiore di libertà e di sincerità.

PARLATA D'UN IMPIEGATO, DI VOCAZIONE PESCATORE

di

Nicola Lisi

Tutte le volte che torno in questa campagna, dove nacqui e dove rimasi fino a diciott'anni, per il solito a passarci le vacanze, prima o poi mi lascio ripigliare dalla voglia di andare al fiume a pescare a canna. Non che in quell'esercizio sia provetto: per dedicarmi non ho più avuto che un minimo di tempo; forse ne riacquisterò la pratica quando sarò vecchio e avrò lasciato per sempre quei registri, sui quali dalla mattina alla sera mi consumo gli occhi per annotare il passaggio delle carte dentro e fuori dell'ufficio.

Quello svago che ora mi prendo si riduce a poco: mia moglie, che non è di questi posti, s'intristisce se la lascio sola. Quando sarò in pensione spero di poter rimediare all'inconveniente lasciandola in compagnia di una ragazzetta che si accontenti, soltanto per questo, d'una mesata giusta. In definitiva poi, perché ad arrivare sul fiume del tempo ce ne vuole, di veramente utili restano le ore della mattina in parte, e quelle del tardo pomeriggio. Le altre, in mezzo al giorno, non sono da contare: il pesce, specie la trota, si ritira nel rifugio non appena sente il caldo che in quest'acque, per lo più di polla, s'insinua dietro alla luce sino al limite obbligato dei lastroni, in fondo.

Allora, a chi si trova sulla sponda, di quel che succede in acqua non isfugge nulla. Intendo dir qualche pesciolo e non escludo anche qualche trota che s'intani con ritardo: casi rari le eccezioni perché di pesci nei fiumi

ormai ce ne son pochi. Di anno in anno ne ho, sempre più chiara, la riprova. Difficile è prenderne persino da bastare a cena: di trote mi accontenterei d'un paio e se fosse bella anche di una sola: tanto a me quanto a mia moglie, che siamo piuttosto in là con gli anni, non conviene aggravarsi lo stomaco di sera. La scarsità del pesce, che pur si riproduce in abbondanza, senza nemmeno il rischio, nelle acque dolci, di essere ingojato dalle bocche di quei mostri che fanno il sopraccio, nei mari, a gola aperta, dipende dal fatto che la gente, divenuta, in quest'ultimi tempi, più egoista, ne fa strage con il cloro, il verderame e la calcina. Specialmente fra i giovani contadini, riluttanti ormai a tenere sul podere il piede fisso, è invalso l'uso di stornare le sostanze anticrittogamiche, a quel tristo scopo, dalle viti e dagli olivi.

Questo fiume, a non considerare il lamentato inconveniente generale della pesca abusiva e la presenza, si dice, delle lontre, è per la trota quello che ci vuole. I banchi di arenaria, degradanti, credo sino al mare, lungo il letto, danno all'acqua accelerato movimento con la conseguenza, si capisce, di mantenerne costante la purezza. Per effetto di un tal dilavamento la trota, pare impossibile ma lo so per esperienza, invecchiando, nel gusto della carne si migliora. A mangiarla, bevendo assieme bianco generoso vino, si può avere persino l'illusione di essere invitati a nozze. Ci si accorge a prima vista e meglio ancora dal primo boccone che non proviene da uno di quei tanti allevamenti artificiali nelle vicinanze delle ville, diventati di svago a quei padroni che non trovano più l'appagamento di una volta soltanto affidandosi al blasone.

Non si creda che io sia nel novero di quelli contrari, sempre, alle conquiste della scienza. Gli aeroplani e i treni veloci, per esempio, nel vederli trionfare in cielo e in terra, mi rendono orgoglioso di appartenere all'epoca presente. Altrettanto potrei dire della medicina e della chirurgia. Oggi, a quel che sento, si opera persino nel cuore e nel cervello. L'atomica, però, che è la più clamorosa fra tutte le scoperte, mi lascia dubbioso. A parte l'inconsulto fanatismo di quelli che possono avere le bombe a disposizione, resta il fatto che, se ho ben capito, per impadronirsi di quella immensa forza, è necessario sottoporre la materia a una ostinata disunione. Io invece, in tutte le circostanze, sono per rimettere assieme, per l'accordo. Fra le novità

recenti che, addirittura, mi danno lo sconforto, ci sono quelle che vanno chiaramente contro alle leggi di natura. E meno male, fra gli allevamenti, quello delle trote, per le quali la libertà di muoversi e di nutrirsi a piacere è impedita soltanto parzialmente. A ben più grave arbitrio van sottoposti i polli, obbligati a raggiungere un determinato peso a scadenza fissa; onde la necessità della immobilità ristretta in gabbia per ridurre al minimo il consumo: sempre desti, con il pungolo notturno di una luce forte, a mangiare un cibo combinato soltanto al fine dell'ingrasso. E peggio di peggio i tori, le mucche e le vacche; là dove l'uomo ha voluto mettere mano, direttamente, nella fecondazione. Anche stamani, per venire al fiume, sono passato davanti a quella che era stata una stazione di monta fino all'anno scorso, ora trasformata in una specie di grande ambulatorio. Mi fa proprio pena di pensare al nuovo sacrificio imposto a quelle bestie, di cui l'uomo si approfitta in vita e in morte.

Ancora una volta ho avuto la prova che, stando soli lungo i corsi d'acqua, si fanno belle e proficue riflessioni. Non c'è nulla qui d'intorno che possa dare appiglio al turbamento. Anche allo sguardo immediatamente tutto torna. Ci si effonde nella dilatazione di una cara quiete interna.

Mi accorgo che si approssima un momento conveniente per la pesca. Me ne fa, per così dire, invito una nuvola che sul fiume avanza lentamente: sembrerebbe come attratta dalla forza coesiva del medesimo elemento. Senza di lei, forse, avrei rimessa la partita a dopo mezzogiorno. Quando si appannerà quest'acqua sarà lo stesso che se fosse giunta, con un tanto di anticipo, la sera: dalle erbe e dalle piante sulle sponde, pioveranno gli insetti attorno all'amo con la mosca artificiale. La trota che si trova nel rifugio, anche se mezza addormentata, sensibile ad ogni mutazione di luce e di temperatura, si riscuote ed esce, presa immediatamente dalla fame.

Tutto fa sperare che oggi sia giornata buona! Oltre al soccorso della nuvola, sulla fine del giorno ci sarà anche quello della luna: ai pesci piace molto, ne' suoi affogati languori, con disinvoltura, banchettare. E come se ne restassero stordite, facilmente abboccano le anguille. Per fortuna avevo dato uno sguardo al calendario prima di lasciar mia moglie; così ho avuto modo di avvertirla che probabilmente sarei tornato a notte. Le

trote resteranno fresche anche se mangiate domani a mezzogiorno. Del resto le ore passate sul fiume in attesa che il sole cominci a declinare sono, lo stesso, di soddisfazione. Basta avere l'accortezza, di scegliersi un buon posto. Come stamani, per esempio, che ho camminato a lungo prima di fermarmi a questo rezzo: davanti ad una conca d'acqua, tale, nell'aspetto, da rendere l'idea che le trote l'abbiano abbastanza in gradimento. Si sta distesi, soffici, sull'erba, seguendo una linea indefinita di pensieri che si accorda alla perfezione con il murmure dell'acqua. Di tanto in tanto anche si dormicchia: sonnellini appena da imbastire un sogno. Mi rammento di un risveglio nell'aspettativa di vedere Adamo ed Eva uscire da un recesso: nudi e sereni, appunto, come convivevano innanzi di commettere quel funesto, per tutti, peccato originale.

Ogni cosa, dunque, a guardar bene, rientra nel quadro, più o meno riuscito, di quella che è stata sempre la mia vera ed unica passione. Anche se il destino ha voluto che passassi la stragrande maggioranza de' miei giorni racchiuso in un palazzo cittadino a rovistare nelle filze contenenti pratiche d'archivio su poveri dementi e sulle, ugualmente povere, strade provinciali, il cuore e la memoria, sempre, restavano fedeli a quei lontani giorni che, ragazzetto, andavo a pescare con gli zii.

Uno paterno e l'altro materno; ma se la intendevano tale e quale come se stati fossero fratelli. Questo, del resto, in certo modo, potrebbe spiegare la mia non mai tradita vocazione, perché alimentata da convergenti rivoli di sangue. Aggiungi, coincidenza singolare, che entrambi si chiamavano Giovanni. Quello materno godeva gran fama tanto nella pesca quanto nella caccia. A proposito della quale è da ricordare la sua celebre coppiola, che sparata di sulla dorsale d'una maggiatica abbatté due gru smarrite in aria, che perciò viaggiavano tant'alté da apparire nulla più d'una coppia di germani.

Se con intenzione chiudo gli occhi, ecco rivedo, nello specchio della mente, la scena grandiosa di una notte che, dietro agli zii, andai sino ad un laghetto, questa volta per tutt'altro genere di pesca. Lo zio paterno, con in mano un fanalino, qua e là, illuminava l'acque, tanto da far risaltare, anche fra le punte delle erbe lacustri, i disseminati musci de' ranocchi. L'altro, con l'amo, li andava a stuzzicare sulla bocca. Sembrava che, ad uno ad uno,

in continuazione ne facesse interamente la raccolta. E così, forse, dev'essere accaduto, perchè al momento di partire sentimmo nel lago un gran rimescolio, come di un essere affamato che si arrovellasse per la disperazione di non trovare il cibo. Lo zio materno, accorgendosi che mi ero impaurito, disse di restar tranquillo, poichè si trattava, quasi certamente, del malcontento di una lontra. Sono animali quelli di cui ho inteso parlare anche prima d'allora, dunque fino da bambino, ed io stesso ne parlavo dianzi; però in una sequela così lunga d'anni, tranne che nei libri di figure, non mi è mai capitato di vederne. Lo stesso, preciso, che de' fuochi fatui.

Mio padre poi al mattino, insospettito dal molliccio carnoso e verdastro di quell'abbondanza che, tornando a casa, avevamo versato lo zio paterno ed io, per la nostra parte, in un catino, s'impose con la mamma di non cucinarli; e sì che a suo fratello, rimasto scapolo in famiglia, ed anche a lei povera donna, piacevano, fritti, più del pollo. Egli ribatteva, alle nostre insistenze, di non voler nemmeno pensare che in casa sua si mangiasse rospi. Era un uomo molto risoluto e quindi tutt'altro che facile a smontare. Per qualche giorno un silenzio indispettito circolò in famiglia. Non mi ci ritrovavo in quel ristagno di affetti e di pensieri; tanto che promisi a me stesso di non andare mai più alla pesca dei ranocchi. Dopo un così lungo volgere di tempo posso, in piena coscienza, rallegrarmi di essere stato uomo di parola.

Ancora poche cose su quello che fu il bel sodalizio fra gli zii. Un caso unico, da fare meraviglia, perché nella pesca in due, a cominciare dalle idee, perfettamente bisogna andar d'accordo. Non essere, dunque, partigiani per temperamento, ché allora, il contrasto, o prima o poi, si manifesta coi pretesti in voga, che oggi sarebbero o della politica o del calcio. Si finirebbe, insomma, col rendere addirittura impossibile il silenzio, e il pesce, che ha udito sopraffino, dove si trova al sicuro, resta fermo. Perciò quando me ne vo alla pesca solo solo ho spesso la certezza nella fede che i miei zii, nell'aldilà, non abbiano a stare soltanto in contemplazione. E alla fede anche la ragione aggiunge il suo conforto se rifletto, come faccio ora, che gli apostoli

erano nella maggior parte pescatori e, vivo Gesù, non mai completamente abbandonarono le reti.

Le pesche fatte al momento del cambio della guardia, in cielo, fra il sole e la luna, tutte quante l'ho in memoria e felicemente eccetto una. Sarei rimasto meno male, quella volta, se la pur sempre misteriosa lontra, con il suo moto perpetuo, mi fosse venuta a scorrazzare fra le gambe.

Le rondini e i balestrucci, cosa nota alle persone adulte, da qualche tempo disertano i paesi. Spesso lungo il corso dei fiumi vanno a caccia degli insetti. Perciò dunque gl'intramezzati voli e i rapidi schiamazzi sempre meno rallegrano la gente nell'ora del tramonto. La ragione potrebbe ricercarsi nel disturbo che danno i rumori contrastanti: le motociclette, sulla sera, nei centri abitati, sciamano, rincorrendosi, da tutte le parti: con le ragazze gesticolanti dietro, che hanno perso, quasi completamente, la virtù della modestia. O anche nella penuria degli insetti, quasi distrutti ovunque in conformità delle diffuse regole d'igiene.

Per il pescatore non si creda che questo sia un inconveniente. Rondini e balestrucci possono fare in aria, sul fiume, versi di ogni sorta, senza che per i pesci accada nulla. Cosa strana, perché basterebbe, da vicino, che tossisse un uomo, per trattenere, chi sa quanto, il pesce intimorito nella tana. Così vuole quella grande legge che regola l'armonia fra gli animali, per cui se essi appartengono a specie diverse convivono tra loro in totale indifferenza.

Dunque, mentre io facevo l'esercizio, che al pescatore sembra sempre nuovo, tant'è, ogni volta, l'impegno che ci mette, di buttar la lenza, una rondine, quanto mai, si vede, ingorda, rimase presa penzoloni all'amo. Mandò un grido così lungo, così acuto e disperato da rimanere nell'orecchio allo stesso modo del canto e della musica sul disco. Perciò non mi meraviglio quando, in ufficio, mi se ne scatena, all'improvviso, l'eco. A veder la rondine che manifestava tanto strazio, mentre dava l'anda al filo, per l'ampiezza, quasi totale, di una circonferenza, per poco non abbandonavo al fiume canna

e tutto. La rondine morta, mi ricordo, stava esattamente nel pugno della mano.

Ho quasi la certezza di poter mettere stasera, al chiaro di luna, nella mia bolgetta, fra le trote, anche un'anguilla; mi piacerebbe, e non è da escludere che pur senz'acqua rimanesse viva, così domani, insieme alla mia moglie, ci si divertirebbe a chi l'afferra prima dal catino.

Se Dio vuole ora mi sento in condizione da assecondare, con la canna, il movimento dell'ombra che sorvola già le increspature, in massa, della debole corrente. L'amo e la mosca di metallo, raggiunti da un solitario raggio, risplendono d'argento mentre, dolcemente come si conviene, calano nell'acqua.

GADDA A CELLELAGER

di

Bonaventura Tecchi

Carlo Emilio Gadda era, a Cellelager, semplice ed insieme misterioso; cordiale, alla mano, partecipe alle vicende di tutti e insieme appartato; ingenuo fino alla credulità eppure complicatissimo.

Ma questo groviglio di cose diverse non si palesò subito; la vena delle estrose impennate che dovevano costituir poi la sua forza di scrittore e far di lui il più singolare e nuovo — e antico — dei nostri scrittori viventi, io non la scorsi che assai lentamente... La prima impressione che Gadda mi fece alla « caponiera » di Rastatt e poi, quando fummo insieme, alla baracca 15-c di Cellelager, fu di una persona di estrema gentilezza e riguardo alle regole del viver civile e anche a quelle dell'eccezionale momento in cui vivevamo. Era uno de' più disciplinati entro la cortina dei fili di ferro; come se fosse sempre memore e orgoglioso — lui, ufficiale degli alpini, fratello di un eroico aviatore — delle stellette che «son la disciplina di noi solda'... ».

Riguardoso di tutto, sembrava non approvare neppure certe mie del resto caute insofferenze, proprie della particolare posizione in cui mi trovavo: ero stato, negli ultimi mesi della guerra, ufficiale di collegamento a un comando di brigata sul Carso e, benché facessi vita comune, in una comune baracca, con tutti gli altri colleghi, dovevo, per ragioni di riguardo ma anche d'affetto vero, far visita ogni giorno al mio ex-comandante, prigioniero pure lui nel medesimo campo. Anche di fronte alle severe autorità



Jean Fautrier: *Croisillons* (1958)

prussiane Gadda, che era andato volontario in guerra e odiava il prussianesimo dei tedeschi, aveva un contegno irrepreensibile, non dirò ossequioso ma certo tutt'altro che ribelle; e perfino nelle vivaci discussioni, che presto incominciarono a ribollire fra i colleghi prigionieri, sulla condotta della guerra che ci aveva portati a Caporetto e sulle sorti future, egli propendeva per la moderazione, per il buon senso e magari anche per la prudenza.

Dormiva non proprio vicino a me, come Betti o come Sciaino, ma a qualche passo di distanza, di fronte, nella fila delle cucce che si allineavano nella parete opposta della baracca — anzi semibaracca — in cui tutti eravamo.

Quando i pacchi viveri, e insieme con i viveri i primi indumenti, cominciarono ad arrivare dall'Italia, vedevo nelle prime ore della notte, fra le tenebre della baracca, di fronte a me, innalzarsi, quasi come uno spettro, una grande camicia bianca, lunga, di quelle che, come vestimento notturno, si usavano molti anni fa. La camicia indugiava alta sulla cuccia, altissimo era chi la portava. Era l'alpino Carlo Emilio Gadda; quell'indugiare, in silenzio, di una figura bianca, in camicia, nel tenebrore della baracca, non capivo bene se fosse una tacita preghiera o soltanto una meditazione oppure una protesta di dolore o magari una buffonata. Qualche scarpa — quando le forze e il ruzzo ricominciarono a serpeggiare fra gli ufficiali prigionieri — volava nell'aria, o qualcuno si metteva a gridare: « Gadda, che fai? »; e allora il camicione bianco si riabbassava, docile, nella notte, si rincantucciava nella cuccia.

Questo era l'alpino Carlo Emilio Gadda: l'uomo che di giorno era il più riguardoso, il più attento, il più serio fra gli studiosi della baracca 15-c (studiava lingue e matematica, leggeva quasi compitando, aprendo un poco le labbra, come se assaporasse ogni parola) e di notte si trasformava in quella specie di spettro lungo ed estroso o componeva in segreto certi suoi sonetti, tra cui uno sulla Balabanoff, con tutte le rime in off, rispettosissimo delle regole della metrica e della sintassi; ma direi un poco meno rispettoso dei segreti del corpo della donna e che, letto da lui, ci faceva scompisciare dalle risa.

Uno dei più pazienti, il tenente Carlo Emilio Gadda, dei più silenziosi, quasi un buon ruminante taciturno e grave, o con appena qualche cauto

« mugugno » durante i terribili mesi della fame; uno dei piú estrosi ribelli, uno dei piú insofferenti quando l'arrivo dei viveri lo costrinse a trespacciare con le pentole e le pentoline, con i piatti (sia pure ridottissimi di numero) e le forchette, con il carbone o la legna della stufa. Questo mandava subito in bestia Gadda, gli dava il « nervoso ». Non poteva soffrire quella che egli chiamava la « tregenda », la « notte del sabba romantico » delle pentole. S'era associato, per quella bisogna, con un altro alpino, di statura piú bassa di lui, nato in quel di Como, di nome, se non sbaglio, Cola. Andavano misteriosamente d'accordo tutti e due, zitti zitti, come se accudissero ai misteri d'Eleusi, mentre s'arrabattavano intorno alle pentole, e poi all'improvviso leticavano. Il piccolo Cola gli veniva vicino, gli sussurrava sotto voce qualche parola, cercava di rabbonirlo: il grande Gadda (o Gaddone, come io lo chiamavo) si rivoltava, leticava; poi tornavano ad essere amici.

Curiose erano le sottomissioni di Gadda: ribelle, scontento, tanto piú scontento quanto piú, si sarebbe detto, s'avvicinava la primavera, quasi fosse presago che un terribile dolore lo avrebbe sopraggiunto, or misurando a gran passi, e solitario, i viali del campo, ora arrestandosi meditabondo e scuro in viso, come se avesse un paio di bombe in tasca per far saltare i reticolati, eccolo che poi si sottometteva, la sera, alle imposizioni scherzose di Ugo Betti. Questi pretendeva che i suoi piedi fossero sempre puliti, immuni da ogni cattivo odore; e, sdraiato nella sua cuccia, facendo il buffone, voleva che ognuno, nel passare davanti a lui, s'inclinasse, soprattutto che s'inclinasse Gadda per constatare e riverire quella verità. Gadda entrava, pensieroso e grave; non voleva, sorrideva, si schermiva, poi, come se non lo vedesse nessuno, finiva per inchinarsi; ma rinculava subito, con quel suo sorriso triste e bonario, in mezzo alle risa di tutti.

Ho detto che Gadda era attento alle parole: a quelle che leggeva, a quelle che volavano nell'aria della baracca. Qualcuno di noi, nei rari contatti con i tedeschi, usava il francese, qualche altro un poco di tedesco; i piú s'esprimevano, fra loro, in dialetto. E Gadda era tutt'orecchi alle varietà delle locuzioni, alle particolarità idiomatiche e non solo delle diverse lingue ma anche dei dialetti. Non potevo allora immaginare che quest'amore all'esattezza delle parole preludiasse a una delle caratteristiche piú scoperte di lui

come scrittore; non potevo allora sospettare che da un'attenzione minuta e tecnica e quasi ingegneresca al colore e alla misura delle parole, sarebbe poi venuto fuori quell'estroso imbrigliamento delle immagini che è proprio dell'arte di Gadda; che da un così curioso imbroglio, quasi come sette code di gatto accavallantisi, di scrupoli e di risentimenti, di gentilezze e di asprezze, di sottomissioni e di rivolte, d'impennate e di sfinimenti, da una così complicata catena non di uno ma di molti cosiddetti complessi d'inferiorità, scattasse all'improvviso quell'abbagliante complesso di superiorità che in Gadda è il dominio sicuro sulla parola.

Per me Gadda era allora soltanto uno studente d'ingegneria serio e pensoso, con qualche stranezza; uno studente che con ambrosiana diligenza studiava le sue discipline, e le stranezze mi sembravano occasionali o secondarie in un temperamento in fondo solido e bensensato; e gli sfoghi bizzarri in qualche breve componimento letterario m'apparivano come gli « svaghi » propri di un periodo eccezionale, cui non mancavano certo l'ozio e la noia, in un uomo d'ingegno, fornito d'ottimi studi ma portato in definitiva alla tecnica e all'esattezza. Sicché quando un giorno Gadda presentò a Betti alla baracca 15-c un manoscritto piuttosto lungo e impegnativo — da me mai letto, e rimasto inedito — e Betti scherzosamente lo respinse chiamandolo *suffeghin* che, in emiliano, credo voglia significare cosa soffocante, non pensai affatto che quello potesse essere il primo passo di uno scrittore. Doveva poi capitare proprio a me, dieci e più anni dopo, nelle lunghe lettere che Gadda mi mandò a Firenze dal Sud America, di scoprire tra riga e riga, e specie in certe impennate e risentimenti, la presenza indubitabile di uno scrittore, e di raccomandare ad Alberto Carocci, direttore allora di «Solaria», perchè le pubblicasse, alcune di quelle prime prove di Gadda scrittore, brani di autore e altri scritti che poi andarono a formare il volume: *La Madonna dei filosofi*.

Allora, più che alle complicazioni e alle stranezze, io pensavo a un'altra cosa: a quel fondo di dolorosa serietà che, sotto tutte le stranezze, sentivo in Gadda, specie quando si allontanava meditabondo per il campo e non voleva che alcuno lo accompagnasse; a quell'amarezza profonda e umana che era e che è in lui e nei suoi scritti, a quella scontrosa capacità di soffrire

che solo a me egli in parte rivelò durante i mesi di Cellelager e che apparve poi così chiara; quando le porte del campo si aprirono e per noi fu la gioia e la liberazione e quasi l'ubriachezza della gioventù e a lui invece portarono — al primo arrivo in una stazione di confine — la notizia più tragica della sua vita, la morte di colui che, nei lunghi giorni di solitudine in prigionia, egli aveva ricordato quasi come in un nimbo di idealità, di dirittura e forse di sereno equilibrio: il fratello più giovane aviatore, colpito in volo, alcuni mesi prima, sui campi di battaglia.

Passeggiavamo qualche volta insieme, lungo i viali del campo, e qualche volta — ma solo raramente — egli accennava alla madre vedova e lontana, alla sorella in attesa, al fratello, di cui da parecchio tempo non aveva più notizie. Oppure alle vicende della guerra, con quell'amaro e virile e intransigente amore per il destino del proprio paese che nel *Castello di Udine* gli ha dettato le bellissime pagine sulla fine del tenente Calvi.

Questo per me era Gadda. O amavo in lui quella sua ingenuità, così curiosamente resistente sotto il groviglio di tante complicazioni. Se n'era accorto, di questa ingenuità, Ugo Betti, e lo prendeva un poco in giro. Gli diceva, Betti, passati i mesi della fame, e facendo per ischerzo il viso un po' scuro, che nei momenti brutti, allorchè Gadda aveva accettato l'invito, del resto regolarissimo, da parte dei tedeschi, di sorvegliare, per il bene di tutti, all'uscita dalle cucine, le caldaie fumanti di brodaglia, il nostro amico se l'era in fondo svignata e ci aveva certo « fregato » — così diceva Betti — qualche patata o carota che sarebbe toccata a noi. Gliel'ho ripetuta anch'io qualche volta questa facezia a distanza di anni; ma per volergli più bene, per dimostrargli la mia simpatia. Ogni volta che gliel'ho detto, Gadda è stato a sentire, sorridendo bonario, dandomi un colpo di mano sulla spalla, come se capisse lo scherzo e tutto fosse a posto. Ma a un certo momento un'ombra, ecco, è nel suo sorriso, un dubbio sembra nascere nel suo occhio, mi guarda sospettoso...

Scommetto che, se glielo ridico, ci crede ancora.

Tracconti de « L'Approdo »

STORIE NATURALI

UN GATTO PIÙ CATTIVO DEGLI ALTRI

I gatti sono, tutti, traditori e maligni; ma lo sono in ispecie i gatti siamesi. Egoisti tutti! Ne avevo un altro, gatto d'angora, che era diventato secco come un uscio. Perché? È presto detto: per gelosia verso il cane Liebe. Ma che fastidio gli dava il cane Liebe? Da mangiare, grazie a Dio, c'era per tutti due. Dovetti, finalmente, impietosito per tale gatto (che faceva pena il vederlo istericamente fisso, ad occhi sbarrati, sempre rivolti contro il cane), regalarlo a mia sorella Maria. Del resto, osservare gli animali serve per conoscere noi, animali umani. Negli animali gli istinti si rivelano più chiaramente. Negli animali umani, no, giacchè essi sanno mentire, celare i loro sensi e sentimenti; fingersi anche l'opposto di quel che sono (che siamo, io compreso, senza complimenti).

Ma debbo anche aggiungere che l'educazione ha potuto, in me, qualche cosa che mi ha redento dalla animalità. E che la compagnia dei libri classici ha giovato tantissimo alla mia educazione.

Torno, però, a parlare del gatto siamese; al quale avevo posto il nome di « Furfante » perchè già dai primi giorni che lo avevamo in casa (lo portò a casa Luciana, quale regalo d'una sua amica) si dimostrò furfante e « rompi-tutto » e guasta ogni cosa. Avevo un bellissimo vaso di vetro soffiato di Murano, dorato a fuoco. Lo tenevo sopra un mobile, nella camera da letto; e Furfante lo mandò in frantumi. Dissi « l'ha fatto per giocare »; escludendo la malizia che, infatti, in questo caso, era da escludere. Ma, poi, m'accorsi che era sua abitudine, suo divertimento, sua follia, graffiare le coperte del letto, graffiare le impagliature delle seggiole e persino le tele dei miei quadri. (Istinto d'arrampicarsi e graffiare). Non per nulla si dice (a qualche giovane donna) « tu graffi come una gatta! ». E così, dissi tra me, nella speranza d'educare il gatto a non graffiare: « tu sei come una donna! ». Ma sì, andate a correggere gli istinti! Quando sembra che si siano corretti, risorton fuori di bel nuovo.

Si trattava d'educare il gatto siamese a non graffiare. E perciò lo accarezzavo, cercando di staccare le sue unghie dal tappeto, dalle impagliature, dalle frange delle coperte. Lo accarezzavo; poi alzavo il dito in segno di breve minaccia: «Non lo fare più!». Ma il gatto appena gli era possibile scappava, lanciandomi occhiate piuttosto antipatiche. Ho capito — aggiungevo — è il suo istinto. È la memoria del deserto o dei luoghi selvaggi del suo Siam. Gatti che benchè trasportati in Europa chissà da quanto tempo, gatti della terza generazione diciamo «europea», nondimeno conservano gli istinti selvaggi di quel loro girovagare pei boschi, le rive dei fiumi, cercando vivande, prede, uccellini. A Furfante non bastò avermi rotto il vaso di Murano, e frantumate le frange delle coperte, no, ma un bel giorno, anzi una brutta notte che io, disattento, l'avevo lasciato rinchiuso in cucina, Furfante la passò come se si fosse venuto a ritrovare nella jungla. E tanto fece che assalì la gabbia d'uno dei migliori uccellini (era un fringuello di montagna così bello nel suo capino di risplendente colore acciaio brunito); tanto fece, ripeto, che il chiodo della gabbia si distaccò dalla parete e la gabbia ruzzolò a terra; e l'uccellino, ormai a portata delle unghie di Furfante, miseramente venne azzannato.

Di buon mattino, Anita entrò per la prima in cucina e s'accorse del misfatto; ma tentò celarmelo, ribollando il chiodo e ponendovi la gabbia con dentro l'uccellino morto; ma era inutile nascondere l'evidente misfatto di Furfante. Si vedeva troppo bene che il fringuello era stato azzannato, macellato dalle unghie del siamese. Non dissi nulla ed anzi lodai la generosità della santa Anita nel tentativo di salvare il gatto dalla mia ira; ma incominciai a considerarlo quale un mal sopportabile fastidio nella relativa quiete della mia casa. Un irrimediabile fastidio, giustappunto partendo dall'assioma che gli istinti non si correggono o che riappaiono all'improvviso. Né bastò quel bel lavorino alla gabbia ed al fringuello; ché non passarono molti giorni senza che Furfante non azzannasse anche un canario; e, per colmo, il più bello, quello che cantava simile agli usignuoli. Era un canarino di colore giallo tuorlo d'uovo; cantava e gli si inglobava il gorgozzule d'aria; sì che poteva scandire il lungo verso una, due, tre, quattro sino a sette volte. Dissi: maledetto Furfante, siamese indomabile, non ti voglio più bene. Tale gattaccio era bellissimo, dal pelo più soffice della peluria delle gambe delle donne o la breve peluria delle signore, la breve peluria dietro il collo. Aveva macchie nere, eguali, a destra e sinistra sopra gli occhi; e gli occhi, li aveva verdissimi; di quel bel verde malachite — vitreo — che assumono fulgori d'azzurro di Pompei, dicevo: non voleva mangiare niente meno che carne, oppure piccoli pesci. Mai una briciola di pane, mai neppure un piattino di pasta di maccheroni; e neppure se fossero stati maccheroni dorati dal sugo di pomodoro. Incaciavo il piattino della pasta; ma era come se l'avessi incaciato per il muro. Per Furfante non c'era che carne e pesce.

Quando ci sono, come ci sono, al mondo, tanti poverelli che non hanno da mangiare neppure il pane, è un vero peccato starsi ad inquietare perchè il gatto Furfante non ne mangia

ed esige soltanto carne grassa; come un vile signore. E ormai anche Anita, e persino Luciana, tutti tre eravamo stanchi e nauseati dal comportamento di Furfante: che, per colmo non era nemmeno un gatto affettuoso. Ci guardava, sbirciava con l'indifferenza d'una sgualdrina o con la fredda albagia d'un signore ricco sfondato e che non ama che se stesso.

Toccò a me d'andare a profferire Furfante, in regalo, ad una di quelle beghine che si aggirano, in Roma, fra ruderi dell'antica orficità egizia; ruderi che si trovano nel bel mezzo dei pubblici giardini di Piazza Vittorio Emanuele. Era una di quelle beghine che fingono d'amare i gatti; ma che ogni tanto ne pigliano e ne mangiano uno.

— Tenete — dissi —, buona donna! tenetevi questo splendido siamese: potete rivenderlo; io debbo viaggiare, vado lontano e non so quando ritorno. Non lo uccidete. Caso mai — ripeto — vendetelo; credo valga quarantamila lire.

LUIGI BARTOLINI

QUASI UNA FIABA...

C'era una volta un gatto, una gallina, un giardino e due vecchie avaro... La gallina era di quelle dette americane, piccola, nera, la cresta un po' viola, zampe mordoré, e camminava con piglio saccente, essa sola fuori del pollaio, nel giardino che la primavera apriva. Era un giardino rubato alla montagna, di terreno diruto, riottoso alle coltivazioni, che nascondeva nell'erba la fragile pervinca, la violetta nata bianca vicino al bucaneeve per mimetismo inverdito. Il gatto era un giovane soriano, bellissimo nella sua minuziosa tigratura nera e argentea, nato in campagna, libero e felice. La prima volta che lo vidi era intento a carpire i segreti che si svolgevano intorno. Aveva appena finito di piovere e la campagna era di quel verde estremo che sembra nutrito d'acqua; e acqua correva ancora, lustra, sui fili dell'erba, sulle corolle dei fiori, sul fogliame degli alberi. Il sole urgeva dietro nuvole labili, traspariva da esse la nudità di un azzurro dolce come la pasta del gelsomino. Si udivano cadere le ultime gocce dai rami, brillavano fili di ragno tra le foglie luccicanti. Il gatto era seduto sul gradino di pietra che conduceva all'orto, sotto un alberello di lillà. Teso, attento, ascoltava la gioia della terra che aveva bevuto la pioggia di primavera; pioggia che non ingrossava i rivi ma conduceva il rospo fino alla siepe di mortella, la lumaca sotto la foglia di aspisistra, il nontiscordardime vicino alla soglia di casa. Esso conosceva bene l'esultanza della terra e certo sapeva come nasce, si sviluppa e si esprima la primavera. Il giardino dove era nato e dove passava ore di caccia ansiosa e di sonni beati, gli era tutto rivelato: tutto, e la tana della talpa, il ramo dello scoiattolo, il buco del topo, il labirinto del formicaio, il nido del ramarro.

Lo disturbava la gallina. Essa non conosceva contemplazione, camminava sempre indaffarata in cerca di insetti e certamente l'immobilità misteriosa del gatto la irritava. Giunta vicino ad esso lo fiutava alla sua maniera, a testa alta, guardandolo di traverso con un occhio solo, poi, rapida, gli dava una beccata all'orecchio. Certo voleva toccare il gatto nel punto più sensibile e nel minuto preciso in cui sapeva di offenderlo. Esso, intento a leggere la natura — quali parole cifrate sui petali delle rose canine, sulle gocce cadenti dai lillà, sui gambi dei giaggioli? — trasaliva, scuoteva con forza la testa e scappava.

Un giorno la gallina americana si ammalò. Le malattie dei polli sono rapide e mortali. La povera gallina americana, uscita dal pollaio all'alba, verso le dieci si trascinò in cucina dove era il grande camino acceso, salì su una sedia posta vicino alla fiamma e piegò le zampe. Era arruffata, la cresta pendula, l'occhio appannato. Aveva freddo e cercava di riscaldarsi al fuoco, ma faticava a tenere il collo eretto, il piccolo corpo composto e di quando in quando aveva un sussulto, faceva uno sforzo per non stramazze. Tutta la sua diligenza di animale pratico e coraggioso traspariva in quel sussulto, nella volontà di morire in piedi. Entrò una contadina e gridò:

— Bisogna metterla sotto una pentola di rame, forse non morirà.

La gallina apparteneva a due vecchie amabili e avarissime, le quali credevano soltanto a ciò che è tangibile. Risero della pentola di rame, ma furono afferrate da un timore. La più vecchia delle due disse:

— Se muore di malattia non potremo mangiarla...

La sorella le diede uno sguardo rapido e decise:

— Bisogna tirarle subito il collo.

E una mano vecchia come una vecchia foglia si protese verso la gallina americana. Il gatto, che sembrava dormire di un sonno profondo in un angolo della credenza, spalancò gli occhi, guardò le due vecchie avere col suo magnetico sguardo verde, e, alzatosi di scatto, saltò dal mobile e se ne andò.

La gallina finì in pentola, ma le due vecchie avere non ne ebbero neppure un boccone tanto la povera bestia, spennata e cotta, risultò minuta. Rimasero le ossa e le due vecchie decisero di darle al gatto. Lo chiamarono, gli offrirono su un piatto i resti della gallina. Esso, ch'era goloso di pollame, fiutò circospetto gli avanzi e poi, sdegnato, fuggì. Certamente aveva fiutato, nei miseri resti, la compagna che, saccente, vitale, vagava in giardino tutto il giorno e conosceva i piedi dei tronchi, le radici affioranti, i teneri gambi; la compagna di una vita ad essi soli visibile, che forse con crudeli beccate gli voleva insegnare il risparmio ma che godeva, come lui, nel dormire sotto la paulonia in fiore, nel bere la goccia di rugiada sul petalo largo del papavero; la compagna che salutava, come lui, tutti i giorni, tanto all'alba quanto al tramonto, il miracolo delle luci e dei colori.

MARISE FERRO

IL BRUCO

Il bruco sale lungo un muro, forse va a compiere la designata metamorfosi. È un comunissimo bruco tigrato, giallo e nero, ma quanto è curioso: sembra fatto di due presenze diverse, due continuità che si intersechino, si taglino ripetutamente a vicenda il cammino, senza che nessuna riesca ad avere ragione; due essenze, una oscura, felpata, notturna, l'altra fin troppo clamorosa di una vivacità d'uovo smaltato, si contendono quel corpo, alternandosi come le striscie d'ombra e di luce nel riverbero di una persiana; con un risultato streghesco, di una coesistenza forzata, magica, di una ridda evidente e instabile. C'è qualcosa di barbarico in quella rigatura, di africano; a tratti si pensa ad anelli d'oro massiccio su un fondo negro, sfuggente; a tratti ad anelli d'ebano su un fondo pieno, solare.

Ha lasciato i teneri prati, è gonfio a puntino. La sua pelle si tende sotto i movimenti numerosi e impersonali che lo percorrono da un capo all'altro, come onde, concretando l'effetto di quella danza stregata: i segmenti si animano ad uno ad uno col loro paio di zampe di un moto indipendente, che subito li abbandona e passa oltre, come una luce che si accenda in camere successive. Se si schiaccia un bruco non esce che una poltiglia verde, un'acqua che pare solo l'elastica pelle tenesse. E davvero con la sua grassezza che poggia sui minimi piedi, quel corpo allungato indefinitamente, come la metratura di una stoffa, gonfio come un serbatoio, una vescica, percorso da quei sommovimenti, da quei brividi autoctoni e marini, il bruco sembra che debba ogni momento sfasciarsi, si direbbe l'estremo cui può arrivare una forma organizzata prima di cedere alla incoerente liquidità. I suoi pezzetti paiono avvicinarsi e allontanarsi tra loro, giocano l'uno sull'altro come i vagoni di un treno alle curve, con un rallentato snodarsi di fisarmonica. La testa è piccola e dissimulata; solo alcune delle zampe corrispondono a quelle dell'insetto vero, le altre non risultano più che pieghe della pelle, arbitrarie finzioni.

Ma al di là del bene e del male la natura ha disposto per tanto repellente mollezza gli stessi lussuosi ornamenti che per la secchezza alata della farfalla perfetta. E come le farfalle, i bruchi hanno impensate strutture: alcuni sono sottilini, snelli, altri mastodontici, impenacchiati come pappagalli, pieni di occhi, di bitorzoli, di verruche vivacemente colorate; alcuni possiedono un cornetto sul di dietro, altri son coperti di vistose pelliccie. Questo ha soltanto dei lunghi peli radi e delicati, come ne rimangono a volte sulla testa dei calvi, a sottolineare ancor più la nudità. È quella del bruco una repellenza inventiva, trionfante di smalti, di colori, di forme, una ornamentale bruttura. Si tratta di un mostro da giardino, del dipinto maiale di un armonioso mondo di foglie. Come per i maiali, il suo scopo principale è mangiare: un divorare calmo e sistematico, senza fine, per una fame importantissima, sacra, solenne. Con maestoso impegno si ripassa fra le mandibole il margine di una foglia, ritagliandovi un regolarissimo incavo, una fossa semilunare sempre crescente, in

cui finisce per affondare egli stesso. Quel verde è per lui tutto, sostegno, cibo, il pulito stabbio di questo maiale aereo, in una condizione di diretta, totale comunicazione con la realtà di una sostanza vegetale che lo circonda di fuori e percorre il suo corpo anche internamente, in uno stato solare insieme e uterino, da larva veramente di un essere fatato, quale è la farfalla. C'è nel suo oblio il senso di una gestazione, del maturarsi di un ciclo celeste, stagionale, come quello dei vegetali che ingurgita. Il suo spensierato banchettare è la più lungimirante preparazione di un fato; da quella festa grassa di presente emergerà improvvisamente il più astratto, il più futuro degli imperativi: trasmutarsi.

Un richiamo necessario come un filo, il filo che si svolgerà da quel corpo, guida come un sottile suono di flauto il bruco stregato, sopra uno scalcinato muro di campagna, nella assolata estate. Fra poco, parca di se stesso, ordirà in un bozzolo la sua sorte suprema: il grasso maiale deve dare origine alla creatura più lieve; ha mangiato abbastanza, ha accudito per sempre alla più bassa faccenda; dopo un sonno purificatore, l'essere perfetto non vivrà che di nettare e d'aria.

PIERO POLITO

STORIA DI UN AGNELLO

Scendevano i pastori ogni autunno dalla montagna e mettevano le pecore nella capanna di un contadino al quale, in cambio dell'asilo, lasciavano il beneficio del concime. La stagione della loro discesa portava odor di stalla, di mosto, di polvere da caccia e di pianure lavorate a fondo. Allora ero bambino e mi struggevo per un agnello.

— Bianco lo voglio — dissi.

— Se lo prendi bianco l'avrai sempre sudicio — disse mio padre.

— Allora nero.

— E io — interruppe con garbo il pastore, — se fossi al posto suo lo sceglierei pezzato.

Guardai male il pastore. Non mi era mai piaciuto quell'uomo col gozzo che, nonostante la parlata civile, il porgere costumato e gli occhi chiari, ingenui, d'uno che manipola ricotte, scannava da sé gli agnellini nati nel suo branco come se scannasse dei suoi figliuoli. Ma siccome io lo preferivo bianco, mio padre nero e il pastore pezzato, decidemmo di chiappare il primo agnello che capitava purchè fosse di quelli che vengono su senza corna.

Rientrava il gregge nella capanna e, dal cancellino di legno, sfilavano le pecore a una a una, fluide e sinuose, mentre gli agnellini nati da poco, rimasti chiusi tutto il giorno, mandavano vagiti infantili e s'avventavano scodinzolando sotto le madri. Il pastore acciuffò

per una gamba un agnello dei più grossi, che seguiva il branco e voleva passare dal cancellino troppo stretto insieme alla pecora madre e, a causa del pigià pigia, rimaneva indietro ricevendo spintoni sul muso; e disse osservandolo: — Guardi, questa è una femmina, e di quelle senza corna.

Era bianca, sudicia, con una stella in fronte. Non fu necessario accaprettarla perché venne dietro con agevolezza. Quando fu sera la rinchiuse in una stanza che serviva da ripostiglio per attrezzi, e fu una notte agitata.

Tutta la notte pianse la madre, la capanna e il branco. Cercò in ogni cantone quel senso di ombrosa e molle profondità che provava quando, allungandosi tra le gambe delle pecore che ruminavano estatiche, sommessamente si pigiava alla madre tutta lana e tutta latte. Ruminavano le pecore estatiche, e ognuna portava nel chiuso un pezzetto di sera. Ognuna aveva preso il suo posto, si lasciava mungere e il latte sverzava con getto serrato e abbondante nella stagna. Gli agnelli più piccoli saltavano a sprazzi sulle quattro zampe di legno foderate di pelle. I più grandi abbozzavano una lèpida lotta a zuccate. E il montone, incuneandosi nel branco, annusava per aria.

Non trovò più la madre. Stanca di piangere, provò a rannicchiarsi contro la porta. Faceva freddo e nessuna forma morbida e calda accoglieva il suo corpo fragile e sperduto. Spaventata, saltò sopra un cumulo di seggiole che rovinò. Tanto s'impaurì del rumore, che diede con la testa nel muro. Poi si addormentò sul freddo, sul nudo, sola.

(Anche la mamma pecorona belò tutta la notte. Il giorno dopo restò in fondo al gregge e, voltandosi indietro, si fermava ogni tanto a belare).

La mattina la trovai infreddolita tra le seggiole rovesciate. Non poteva uscire e la liberai. Feci finta di andarmene e mi segui timidamente col solito pianto uguale e insistente. Se mi fermavo, pigiava il capo contro di me figurandosi di aver vicina la mamma pecorona.

Ormai s'era scordata del branco e, se l'incontrava (la mattina quando usciva o la sera quando tornava sotto la capanna, il pastore e il pastorino in fondo, e le pecore zoppe ad arrancare tra la polvere), lo scansava quasi fosse salita di grado. Ma a poco a poco si fece pecora e, con l'età, sempre più melensa e ingombrante. Spesso si fermava senza ragione, si voltava come faceva la mamma pecorona, belava inquieta... Il branco. Provava il bisogno del branco. Si sentiva attratta da quella cosa molle e ondeggiante che andava silenziosamente, zampettando con ritmo fluido, innumerevole. Nel gregge sentiva l'appoggio, il filo che coordinava tutte le sue azioni, uniformandole a quelle delle compagne in un unico, numeroso movimento. La sua debole volontà si annullava in un dannato gioco di ripetizione pura. Il nulla era quella cadenza delle teste e delle groppe, quella distanza sempre uguale da tutte le groppe, da tutte le teste, quei prati verdi, bianchi, gialli, in cui annegava la veduta. Annullarsi nel branco era come essere portata da una fatalità sulla terra. Aderire in fuga, dietro alla mazza del pastore, come uno scroscio d'acqua silenziosa, ai pendii e alle balze; brucare,

a centinaia, su per gli argini, con rumore di pioggerella fitta; avanzare a fiumana per le prata come se le prata stesse si muovessero in grande; confondere l'orma dei propri passi col pesticiare di mille e mille altri passi; vedere se stessa avanti e dietro di sé, perdere il senso di sé...

Cominciò a sentirsi scompagnata. Certi giorni pareva impazzita e andava qua e là belando come una tromba, la bocca piena di vento. Principiava a brucar l'erba, poi si attaccava a un arbusto, si metteva a pelarne un altro e, col ciuffo delle foglie in bocca, restava a un tratto fissa, gli occhi sbarrati. Non aveva più il senso della direzione. (Una pecora nel branco è ben diretta, incanalata nel comune destino. Scompagnata, è fuori della legge, è inquieta, slegata, matta. E cerca una pecora davanti, una dietro e una per parte). Non era più agnellina amorosa, ma pecorona stupida e anche malata. Fu resa al pastore col gozzo.

Passai un giorno dalla capanna dove albergava il branco, e vidi il pastore col gozzo parlare triste al pastorino. Veniva un fiato caldo dalla stalla degli agnelli. Le pecore s'ammucchiavano alla steconata, ma in fondo, nell'oscurità, c'era per terra un sacco rigonfio.

— La vede — disse il pastore — la sua agnellina? Va a morire. Non è più buona neanche per la coltella...

Entra, mentre dal cancelletto aperto sfilavano le pecore l'una accosto all'altra per mantenersi addosso il calore del chiuso. Il pastorino, fuori, con una frasca, dava loro la direzione agitandosi a gran passi. Una pecorona sudicia col collo lungo e la testa pesante giaceva sopra a un fianco, ricoperta di balle. Spuntava fuori, qua e là, un po' di lanaccia motosa. Rantolava a sussulti, e il rantolo pareva il suono di un istrumento barbarico e vegetale. Vedevo il vetro di un occhio sbarrato; e in fondo a quel vetro si specchiava una linea trasognata che ondeggiava uguale e serena, una cadenza, un pesticiare infinito di mandria in cammino.

Procedeva il giorno. Il cielo era temporalesco. Si vedevano piccioni e ombre di piccioni baciarsi e beccarsi sulle gronde, tenendosi in bilico con le ali. Fumava il concime. E il pastore diceva: — Va a morire, va a morire... — Io non dicevo nulla ma avevo davanti agli occhi l'immagine di un grande cadavere di lana e di stracci. La pecora s'era appartata per morire; e per la prima volta, forse, aveva dimenticato il branco. Forse, soltanto morendo, si accorgeva di sé.

BINO SANMINIATELLI

TRADUZIONI DALL'ODISSEA

di

Giovanna Bemporad

LIBRO V

L'ANTRO DI CALIPSO

vv. 44 - 84

*Disse, e obbedì l'araldo Argeifonte.
Subito quindi ai piedi si allacciava
gli aurei, divini, splendidi calzari
da cui sul mare e sulla terra immensa,
pari ai soffi del vento, era portato.
Prese la verga con la quale gli occhi
degli uomini assopisce, di chi vuole,
oppure altri ne sveglia, addormentati:
con quella in mano il forte Argeifonte
volava. Oltrepassò la Pieria e in mare
calò dall'alto, e su per le onde corse
simile a laro che tra i gorgi orrendi
del mare incolto dà la caccia ai pesci
e immerge le ali folte in acque salse:
simile a quello Ermete innumeri onde
varcava. E quando all'isola fu giunto
ch'era lontana, allora uscì dal fosco*

*mare e andò sulla terra, finchè giunse
all'antro grande in cui la ben chiomata
ninfa abitava: ed era appunto in casa.
Sul focolare una gran fiamma ardeva,
e il profumo del cedro ben scheggiato
e del tio, che bruciavano, ampiamente
per l'isola olezzava; e là, cantando
con dolce voce, e con la spola d'oro
percorrendo il telaio, ella tesseva.
E vi era intorno all'antro una foresta
tutta in rigoglio, il pioppo con l'ontano
e il cipresso odoroso. Qui gli uccelli
dalle lunghe ali usavano annidarsi,
gufi e sparvieri e garrule cornacchie
cui stanno a cuore le opere del mare.
E una florida vite intorno all'antro
serpeggiava, e di grappoli era colma;
quattro fontane d'acqua chiara in fila
scorrevano, vicine l'una all'altra,
ma per diversa via ciascuna andava.
Fiorivano, all'intorno, molli prati
d'apio e viole. Oh, certo un immortale
starebbe anch'egli estatico a guardare,
qui venendo, e godrebbe nel suo cuore.
E qui stava l'araldo Argeifonte
fermo ammirando. E dopo ch'ebbe tutto
contemplato a sua voglia, entrò veloce
nell'antro grande. E subito, a vederlo,
Calipso, augusta dea, lo riconobbe:
poichè non sono ignoti i numi eterni
l'uno all'altro, neppure se uno vive
molto lontano. Ma nell'antro Ulisse
dal cuore grande non trovò, che in pianto*

*sulla spiaggia sedendo, come d'uso,
con lacrime sospiri e affanni il cuore
struggendosi, e versando amaro pianto,
sempre guardava il mare infruttuoso.*

LIBRO VII

IL GIARDINO DI ALCINOO

VV. 110 - 132

*Fuori, accanto alle porte del cortile,
s'apre per quattro ingeri un giardino
grande e un recinto corre da ogni lato.
Qui grandi alberi crescono in rigoglio,
meli dai ricchi frutti e peri e dolci
fichi e fiorenti ulivi e melograni.
Mai d'inverno o d'estate, tutto l'anno,
viene meno o avvizzisce il loro frutto,
ma Zefiro, spirando alito assiduo,
fa che l'uno maturi e l'altro nasca.
La pera invecchia sulla pera, il pomo
sul pomo invecchia, sopra il fico il fico
e il grappolo sul grappolo. E una vigna
qui piantata è per lui, ricca di frutti,
di cui parte in un luogo aprico e piano
matura al sole, e parte si vendemmia,
parte altrove si pigia; e sul davanti
perdono il fiore i grappoli ancor verdi,
mentre incominciano altri a farsi bruni.
E in bella fila ortaggi di ogni sorta
crescono, all'orlo estremo del giardino,
smaglianti tutto l'anno. Anche vi sono*

*due fonti, l'una che per tutto l'orto
si spande, e l'altra che dal lato opposto
sotto alla soglia del cortile sbocca
davanti all'alta casa, e a cui per acqua
vanno le genti. Questi erano, in casa
di Alcino, i doni splendidi dei numi.*

LIBRO XI

ULISSE E LA MADRE

vv. 186 - 223

*«...E là nei campi
resta tuo padre e alla città non scende,
non letti ha per giacigli e non tappeti
splendidi o coltri, ma in inverno dorme
dove gli schiavi in casa presso il fuoco,
nella cenere, e vesti umili ha indosso.
Quando viene l'estate o il ricco autunno,
per lui bassi giacigli di cadute
foglie si fanno ovunque sul declivio
del fertile vigneto: e qui egli giace
dolente, e accresce in cuore suo l'affanno
sognando il tuo ritorno, e una vecchiezza
dura lo investe. Anch'io così mi spensi,
compiendo il fato, e non mi colse e uccise
la saettante coi suoi blandi strali
dritto mirando, in casa, e morbo alcuno
non mi assalì, che per lo più la vita
con tabe odiosa dalle membra scioglie;
ma il rimpianto di te, nobile Ulisse,
del tuo senno e del tuo tenero cuore,
mi ha tolto il bene della dolce vita».*

*Disse; io, pensando dentro a me, volevo
l'ombra abbracciare della madre estinta.
Tre volte mi slanciai, mi urgeva in cuore
di abbracciarla, e tre volte dalle braccia
mi volò via, simile a un'ombra o un sogno;
crebbe a me sempre più nel cuore acuto
strazio, e rivolsi a lei parole alate:
« Madre, perchè non resti, se io mi struggo
di abbracciarti, così che entrambi al collo
gettandoci le braccia, anche nell' Ade,
gustiamo l'acre voluttà del pianto?
O forse a me questo fantasma l'alta
Persefone ha inviato, perch'io debba
gemere e lamentarmi anche più forte? ».
Dissi; e subito a me rispose in cambio
l'angusta madre: « Abi, figlio mio, su tutti
gli uomini sventurato, non la figlia
di Giove, non Persefone ti inganna,
ma è questo del fato dei mortali, quando
qualcuno muore: ché le carni e le ossa
più non reggono i tendini congiunte,
ma tutto strugge la gagliarda furia
del fuoco ardente, appena esce la vita
dalle ossa bianche, e vagola per l'aria
l'anima, e fugge a volo come un sogno.
Suvvia, tendi al più presto a ritornare
verso la luce, e tutto accogli in mente
per ridirlo, più tardi, alla tua sposa ».*

ULISSE ACCECA IL CICLOPE

vv. 375 - 414

*Quando il palo di ulivo, benchè verde,
 stava nel fuoco ormai per infiammarsi,
 dal fuoco allora io lo portai più presso
 che orrendamente ardeva, e i miei compagni
 stavano intorno, e forza un dio ci infuse.
 Quelli il palo di ulivo alto levando,
 la punta aguzza infissero nell'occhio;
 io, premendo dall'alto, lo ruotavo,
 come quando una trave un uomo fora
 col trapano, altri in basso con le cinghie
 lo tirano, afferrati a un capo e all'altro,
 e quello corre sempre, assiduamente:
 così dentro il suo occhio il palo acceso
 tenendo, ruotavamo, e intorno a quello
 che ruotava, colava il sangue caldo.
 Tutta intorno la palpebra, e le ciglia
 gli arse la vampa, e abbruciò la pupilla,
 gli sfriggevano, al fuoco, le radici.
 E come quando un fabbro un'ascia grande
 o un'accetta, che manda un alto strido,
 nell'acqua fredda immerge, per temprarla,
 — ché questo imprime la sua forza al ferro —
 così strideva l'occhio intorno al palo.
 E un urlo orrendo egli levò, che intorno
 la roccia ne echeggiava, e noi sgomenti
 qua e là balzammo; ed egli il palo intriso
 di molto sangue estrasse via dall'occhio,
 lungi da sè lo scagliò, brancolando.
 Poi chiamava a gran voce altri Ciclopi*

*che abitavano intorno in cave grotte
su per ventose balze. Udendo il grido,
chi di qua, chi di là corsero quelli,
e intorno all'antro stettero, chiedendo
che mai lo travagliasse: « O Polifemo,
che grande male hai tu che per l'ambrosia
notte gridi così, ci togli il sonno?
Forse che uno degli uomini a te ruba
contro voglia le greggi? o forse che uno
con l'inganno ti uccide o con la forza? ».
Dall'antro ad essi il forte Polifemo
rispondeva così: « Nessuno, o amici,
mi uccide con l'inganno e non la forza! ».
Risposero essi a lui parole alate:
« Se nessuno ti offende e tu sei solo,
certo del grande Giove è questo male,
nè schivarlo si può; ma tu piuttosto
prega il re Posidone, ch'è tuo padre ».
Dicendo, se ne andarono, e il mio cuore
rise, perchè li aveva il falso nome
e la fine ironia tratti in inganno.*

RICORDI DI ELEONORA DUSE

di

M. A. Krestovskaja Spet.

Eleonora Duse debuttò a Mosca nel maggio 1891. In quell'epoca io terminavo la scuola del « Malij Teatr » ed essendo più o meno benestante e conoscendo le lingue straniere, frequentavo sempre gli spettacoli degli stranieri che spesso arrivavano a Mosca. Il teatro, ora « Teatro della Rivoluzione », era allora di proprietà di un tedesco, Paradiso, ed era proprio questi che invitava a Mosca tutti gli artisti stranieri.

Il primo spettacolo di Eleonora Duse era annunciato per il 2 maggio: *La Signora dalle Camelie*. La Duse era venuta dall'Italia con la sua compagnia italiana e recitava in lingua italiana. Io non conoscevo né la lingua né l'opera; tuttavia, a Mosca questo dramma era conosciuto per merito della *Traviata*. Presi posto in quarta fila di platea. Appena in teatro vidi in seconda fila due attrici del « Malij Teatr », N. A. Niculina e G. N. Fedotova. Conversavano ad alta voce, come fanno di solito le attrici celebri, senza aver paura di essere ascoltate:

N. A. Niculina disse: « Ecco, ho soltanto paura che non capirò niente... Non comprendo una sola parola di quella lingua ».

La G. N. Fedotova rispose: « Conosci il lavoro, però, quindi capirai... ».

Si alzò il sipario. Sulla scena apparve la Duse, ma la prima impressione non fu a suo favore. « Come è insignificante... Anche la voce non è poi un gran che... ». Ma quando incominciò a recitare il pubblico tacque. Dopo il terzo atto Niculina piangeva singhiozzando, con il naso ficcato nel petto della Fedotova; qualcuno del pubblico le portò un bicchier d'acqua. Ella piangeva e diceva: « Ma come si può recitare ora, dopo aver visto lei? Accanto ad un'attrice di questa statura, io non sono che una lavandaia! E non avrei mai sospettato che la lingua italiana somigliasse tanto al russo! Capisco ogni sua parola!... Mio Dio, che attrice! ».

Ciò accadeva in un'epoca nella quale nel teatro russo scoppiavano applausi ad ogni

momento, durante lo spettacolo; ma qui tacevano tutti. Molti piangevano e perfino alla fine dell'atto non incominciarono ad applaudire subito. L'impressione era troppo forte! Prima di tutto la Duse sbalordiva con il modo inaspettato della sua recitazione. Soltanto alcuni minuti dopo che il sipario era stato calato, il pubblico incominciò ad applaudire molto forte, intensamente, insistentemente...

In tal modo si svolsero tutte le sue rappresentazioni. Gli applausi erano cordiali, forti, profondi e prolungati ed ella usciva sempre pallida, stanca e triste. Non rispondeva né con un sorriso, né con un bacio con la mano, né con altro gesto. Rimaneva seria, ferma, e soltanto nell'andar via faceva un inchino. In genere, non era gaiamente gentile nei suoi rapporti col pubblico, come era allora invece costume di tutti gli ospiti stranieri, uomini o donne. Sul suo volto si leggeva soltanto « Ho fatto tutto quel che ho potuto ». Rimaneva in piedi e guardava seria seria il pubblico, quasi osservando un popolo a lei sconosciuto.

Avevo preso i biglietti per vari spettacoli e vi andavo un giorno di seguito all'altro. Alla fine compresi che il destino mi aveva concesso la più grande delle felicità; quella di aver l'occasione di vedere la migliore tra tutti i più grandi attori del mondo. Già allora avevo visto molti artisti tedeschi, francesi e anche italiani; avevo visto la ballerina Virginia Zucchi e avevo visto Sarah Bernhardt, che era considerata la migliore attrice drammatica del mondo. Ma non avevo ancora visto mai nessuno come la Duse. Sì, tutti quanti erano semplicemente attori buoni, giovani, forti, belli, ma questa... quanti anni avrebbe potuto avere?... dall'aspetto si sarebbe detto una trentina... Era bella? Non si poteva chiamarla una bellezza. Il viso irregolare, la figura media, altezza giusta... Ecco! gli occhi erano belli, questo è vero: grandi, espressivi. I movimenti erano abituali: era un'italiana molto vivace... C'era un tratto negli spettacoli della Duse che li distingueva da tutti gli altri. In tutti gli attori si poteva sempre notare che esisteva una parte nella cui interpretazione si distinguevano, ma nella Duse la migliore interpretazione era sempre quella che ella dava « quel giorno », e ciò formava costante oggetto di discussione tra gli spettatori di ieri e di oggi. Ed un'altra cosa: i particolari! Questi erano in lei sempre nuovi, in tutte le parti, perfino quelle vecchie, e sempre inattesi.

Voglio ora dirvi quello che mi accadde in uno dei suoi spettacoli. Assistevo ad *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. Per quella rappresentazione non trovai biglietti in platea e non volevo assistervi dal loggione; presi perciò l'ultimo biglietto in basso, nell'ultima fila di anfiteatro. Mi siedo, guardo.

È la scena dell'arrivo del messaggero. Proprio in fondo al palcoscenico c'è un giaciglio o una pietra, non so come chiamarlo, sul quale in una posa di sfinge giace Cleopatra, aspettando il messo. Questi entra da destra, dalla prima quinta. Interrogata da lei su Antonio egli risponde che Antonio si è sposato. Cleopatra con un grido balza su dal suo giaciglio e a passi di tigre gli si avvicina: « Questo non è vero! ». Ma quando il messaggero conferma la notizia, la Duse-Cleopatra si getta su di lui, lo butta a terra e incomincia a pestarlo

coi piedi e a batterlo. Questa scena era fatta in modo tale che il pubblico ne fu scosso; molti, al salto della Duse sul proscenio, si gettarono indietro. Era proprio il balzo di una tigre inferocita. Mi buttai dietro anch'io, e così viva fu la paura che nel movimento battei la nuca contro il muro. Questo incidente può dare un'idea dello straordinario temperamento di Eleonora Duse.

In quel tempo K. S. Stanislavskij trovò un termine nuovo in rapporto alla parte recitata: immedesimarsi. E proprio con questo termine si può definire quello che il pubblico vide per la prima volta sulla scena nell'interpretazione della Duse. Continuavo a frequentare i suoi spettacoli, e molti miei compagni della scuola del « Malij Teatr » facevano lo stesso. Ricordo le grandi discussioni fra gli allievi sulla semplicità del suo recitare. Dopo *Romeo e Giulietta*, per esempio, N. K. Jacovliev affermava che non c'è nulla di più facile che recitare Shakespeare in quel modo; bisogna soltanto « semplicemente dire il testo », come parliamo a casa, e questo ognuno è capace di farlo. Ci mettemmo a discutere animatamente ed io sostenevo che così come lei nessuno poteva farlo. Al che egli ribatté: « Bisogna soltanto imparare bene a memoria il testo e dirlo semplicemente ». — « Ebbene, allora provate », dicemmo. — « Va bene, lo imparerò a memoria e lo dirò », rispose.

Egli imparò un brano del monologo e lo venne a « dire ». In quell'epoca Shakespeare nel « Malij Teatr », si recitava declamando. Ebbene, non venne fuori nulla. Venne fuori soltanto la « semplicità ». E proprio in quell'occasione fu evidente che la « semplicità » della Duse era espressione del suo impareggiabile talento, della sua arte.

Un paio di giorni prima della fine degli spettacoli mi trovavo in teatro con un mio compagno di scuola. Si dava *Odette*. Come al solito, noi eravamo proprio vicino alla ribalta, io naturalmente con le lacrime agli occhi. Guardo, la Duse guarda verso di me e sorride gentilmente. Naturalmente, non potevo pensare di attribuire a me quel sorriso. Alfine ella se ne andò, ma io continuavo a stare presso la ribalta aspettando che uscisse ancora. Improvvisamente qualcuno mi tocca la mano. Mi volto, guardo. Un attore italiano è lì, mi guarda e dice qualche cosa in francese. Mi guardo intorno per vedere con chi parli... Ma egli tocca di nuovo la mia mano e dice in francese...: « La Signora Duse vi prega di passare in camerino ».

Rimango impietrita. Il mio compagno mi dice: « Ma andate, lei vi chiama! ». — Vado. Nel camerino dove è seduta, mi sorride gentilmente Eleonora Duse. L'attore mi sospinge verso di lei: « La voilà ».

Io non sono più padrona di me stessa ma la Duse si rivolge a me e dice in francese: « Perché piangete tanto lì vicina alla porticina? » — « Come non piangere? Voi state per partire... ». — Ella sorride dolcemente e mi dice: « Ritournerò presto... ».

In tal modo feci la conoscenza della Duse. Quando partì, io, chiedo il permesso a mia madre, andai alla stazione. Le chiesi perchè, a teatro, mi avesse chiamata. « Mi piace molto l'espressione del vostro viso; durante questi spettacoli ero abituata a vederlo

dietro la ribalta. Pensavo che dovevate essere un'attrice... ed ora noi ci siamo conosciute e quando io ritornerò in Russia sarò felice di vedervi in teatro. La vostra mamma è pure attrice? » — « No ». — La Duse improvvisamente si illuminò: « Portatele il mio saluto e ditele la mia gratitudine ». — « Gratitudine per che cosa? » — « Come per che cosa? Per aver permesso alla figlia di accompagnare un'attrice! Da noi questo sarebbe stata una cosa impossibile. Da noi un attore è considerato in un modo differente dal vostro ». Dopodichè si congedò da me con un sorriso gentile, dicendo che se mai avessi avuto bisogno di lei, ella sarebbe stata sempre felice di aiutarmi, e che gliene scrivessi pure. Io, s'intende, non le ho scritto, eppure ci fu un'occasione in cui ebbi bisogno di lei, ed ella mi aiutò. Non per niente era la Duse. Ma di questo dirò in seguito.

Le sue migliori interpretazioni erano considerate: Giulietta, Margherita Gauthier, Nora, Mirandolina, Cleopatra, Fernanda, Odette, Magda, ed io l'ho vista in tutte queste parti. Era il repertorio abituale delle compagnie di tutto il mondo, ma in ogni parte c'era un punto che « la Duse sola recitava in quel modo » e per il quale non si poteva paragonarla a nessun'altra attrice. Si prenda, ad esempio, la *Casa paterna* di Sudermann. Ho visto questo lavoro in Germania quattro volte, interpretato anche dalla stessa attrice che fu la prima ad impersonare Magda, con la regia dello stesso autore, e l'ho rivisto a Mosca dove la parte di Magda era interpretata con grande successo da M. M. Jermolova. A un certo punto la protagonista parla di suo figlio; la Duse diceva, in italiano, « Mio bambino », come se lo vedesse davanti a sé, quasi lo accarezzasse. Tutte le altre attrici facevano finta di prendere il bambino sulle braccia, e il bambino in questione a quell'epoca aveva già dodici anni. La « sola » Duse lo vedeva col pensiero davanti a sé: era un ragazzo grandicello ed ella stringeva la sua testa al proprio petto e con fierezza si poggiava al proprio figlio quasi adolescente. Di tutte le Magde, « lei era la sola » che realmente vedesse il proprio figlio e sapesse come era; le altre non facevano che seguire le didascalie dell'autore.

E passiamo a Nora. Tutte le attrici che interpretavano questa parte si avvalevano della tarantella che, in modo molto efficace, accentua il punto culminante della parte. Ma la Duse, italiana, non ballava la sua danza nazionale. Non ne aveva bisogno e risolveva questa scena in un modo tutto diverso. Rimaneva in piedi, guardando il marito con occhi terribilmente spalancati: « Ah! Ecco che uomo sei » dicevano questi occhi. « Ecco! questo è il " miracolo " che io ho aspettato tanto ». Quando poi si voltava per andarsene, e al marito che le chiedeva: « Dove vai? » rispondeva: « A togliermi il costume da ballo in maschera », era chiaro al pubblico che la casa delle bambole era crollata, che non esisteva più. Al pubblico in quel momento era chiaro che quel matrimonio era stato un grave errore e che in quel caso la felicità non era mai esistita. Ed era la sola Duse ad interpretare Nora in tale modo.

La Duse compiva quattordici anni quando arrivò a Verona. Il suo compleanno cadeva di domenica e proprio in quel giorno doveva recitare Giulietta. Non aveva che un semplice

vestitino bianco e sapeva che Giulietta andava ad una festa da ballo. Come fare? dove trovare qualche ornamento? S'avviò al mercato e spese tutto il denaro che possedeva per comprare rose bianche. Raccontò in seguito che proprio in quel giorno aveva capito che cosa fosse il teatro e si era messo ad amarlo per tutta la vita. Era stata colpita dalla coincidenza: proprio in quel giorno compiva quattordici anni e Giulietta aveva avuto quattordici anni e aveva vissuto a Verona. Improvvisamente si era sentita Giulietta. Mentre s'avviava al teatro tutta presa dalla parte incontrò un funerale: la cassa era coperta di rose bianche. Lanciò un grido: « Questo è il funerale di Giulietta! » e si mise a piangere forte singhiozzando.

Apparve sulla scena con le rose fra le mani e vedendo Romeo lanciò una rosa ai suoi piedi... Nella scena del balcone strappò dei petali da alcune rose e li sparse sulla testa di Romeo. Tutte le rose rimaste le pose sul petto di Romeo morto.

Così aveva recitato Giulietta quando aveva soltanto quattordici anni. Quando la vidi a Mosca ne aveva già trenta. Tuttavia, una trovata straordinaria indicava che la Giulietta di Shakespeare ne aveva sempre quattordici: la Duse, nel suo modo di camminare mostrò che Giulietta indossava allora, per la prima volta, un vestito lungo... Guardava con sorrisi di gioia il suo strascico, cercava di camminare in modo che non la intralciasse: una « ragazzina con un vestito nuovo », interpretata in modo incantevole. Risolse poi con gran forza il monologo prima di bere il sonnifero e in un modo tale che gli spettatori incominciarono a temere che si trattasse veramente di qualche errore commesso da chi interpretava la parte del frate. Recitava la scena con una potenza indimenticabile. Si aveva quasi paura di guardarla.

Il suo aspetto esteriore sembrava sempre adeguato alla sua interpretazione di quel giorno. Pareva ipnotizzare il pubblico col suo volto e con la sua figura, né si potevano staccare gli occhi da lei, ma ogni volta sembrava un'altra. La sua statura era in effetti media, ma sembrava ora non alta ora molto alta, e questo dipendeva non soltanto dal suo abbigliamento, ma anche e soprattutto dal suo stato d'animo. Il suo viso era « tipico » ed « originale », si illuminava non dal di fuori ma dal di dentro, e in ciò consisteva la sua particolarità e la sua grande bellezza. Sulla scena, davanti al pubblico, ella poteva arrossire ed impallidire, e questo era di un'enorme importanza. In lei tutto dipendeva sempre dallo stato d'animo del momento, così che quando il suo volto non esprimeva nulla, non rimanevano che tratti di un viso più o meno regolare e in cui era assai evidente una grande stanchezza. I suoi occhi erano molto belli e molto espressivi, ma appena dentro di essi si accendeva un certo fuoco, allora il volto stesso diveniva irriconoscibile. Era giovane, bello e sempre diverso.

La Duse non si truccava, non usava mai parrucche, non portava il busto. Lasciava il suo corpo libero, e questo le dava la possibilità di trasformarsi facilmente da Margherita in Santuzza, da Santuzza in Mirandolina. Aveva una forza creativa tanto potente che asseriva ad essa tutto il suo essere: lo sguardo, le labbra, le sopracciglia, la fronte, ogni movimento. E perfino l'oggetto che teneva in mano, prendeva vita: i fiori, una lettera della

persona amata, l'anello matrimoniale di Nora. Al mio tempo K. S. Stanislavskij chiamava « oggettivazione » il recitare con le cose, e questa oggettivazione la Duse possedeva in modo mirabile. Ma la cosa principale che la distingueva da tutte le altre attrici di quel tempo consisteva in questo, che ella recitava non il testo della parte, ma il « sotto testo ». K. S. Stanislavskij arrivò a questo termine quando incominciò a rappresentare le opere di Cechov. Sulle labbra della Duse voi leggevate non le parole pronunziate, e nei suoi occhi non le parole formulate, ma i pensieri che le balenavano. Gerhard Hauptmann ha detto di lei: « La Duse è l'arte stessa, l'arte che si realizza » e Bernard Shaw, paragonandola a Sarah Bernhardt: « Sarah Bernhardt è l'arte raffinatissima, la Duse è la vita stessa ».

Eleonora Duse non permetteva che le si facesse pubblicità prima degli spettacoli. Il noto scrittore viennese Hermann Bahr racconta che una volta, recandosi in Russia con una compagnia di attori tedeschi, vide alla frontiera, durante la visita ai bagagli, un'umile donna avvolta in uno scialle nero: « Sono nostri concorrenti: italiani — gli dissero —. Anche loro sono diretti a Pietroburgo per una *tournee*. Questa povera donna stanotte si è sentita molto male; è una certa Duse ». Nessuno dei presenti aveva mai sentito quel nome, e l'umile figura avvolta in quello scialle e tremante di freddo nella fioca luce della stazione rassomigliava a tutt'altro che a una celebrità. Una sera, a Pietroburgo il Bahr andò con l'attore tedesco Rainz a vedere l'italiana nella commedia di Dumas *La moglie di Claudio*. « Mitterwurtzer — scrive Bahr — era seduto dietro di noi... Improvvisamente Rainz afferra la mia mano e la stringe forte e nel contempo sento gemere Mitterwurtzer. Io dico a me stesso: “ Tu non oserai piagnucolare, altrimenti la gente si metterà a ridere ”. Non ho veramente parole per descrivere come, in un modo assolutamente inaspettato e credendo di incontrare una qualsiasi attrice provinciale, ci trovammo invece improvvisamente davanti alla Duse e, per la prima volta nella vita, così inaspettatamente a faccia a faccia davanti a lei ».

Hermann Bahr fece l'unica cosa che doveva fare: pubblicò nella « Frankfurter Zeitung » un articolo sulla Duse ed ella divenne improvvisamente celebre in tutta la Germania.

Vorrei raccontare ancora altri miei incontri con la Duse. Nel 1894, io ed una mia grande amica partivamo da Lucerna dirette a Berna. Secondo l'abitudine russa arriviamo alla stazione molto presto. Stiamo lì sedute, e ad un tratto vedo una donna di media statura, vestita molto semplicemente, che attende anch'essa l'arrivo del treno. Improvvisamente mi sembra la Duse. Mi rivolgo alla mia compagna di viaggio e le dico: « Guardate un po', non vi sembra che quella viaggiatrice rassomigli alla Duse? ». — Era lei. Quando mi riconobbe sorrise di gioia e prese a parlare cordialmente con me. Ma mi accorsi che mi guardava in modo strano. In quel tempo ero già « attrice » e quindi tenevo in gran conto il mio abbigliamento. Non mi vestivo in modo russo e non sembravo una russa. Invece del cappello portavo un berretto blu scuro, il che costituiva allora una novità, e invece del cappotto avevo un lungo mantello da viaggio di panno rosso scuro.

« Perché mi guardate così? », chiesi alla Duse. « Non vi piace il mio modo di vestire? ».

— « No! Tutto questo va benissimo e vi sta a pennello; soltanto attira un po' troppo l'attenzione ». — « Sì! Ma io sono un'attrice! » — « Ecco! proprio per questo non dovrete vestirvi così. Perchè portare appiccicata una targa?... Un'attrice non deve attirare l'attenzione quando non è sulla scena ». E dopo aver riso per il mio imbarazzo, continuò: « Secondo me, un'attrice nella vita deve passare inosservata... ».

Rividi la Duse dopo alcuni anni a Firenze. Era d'inverno, la metà di gennaio, e una volta che ci incontrammo si mise a nevicare. Una neve alla maniera italiana: un fiocco ogni quarto d'ora. Per la strada passavano soprattutto uomini freddolosi coperti di scialli. Ne feci notare uno alla Duse, ed ella si mise a ridere, dicendo: « Eh! Voi non avete un inverno come lo abbiamo noi. A nostro modo di vedere questa è una vera tempesta di neve ». Ma nei giardini di Firenze tutti gli alberi erano verdi e neppure gli allori davano importanza a questa « tempesta! ». Poi la Duse fu chiamata da qualcuno, e congedandosi mi invitò ad andare a trovarla a Settignano dove avrebbe passato ancora alcuni giorni. Vi andai una settimana dopo, ma era già partita per la Svizzera, a raggiungere sua figlia ammalata.

Un'altra volta, saputo che Eleonora Duse avrebbe debuttato a Parigi, corro, mi procuro due passaporti per l'estero, uno per me e uno per mia madre, compero i biglietti e partiamo. Arriviamo a Parigi e scendiamo all'Hôtel de Moscou. Corro a teatro. Sì, gli spettacoli della Duse ci sono. Voglio prendere i biglietti, ma non ce ne sono più: tutto esaurito, fino alla fine della *tournée*. Che fare? Senza riflettere a lungo scrivo una lettera alla Duse, per dirle che sono arrivata con la vecchia madre apposta per i suoi spettacoli, ma non ci sono più biglietti. « Potreste essere così gentile, così buona ed aiutarci in qualche modo affinché noi, almeno in qualche spettacolo, possiamo vederVi? Altrimenti, sarebbe una cosa veramente penosa aver fatto invano un così lungo viaggio ». Arriva la risposta: « Proverò a fare quel che potrò. Informatevi al botteghino del teatro ». Quando andai ad informarmi risultò che, su richiesta della Duse, erano state prenotate per noi due sedie aggiunte, per « tutte » le rappresentazioni. Ecco quel che significarono le sue semplici parole!

A Parigi tutto funzionò in modo strano fin dall'inizio. La Duse aprì il ciclo di rappresentazioni con la *Casa paterna* di Sudermann, e doveva entrare in scena soltanto al secondo atto. Arriviamo e vedo che il teatro è quasi vuoto. Mi sento presa da terrore. Il primo atto finisce, il sipario si abbassa ed ecco, cominciano ad arrivare gli spettatori. Entrano, si tolgono il cappotto e lo mettono sulla spalliera della poltrona; gli uomini mettono il cappello sotto la poltrona. Si alza il sipario sul secondo atto. Il pubblico continua ad entrare. La Duse guarda, tace e... se ne va dal palcoscenico. Il sipario si abbassa, esce il direttore della compagnia e annunzia che « la Duse incomincerà lo spettacolo quando cesserà il rumore e quando tutto il pubblico si sarà messo a sedere ». Nel pubblico si notano sorrisetti, qualche risatina, qualcuno se ne va. Quando il silenzio è ristabilito, il sipario si alza e lo spettacolo riprende.

C'era ordine di non lasciar passare nessuno sul palcoscenico. Anche ad Emile Zola

fu negato il passaggio. Il pubblico era sbalordito, ma Zola disse a voce alta rivolto verso altri che erano in attesa: « Questo è il suo modo di fare abituale... Non c'è niente da fare... Oggi la padrona qui è "lei" ». E aggiunse: « Ha ragione di esigere che l'arte sia rispettata ».

La Duse si presentò nella parte di Magda con i capelli grigi, il che sembrò molto strano ai francesi. La protagonista deve essere sempre giovane e bella! Ma su di me e su molte altre persone ciò fece una grande impressione: è infatti evidente che Magda deve aver sofferto molto durante l'assenza dalla casa paterna. Un particolare ancora: quando Magda si presenta nella sua antica abitazione dove, dodici anni prima, aveva provato il grande dolore del distacco, subito guarda tutta la stanza, tutte le pareti, come cercando qualcosa. Tutto è come prima; è evidente che ella cerca qualche cosa sulle pareti, qualcosa che finalmente trova: il ritratto della madre; e la sua battuta è tutta penetrata da lacrime interiori. In quel momento divenne chiaro al pubblico il perchè del suo ritorno a casa: aveva voluto vedere come viveva la sua sorellina e ricordare tutto quello che aveva provato quando era ancora in vita sua madre. Anche questo particolare non era stato accentuato dalle altre attrici che avevano interpretato la parte di Magda, nè esisteva nel testo un'indicazione dell'autore in questo senso. Ciò costituiva, ancora una volta, la lettura del sottotesto, e non del solo testo.

La Duse ebbe in quella parte un successo enorme. All'indomani *Casa paterna* venne replicata. Io ero di nuovo in teatro. Sin dal primo atto tutti i posti erano occupati e non si sentiva alcun rumore. Alla sua entrata, l'attrice fu salutata con applausi fragorosi. All'indomani si disse a Parigi che l'artista straniera « educava il pubblico parigino e gli insegnava le buone maniere ».

Gli spettacoli continuarono regolarmente ed io assistevo a tutte le repliche. In tal modo giunse l'ora del ritorno a Mosca: i biglietti erano validi soltanto per un mese. L'ultimo spettacolo al quale potevo assistere era *La Signora dalle Camelie*. Dissi a mia madre: « Dopodomani noi partiremo. Domani è l'ultimo spettacolo ». Mia madre mi guardò e domandò: « Ma tu, ai fiori, ci hai pensato? » — « Quali fiori? » — « Come, quali fiori? È possibile che tu possa partire senza averle offerto neppure un fiore? ».

Che fare? I soldi erano finiti; sarebbero bastati a mala pena fino alla stazione. Ma la mia cara mamma non amava il teatro e gli attori soltanto a chiacchiere. Con grande semplicità, si tolse un anellino d'oro dal dito e mi mandò a venderlo per comprare dei fiori alla Duse. E così feci, accompagnando un mazzo di bluettes, di margherite e di papaveri rossi con un biglietto: « Io parto, grazie di tutto. In occasione di questa mia partenza mi permetto inviarVi questi fiori i quali fioriscono ugualmente nei campi dell'Italia, della Francia e della lontana Russia ».

E che avvenne?... Avevo visto più volte la Duse nella parte di Margherita. Di solito al terzo atto, dopo la scena con il padre di Armando, ella scriveva la lettera d'addio al suo amore, poi faceva alcuni passi per la stanza come per dire addio anche a questa; arrivata al divano vi si abbatteva con un singhiozzo. Quella volta entrò portando in mano dei fiori:

erano le margherite! Cominciò a disporle nei vasi, per tutta la stanza. Alcune margherite caddero dalle sue mani e rimasero sul pavimento. Ed ecco! dopo la scena col padre di Armando ella gira per la stanza e con il piede ne pesta una. Le margherite hanno questo nome tanto nella lingua italiana quanto nella francese. Ella raccoglie il fiorellino pestato, lo guarda e dice: « Povera margherita! ». E soltanto dopo queste parole cade sul divano con la faccia rivolta all'ingiù e sussulta tutta, scossa dal pianto convulso...

Questa scena fu fatta in modo così incredibilmente doloroso e sconvolgente che tutto il pubblico, tanto nella sala quanto nei palchi, prese ad applaudire freneticamente. Ogni tanto si gridava a mezza voce: « Bravo... Bravo... ». Ecco il significato della creazione quale essa dovrebbe essere; ecco come una casuale inezia, come un fiorellino caduto sotto i piedi, può dare la possibilità di creare un effetto tanto sconvolgente.

Nei suoi ricordi su Eleonora Duse, una notevole attrice tedesca, Irene Trisch, racconta come dopo un intervallo di quindici anni avesse veduto la Duse in America. Il primo spettacolo fu la *Donna del mare* di Ibsen. Ella era uscita senza trucco e con i capelli bianchi, come appariva nella vita. Al primo suono della sua voce si erano levati applausi assordanti e grida di « Evviva la Duse »; e dopo alcuni minuti era dimenticata la sua età, erano dimenticati i suoi capelli bianchi e la sua bellezza spirituale appariva in tutto il suo splendore. La grande attrice non aveva riscosso in America un tale successo neppure quando era giovane.

Eleonora Duse morì il 23 aprile 1924 a Pittsburg. Aveva 65 anni. In punto di morte ella pregava Iddio perchè potesse tornare in Italia. Le sue ultime parole furono: « Desirée (il nome della sua dama di compagnia che l'aveva accompagnata durante tutti i suoi viaggi), Desirée, alla stazione, presto presto... dove sono le valigie? presto... più presto, più presto, bisogna partire... ».

Dopo aver finito questi ricordi su Eleonora Duse mi sono accorta di una lacuna: non ho detto nulla di un'altra caratteristica molto importante, e cioè il suo grande interesse per tutto quello che accadeva nel mondo. Gli attori si interessano abitualmente soltanto di teatro e soprattutto del loro teatro, e ne vanno persino orgogliosi: « Ah! Io queste cose non le so. Sono un attore e mi occupo soltanto di teatro! ». In verità un attore deve interessarsi di « tutto », osservare la vita per poter interpretare gli uomini di tutto il mondo e non soltanto quelli che lo circondano nel suo stretto cerchio di attori. L'attore, come dice Amleto, « è lo specchio e la breve cronaca del proprio tempo ».

La Duse si interessava di tutto: di scienza, di letteratura, e semplicemente della vita. Faceva venire libri da tutti i paesi, sui temi più svariati, inclusi quelli filosofici. Leggeva molto e quando non conosceva una lingua cercava qualcuno che la conoscesse e leggesse e traducesse per lei. Mentre interpretava opere di Alessandro Dumas figlio, imparò il francese e poté mantenere una corrispondenza con l'autore. Ella amava molto la Russia ed i russi, che aveva conosciuto durante le sue varie *tournées*. Diceva: « Nel loro paese non c'è freddo, nonostante il gelo. Sono gente dal cuore caldo, dall'anima dritta, e per questo nel loro paese ci si sente caldi ». (Traduzione di Olga Signorelli dal manoscritto russo inedito).

POESIE

di

Alessandro Parronchi

LA PICCOLA FAMIGLIA

*La pergola ha contrasti tra le foglie
di sole che già scotta. E nel vociò
di Pasqua, eccoci insieme a festeggiare
le tre età della vita che risuscitano,
dopo esser morte, l'una dalle ceneri
dell'altra.*

*Tu che effondi dalle rughe
una bontà che non ha fine, pieghi
il capo, stanca sei, che di dolori
la vita non ti è stata avara. Vedi,
buona mamma, con me continuare
la piccola famiglia e la speranza
che ci tiene attaccati al mondo.*

*Tu
che a me hai legato le tue braccia libere,
lo sguardo acceso d'un mattino al primo
sbocciare, e impari come sia gradevole
fermarsi per riprendere più lenti
il viaggio tanto lungo...*

*E tu, piccina,
venuta non si sa di dove accanto,
che col sorriso memore del cielo
ci allieti e intenerisci. Ora di te
nulla si sa. Che ti serba il futuro?
Supererai le incertezze che il tempo
predispone al tuo passo ora esitante,
perché un'altra esistenza possa compiersi
come la mia si compie? Ah! per te, cara,
per te spero qualcosa di diverso,
che turbini nel vento e si maturi
nell'albore dei sogni che s'avverano.*

*E me... Lascia che affondi nella polvere
del già visto, già amato, già sofferto,
e non visto abbastanza, non amato
quanto volli, sebbene anche sofferto.
Non posso rinunciare ad inseguire
quel che da tanto mi precede, quello
che ho vicino e che sempre mi circonda
e, come non vedessi, non mi stringo
al cuore e bacio ogni momento. Amore
troppo mi manca...*

*Allora, se anche tu
sorridi, e tu... e tu, fraternamente
cibiamoci dell'uovo non ancora
sfiorato dall'amaro delle lacrime,
che figlio, sposo, padre, nel brillio
vago di questa pergola vi porgo.*

SPUTNIK

*Un corpo s'è slanciato negli spazi
spaventosi dell'etere...
Stazioni radio ne registrano i passaggi,
se ne capta il vagito intermittente
di prima fredda impaurita luna umana...*

*Lo spazio è vinto! – Il male non è vinto.
Il tempo è vinto. – Il cuore ancora batte.
Il giuoco è fatto. – Il dovere dura ancora.*

*Per questo, amico, una volta per tutte,
è l'ora che tu guardi entro te stesso.
Per ogni uomo che ancora non s'è visto
fino in fondo, tu con l'arte che su tutte
è l'arte di vedere, di conoscere,
guarda dentro te stesso e lancia al mondo
il messaggio celeste:*

*Un uomo s'è staccato nello spazio
infinito dell'anima,
primo ha toccato la sorgente umana.*

*– Il corpo è qui, ma l'anima è lontana.
Non so come condurla in questa larva d'essere
a cui do forma.... Lotto
a svegliar nella materia antica luce.*

*E batte il cuore, punteggia di lumi
la distanza infinita,
si sfama del colore delle notti.*

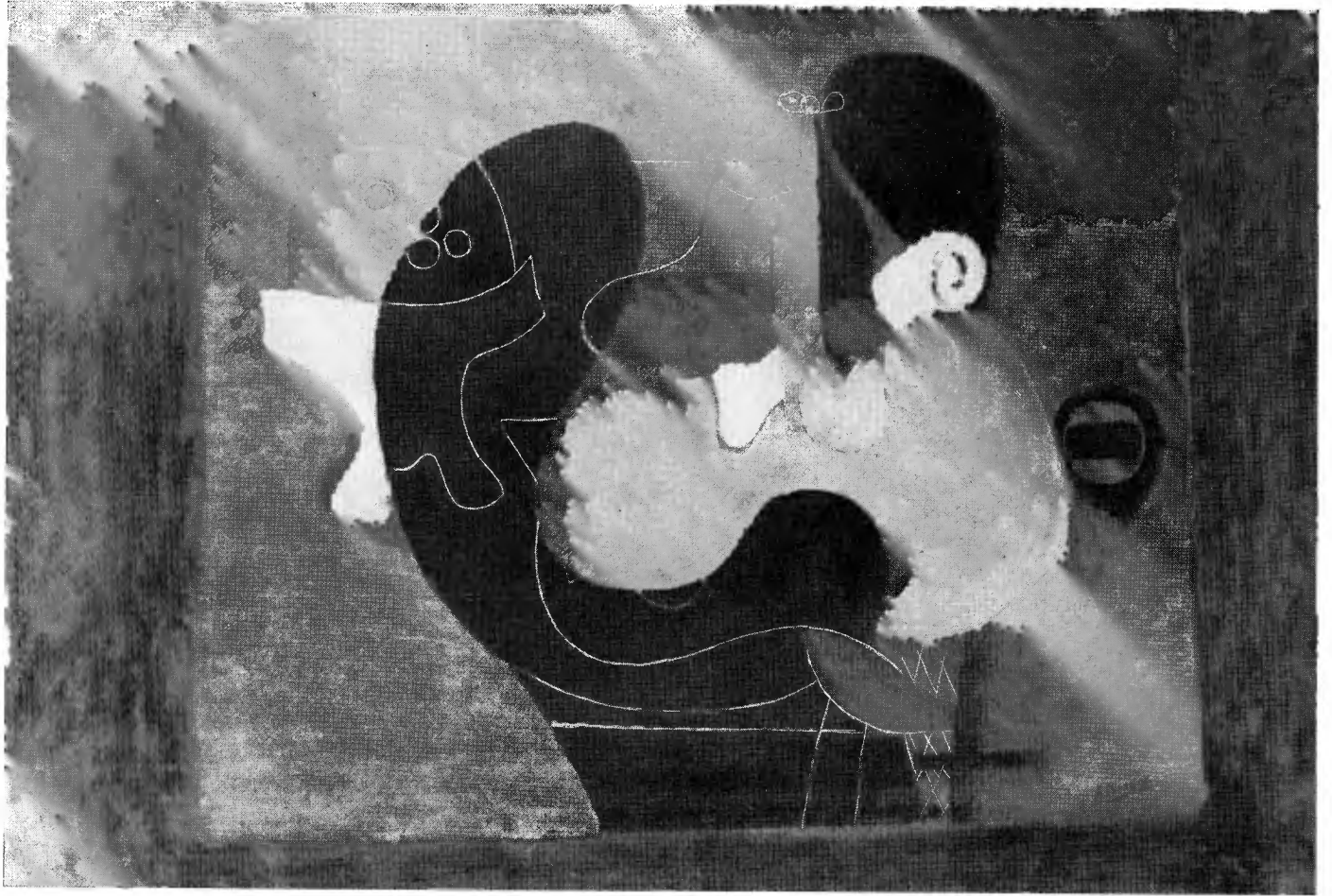
*Non so se l'alba più verrà, ma spero
ritrovarmici ancora, per vedere
in te, memoria, nascere i colori.*

IL SOGNO

– *Stai sognando? Rispondi!*

– *Ero lontano*

*quanto si può levarsi col pensiero
a raggiungere stati di assoluta
freschezza e purità,
fuori da questo tempo e questo spazio,
in luoghi dove non arriva l'occhio
della TV. col suo nembo di cenere,
che in questo tempo e spazio scopre nuovi
paesi dove la nostra ansia dilaghi.
Altri i miei cieli. E i sogni anche più vaghi.*



3 - Georges Braque: *Natura morta* (1932)



4 - Georges Braque: *La caccia* (1943)

LA "RONDA" E IL PASCOLI

di

Lanfranco Caretti

Anche le più ospitali e ottimistiche storie della critica parlano rapidamente o sorvolano a proposito del «referendum» pascoliano della «Ronda»⁽¹⁾. Non hanno gran torto, se si guarda all'oggetto; assai meno, però, se far storia della critica è, dopo tutto, rassegna dei soggetti, delle figure prime d'un dibattito all'infinito. Il «referendum» rondesco è appunto documento paradigmatico della poetica della nuova rivista romana, e «in primis» del suo introduttore Vincenzo Cardarelli. Pascoli vi è chiamato, infatti, a recitare la parte dell'inopportuno provocatore in compagnia di alcuni suoi inabili ed effusivi interpreti.

Alla sua origine, come pretesto, è una famosa postilla crociana, volta a far giustizia dell'antologia pascoliana del Petrobono e a ridurre Pascoli pressochè al livello del Parzanese, dopo un confronto ovviamente svantaggiosissimo con il Carducci. Quell'antologia, di poi ristampata più volte e rimasta quasi unica sino ad oggi in regime di monopolio editoriale, era venuta alla luce nel 1918 ⁽²⁾. La postilla del Croce la seguiva nel settembre

(1) Per qualche recente accenno, si vedano: S. ANTONIELLI: *G. P.*, in «I classici italiani nella storia della critica», a cura di W. Binni, Firenze, 1955, II; F. FELCINI: *Bibliografia della critica pascoliana 1887-1954* Firenze, 1957; P. MAZZAMUTO: *Pascoli*, in «Storia della critica», Palermo, 1957. Nitida la mezza paginetta dedicata al «referendum» rondesco da G. SCALIA: *Paragrafi di una storia della critica pascoliana*, «Il Ponte», XI, 11 novembre 1955, pagg. 1833.

(2) G. PASCOLI: *Poesie*, a cura di L. Petrobono, Bologna, 1918.

1919 (1). Tra queste due date, e ancor più dopo la seconda, i pascoliani più fedeli e zelanti impegnarono ogni loro energia per favorire un rilancio dell'autore delle *Myricae* e quindi per parare i colpi, o rincaro di colpi, di don Benedetto. Il fervore dei difensori e degli apologeti culminò in un omaggio della « Rassegna » apparso sul finire del 1919, essendosene sobbarcata la maggiore fatica il fine, dotto, e irriducibile Ermenegildo Pistelli (2). L'occasione perciò era propizia, e Cardarelli cercò di non lasciarsela sfuggire. Nel nome del Pascoli gli era infatti consentito di prendere posizione nei confronti di un particolare gusto corrente, ispirato all'ineffabile poetico, rifare i conti con l'eredità vociana, rimasta impigliata nel frammentismo, e prospettare in termini di confronto (scelta, con speranza di scandalo, la controfigura polemica), il diverso orientamento della « Ronda », i termini della battaglia intrapresa, il significato insomma del suo richiamo all'ordine e alla tradizione. Nell'accingersi a dire un no risoluto al Pascoli e ai pascoliani, Cardarelli pensava di ottenere, prima ancora che i ferri si riscaldassero, due successi immediati: impegnare la rivista in un dibattito d'attualità, richiamando l'attenzione anche di coloro che per avventura non avessero ancora inteso la natura del leopardismo rondesco, e quindi, acquistato più largo pubblico, trovarsi nella migliore situazione per ribadire vantaggiosamente i fondamenti della propria autobiografia intellettuale.

Il « referendum » si iniziava nel numero di ottobre dell'anno primo della « Ronda » (3) con un invito alla discussione che, pur non recando firma né sigla e servendosi di un diplomatico plurale redazionale, è certo da attribuire alla mano nervosa e provocante di Cardarelli. L'invito aveva una certa apparenza cortese e generosa (« A questo “ referendum ” potranno partecipare tutti, quindi anche noi, colla garanzia del più assoluto e liberale rispetto alle “ loro ” opinioni... »), ma lasciava poi chiaramente intendere, tra le righe, un atteggiamento ironico verso i pascoliani più fervidi e sprovvéduti,

(1) B. CROCE: *Postille*, ecc., « La Critica », 20 settembre 1919, pagg. 322-28.

(2) « La Rassegna », ottobre-dicembre 1919.

(3) Il « referendum » occupò quattro fascicoli della « Ronda » dall'ottobre 1919 al gennaio 1920: I, 6, ottobre 1919 ([Cardarelli]); I, 7, novembre 1919 (Cecchi, Gargiulo, Angelini, Bacchelli, Scalla); I, 8, dicembre 1919 (Soffici, Misciatelli, Pietrobono); II, 1° gennaio 1920 ([Cardarelli], Thovez, Biondolillo, D'Amico).

e non celava una punta di « vis » polemica neppure verso uno dei fondatori della rivista, non nominato ma identificato poi in Emilio Cecchi, scherzosamente accusato di tanta indulgenza nei riguardi delle *Myricae* da rischiare, per leggerle all'aria aperta senza preoccuparsi dell'insidioso autunno romano, un solenne raffreddore. Annuncio, dunque, di imminente lite in famiglia? L'anonimo estensore dell'invito lo escludeva, affermando, sempre scherzosamente, di non volere offrire un motivo di soddisfazione agli oppositori. In verità, celie a parte, quella paginetta di avvio, che aveva il titolo solenne e impegnativo *Pascoli e noi*, sembrava proprio voler dare già per scontato l'esito dell'inchiesta, tanto evidente disamore veniva tradendo per l'oggetto stesso del « referendum » e tanta sfiducia ostentava nella possibilità che gli avversari modificassero, coi loro argomenti, una situazione giudicata, anzi tempo, del tutto irreversibile. E allora? Si riconferma la nostra convinzione che l'iniziativa « rondesca » niente altro si proponesse di ottenere, almeno nelle personalissime intenzioni cardarelliane, se non la più clamorosa sconfitta dei pascoliani, indotti a battersi sull'impervio terreno dell'avversario ed esposti così alle sue imprevedibili ritorsioni, e quindi l'accantonamento definitivo del « caso Pascoli ». La discussione che stava per aprirsi avrebbe dovuto mostrare, infatti, che l'asserita modernità della poesia pascoliana era una mera mitologia di lettori fortemente attardati e che la lirica italiana aveva ormai preso ben altra e più ardita e costruttiva direzione, riallacciandosi con sensibilità ed esperienze europee alla grande tradizione di Petrarca e di Leopardi. In altre parole si trattava di debellare il residuo provincialismo dei pascoliani mediocri e dimostrare che veramente moderna era la poetica rondesca, quel suo organico e lucido classicismo che altri giudicavano, invece, soltanto velleitario e rettorico:

« Degli scrittori, oltre il giudizio, c'interessa sommamente conoscere il loro atteggiamento personale, giacchè a parer nostro la questione Pascoli è il ponte dell'asino della tanto asserita nostra modernità letteraria e dalla maggiore o minore franchezza con cui verrà risolta si potrà vedere se « questa » modernità esiste e sa quel che vuole o non è, anch'essa, una comoda ipotesi rettorica. *Noi non lo crediamo* » (1).

(1) Qui, e sempre in seguito, il corsivo è nostro.

Il fermissimo «Noi non lo crediamo» è rivelatore dell'orgogliosa coscienza di Cardarelli, della sua intolleranza ad ammettere che avesse fondamento qualsiasi opinione diversa dalla sua. Era una posizione di tale intransigenza da risultare ovviamente inidonea ad una discussione, pacata e concreta, almeno quanto quella di coloro che si dichiaravano pascoliani per puro atto di fede. Perchè, ai fini d'una comprensione veramente critica dell'arte del Pascoli, non potevano non risultare egualmente inefficaci, sia pure per ragioni opposte e diversamente valide, tanto la non congenialità cardarelliana, irrigidita polemicamente da un irriducibile istinto di preservazione, quanto l'entusiasmo incontrollato dei vecchi e nuovi «patiti» dell'autore delle *Myricae*.

Si trattava, dunque, di un «referendum» che lasciava prevedere, sin dall'inizio, l'inconciliabilità delle tesi opposte, se non addirittura la deliberata volontà di non ammettere un dialogo leale, svolto in forme obbiettivamente responsabili. Di qui la facile profezia, confermata del resto dall'esito dell'iniziativa, che un «referendum» siffatto difficilmente avrebbe potuto sortire, con quelle premesse e in quella particolare sede, risultati fruttuosi e indicazioni veramente chiarificatrici. Ma la colpa non andrà attribuita soltanto a Cardarelli, il quale tutto sommato agiva per legittima difesa e propugnava strenuamente una sua idea, seria e importante, della lirica moderna, ma anche, e in misura maggiore, ai pascoliani, troppo inferiori, per lo più, ai loro avversari e in ogni modo inadeguati a reggere un discorso ad alto livello sulla poesia e piuttosto inclini ai giudizi esclamativi, agli intenerimenti patetici, alle trepidazioni sentimentali. Come posizione pertanto oppositiva al pascolismo di maniera, forma inesausta di psicologismo piccolo borghese e di tradizionalismo conservatore, la durezza di Cardarelli, in difesa dello stile poetico e di una concezione severa e intellettualmente adulta dell'arte, aveva un valore positivo innegabile e si innestava fruttuosamente nell'ambito della stessa polemica crociana. Dispiace solo, ma è evidente recriminazione postuma e perciò antistorica, che in quel conflitto degli anni 1919-1920 fosse proprio il Pascoli, eretto pericolosamente a simbolo e controsimbolo di scontri personali, a scapitarne e che l'aggressione preconcepita e la difesa semplicistica e improvvida congiurassero insieme a

rinviare, se non proprio la soluzione, almeno una adeguata e precisa impostazione dei problemi linguistici e formali che la poesia pascoliana aveva indubbiamente aperto e che erano destinati a riproporsi perentoriamente, dopo alcuni anni, a lettori e critici più sereni, distaccati e avveduti.

Che l'intenzione di Cardarelli fosse proprio quella di mostrare la pochezza degli avversari e indirettamente quindi quella del loro idolo, trasformando così il « referendum » in un trionfo dell'idea rondesca, è poi chiaramente dimostrato dalle pagine, sempre anonime ma ancora cardarelliane, con le quali il « referendum » si chiuse, appena quattro mesi dall'esordio, accertando il sostanziale fallimento del dibattito proposto. Nessun disappunto, infatti, in quel necrologio dell'iniziativa presto defunta, bensì un chiaro sentimento di soddisfazione, un'aria giuliva di agevole e previsto successo. E sono proprio quelle pagine conclusive che mettono a nudo quanto era soltanto implicito nell'invito proemiale di cui s'è parlato e di cui s'è cercato di interpretare il vero umore, il significato segreto. Vi ricorrono, infatti, dichiarazioni di una absolutezza sconcertante che confermano l'indifferenza cardarelliana al tema proposto, il carattere equivoco dell'inchiesta, l'intenzione liquidatoria del problema.

« Quanto a noi, su Pascoli non avevamo niente di nuovo da dire. In fondo, quel che ci stava a cuore, oltre la voglia d'istruirci da qualcuno di questi promettitori di mirabilia nella poesia pascoliana, era di chiamare a spiegazione, anzi di mettere al punto i partigiani dell'ineffabilità lirica... Noi, che ci eravamo compiaciuti di un probabile successo giornalistico e al pensiero di risparmiare di scrivere qualche pagina di questa terribile "Ronda", abbiamo dovuto rimangiarci le nostre speranze e rispronare le nostre pigrizie. Ora, bisognerà trarre le conclusioni da questo innegabile insuccesso, anzi fiasco del "referendum", fiasco che riconosciamo senza molto dolore... [I pascoliani] col loro atteggiamento, ci hanno dato il più incontestabile, scientifico diritto di dare per fatta la prova che il culto di Pascoli, culto estetico sotterraneo in quanto è celebrabile tra conventicole e coscienze sensibilissime, ma non deducibile nè sostenibile tra deplorabili increduli come noi, appartiene a quella categoria d'affetti che Benedetto Croce ha richiamato a delucidazione dell'amore di Paulo Uccello per il ben noto monachino, cioè affetti per animaletti, bestioline, oggetti strani, che consolano certe vecchie deserti... Per questo esito solo, val dunque la pena di avere indetto il "referendum", se non altro come documento di costume ».

La verità è che Cardarelli continuava a parlare per proprio conto, insisteva in una sua privatissima dichiarazione di principi poetici, e già si accingeva, scoperte finalmente le carte, a operare il rilancio del proprio programma che doveva culminare, appunto come « antireferendum » pascoliano, nel celebre « omaggio » a Leopardi che vide la luce nel grosso fascicolo del 1921:

« ...ci preme soltanto di rilevare *la nostra opposizione di principio e di programma*. Infatti, quando a noi accadeva di pensare a un esempio di classicità, cioè di sobrietà e di elezione di espressioni poste in ampiezza di spazio architettonico, di impeto armonioso di linee e di parole, di altissima spiritualità poetica, quando cercavamo dunque un esempio che rendesse più evidente la vanità falsa della pretesa compostezza classica di Pascoli (tutta invece letteraria e scolastica), allora evitavamo di citare, accanto a *Leopardi, Petrarca*, per non ricorrere, ci pareva quasi con poca generosità, a troppi esempi troppo schiacciati ».

Ma intanto i nomi di Petrarca e Leopardi erano stati fatti, e il problema del Pascoli si vanificava fatalmente in una contrapposizione di valori reciprocamente incommensurabili, mentre dalla mischia usciva il nostro Cardarelli, intrepido e sicuro sotto l'usbergo dei grandi nomi evocati, a recitare il compianto funebre per i poveri pascoliani ormai morti e sotterrati. Così, proprio come scrisse il suo promotore, il « referendum » rondesco, nei propositi e nelle conclusioni, al di là delle voci singole che non giunsero a modificarne l'impostazione energicamente tendenziosa, si risolse in un « documento di costume », per un verso inserendosi nell'appena iniziata battaglia letteraria della « Ronda », e quindi precisandone gli obbiettivi, per un altro verso esercitando una cruda ma non disutile terapia nei confronti di quel male del tempo che fu il pascolismo eretto a canone dell'interpretazione estetica. Ricollocato in queste ben definite dimensioni, il « referendum » rondesco, a cui Cardarelli accompagnò poi, nel 1920, altri suoi corollari antipascoliani (1), rivela nella nostra attuale considerazione, dopo quasi quarant'anni, i suoi limiti precisi e la vera sollecitazione onde fu promosso. Che sono poi i limiti stessi di gusto e di modernità della poetica rondesca, organicamente refrattaria, nella persona del suo massimo fondatore,

(1) Nella stessa « Ronda » (II, 3 marzo 1920: *Biografia pascoliana*), e poi in *Viaggi nel tempo*, Firenze, 1920 (*Breve discorso ai pascoliani, dato che ne esistano ancora; Corollari antipascoliani*).

ad intendere, come invece sta accadendo da un certo tempo a questa parte (pascoliani in ritardo esclusi!), il contributo offerto dall'operosa officina pascoliana al rinnovamento stilistico della nostra tradizione lirica.

Quanto s'è detto vale naturalmente per la figura prima del « referendum », per la mente ufficialmente invisibile che lo concepì, volgendolo poi abilmente alle conclusioni già previste e deliberate nel momento stesso del suo lancio clamoroso. Ma altro ancora è da precisare per quanto riguarda le testimonianze degli altri rondisti e dei vari e, a dire la verità, un po' casuali invitati di turno.

Dei redattori della rivista tacque Baldini, che verso il Pascoli dimostrò in seguito un tenero amore, e tacquero anche Barilli, Montano e Saffi, probabilmente non interessati alla quistione. Scesero, invece, in campo Bacchelli e Cecchi, ai quali si aggiunse di rincalzo Alfredo Gargiulo, l'aggregato di lusso dell'eletta compagnia. Ma non fu proprio, come forse avrebbe voluto Cardarelli, un contributo unanime all'antipascolismo, ma piuttosto una aggiunta, cauta e discreta, di proposizioni abbastanza avvedute, se si eccettua l'intervento di Bacchelli focosamente stroncatorio, nelle quali è da ravvisare, a mio avviso, quanto di più positivo fu espresso dal « referendum » proprio nei riguardi del Pascoli.

Bacchelli fu in sostanza l'unico a prestare man forte, con zelo singolare, alle tesi cardarelliane. Il suo attacco fu dichiaratamente morale e si valse di argomentazioni che tradivano, ad ogni passo, la orgogliosa sicurezza dell'emiliano forte, energico e ben nato. Si trattò, dunque, di una protesta, per così dire « virile », svolta con l'arma del dileggio aristocratico. Il tono era quello, infatti, dell'intellettuale, colto ed eticamente superiore, infastidito di doversi intrattenere, contro voglia, su argomenti di futile consistenza. Il giovanile crocianesimo e il carduccianesimo d'estrazione bolognese rinvigorivano l'accesa indignazione bacchelliana inducendola ad una condanna senza appello:

« ...osserveremo alcuni fatti notabili nell'opera sua, sotto l'aspetto morale. È noto che la poesia del Pascoli è il risultato dell'applicazione disperata e complicata di un metodo del vuoto. La poesia è nelle cose, il poeta ci mette di suo, e non sempre bene, i versi e le

parole. Quest'è teologia della pessima, ed è sentimentalismo puro. Di qui nacquero quella sua semplicissima e sforzatissima simbolica, quella frigidissima riduzione della storia, della morale, dell'estetica, alle cose, al fanciullino ed alla lagrimetta, e a profezie ascose e strabilianti... La tragedia familiare è espressa in forme materiali ma ritornellanti, da ballata narrativa e da poesia a effetto... Pascoli è un eminente pretesto per i frigidi magniloquenti che vogliono affrontare la poesia, offrendo loro la scappatoia gratuita dei simboli ambiziosi; ai frigidi umiliati offre la risorsa del lambicco e dell'arzigogolo, gusto arduo e mortificato, come lo vogliono. È poi il poeta delle mille ed una razza di sentimentali, e in questa specie è innocente quanto trascurabile ».

Assai diverso, come s'è detto, l'intervento di Cecchi, chiamato in causa, fra l'altro, da un'allusione scherzosa del proemio cardarelliano. In effetti, proprio in quel mese di ottobre 1919, Cecchi aveva preso posizione nei confronti dello stesso Croce, prendendo lo spunto da una noterella pascoliana di quello stesso anno, e avanzando qualche riserva, per altro assai prudente, intorno a certa maniera crociana di « sbrigarsi di certe questioni, come aveva fatto, indistintamente, per Rimbaud e per Claudel, per Baudelaire e per Barrès » ed ora faceva anche per Pascoli (1). Ciò era valso a Cecchi l'appunto scherzosamente polemico di Cardarelli, quasi che quella onesta precisazione avesse significato la difesa ad oltranza di Pascoli. I veri limiti della quistione furono tosto ristabiliti dalle pagine che Cecchi scrisse sulla « Ronda » del novembre 1919 per respingere ogni tendenzioso tentativo di ascriverlo ai pascoliani come agli antipascoliani (e in effetti gli uni e gli altri sembravano, in quel momento, averlo preso di mira per ragioni opposte). In quelle pagine Cecchi ribadiva inoltre la tesi sostenuta nel suo libro sul Pascoli del 1912, sia per quanto riguardava il rifiuto dei *Poemetti* e dei *Conviviali* che per quanto si riferiva al consenso, sia pure cauto, concesso alle *Myricae*. Ma soprattutto significativo era il desiderio, espresso da Cecchi, che il « referendum » servisse « davvero a chiarire il significato di certe *Myricae*... piuttosto che ribattere su punti negativi ormai sistemati, o su tesi generali e programmi ». Non ci potrebbe essere dichiarazione più esplicita che valga a distaccare la posizione, coscienzosamente critica, di Cecchi da quella programmatica e polemica di Cardarelli. Né ci stupiamo che la

(1) E. CECCHI: *Pascoli ricrocifisso*, « La Tribuna », 18 ottobre 1919.

parte rappresentata da Cecchi nella « Ronda », in questo e in ogni altro caso, fu proprio quella del vero ingegno critico, autonomo rispetto alla dogmatica cardarelliana, libero e spregiudicato nell'infaticabile e personalissimo scandaglio di scrittori nostri e stranieri, antichi e nuovi. E sommamente indicativo è altresì, anche se inascoltato da tutti, il suggello finale, con quell'invito perentorio ai pascoliani e agli antipascoliani, anche se compagni di strada, ad uscire dal pericoloso e sterile « impasse » degli eccessi apologetici o denigratori, e a permettere così al « referendum » un lavoro costruttivo e obbiettivo:

« Nel suo tempo balordo, pacchiano e commerciale, il Pascoli sentì il fatto della poesia, e in genere della vita spirituale, con indisputabile superiorità di passione. Anche cotesto gli ha valso un culto di gratitudine confusionario e intollerante, da parte di gente che, tuttavia, piuttosto che necromantica e tenebrosa, vorrei chiamare semplicemente "entusiasta". Per naturale contrasto, tale culto e i suoi molteplici inconvenienti hanno finito per mettere, agli occhi di altri lettori, su tutto ciò ch'egli ha dato, un segno d'equivoco, secondo me non meno eccessivo. Potrebbe darsi che l'imparziale severità del nostro "referendum" concludesse proprio col rendere al Pascoli uno di quei vitali servigi, che, com'è noto, non si ricevono mai dagli amici ma soltanto dai cosiddetti nemici, se almeno si è fatto tanto da meritarsi dei nemici intelligenti ».

Se per bocca di Cecchi parlavano, dunque, la coscienza critica, aliena dalle beatificazioni come dai processi sommari, e la « pietas » del lettore e dell'uomo non invischiati nella mischia faziosa (e così si delineava quello che avrebbe potuto essere, e non fu, un episodio importante della storia della critica pascoliana), per bocca invece di Gargiulo, con altrettanta pacatezza e coerenza interna, si espresse più propriamente la coscienza del teorico sottile.

Il giudizio di Gargiulo su Pascoli è senza dubbio severissimo, le sue conclusioni perciò non dissimili da quelle crociane. Ma non è questo il punto, perchè nelle pagine della « Ronda » Gargiulo non si soffermò che di passaggio sull'opinione sua intorno al valore della poesia pascoliana, mentre indugiò, con discorso tuttora meritevole di molta attenzione, intorno ai saggi di Onofri, Serra e Cecchi, discutendoli analiticamente, sia pure con rinvii a

sue precedenti annotazioni (1), e mostrandone quelli che a lui sembravano i passaggi oscuri, gli equivoci metodologici, le incertezze e le ambiguità. In questo senso, l'intervento gargiuliano rappresenta un importante, se pur discutibile, contributo alla revisione della migliore critica pascoliana, e, nello stesso tempo, una notevole messa a punto dei principi estetici dello stesso Gargiulo in ordine alla difficile strutturazione della ricerca letteraria, sul terreno concreto di una poesia così impervia a definirsi e così sfuggente come quella pascoliana. Ciò che in ogni modo accomuna Cecchi a Gargiulo, nell'ambito del « referendum » rondesco, è l'atteggiamento comune di piena indipendenza dalle diverse mitologie, l'onesto impegno e l'esplicita chiarezza degli enunciati, l'evidente riluttanza a prestarsi al gioco delle schermaglie sotterranee e al tentativo di far prevalere ad ogni costo gli interessi del « clan ». Per questo i loro interventi sono da considerare, per larga parte, estranei all'intenzione cardarelliana e solo episodicamente si iscrivono nei limiti storici ed estetici della polemica rondesca.

Sul versante opposto, su quello cioè degli invitati che aderirono al « referendum » (e furono assai pochi e di forze molto diseguali, con soddisfazione di Cardarelli, come s'è veduto), la situazione che si prospetta è davvero alquanto squallida. Del tutto insignificanti gli interventi del rigoroso Piero Misciatelli, del patetico Silvio D'Amico, del moralistico Francesco Biondolillo. Addirittura divertente la paginetta di Ardengo Soffici che reca l'ormai celebre pagella poetica con 10 a Dante, 0 a Panzacchi, 9 a Leopardi, 1 a Fogazzaro, e quindi, in proporzione, 6 a Pascoli. Più importanti invece, ma per diverse ragioni, i giudizi espressi da Angelini, Pietrobono, Thovez e Scalia.

Angelini appare, in questa occasione, il « pascoliano » più misurato e prudente. Aveva alle spalle gli accesi articoli pubblicati sulla « Voce » bianca di De Robertis a difesa di Pascoli contro Croce (2), e forse proprio per questo, avveduto come al solito, evitò di proposito di lasciarsi trascinare dalla foga per non cadere nella trappola cardarelliana. Il suo pertanto è un intervento assai ben calibrato, svolto con abile contrappunto di affermazioni proprie

(1) A. GARGIULO: *Un altro critico del Pascoli* (E. Cecchi), « La Cultura », 9 maggio 1912.

(2) C. ANGELINI: *Pascoli moderno; Pascoli e Croce*, « La Voce », 15 aprile, 15 luglio 1915.

e di concessioni all'avversario, di lodi e di parziali riserve, di eleganti affabilità e di sottili arguzie. Mentre, infatti, confermava la sua « posizione spirituale di fronte al Pascoli », quale aveva espressa nella « Voce », ammetteva però di essersi allora abbandonato ad una vivacità che ormai stentava a sentire come propria e riconosceva che il suo giudizio del 1915 era strettamente legato al momento frammentistico vociano, ormai venuto meno nella coscienza generale e sua, e che quindi il suo antico consenso non poteva sopravvivere interamente. A quel consenso Angelini ne sostituiva, infatti, un altro più prudente e controllato. Il frammentismo diventava così, anche per Angelini, un aspetto negativo, irrisolto, della poesia pascoliana, la quale andava accettata come poesia episodica e saltuaria, e tuttavia autentica e suggestiva almeno nei suoi brevi momenti di vera felicità. Di questi momenti felici Angelini non faceva rassegna, ma si limitava a sottolinearne la singolare individualità metrica, accennando soprattutto al settenario e al decasillabo. Meno persuasiva, anzi artificiosa (ma era forse soltanto diplomatica, e comunque non essenziale), la distinzione tra l'artista, che si pone un problema di linguaggio, e il poeta, come il Pascoli, che ignora quel problema e « mira alla poesia come possesso ingenuo e movimento libero ». In realtà oggi noi sappiamo, soprattutto dopo i saggi di Devoto, Schiaffini e Contini, che proprio le particolari soluzioni linguistiche costituiscono uno degli aspetti più interessanti e innovatori dell'arte del Pascoli.

Se le pagine di Angelini erano eleganti, preziose e persino amabilmente evasive, quelle di Pietrobono risultarono, invece, ponderose e pedagogiche, e in ogni modo inadatte allo spirito vivace dell'inchiesta. Pietrobono, infatti, si rifiutò di ripetere ancora una volta quel che pensava del suo Pascoli, e che era a tutti noto, e preferì commentare analiticamente *Il bolide* rettificando, in proposito, alcuni giudizi del Thovez. Ma non si trattenne qua e là da qualche puntata polemica. Questa, ad esempio, era indirizzata probabilmente a Bacchelli:

« C'è qualcuno a cui piace di foggarsi un Pascoli piagnucoloso, forse perchè nelle sue poesie si parla spesso di pianto. Io veramente una lagrima di vinto sulle ciglia di lui non l'ho veduta gocciar mai. Fu al contrario un forte, un trionfatore, se ne' suoi versi ci

fa assistere di frequente allo spettacolo più alto e confortante, a quello di una eroica volontà che, comprimendo in sé ogni istinto malvagio, per mezzo di cento rinunzie, arriva ad accettare, e quindi a superare, il dolore e la morte ».

In quanto alle pagine del Thovez, poco esse aggiungono a quanto già si conosceva. Quel che vi si nota, caso mai, è certo pacato ragionare, una moderata prudenza. Come Cecchi, anche Thovez si augura il placarsi degli eccessi opposti, ma alla fine si abbandona ad una variazione infelice sulla natura femminile della poesia pascoliana paragonata, proprio per manco di virilità, a quella petrarchesca, offrendo così l'occasione a Cardarelli per una acerba ritorsione:

« ...non possiamo lasciar passare senza una parola di sentita protesta il parallelo istituito da Enrico Thovez tra Petrarca e Pascoli. Vorremmo chiedergli in che edizione, in quali inchiostri ha letto Petrarca ».

Le parole, infine, di fede con cui Natale Scalia affidava all'avvenire la fortuna della poesia pascoliana:

« E troveremo in Pascoli la fonte di tutta la poesia moderna e delle arditezze verbali e sentimentali che ci hanno stupito come novità rivoluzionarie. Perché il Pascoli è il dominatore spirituale della nostra generazione e più sarà della prossima: e, almeno per un secolo, ha distrutto la possibilità di far dell'altra poesia ».

Si pongono decisamente al lato opposto della negazione cardarelliana e indicano, anche con la propria enfasi ingenua, l'altra faccia, quella entusiastica, del pascolismo 1920.

Tra Cardarelli e Scalia, tra due diverse mitologie, sicure entrambe del presente e ancora più del futuro, invano Pascoli chiedeva attenzione, allora, per se stesso. È un dato confortante perciò che la critica abbia da trent'anni a questa parte, e con particolare acribia in questo dopoguerra, operato fuori da quegli schemi astratti, personali e affettivi, cercando di precisare con rigore (per via storica e stilistica) il problema Pascoli e mostrando di avviarsi ad intendere sempre meglio le virtù concrete e i limiti esatti dell'esperienza poetica pascoliana.

«TESTIMONE IN EGITTO»

di

Oreste Macrì

Dal *Voyage en Orient* di Gérard de Nerval al *Cimetière marin* di Paul Valéry è un crescendo sempre meno fabuloso, sempre più lucido ed esatto, delle generazioni postromantiche verso la scoperta spirituale e poetica della dimora vitale mediterranea. Da essa dimora — arcaico plesso d'incontri e scontri, allergie e simulazioni — diramarono le sorgenti costanti e pur tanto diverse della nostra pragmatica e razionale civiltà europea, ancora nei suoi ipogei percorsa da infinite venature di grazia e di nostalgia dei primordi del suo essere e del suo esistere: l'al di là e il destino meditato, la contiguità tra vita e morte, l'assoluto, il sentimento della ciclicità perpetua delle forme artistiche...

La nostra letteratura artistica (quella impegnata e militante) ha partecipato assai tardi a tale esplorazione e reviviscenza della protostoria oltre il blocco della cosiddetta arte classica. Insigne e primo esempio nel 1912 le nitide e inquiete, mirabili prose gozzaniane « verso la cuna del mondo » in un genere aperto di evasione alle origini dello stesso indifferenziato della crepuscolare anima novecentesca. Volevo solo accennare che non mi riferisco ai contributi più o meno scientifici di carattere archeologico, filologico, folclorico; per l'Egitto, ad es., i nomi di Schiaparelli, Breccia, Valori, Botti, Donadoni, Galassi, Barucchi, Bosticco, ecc., in una nutrita serie di lavori che non mancano a volte di suggestioni diverse, dai tentativi psicologici

del Tonnini alla recente e bellissima monografia del De Martino su *Morte e pianto rituale nel mondo antico*.

Penso a un tipo di critica interamente ricreativa sul filo della letteratura novecentesca d'avanguardia: sono sparsi assunti e umori di narratori e poeti irretiti in un mondo di disinteressate curiosità e inedite ebbrezze. Varrebbe la pena tracciare l'ideale carta geografica di questa fittissima tessitura dell'«avventura» e del «viaggio» dell'anima novecentesca, dall'«orientale» Comisso all'«etrusco» Cardarelli, dal «londinese» Barilli all'«egizio» Pea, ancora dall'Egitto e dalla Magna Grecia di Ungaretti a un più folto e intenso gruppo di scrittori nello spazio e nel tempo della Grecia, da Cecchi a Moravia, da Praz a Brandi, il quale nel suo volumetto vallecchiano fonde acutamente passione, paesaggio e ragioni critiche.

In quest'ultima direzione (con più ambizione e ampiezza di documenti rispetto al tema trattato) si concreta il «Viaggio in Oriente» (1953-54) di G. B. Angioletti e Piero Bigongiari, nella doppia specie di prove contenute nei due considerevoli tomi *Testimone in Grecia* (ERI, Torino, 1954) e *Testimone in Egitto* or ora uscito per le fiorentine Edizioni del Fiorino, prodotte da A. e R. Senatori e distribuite da Le Monnier. Splendido volume di superiore, quanto giusta, esecuzione tipografica, ornato di 17 tavole a colori e 216 in nero provviste di un essenziale indice ragionato.

Anche per quest'opera Bigongiari ha atteso alla parte antica con 15 capitoli rappresentativi degli aspetti e delle epoche capitali di quella millenaria civiltà, mentre Angioletti con felice continuità ha dedicato 6 capitoli al popolo egizio d'oggi e di domani. Non si dimentichi che nella breve lista che abbiamo dato dei più significativi viaggiatori del nostro Novecento è da includere tra i primi l'autore de *La terra e l'avvenire* e de *L'Italia felice*, esperto e pensoso di patrie europee, promotore della Comunità Europea degli Scrittori, nella sua personale ascesi narrativa liberatosi per interna esaustione dalle sue stesse teoriche dell'«aura poetica» e della «prosa evocativa» verso un nume espressivo più fondo e reale, come nel mistero moderno e meditazione dell'«uomo solo» sulla civiltà d'oggi attraverso il biblico lamento di *Giobbe*.

Le 90 larghe pagine di Bigongiari condensano una variata e riccamente

dilettosa sintesi dei maggiori studi di egittologia, puntualmente citati nelle note al testo e cronologicamente indicati su più vasto raggio erudito nella bibliografia « sintomatica ». Una cronologia dei re egizi e un indice dei nomi soccorreranno alla mancanza dell'indicazione delle tavole nel saggio critico; all'uopo sarà bene che il lettore scorra prima attentamente lo stupendo e originale apparato fotografico, che è accuratissimo lavoro di Elena Bigongiari; essendo disposto in ordine cronologico, sarà facile orizzontarsi e, d'altra parte, non si perderà il filo del discorso storico-critico.

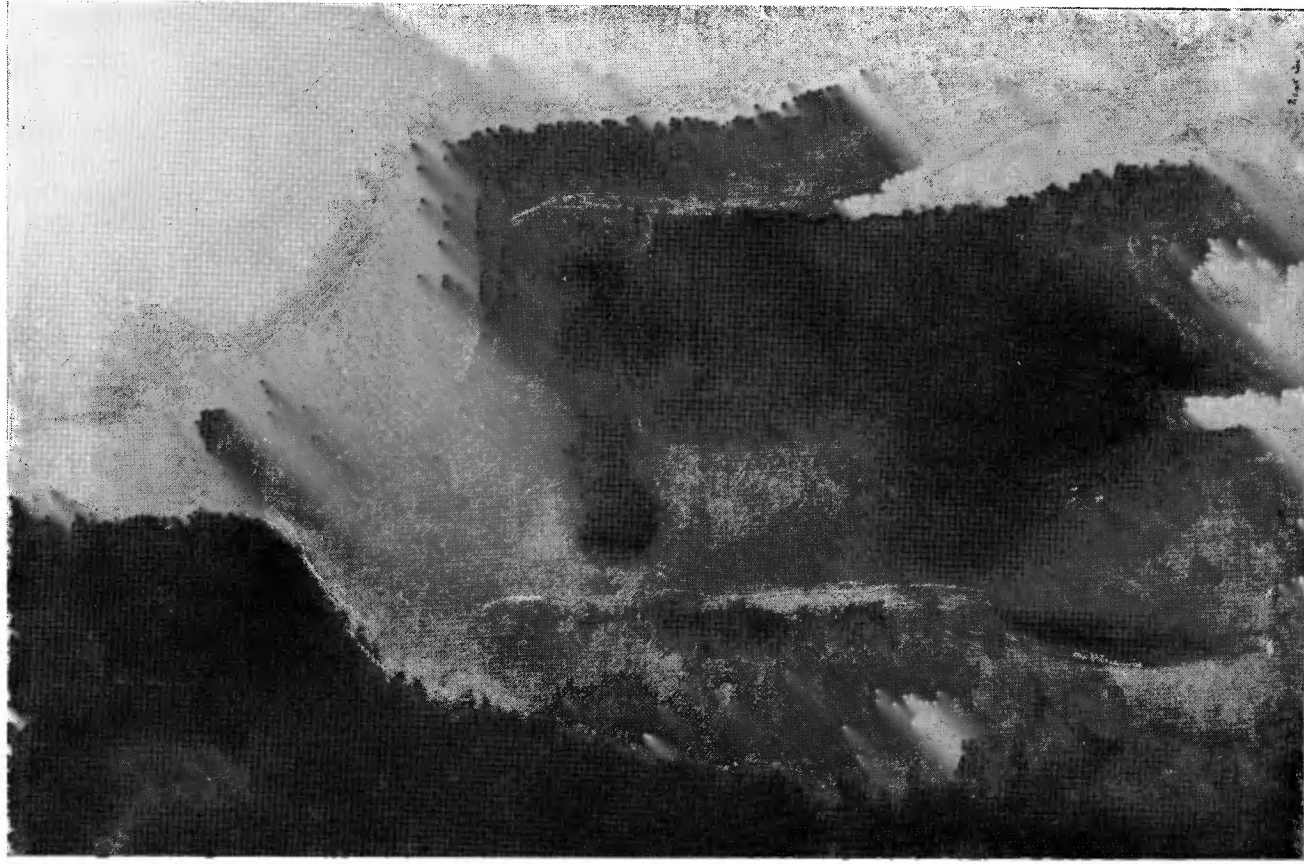
Nel quale si raccoglie la motivazione dell'opera che, pur concedendo al diletto divulgativo della nostra epoca (Ceram...) e a un tal quale estetismo di fine e pittoresca prosa d'arte, ha una sua autonoma pregnanza e afflato orfico-metafisico, proprio della più pura e autorevole corrente del nostro ermetismo novecentesco. Già nel volume sulla Grecia si era operata una rottura della classicità convenzionale e manualistica con un saporoso ricupero dei « primitivi » greci, dai vaghi misteriosi accenni delle isole cicladiche alla portentosa fioritura di Cnosso e Festo nell'Argolide, illuminandosi in aura mitica — direi vichiana — di prodromi dell'eroismo e della saggezza la realtà di Dedalo e Ulisse, Arianna ed Elena di Sparta. Tensione di precursori e stratificazione secolare di un « Medioevo » di Minossidi a chiarimento del « Rinascimento » dell'Atene periclea. Un medesimo processo ciclico di categorie e forme artistiche è ora rielaborato sul fondamento dei migliori speculatori di cose egizie (Schäfer, Vandier, Lange, Gardiner, Sainte Fare Garnot, Varille, Robichon ...) in un intorno ancor più patetico di remota e favolosa struttura protomediterranea, il « preclassicismo egizio, a cui il classicismo ellenico deve come a una matrice... prima testimonianza sulla terra della necessità morale della bellezza », a conferma di un giudizio di Herriot e a chiusura dei 14 capitoli.

Porrei l'accento su quell'aggettivo « morale »: « il discorso umano si riconobbe, qui in Egitto, simbolo del verbo divino », intuizione mono-teistica, « forse con una particola di quel cuore Mosè intraprese la catabasi del popolo ebreo, verso l'appuntamento, nel deserto, con Dio, e, di là, verso la Terra promessa ».

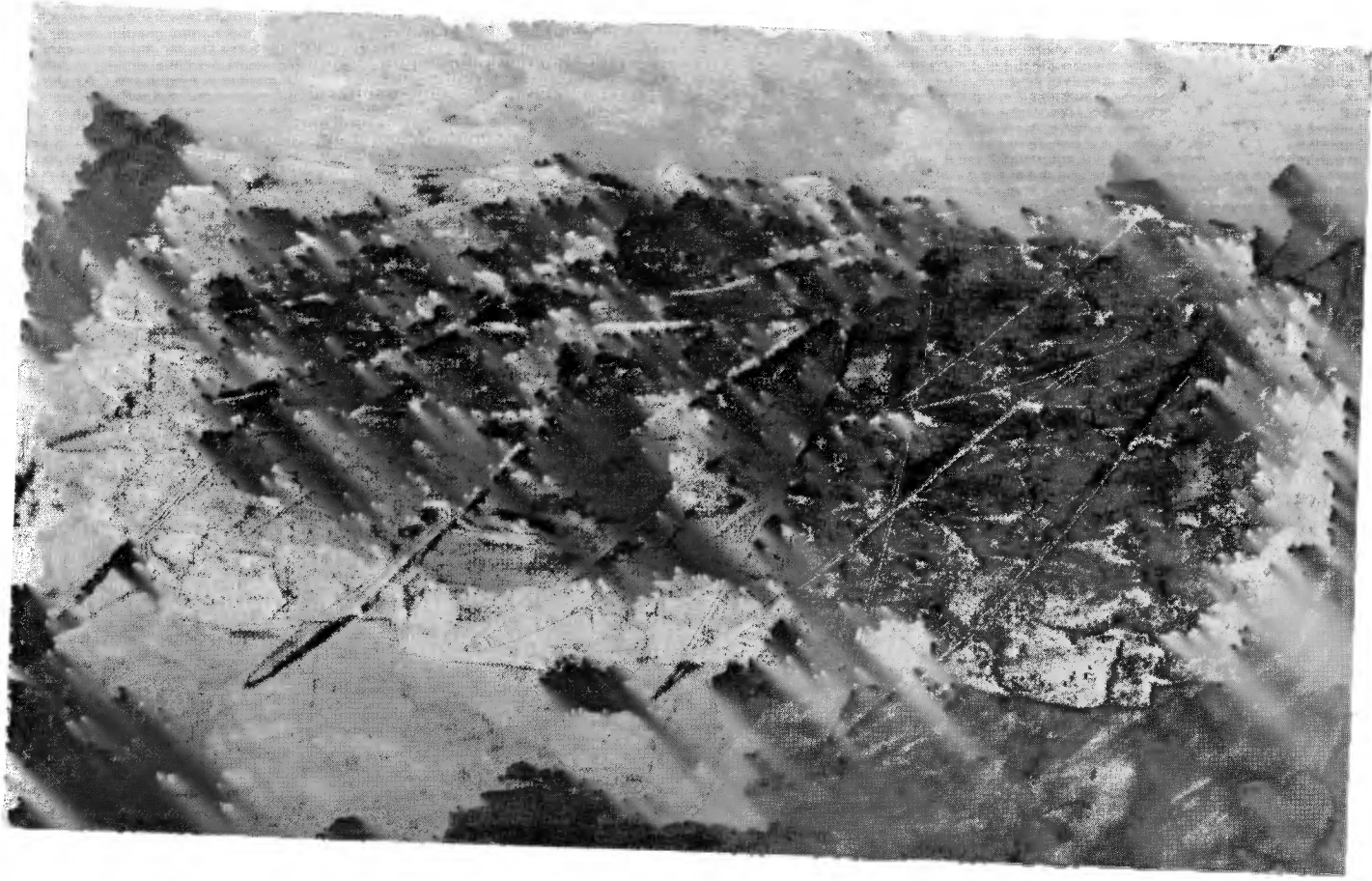
Di qui vorrei consigliare il lettore di puntare sul secondo capitolo

intorno all'« anima egizia »: è uno stretto e segreto nucleo intuitivo che si rompe, e diffonde sul panorama figurativo gli umori di un ideale ultimo spettatore europeo al livello della rivolta artistica moderna, ma con pazienza temperata dalla speranza che possano condimorare e non uccidersi a vicenda gli spiriti bipolari ed esasperati risorti da circa un secolo e mezzo nell'Europa della crisi e dell'esistenza: demonicità e coscienza razionale, mostri del mistero erotico-familiare e istituti oggettivi delle leggi e dei riti, rigenerazione dell'anima nell'itinerario sotterraneo e meridiano splendore degli enti positivi della luce e del visibile naturale. Forse ancor più della Grecia sembra l'Egitto esempio più consolante, il suo precoce affrancarsi dalla magia preistorica, la sua condizione storica di « categoria della pietra » e la « maniera lentissima » dei suoi stilemi, la schematizzazione logica elementare aderentissima alla pura scheletricità di quei gesti e scene e amori e canti nel « punctum » breve e intenso del padre Nilo assediato dalla tenebra e dal deserto.

Ho accennato a un punto di vista e a un gusto della rivolta moderna, sui quali si affolla e si serra il ricorso analogico di un'arte antichissima rivisitata in una dimensione estetico-culturale elettissima, qual è quella risultante da una mista stilizzazione di prerinascimento italiano e impressionismo francese. « Fauves e cubisti avanti lettera, semplificatori degni di Matisse del colore e della linea », suprema eleganza dell'arte amarniana « qualcosa di mezzo tra la pura spazialità di un Piero della Francesca e l'acuto linearismo... di un Modigliani », il molosso accanto al Malatesta di Piero « sfinge domestica di un signore del Rinascimento », la deformazione amarniana identica a quella modiglianesca. Nel discorrere nel cap. IV su *Saqqara* intorno alla scomposizione spazio-temporale della figura scultoria nel Regno antico, si chiarisce tale naturalismo deformato con la pluralità dei punti di vista prospettici di un Paolo Uccello, « che tutti contribuiscono a quella “ recherche de l'espace perdu ” del nostro Rinascimento ». E più avanti, sulle piramidi di *Gizah*, la comparazione con l'arca di Noè dello stesso Paolo Uccello, un analogo estollersi di quei monumenti « dall'acqua oscura e fredda del Caos »; per la « fuga d'inclinazione » si pensa « a una mostruosa Garisenda », « e i blocchi che, come in un *Palazzo dei diamanti* della Natura, sfaccettano



5 - Jean Fautrier: *Nu* (1926)



6 - Jean Fautrier: *High Waeves* (1958)

quei due milioni e mezzo di metri cubi, ci ritornano con le loro piccole vene di pietra ».

In egual guisa le sceltissime citazioni di canzoni egizie sono affabulate in un alone di sottili rimandi d'un lettore « moderno », nello stesso tempo partecipe con il corpo e i sensi vivi. Il *Racconto di Sinuhe* (pagg. 42-43): « si pensa a Hölderlin, a Leopardi, all'Ecclesiaste; ma più si pensa a uno strido di uccello che si leva in un cielo inebriato ». Egitto come « naturalità stessa dell'uomo »; siamo a Deir el Bahari (pag. 60), trionfo dell'architetto Senmut, « dalla fisionomia volitiva disegnata con un tratto rosaiano nella sua prima tomba ». « A Deir el Bahari senti avverarsi l'intuizione di Baudelaire: *La nature est un temple...* ». Sulle pareti di Abydos (pag. 68) *La jeune Parque* di Valéry ritrova il suo correlato figurativo: « Glisse! Barque funèbre... ». Molti e vari sono i riferimenti ai libri biblici.

Lo stesso Bigongiari non si nasconde la pericolosità e necessaria cautela di tante analogie. Le quali, in definitiva, sono sintomatiche del sistema personale dello scrittore, certo sincretismo neoromantico iperepocale che è forza demonica e limite del nostro ermetismo; e in Bigongiari, nella sua saggistica, nella sua poesia, particolarmente s'accende di diletto estetico-morale, voluttuosa antinomia di ardentemente figurata-maliosa fioritura e tagliente gelo-tenebra del caos e del nonessere. Da tutto questo saggio è chiaro il finalismo del gusto verso la romantica e idealistica arte amarniana. Nel corso del cap. X è esemplificata la singolare compenetrazione di ideale e natura nei calchi di El Amarna. Naturalismo immediato, terribile contenuto della forma tanto più tipologica, e il pensiero corre al naturalismo minoico restituito da certi mostri picassiani. Ecco i pavimenti del Palazzo Reale, dove, nella rappresentazione di un mondo vegetale animato da martin pescatori e da altri vivissimi uccelli in volo o da farfalle tra papaveri rossi, « si cerca di vincere la fondamentale atridimensionalità egizia in una sorta di cubismo avanti lettera, o almeno di cézanniana sfaccettatura della molteplice realtà ». Tale il sogno di Akh-en-aton: « mobile, imprevedibile, eppure concreto, vero. Come la fragilità che quanto è più fragile tanto più sembra impegnare, e quasi impegolare, l'eterno. Sicchè l'idealismo akhenatoniano sarà reale così come il suo realismo sarà ideale “ fino al momento in cui il

cigno diverrà nero e *il corvo bianco*, finché le montagne s'alzino per mettersi in movimento e gli abissi si precipitino nei fiumi"».

Ho sottolineato «il corvo bianco» perchè tale è il titolo di un libro di poesia, uscito nel '55, dello stesso Bigongiari, e che è poi il «pendant» lirico del viaggio, nella scia del meraviglioso inno del giovanissimo re, ivi citato (pagg. 72-75).

Fasto e «gouffre» di uno spirito che da anni si cimenta nel suo «naturalismo metafisico», che si è voluto qui documentare in maniera oggettiva; e noi lo rispettiamo, dividendoci tra le parti probabili della sua interpretazione e l'attenzione alle sue cose originali. Ma forse l'incanto maggiore sta nella freschezza con cui sono ridestate da affreschi e tombe scene familiari di un tempo perduto, alcuni particolari percepiti con acuta agonia visuale della mente inebriata; alla fine del cap. XIV: «le vivacissime scene nilotiche incise nel legno, coi pesci, i nuotatori subacquei che scappano alla vista del coccodrillo, e il coccodrillo che addenta un loto rosa». È la follia temperata dalla vetusta maestria di Cecchi. Cose semplici ma mature e lustre, fuori da una dialettica impervia e forse innaturale...

RITRATTO DI ALFRED NORTH WHITEHEAD

di

Enzo Paci

Alfred North Whitehead è nato nel 1861 a Ramsgate, in Inghilterra, e, precisamente, nel Kent. È morto in America a Cambridge Massachusetts nel 1947. Il più grande filosofo contemporaneo di lingua inglese ha insegnato per metà della sua vita matematica a Cambridge e a Londra e, per l'altra metà, ha insegnato filosofia a Cambridge d'America presso l'Università di Harvard. Il doppio volto di Whitehead, matematico e filosofo, è documentato, per la matematica, sostanzialmente dai *Principia mathematica*, usciti dal 1910 al 1913, e per la filosofia dalla sua opera maggiore, *Processo e realtà*, uscita nel 1929, dopo i primi corsi di filosofia tenuti a Harvard. Naturalmente le due opere che abbiamo ricordato, se sono le fondamentali, non sono le uniche. Di Whitehead matematico bisogna ricordare il *Trattato di algebra universale* e l'*Introduzione alla matematica*. Di Whitehead filosofo restano sempre molto importanti la grande opera *La scienza nel mondo moderno* e *Avventure di idee*. Ma Whitehead non fu soltanto un matematico e un filosofo. Egli fu tra i primi a comprendere la grande importanza della relatività einsteiniana alla quale è strettamente legata la sua filosofia mentre sostenne sempre che i problemi della scienza non dovevano essere separati dai problemi dell'educazione, dai problemi dell'arte, della religione.

Tutto il pensiero di Whitehead tende ad una grande sintesi che si potrebbe denominare «relazionistica» ed «organicistica». Ciò è vero non

soltanto perchè Whitehead ha tentato una visione dell'universo non di tipo meccanicistico ma di tipo organico, ma anche perchè egli ha sempre cercato di porre in stretto rapporto tra di loro non solo i vari campi della scienza ma anche la scienza e la cultura umanistica. Oggi in America molte Università sono organizzate secondo un'idea della cultura umanistica che è stata suggerita da Whitehead.

Il carattere umanistico del pensiero di Whitehead era certamente legato alla sua personalità. Tutte le testimonianze che abbiamo di lui ce lo descrivono come uomo estremamente sensibile, aperto. Continuamente dedito alla sua missione di maestro, egli dava l'impressione di non insegnare filosofia soltanto dalla sua cattedra, ma sempre, in ogni occasione, in ogni atto della sua vita. I suoi scolari dicevano di lui che incarnava lo spirito di un greco dell'età di Pericle e che giudicava degli eventi della storia contemporanea secondo una visuale che teneva sempre presente tutto il grande arco della civiltà occidentale. Durante l'ultima guerra, come ci testimonia Lucien Price nei suoi *Dialoghi di Alfred North Whitehead*, usciti a Boston nel 1954, il nostro filosofo paragonava continuamente gli eventi in corso alla tragica guerra del Peloponneso così come ci è stata descritta da Tucidide ed egli sentiva che come nelle guerre del Peloponneso si era posta in rischio la civiltà greca, nell'ultima guerra era in giuoco il destino della civiltà occidentale. Ma non venne mai meno alla sua fede nell'avvenire della civiltà. In ciò si rivela il suo temperamento ottimistico, il suo rifuggire dal gusto del catastrofico, il suo continuo sforzo, che è stato quello di tutta la sua vita di maestro, per trasformare ogni evento negativo in un insegnamento positivo per la vita dell'uomo. Emanava da Whitehead un profondo senso di fede nei valori del sapere dell'arte e della morale. Era un senso di fede profondamente radicato in una vasta e complessa visione filosofica che comprende in sè scienza e filosofia, arte e religione, storia e pedagogia.

In molti ambienti Whitehead viene oggi ricordato non come un filosofo ma, soprattutto, come uno scienziato ed uno studioso della logica matematica. In altre parole si parla di lui come di un precursore della riduzione della filosofia a scienza ed i neopositivisti ricordano volentieri il periodo nel quale Whitehead ha lavorato in pieno accordo con Russell mentre ostentano di

ignorare il fatto che dal 1920 in avanti Whitehead ha dedicato la maggior parte della sua attività alla filosofia e alla metafisica.

In realtà i rapporti tra Whitehead e Russell devono essere spiegati sulla base della fiducia di Russell nella risoluzione di ogni problema filosofico secondo un modello scientifico, mentre Whitehead, pur amando la scienza e la matematica, sentiva il bisogno di ricollegare la scienza alla metafisica e si serviva della fisica contemporanea come di una rivoluzione che doveva influenzare in modo decisivo tutta una nuova filosofia della natura. Russell sembrava limitato, negli anni che vanno dai *Principia Mathematica* al 1920, ad un orizzonte rigorosamente scienziato. Whitehead già da allora, cioè già dai tempi della prima guerra mondiale, anche quando parlava di scienza, parlava di filosofia, di filosofia della morale, di valori estetici, di filosofia della religione. Fu durante la guerra mondiale che Gertrude Stein conobbe sia Whitehead che Russell e nella sua celebre *Autobiografia di Alice Tòklas* la Stein ci ha lasciato due ritratti gustosissimi dei due filosofi. Le simpatie di Alice Tòklas che, come si sa, è il nome che la Stein dà all'autrice dell'*Autobiografia*, che in realtà è la Stein stessa, sono tutte per Whitehead a preferenza di Russell. Anzi Alice Tòklas ci confessa che nella sua vita ha conosciuto soltanto tre geni: il primo è Picasso, il secondo è la Stein stessa, il terzo è Whitehead. In quel periodo Whitehead era certamente in una delle epoche più felici della sua vita. Fu proprio però negli ultimi mesi della guerra che egli dovette affrontare il suo più grande dolore e cioè la morte del figlio, aviatore nella Royal Air Force, caduto nel cielo delle Ardenne. Al figlio Whitehead ha dedicato la sua prima opera nella quale il problema filosofico emerge dal problema scientifico della natura e cioè *La ricerca sui principi della conoscenza naturale*. La dedica di questo libro, pubblicato nel 1919, ricorda il giovane aviatore caduto dicendo che egli è morto perchè non dovesse perire il suo sogno di una città ideale e di una libera civiltà umana. È stato anche notato che probabilmente gli interessi di Whitehead per la metafisica e per la religione sono stati influenzati dalla morte del figlio, dopo la quale pensò intensamente al problema della morte e dei valori eterni, quei valori di cui egli ci parla tanto spesso nei suoi libri e che sono certamente legati sia alla teoria

platonica delle idee sia alla teoria specificamente whiteheadiana degli « oggetti eterni ».

Se l'incontro più importante per il filosofo Whitehead fu quello con Bertrand Russell, non si può svalutare l'influenza che ebbe su di lui l'incontro con Albert Einstein. Nel 1919 gli scienziati europei attendevano i risultati dell'osservazione dell'eclisse totale di sole del 29 marzo di quell'anno. Dal modo con cui erano state predisposte le osservazioni i risultati dovevano decidere o per la teoria della relatività o per la meccanica newtoniana. I risultati dovevano essere comunicati il 6 novembre 1919 alla *Royal Society* e alla *Royal Astronomical Society* convocate in seduta riunita. Il fisico Thomson prese la parola per primo salutando la teoria della relatività come il più grande successo della storia del pensiero umano. Whitehead era presente alla seduta e più tardi scrisse:

« Fu per me una fortuna essere presente alla seduta della *Royal Society* a Londra quando l'*Astronomer Royal* per l'Inghilterra annunciò che le lastre fotografiche della famosa eclisse misurate dai suoi colleghi dell'osservatorio di Greenwich avevano confermato la predizione di Einstein secondo la quale i raggi di luce deviano passando vicino al sole. Vi era un'atmosfera da dramma greco. Noi eravamo il coro che commentava i decreti del destino, rivelati dallo svolgersi di avvenimenti eccezionali. Vi erano elementi di drammaticità nella stessa messa in scena del cerimoniale tradizionale. Sullo sfondo il ritratto di Newton ci ricordava che la più grande generalizzazione scientifica stava ora, dopo più di due secoli, per ricevere la sua prima modificazione. Non mancava nemmeno l'interesse personale ed umano: una grande avventura del pensiero era alla fine giunta salva alla riva. L'essenza drammatica della tragedia non è la sventura. Essa risiede nel processo inesorabile delle cose. Questa inesorabilità è ciò che pervade di sé il pensiero scientifico. Le leggi della fisica sono i decreti del fato ».

Il passo di Whitehead che abbiamo ricordato può sembrare soltanto occasionale o letterario. In realtà esso rivela alcune delle più profonde caratteristiche della filosofia organicistica. Quando Whitehead parla della trasformazione del mondo newtoniano egli pensa che con Einstein nasce una nuova filosofia non più rigorosamente meccanicistica come quella di Newton ma

processuale, dinamica, finalistica. Non solo la vita dell'umanità ma l'intera natura dell'universo è processualità nello spazio e nel tempo e questa processualità può ridursi a mero divenire, o porsi come trasformazioni di tutto il reale secondo l'idea della bellezza, del bene e della verità. In questo modo il senso del processo universale è quello di vivere secondo valori eterni, secondo quelle forme ideali che Whitehead chiama «oggetti eterni». La scienza è una figura della verità ed essa non deve essere per l'uomo soltanto uno strumento ma un esempio della precisione, dell'armonia, dell'organicità estetica a cui l'universo non può fare a meno di tendere se vuol sopravvivere.

Ogni vicenda naturale ed umana, ogni civiltà, è, per Whitehead, in senso altissimo, un'avventura, un'avventura che l'uomo deve rischiare per realizzare nella storia il valore delle idee eterne. Le leggi della fisica sono un monito nel senso che l'uomo non può, alla fine, ribellarsi a ciò che è fatale ed inesorabile. Il destino dell'uomo è di diventare migliore, così come il destino della scienza e della filosofia è di avvicinarsi sempre di più alla verità. La tragedia umana deriva dal fatto che l'uomo non capisce troppo spesso il suo compito di portatore della verità nel mondo. Perciò egli si ribella e sconta il suo male. Ma per Whitehead le leggi della verità sono, a lungo andare, destinate al trionfo ed è per questo che egli dice che l'essenza della tragedia non è la sventura ma il fatto che l'uomo nonostante tutto non può fare a meno di vivere per il bene e per la verità. È così che Whitehead, nelle forme più alte della scienza, e in modo particolare nella matematica, crede di poter vedere la rivelazione della perfezione di Dio, come ha scritto nei suoi due ultimi saggi che hanno per titoli significativi: *L'immortalità* e *La matematica e Dio*.

Per Whitehead la relazione organica tra la scienza e la cultura umanistica sta al fondamento di ogni possibile civiltà. La civiltà è per lui stretta congiunzione tra esperienza umana e verità matematica e filosofica.

Più ancora è congiunzione tra verità e storia, tra forma eterna e processo del divenire. Tutto ciò Whitehead non solo lo scriveva nei suoi libri ma lo faceva sentire intorno a sé. Se guardiamo una sua fotografia, la prima impressione che proviamo, osservando i tratti del suo volto, è quella di una solita e fiduciosa serenità. Dominano le linee orizzontali piuttosto che quelle verti-

cali, tranne che nello sguardo, che sembra diretto verso qualcosa di eterno. Ma si tratta di un'eternità sentita nelle cose del mondo, profondamente inclusa in esse. Non è uno sguardo rivolto spazialmente verso l'alto. Sembra che, quasi istintivamente, per colui che guarda così i concetti di alto e di basso siano metafore insufficienti, anche se è possibile all'uomo intravedere una struttura eterna dell'universo. Forse, sembra dirci lo sguardo di Whitehead, l'eternità è l'anima delle cose e Dio si rivela nel modo del loro accadere, nel loro realizzarsi attraverso il giuoco del possibile. Ora proprio queste osservazioni possono suggerirci qualcosa per la filosofia di Whitehead. Il processo della natura della vita e della storia è per la filosofia organicistica una continua dialettica tra il possibile e il reale, tra ciò che permane e ciò che emerge, tra il condizionamento del passato e le vie nuove dell'avvenire.

Se invece di una fotografia immaginassimo di avere davanti a noi un quadro potremmo fantasticare su come il pittore lo avrebbe dipinto. Forse egli avrebbe cercato di cogliere sul viso di Whitehead un riflesso della luminosità ellenica ma avrebbe dovuto rappresentare il nostro filosofo sullo sfondo del paesaggio della provincia inglese, e ricordare simbolicamente i ruderi romani, sassoni, normanni, e la presenza continua del mare. È Whitehead stesso che, nelle sue note *autobiografiche*, scritte per il volume dedicatogli dalla *Collezione sui filosofi viventi*, diretta da Paul Arthur Schilpp, ci suggerisce lo sfondo che abbiamo tentato di tratteggiare.

Egli racconta di appartenere ad una vecchia famiglia inglese la cui attività era rivolta all'educazione, alla religione all'amministrazione provinciale. Tra i capostipiti della famiglia ricorda un Giorgio Whitehead di cui parla Giorgio Fox nel suo *Diario*. Il nonno e il padre di Whitehead dirigevano una scuola privata ed il padre era un pastore della Chiesa Anglicana. I problemi dell'educazione hanno sempre preoccupato Whitehead, e su di essi egli ha sempre scritto, anche quando sembrava occuparsi soltanto di scienza o di metafisica. Il senso dell'educare gli era innato quasi in forma religiosa ed è questo senso che caratterizza l'atmosfera della sua vita e della vita della sua famiglia. È un'atmosfera strettamente legata alla storia inglese ed ai riflessi di una filosofia generale sul costume, sulla vita di provincia, in un'intima comunità di sentimenti. Whitehead, che concepisce l'universo come un permanere

ed un emergere continui, sente che la storicità si rivela forse più tangibile in un'amministrazione locale e nei suoi problemi che nello schema dei grandi fatti storici.

C'è in Whitehead una relazione intima tra ciò che è familiare e ciò che è storico. Questa relazione risuona profondamente nel suo pensiero. In essa si rivela un senso della concretezza storica che vede l'universale nel particolare e che scopre nel processo di ogni evento un rapporto continuo con il processo cosmico.

Secondo Whitehead una concezione puramente meccanicistica dell'universo, per la quale il tutto non è che una somma di pezzi di materia nello spazio e nel tempo, non riuscirà mai a spiegare il processo universale e, in questo processo, la storia di una vita. « Il cammino di una vita — egli scrive — è qualcosa di più dei rapporti casuali di pezzi di materia nello spazio e nel tempo ». Questo « qualcosa di più » è in un certo senso tutta la filosofia di Whitehead. Non è soltanto la logica e la scienza. È un profondo modo di sentire e di percepire nel quale la finalità e il valore sono sempre presenti. La presenza del valore nel sentire è ciò che viene indicato da Whitehead come carattere estetico del sentire. L'esteticità come testimonianza dei valori caratterizza dunque l'atmosfera del senso, della percezione, del sentimento. « Se si fa astrazione da quest'atmosfera — egli scrive — uno schema filosofico vale, nella sua astrattezza, quello che vale un altro ». Esteticità e sentimento sono funzioni di primo piano nel processo storico e nel processo cosmico dell'universo.

Nel 1864 Whitehead, bambino di tre anni, si trovava a Parigi, di passaggio. Tornava dalla Svizzera dove aveva trascorso le vacanze. Non sapeva dov'era: tutto era per lui ancora immerso nell'oscurità dell'inconscio. Ma una visione di quel tempo rimarrà in lui. « Una conturbante ed elusiva memoria — egli scrive — rimase lungo la mia vita, come un filo che riuniva me bambino coll'impeto del succedersi della storia ». E così continua in una pagina nella quale la sua filosofia si rivela nel dono dello scrittore:

« La scena era quella di una luminosa giornata, la bambinaia sedeva su una panchina ed un ampio viale si apriva di fronte a lei. Il bambino giocava in un parco, bellissimo per le sue piante, per i suoi fiori, per i suoi cespugli:

nello sfondo della strada appariva un grande palazzo, ma dove veramente la strada conducesse il bambino non sapeva nè desiderava saperlo.

« Lungo la strada, proveniente dal palazzo, marciò un splendente reggimento di soldati, e, dopo essere passato davanti alla panchina, scomparve verso l'ignoto. La scena è tutta qui, staccata da qualsiasi indicazione di data e di luogo, e così rimase nella memoria durante gli anni successivi. Per tutta la sua infanzia il bambino tentò spesso di identificare il luogo. Ogni anno, nella tarda primavera, egli passava due mesi a Londra, in una casa che attraversò il *Green Park* guardava verso *Buckingham Palace*. Conosceva ogni panchina della strada sulla quale la compagnia delle guardie della regina Vittoria marciava avanti e indietro dal palazzo. La regina stessa, che spesso passava in carrozza, era per lui una visione familiare: una piccola figura in nero, appartenente all'ordine indiscutibile dell'universo.

« Il sedile del suo sogno, però, con il reggimento di soldati che dal palazzo marciavano verso l'ignoto, rimaneva un segreto ».

La pagina che abbiamo riportato è dunque un ricordo della fanciullezza di Whitehead. Un ricordo slegato, fuori dell'organicità del mondo, un mistero che attende di essere spiegato così come gli eventi della vita di noi tutti posti di fronte alla filosofia. Whitehead continua raccontando che molte più tardi, nel 1880, egli ebbe occasione di ritornare a Parigi con suo fratello. E scrive: « Eravamo dei giovanotti tutti presi dalla vita accademica inglese. Il futuro, come la strada del sogno che dal palazzo conduceva verso l'ignoto, era davanti a noi. Improvvisamente, mentre mi ero arrestato sui gradini delle *Tuileries*, mi accorsi che ero proprio nel luogo nel quale ero stato bambino, nel luogo che permaneva come sogno nella mia memoria. La panchina era là, la strada là, il palazzo era là ».

Continuando Whitehead vuol farci capire che anche un evento della memoria di un fanciullo è strettamente collegato alla storia dell'umanità così come ogni evento della natura è collegato alla storia dell'universo. Egli riprende:

« La visione del bambino aveva accolto un barlume del libro della storia e quando fu riconosciuta rese possibile un'interpretazione tragica. Il palazzo ora era un rudere, con i muri anneriti dal fuoco. L'imperatore Napoleone III

era morto in esilio in Inghilterra. La strada conduceva a Sedan e i brillanti reggimenti dell'impero avevano marciato verso la loro rovina. L'atto finale del dramma napoleonico, di cui per ottant'anni l'Europa era stata la scena, proprio la fase finale del dramma, nella luce del suo splendore e poi della sua caduta, era stata proiettata su di me con le visioni di una panchina, di un palazzo, di una strada.

« All'epoca della prima visione apparsa al bambino di tre anni che giocava nel parco, egli era sicuro del suo piccolo mondo di sentimenti e la vita umana si esprimeva in tutte le sue forme dell'onore, della gioia, dell'ambizione.

« Il 2 settembre 1864 Atlanta era stata occupata dalle forze dell'Unione e quasi immediatamente Sherman aveva sottoposto a Grant il suo piano per la marcia da Atlanta al mare. Proprio nello stesso tempo nel quale il bambino giocava nel parco, Bismarck stava perfezionando il piano politico che doveva condurlo, dopo due anni, a debellare l'Austria. L'Italia aspettava di prendere Roma. Il papa stava consolidando il suo controllo sulla Chiesa per equilibrare il venir meno del potere temporale. L'Inghilterra stava avviandosi verso la fine del secondo dei suoi unici periodi di completa sicurezza, il primo reso possibile dalla sconfitta di Luigi XIV, il secondo dalla sconfitta di Napoleone.

« La storia del mondo si focalizza in più vite e i grandi eventi di cui parlano gli storici influenzano la vita di tutti. Per questo il fondo della vita umana non è soltanto schematico, esso è costituito soprattutto dai sentimenti che nascono dalle reazioni determinanti di piccoli e definiti gruppi di persone. La storia generalizzata di un'epoca misconosce in modo desolante i reali sentimenti individuali della gente tranquilla che vive nelle strade secondarie e nelle cittadine di campagna ».

La storia e gli individui formano un processo organico e non dobbiamo dimenticare che la vera e concreta vita è negli individui e negli eventi particolari e non negli schemi astratti della storiografia e della scienza per quanto utili possano essere gli schemi scientifici. È questo uno degli aspetti fondamentali di Whitehead filosofo che, come è facile vedere dalle sue *Note autobiografiche*, si rivela anche nel Whitehead scrittore.

Il giovane che cerca la visione eludente del passato, il sogno del bambino, ricorda Marcel Proust alla ricerca del tempo perduto, di avvenimenti insieme nascosti e pressanti nella permanenza della memoria. Ed è un'esperienza analoga a quelle descritte da Proust, la riscoperta, di fronte alle *Tuileries*, del vero significato del sogno del bambino che viveva nella memoria. Il sogno sarebbe caduto, come tanti eventi della vita, se il sentimento, nella memoria, nella relazione tra passato e presente aperta al futuro, non ne avesse ritrovato il senso esprimendolo nell'arte, trovando nell'espressione la sua vera realtà. L'estetica, l'arte, è connessa al processo storico reale nelle sue complesse interrelazioni. La storia del mondo vive anche in una sola giornata dell'uomo, per esempio nel signor Bloom dell'*Ulysses* di Joyce così come, nella monade, vive l'universo.

La relazione organica che tutto raccoglie non è il succedersi meccanico dei fatti ma la connessione estetica che, da una memoria che sembra inconscia, si innalza alla consapevolezza dei rapporti tra l'individuo e il suo tempo, tra un momento storico e l'universo. Anche nella *Recherche* di Proust si può rivivere un periodo della storia di Francia, dall'affare Dreyfus fino alla prima guerra mondiale.

Per Whitehead non esiste il processo della natura e quello della storia senza la concretezza del sentimento e dell'espressione. Una visione inconscia unisce il bambino che giuoca al dramma napoleonico e ciò che vive il bambino è concretezza storica non meno del dramma politico, concretezza più viva dello schema genericamente storiografico del grande avvenimento, del grande periodo che ignora la realtà degli umili e più provati protagonisti della storia.

Per Whitehead la storia non è superficiale sistema di notizie ma è l'insieme vivo dei rapporti tra i vari modi con i quali persone e gruppi sentono il processo storico. La storia del mondo, certamente, non è la storia di un uomo o il modo con il quale un uomo vive la storia. Ma non è nemmeno la storia di categorie astratte, del giuoco dialettico delle categorie, o dei vari sistemi storici costruiti su modelli teorici di eventi totalmente distaccati dal modo con il quale sono stati sentiti e vissuti e quindi, in fondo, dal modo con il quale sono concretamente avvenuti.

Persone e gruppi sono elementi costitutivi della storia. In ogni persona

o gruppo si incrocia l'esperienza di relazioni complesse. Questo incrociarsi di relazioni, per il modo con il quale sono vissute, rende impossibile una rappresentazione meccanicistica della storia, una concezione storica in cui dei « pezzi di storia » possono essere casualmente collegati nello spazio e nel tempo. Per Whitehead la storia è dunque « organica », nel senso che è continuo collegarsi di eventi che formano un'armonia viva, come è viva l'armonia di ogni corpo organico. Nel processo della natura ogni realtà organica è in relazione con tutte le altre, così come ogni persona, nella storia, è in relazione con tutte le altre persone. La storia è costituita di vari piani e dimensioni, dal rapporto tra la dimensione napoleonica e quella dell'amministrazione locale di un distretto. Storia ed universo sono dunque relazionalità universale.

Si vive la storia anche nell'inconscia relazionalità dell'infanzia, attraverso la famiglia, la città, i gruppi sociali ai quali si appartiene, in un campo di comunità di bisogni, di problemi, di sentimenti. Whitehead stesso ci indica, nella stessa direzione, un'altra suggestione in rapporto alla sua concezione processuale e storica della realtà. Egli parla delle rovine archeologiche, del loro interesse e della loro bellezza. Ricordando la casa natia nella quale ha cominciato i suoi studi scrive:

« La Cattedrale di Canterbury, con il suo splendore e le sue memorie, era a sedici miglia. Nel momento stesso nel quale scrivo posso riavere la visione precisa del luogo nel quale cadde Becket nel 1170 e richiamare alla mia memoria la ricostruzione del fatto così come se lo immaginò la mia giovanile fantasia ».

Pochi anni dopo dall'epoca nella quale Whitehead scriveva queste parole la morte di Becket colpirà anche la fantasia di Thomas Stearns Eliot che scriverà sull'argomento uno dei suoi capolavori: *L'assassinio nella Cattedrale*.

Per Whitehead anche il rapporto con le fonti storiche, con i documenti, con la realtà fisica delle rovine e dei ruderi, presuppone un intimo legame fra gli uomini, le cose, la natura. Senza questo rapporto, che si può dire genericamente estetico, o di sentimento, non solo tra gli eventi contemporanei, ma anche tra il presente e il passato, sarebbero impossibili il processo della natura e della storia. Il sentire è qualcosa di fondamentale nel quale è implicito un collegamento profondo fra tutte le cose, una complessa organica armonia.

Whitehead parla continuamente di sentimento, di esteticità, di organicità, di armonia. Egli dà a questi termini, sul piano filosofico, un valore tecnico preciso. E tuttavia già da come egli li usa parlando di sé nelle *Note autobiografiche* si indovina il loro significato filosofico, in modo che è leggendo tali *Note* che si può vedere in esse la migliore introduzione alla difficile filosofia whiteheadiana. Non è, questa filosofia, soltanto di tipo estetico. Anzi Whitehead difende validamente la filosofia rigorosamente teoretica e il suo metodo, così come difende la scienza. Ma ciò che più conta per lui è di non separare la filosofia dell'esperienza. Il linguaggio della filosofia, nella sua coerenza e nella sua organicità, deve esprimere anche il senso estetico dei fatti attuali e degli eventi costitutivi del processo universale. Gli eventi che la filosofia studia sono eventi che ci sono dati dalla nostra concreta percezione. Noi stessi siamo eventi o, meglio, gruppi organizzati di eventi. Essendo gli eventi organicamente connessi, sentirli significa sentire in noi le loro relazioni. Nella nostra percezione è presente il sentire dell'universo non solo come sentito ma anche come senziente. I concetti logici e le tecniche scientifiche non ci devono separare dalla realtà della percezione nella quale vive il concreto processo organico. Whitehead scrive nella sua opera *Scopi dell'educazione*:

« Insisto sul radicale disordine e sul carattere disorganico dei vari campi di esperienza attuale dai quali parte la scienza. Il fatto concreto è nascosto nel linguaggio modellato dalle scienze che falsifica la situazione reale in concetti esatti che alla fine ci allontanano dall'esperienza vissuta ».

La filosofia è coerente non solo per il rapporto logico dei suoi concetti all'interno del ragionamento ma anche perchè rimane sempre in contatto con l'esperienza viva della realtà. Questa realtà per Whitehead è sempre in divenire, è sempre processuale, ma è anche continua tendenza ad una finalità armonica. È perchè questa finalità armonica vive anche nel *sensibile* che la stessa esperienza sensibile tende verso l'armonia o verso la bellezza. È per questa ragione, infine, che Whitehead ha potuto scrivere che il sentimento estetico, inteso come presenza concreta del valore, dà un significato positivo alla realtà universale.

(dal Terzo Programma)

Le idee contemporanee

POETICA DEI POETI

*N*ella recente scelta dei Viaggi e saggi di Hugo von Hofmannstahl, curata da Leone Traverso (Collana Cederna - Vallecchi), si può leggere nella versione di Giorgio Zampa la bellissima conferenza dal titolo « Il poeta e il nostro tempo », tenuta nel 1907. Un brano soprattutto mi sembra di molto interesse anche per i nostri giorni, ed è quello in cui si definiscono la natura e i compiti del poeta: « Egli è colui che ama i dolori e ama la felicità. È l'entusiasta delle metropoli e l'entusiasta della solitudine. È l'appassionato ammiratore delle cose che esistono ab aeterno e delle cose che sono di oggi. Londra nella nebbia con spettrali cortei di disoccupati, le rovine dei templi di Luxor, il mormorio di una solitaria sorgente silvestre, il ruggito di macchine gigantesche; i passaggi non sono mai difficili per lui, ed egli lascia la sorpresa isolata a chi possiede una fantasia più tarda della sua; poiché egli stupisce sempre, ma non è mai sorpreso: nulla gli appare di assolutamente inatteso, tutto è come se fosse sempre stato, e tutto esiste, tutto esiste nello stesso tempo ».

Questa paginetta potrebbe richiamare molti poeti e prosatori (lo stesso Hofmannstahl non fa rigorose distinzioni fra poeti in versi e in prosa, e per lui, ad esempio, Balzac è un autentico poeta) ad una più aperta variazione di temi e ad un minor abbassamento di tono davanti alle idee generali. Parlo soprattutto degli scrittori italiani, un po' troppo assuefatti a muoversi in direzioni ben determinate di volta in volta: ieri la concretezza, l'oggetto, la pura visività, oggi il costume, la politica o la società. Ma in questi ultimi casi, soggiogati o intimiditi dall'argomento, essi si sentono costretti ad usare un linguaggio cronachistico, terra terra; e insomma, mentre da un lato ammettono nel regno della poesia, o almeno nel loro mondo, temi sempre ritenuti « impoetici », dall'altro lato li costringono a vestire le parvenze della prosa più squallida e inerte. In modo simile, quando parlano di argomenti inerenti alle scienze, questi novatori usano un linguaggio pseudoscientifico (cioè del tutto arido e razionale); mentre lo stesso Hofmannstahl osservava che è innata nella scienza l'ambizione a diventare musica;

e questa « aspirazione a salire fino a illimpidirsi in matematica » è, anzi, « l'unica cosa ancora umana delle scienze ». Ma lo scrittore d'oggi, ignorando quell'aspirazione, tradisce ogni attesa e mantiene la scienza prigioniera della propria disumanità.

La riduzione dell'arte letteraria a pura esposizione di fatti dovrebbe, secondo alcuni, accrescerne l'efficacia presso i lettori. « Dir le cose come stanno », senza il lenocinio di aggettivi, di immagini o di qualsiasi artificio stilistico, pare l'imperiosa necessità dei tempi. Altri invece pensano che una delle cause del disinteresse generale verso la letteratura sia da cercarsi proprio nell'ostracismo dato alla fantasia, all'arte dell'esporre, alla capacità di persuasione che si nasconde nell'uso accorto del linguaggio. Nel suo *Art poétique*, uscito ora presso Gallimard, Roger Caillois racconta un grazioso fatterello. Eccolo, tradotto: « C'era a New York, sul ponte di Brooklyn, un mendicante cieco. Un giorno un tale gli chiese quanto davano in media i passanti, in una giornata. Il poveretto rispose che ben di rado racimolava due dollari. Allora lo sconosciuto prese il cartello che il mendicante portava sul petto, lo rivoltò e scrisse qualche parola sull'altra parte. Poi lo rese al cieco, dicendogli: " Ecco, ho scritto sul vostro cartello una frase che farà aumentare di molto la vostra questua. Tornerò fra un mese. Mi direte il risultato ". E, trascorso un mese: " Signore ", disse il mendicante, " come ringraziarvi? Faccio ora da dieci a quindici dollari al giorno. È magnifico. Ma qual è la frase che avete scritto sul mio cartello e che mi frutta tanta elemosina? ". " Semplicissimo ", rispose l'uomo, " prima c'era Cieco dalla nascita, e io invece ho messo: Fra poco sarà primavera, io non la vedrò " ». E Caillois commenta: « Ecco l'inizio della rettorica e, attraverso tale intermediario, quello della letteratura e della poesia ».

Un'altra citazione dal gustoso libro di Caillois potrebbe essere dedicata ai novantanove centesimi dei ventimila poeti italiani viventi che si sono già innalzati, per autoesaltazione, un monumento più durevole del bronzo: « Molti fra quanti scrivono poesie si mostrano al momento opportuno, per incapacità o per assuefazione al minimo sforzo, impacciaticissimi nel redigere una semplice lettera, nella quale, se non altro, occorre servirsi di una grammatica meno indigente ». Ecco, la legge del « minimo sforzo » come causa di tanta versificazione corrente, non è forse una scoperta che varrebbe la pena di studiare a fondo?

È stato detto che Boris Pasternak, col Dottor Zivago, si è rifugiato nella grande tradizione del romanzo russo ottocentesco; e cioè — aggiungono certi critici — ha fatto un passo indietro, ha rinnegato il suo slancio giovanile verso la modernità, e insomma è diventato un reazionario delle lettere. Modo curioso di considerare i continui mutamenti delle forme artistiche in senso progressivo, come si fa per le scienze (e infatti, un astronomo che abbandonasse il sistema copernicano per tornare al tolemaico, meriterebbe, a dir poco, un ricovero in casa di salute). Ma l'evolversi dell'arte, se di evoluzione è possibile parlare, si nutre invece di ritorni almeno quanto di avanzate; e quando le avanzate conducono, come nei tempi nostri, a un vicolo cieco, il ripiegare sulla tradizione può essere un gesto di coraggio, anziché una prova di pusillanimità. Lo stesso Pasternak lo aveva chiaramente espresso nella sua Autobiografia (stampata ora in traduzione italiana presso l'editore Feltrinelli): « Io non amo più quel che fu il mio stile fino al 1940, nego una metà di Majakovskij, non tutto Esenin mi piace. La generale disintegrazione delle forme che fu propria di quell'epoca, l'impoverimento del pensiero, il linguaggio

impuro e disuguale oggi mi sono estranei. Non ho nostalgia dei lavori difettosi e imperfetti che ho perduto... Nella vita, perdere è più necessario che acquistare. Il grano non germoglia se non muore. Bisogna vivere senza stancarsi, guardare avanti e nutrirsi delle riserve elaborate dall'oblio in collaborazione con la memoria ».

Da questo consapevole sacrificio è nato uno dei romanzi più affascinanti del nostro secolo: un romanzo che non è l'opera di un retrivo, bensì di uno scrittore proteso verso un futuro ben diverso da quello che gli attuali direttori di coscienza e i regolatori supremi dell'estetica vorrebbero preparare.

Si nota, specie fra i giovani e i giovanissimi, una spiccata tendenza a fare di Dostoevski l'emblema dello scrittore completo e totalmente « impegnato », da contrapporre alla figura sempre più svalutata del « letterato ». In altre parole, Dostoevski sarebbe l'artista-uomo, il poeta-profeta, lo scrittore-educatore, e insomma poco meno di un santo votatosi, faute de mieux, alle lettere. Nulla si toglie alla sua grandezza, credo, negando o riducendo quelle equivalenze dettate da sincero ma ingenuo e incontrollato fervore. La vita del grande romanziere russo fu una successione di torbidi tormenti, di cadute, di debolezze, di fallimenti spirituali; ed è anzi quasi miracoloso che un'esistenza così disperata consentisse la creazione di opere di così alto valore. Un buon contributo ad una valutazione più obiettiva lo porta Marc Slonim con il volume Gli amori di Dostoevskij (Ed. Centro Internazionale del Libro, Firenze). Fedor, dice il critico russo-americano, ereditò dal padre « il carattere cupo, la mancanza di garbo e di amabilità; pedanteria, dispotismo, irascibilità caratterizzavano ambedue ». Quando lo scrittore inizia le prime prove letterarie, « invidia, amor proprio ferito, esplosioni di orgoglio si alternano con la tristezza e con lo scoraggiamento »; ed egli stesso confesserà: « Ho dei difetti terribili: un amor proprio e un'ambizione illimitati ». Un suo intimo amico, scrivendo a Tolstoj, rivela la « lussuria bestiale » e la « depravazione » del romanziere, il quale del resto aveva ritratto se stesso nei personaggi di Svidrigailov in Delitto e castigo e di Stavroghin nei Demoni. E lo Slonim, a proposito dell'amore di lui per Maria Dimitrievna, nota: « La sensibilità all'infelicità altrui aumentava stranamente la sua emotività erotica. Tendenze sadiche e masochiste s'intrecciavano in lui nel modo più bizzarro ». Queste, e moltissime altre, sono affermazioni che il critico documenta in modo irreprensibile; e non abbiamo perciò motivo di ritenerle in alcun modo arbitrarie.

Ma la caratteristica che forse è meno ammessa dagli esaltatori odierni di Dostoevski è il suo profondo amore per l'arte letteraria, per la letteratura in sé (come l'ebbero tutti i grandi « contenutisti », Balzac non escluso). Appena dopo la tortura psichica della finta fucilazione, in procinto di partire per i lavori forzati in Siberia, di una sola cosa si preoccupava veramente, di non poter scrivere. In una lettera al fratello diceva: « Dio mio, quante immagini, vissute e ricreate da me, andranno perdute, si spegneranno nella mia mente o si dissolveranno come un veleno, nel sangue! Sì, se non potrò scrivere, morirò. Meglio quindici anni di reclusione ma con la penna in mano ».

Questa è la passione che cancella tutte le altre, o che le fa sembrare trascurabili a noi posteri. I documenti raccolti in questo libro tolgono forse un santo a una generazione antiletteraria, ma aggiungono un eroe alla lunga schiera degli scrittori sacrificatisi per la loro opera: la sola che conta.

G. B. ANGIOLETTI

DOVE VA LA POESIA?

C'è nel parlare oggi di poesia il diritto a un'emozione, per prima cosa, orgogliosa di questa nobile e vecchia ragazza. Come sopravvive! Come vive, anzi, mostrandosi oltre che brava e a volte bella, ancora spontanea, giusta, opportuna. Di lei si può sentire come di nostra madre — se il figlio non è giovane — la mamma che riscopriamo a un tratto in grado di aver gesti o parole più convenienti che in ogni altra persona alla nostra realtà presente, così lontana da lei, ora per ora. La situazione attuale dell'uomo è profondamente avversa alla familiarità con la poesia, all'uso costante, libero, impetuoso della sua grazia e della sua amara grandezza. Ciò che sappiamo meglio di noi uomini viventi è che siamo impoetici. L'ultimo gozzaniano direbbe anche: spoetizzanti. Stancanti, inaridenti, per qualunque risorsa alta o delicata. Ebbene non è nuovo né strano che i poeti trovino ravvivata, più sciolta e premurosa, la poesia nelle età più « impoetiche », più « spoetizzanti », in generale. È una madre. Le sue rivincite del sentimento restano infinite.

Gli anni nei quali scrivere in versi parve a poco a poco un coraggio inutile, sono passati, nella nostra epoca. Se ne può ormai fare la storia, avendone la forza. Stanno intorno al '50. Quando le appassionate esperienze e misure di guerra, e le promesse d'un mondo nuovo, o i profondi modi di non credere che il mondo possa per l'uomo trasformarsi, decadde- ro insieme. La poesia *engagée*, la poesia unita a un'eloquenza storico-morale (dove le ragioni politiche fermentavano e riuscivano oneste) non diede molti risultati neppure nel dopoguerra immediato. Ma lo slancio esisteva. E ancora uno slancio naturale, dalle forme, dalle forze compresse e vive del ventennio « fascista » si opponeva a qualunque trasformazione plenaria, chiedeva sviluppo interiore e parole, forme. Infine, i motivi più indefinibili, che non troveranno mai degli storici ma solo degli interpreti sorpresi, quasi raccoglitori d'oggetti rari che a un tratto incontrano l'oggetto unico, infine, dicevo, le radici della poesia diedero allora direttamente un albero, un libro, il *Dolore* d'Ungaretti. Tutte e tre le nutrizioni caratteristiche dello scrivere in poesia erano insomma rappresentate. C'erano la *volontà buona* dei credenti e quasi credenti nel presente — che è già il futuro —, la *convinzione soprattutto della verità* poetica non soggetta ad alcuna interruzione di corrente, e c'era, per esempio, Ungaretti. Fu una buona stagione dunque il dopoguerra poetico anche se produsse poco di ottimo, pochissimo d'eccezionale. I suoi meriti riguardano specialmente la vitalità, un clima caldo e ricco di contrasti illuminati dall'interno. Ma cambiò rapidamente. È impossibile camminare a lungo su una strada d'intervento poetico nella storia, o anche solo di passione verso questo intervento, nel tempo che i politici lavorano a preservare l'una dalla altra situazioni, forze, alleanze intimamente avere di speranze o illusioni, e vi riescono. D'altra parte è inumano opporre, ai caratteri atroci e freddamente minacciosi di un'intera realtà, per uso, un linguaggio lirico « squisitamente » idealizzato e folto di sottintesi culturali.

Che Ungaretti, Montale e altri poeti principali o minori trabocchino come devono anche del proprio passato, di una storia ideale e linguistica estremamente singolare, è giusto. Ogni estendersi, invece, di questo privilegio a una larga società di scrittori in versi, ogni costruzione d'una specie di *poesia collettiva* con un passato linguistico e, perchè no, sentimentale a gestione interconcorrente, richiede circostanze favorevoli. *L'ermetismo* 1940 rispondeva a un vortice sincero di notizie nuove sulla poesia nel mondo, e d'indicibili presagi su ciò che stava quasi per rinnovare da zero la nozione d'umanità. C'era una ricchezza ansiosa e vergine, dentro a quelle stesse insopportabili ricorrenze verbali. Quanto potevano tenerne stretta a loro gli anni 1948, '49, '50, '51, così duri da casa fino ai limiti della terra, così infidi, maligni senza libertà futura, complicati da motivi compromettenti per tutti, e razionali, ragionevoli quasi, sporchi di bugie con metodo onorando come la peggior moglie di Cesare? La miseria bisogna riconoscerla. Non si può vestirla di colori troppo alti. Anche la poesia vera, molto scarsa in quegli anni, sembrava a prima vista un'ignoranza del mondo o un'offesa troppo superba al suo abbassamento. Superba di che? Con quale ragione? Non avrebbe dovuto, piuttosto, mortificarla la vicinanza a tanti versi importuni? È mutato anche questo. Non ha mai smesso di mutare, s'intende, nell'intimo delle vere condizioni poetiche. Mi ricordo quando leggere certi versi di Sereni in qualche foglio stampato ridava fresco il rapporto fra purezza lirica e semplicità, espressione, giudizio su i sentimenti. Ma è stato poi specialmente *Onore del vero* a provarci quanta forza di vita nel tempo resti possibile a una purezza lirica non accentuata, non insistente sopra se stessa, anzi prossima alla semplice e diretta esperienza dell'anima in un lavoro riflessivo, gnomico volentieri, tutto realtà morale. L'uomo che si giudica determinando quel che sia degno d'esser suo, liberamente, cioè, all'altezza misurata della parola poetica. Il vero con onore. Non importa allora se l'uomo pubblico e sociale vi si trovi nominato, o presente per immagine; e disperato, nel volto, o no; ciò che è poetico in un libro come questo di Luzi diventa anche il limite morale a ogni nostra disperazione possibile, sentiamo ancora nel modo più semplice che non *possiamo* non sperare di noi, che il rapporto fra ideale e reale è ancora resistente. L'onore del vero resta comunicativo. Questo libro è un augurio e in ciò che augurava di più chiaro sembra già riuscito. Si è tornati a trovare, nella poesia, un linguaggio presente.

Luzi come ricetta? Leggendo in un poeta diverso da lui quanto Pasolini, le *Ceneri di Gramsci*: «... il grigiore del mondo, — la fine del decennio in cui ci appare — tra le macerie finito il profondo — e ingenuo sforzo di rifare la vita; — il silenzio, fradicio e infecondo... », sento che è stato ben necessario qui nella sua energia, di Pasolini, risvegliare l'eloquenza, e dare dei nomi propri alle cose. Sappiamo quante volte ciò che in luogo d'evocare nomina, anche, la realtà da cui si trova premuto; e vi espande, ottiene il fallimento poetico. Qui serviva. Ha colpito nel segno. Una massa d'esperienze raccontabili liricamente, su un piano molto alto e insieme comune, quotidiano, con sfoghi di sentimento e ironie violente, era venuta a progressiva disposizione dei poeti italiani. Si è quasi tutti dimenticato quale forza critico-narrativa rientrasse tra le facoltà dei poeti della *Voce*, da Saba a Rebora e a Sbarbaro,

a Boine, a Bacchelli, fino agli *Ossi di seppia* direi. Era la stessa formazione critica della nostra cultura (insomma, quali altri paesi avevano conosciuto all'alba del '900 un groviglio critico come il nostro, fra la cosiddetta chiarezza crociana e lo scatto tardivo, ma profondo, di una sensibilità impressionistica già disposta a tutte le novità dell'avanguardia europea?), era una tenace inquietudine spirituale, con le febbri e le freschezze prodotte in quegli italiani ancora da qualcosa di primitivo, a complicare in modo vivo la loro poesia. Diventarono a volte i più nuovi narratori quei poeti (e Pea, infatti, e Palazzeschi e Bacchelli non furono i nostri primi narratori nuovi?) in un ambiente che giudicava senile l'arte narrativa. Tutto il tronco della nostra grande poesia « fra le due guerre », Ungaretti compreso e i più giovani Gatto e Luzi, Penna e Sereni, aveva ancora ben dentro a sé un passato *sperimentalistico*, per accettare l'insegna di Pasolini. Lo si chiamò allora la *prosa* o persino la *non-poesia* necessaria alla vera poesia. Ecco l'autentico bilinguismo, non un rapporto di lingua e dialetto ma un'intima dialettica — l'assonanza fra dialettica e dialetto mi è sempre sembrata interessante — fra diario, documento, ragione morale, racconto e lirica « pura ». Nominando a quel modo l'esperienza di Gramsci, Pasolini ha saputo risvegliare un vizio addormentato fra le troppe virtù dei nostri poeti. Il vizio di non rinunciare, insieme, all'enunciazione d'un contenuto e ad una esigenza dichiarata di comunicazione.

Così, a questi punti voglio dire, l'aspetto *oratorio* diventa anche una difesa del pudore. Si avvicina ad essere, nella sua sfrontatezza apparente, il limite poetico riconosciuto in una viva e corrotta verità, quasi « troppo » decisa a parlare; ed è infine un modo poetico per esprimere altre energie non corrotte, una misura di conoscenza nuova e penetrante. È ancora poesia. Ha un suo onore del vero.

Era facile temere una moda, là intorno, dopo il successo delle *Ceneri di Gramsci*. Nè personalmente vi è caduto Pasolini, nè gli squilli di richiamo o i tentativi di alcuni, in questo senso, hanno finora rovinato la strada dov'è buona. Le volontà e velleità ideologiche di prima portavano una malattia fatale, già a priori, lo zelo morale verso una storia piena di freddezze decisive, di rinuncie calcolate all'estremo, di fratture inderogabili. Oggi è quasi scomparso lo zelo. Ciò che ha rilievo è la critica, la polemica, il rimprovero: e la memoria della passione. Nelo Risi ne è una prova. D'altra parte abbiamo visto Bertolucci sciogliere con positiva lentezza in racconto — « romanzo in versi »... — la sua concreta ideologia d'un gruppo familiare. Più accanto a Pasolini la sincerità mi sembra evidente in alcuni nuovi poeti, Leonetti, Roversi. Qualcuno mostra oggi d'aver *bisogno* della poesia per esprimere immediatamente la propria presenza, per spiegarsi in essa, con limiti e riequilibri più difficili in prosa. È un bisogno molto antico nella storia letteraria. Di questa rievocazione dovremo sempre esser grati a Pasolini: non ne è, certamente, la fonte obbligata ma ha prodotto una chiarezza sull'insieme di quel fenomeno, una chiarezza valida anche negli errori.

Credo che ne viene in sostanza difesa la poesia limpida e casta a cui prima mi riferii nominando Luzi, Sereni. Ogni confronto sollecitante è infine un filtro utile, uno stimolo

alla scelta, un antidoto alla pigrizia del linguaggio e del giudizio. Ma sta avvenendo da sè. La polemica tra « ermetismo » e « realismo » è oggi un rudere. Se potessi qui nominare senza effetto opprimente, da Bellintani o da Rinaldi o da Piccolo ai Parrella, Cattafi, Sala, Arpino, e vari altri, i poeti cui da ultimo la fantasia si dimostrò libera d'esperienze interiori e d'espressioni precise, non troverei alcuna polemica letteraria quanto uno sviluppo di vita.

GIANSIRO FERRATA

ALL'INSEGNA DELLE ANTOLOGIE

Varie volte, per accenni e incisi, mi è capitato qua e là di esprimere tutte le mie riserve sulla moda attuale delle antologie e particolarmente sulla gara alla quale assistiamo nell'allestire, appunto, antologie delle espressioni letterarie nuove o nuovissime, di quelle che stanno ancora accadendo sotto i nostri occhi, e che non sono ancora finite di accadere (molte, anzi, hanno appena appena incominciato a verificarsi). Loro sigla, anche attraente, è dunque per lo più quella di poter mutare rapidamente, di poter dare luogo a sorprese ed anche a rovesciamenti, tanto in senso positivo — e sarebbe augurabile — quanto in senso negativo, e cioè di scancellazione, di sparizione totale. Non siamo nuovi a esperienze di questo genere, e già si può notare, di alcune frettolose fortune letterarie, sorte in questo dopoguerra, di come rapidamente si siano dissolte, abbiano fatto seguire al rumore la dimenticanza.

A proposito di antologie, quei miei accenni e incisi potevano, come accade, essere fraintesi, e io frainteso non vorrei essere. Voglio dunque chiarire che spesso mi sono trovato davanti a antologie di poeti e di narratori di questi ultimi dieci anni, condotte con bravura, con pazienza, con piena e generosa partecipazione (talora forse troppa è stata la generosità), ed anche con fatica. In modo tale da dover rendere onore e grazie a chi a simili fatiche si è sobbarcato. Nè vorrei fare intendere che questi mi siano apparsi come lavori inutili: al contrario, possono essere stati, potranno essere lavori anche utilissimi purchè se ne precisi subito la portata, purchè non si vogliano troppo ampliare le conseguenze critiche o di orientamento che da simili opere possono essere attese. Purchè, in una parola, non si presuma troppo.

A me pare, dunque, che antologie di poeti o di narratori ultimi possano riuscire utili finchè si resti entro i limiti di una precisa volontà di documentazione, finchè si intenda con questi repertori mettere il lettore comune e indifferenziato di fronte ad una « selezione », ad una specie di prima larga « rosa » dei concorrenti (secondo quello che avviene ad esempio nella prima seduta della giuria di un premio letterario), cominciando così con lo sfrondare

il tempo — secondo il giudizio del firmatario dell'antologia — di tutto il resto. Tale e tanta è l'inflazione letteraria poetica e narrativa nella quale ci si dibatte, che già quello sfrondamento potrà apparire come opera utile. Al di là di questi criteri immediati di indicazione non credo che le ultime opere allestite in questo campo possano sperare di andare. Penso anche che, quando tendano ad andare oltre, falliscano nel loro compito, e anziché portare orientamento o chiarificazione portino invece confusione maggiore, tenebra più fitta.

Bastino semplici e ovvie osservazioni per mettere in forse ogni pretesa critica o di scelta di simili repertori. Ad esempio, le antologie narrative o poetiche di questi giorni mettono sulla scena, per un decennio di recente attività, quaranta narratori, cento poeti, ecc.: semplici calcoli ci accerterebbero così che per un secolo noi dovremmo ampliare quella antologia fino a quattrocento o cinquecento narratori, e ad un migliaio di poeti. Risultato così assurdo che non vale neppur la pena e il tempo di un breve commento. Bisognerà dunque persuadersi che una antologia approntata con larghezza di documento nel 1958 può avere un valore cronachistico per il 1958 (quel valore di cronaca, del resto, non da tutti, e non certo da me, condiviso) senza affatto pretendere alla sua nascita di proporsi come un giudizio certo o come una indicazione che possa sfidare il tempo, e, sfidando il tempo (condizione necessaria), avere valore di indicazione critica.

Ancora: l'antologia è di per sé una operazione di sistemazione di una o più opere stabilmente determinate e, per così dire, fissa. Può addirittura tradursi in un mettere in cornice, mettere sotto vetro, ed essere la scelta vera, la scelta rivelatrice, quella che dovrebbe tornare ad essere chiamata « cretomazia ». Non dico che si dovrebbe perciò antologizzare un poeta o un prosatore solamente dopo la sua morte, ma per lo meno quando il suo « curriculum », la sua attività si siano dimostrati fermi, abbiano chiarito ricerche e risultati. Ma com'è possibile procedere ad una antologia quando siamo davanti a lavori ancora in corso, anzi per lo più al loro primo e talvolta timido inizio; come è possibile infarcire di esordienti le antologie; su quali elementi può essere basata una « scelta » quando non ci sono epoche differenti entro le quali scegliere, ma solamente un'epoca, e cioè la prima?

Che razza di scompensi nel modo e nei criteri della scelta, nel rigore del giudizio si devono allora determinare in un critico o in un lettore quando egli si eserciti sui testi classici della nostra letteratura, e quando invece prenda contatto con gli autori contemporanei? Di quanti pesi dovrà fare uso? Eppure va accettato come dogma oramai, a mio modo di vedere, che lo scambio, l'osmosi, è necessaria: non darà alcuna garanzia quel critico letterario di cose contemporanee il quale a ritroso nel tempo si trovi come nel deserto; nè potrà persuadere chi, preteso esperto di letteratura dei secoli passati, si smarrisca a contatto con i nostri giorni, perda facoltà di scelta e reazione sicura di gusto.

Le ultime antologie dichiarano visibilmente una conseguenza assai chiara: l'entrarne a far parte, alla fine, significherà infatti per un autore di corrispondere pienamente a quei dati, a quei denominatori comuni che subito e facilmente lo apparesentano, lo accostano

alla media delle altre diecine di poeti e di narratori, e che dunque, per lo più, immediatamente gli negano quel « quid » di autentica originalità, quell'estro che di colpo lo isolerebbe, lo renderebbe lì per lì forse inaccostabile, forse incompreso, per certo disadatto — se la sua voce avesse davvero caratteristiche singolari — a stare in una così larga compagnia. Dal che vorrei dedurre, di contro all'impazienza di certi giovani autori che vorrebbero in tutti i modi entrare nelle varie antologie, ed altre sempre più ampie ne auspicano che possano accogliere anche il loro nome, che, se fossi un poeta o un narratore di questi anni, considererei per me singolare vantaggio il non essere antologizzato.

E vorrei riconfermare la ragione più profonda del valido esercizio di questo ingrato mestiere del critico militante, nel rigore di scelta, perfino in una certa difficoltà o diffidenza di adesione. Nell'interesse di tutti, ma prima di tutto nell'interesse di quei giovani il cui lavoro presente o futuro possa davvero essere importante, si distingua da quello degli altri, si tagli netto, non sia livellato e portato a mortificazione.

Avevo, così, sommariamente riassunto queste persuasioni intorno al dilagante problema delle antologie, quando, con sconcertante puntualità, mi giunge proprio un'altra antologia, funzionando così efficacemente da riprova di quanto ho fin qui osservato, che potrà servire — se ce ne fosse bisogno — di « pezza d'appoggio » al mio ragionamento.

Corrado Govoni ha curato, appunto, e presenta in questi giorni per l'editore Ceschina una antologia della poesia lirica italiana intitolata *Splendore della poesia italiana*, da San Francesco ai giorni nostri. E non c'è chi non s'accosti con interesse a un simile lavoro giacché portato a compimento da un poeta come il Govoni.

Nella breve introduzione del Govoni si legge: « Una cosa è certa: che tra tutti i nomi dei poeti moderni qui uniti esistono quelli dei dieci o dodici destinati a restare come classici maggiori e minori più rappresentativi del nostro secolo ». E fin qui apparirà chiaramente come io sia d'accordo con lo scrivente nel ritenere che, se le cose andranno bene, « dieci o dodici » saranno i poeti « maggiori e minori » del nostro tempo. Ma, seguitando si legge: « Se qualcuno trovasse che ho esagerato nel largheggiare di credito e di giudizio favorevole per i moderni e per i giovani, io vorrei ricordargli come ogni secolo eserciti una severa inesorabile riduzione e selezione, per cui si può bene affermare che non restano per ogni secolo, e sono detti classici, che una dozzina sì e no di poeti, tra maggiori e minori, e che tale riduzione sarà senza dubbio operata anche nei confronti del nostro imponente, foltissimo campo ». E qui non si va più d'accordo, perché non si possono assumere nello stesso momento due atteggiamenti diversi, ed invocare una « sospensione del giudizio » appena si arriva a ridosso dei nostri tempi, dopo essersi invece sbizzarriti in una scelta privata, a proposito di tutti i secoli precedenti di letteratura. Il Govoni verrebbe, dunque, a dichiarare che il curatore di una antologia dovrà affidarsi a criteri critici di scelta e di orientamento solo e finché abbia a che fare con il passato, fino, insomma, al secolo scorso compreso; mentre invece dovrà largheggiare nei confronti

dei contemporanei (rinunciando a quei lumi di scelta rigorosa di cui poteva aver dato prova a contatto con il passato, e che costituiscono il vero banco di prova del suo reale possesso di doti critiche), perchè l'estrema riduzione ai dieci o dodici che resteranno la farà per conto suo il tempo. Troppo comodo, a nostro modo di vedere. Insomma: l'antologia sarà critica fino al secolo XIX compreso, sarà documentaria per i tempi nostri.

Ma queste premesse, pur discutibili, diventano francamente inaccettabili (e ce ne dispiace) quando andiamo a fare il sommario raffronto all'interno dell'antologia. Un raffronto che torna ancora a dar ragione alle preoccupazioni da noi già espresse su questo argomento. Altro che « largheggiare », altro che « esagerare » soltanto: qui siamo sul piano della vera e propria apologia dell'inflazione poetica!

Dunque: l'antologia di Govoni vuol portare in luce « le più belle 500 liriche di tutta la nostra letteratura ». Ebbene, le prime duecento di queste liriche vanno da San Francesco a D'Annunzio compreso; le altre trecento si riferiscono ai tempi successivi al D'Annunzio. È dunque maggiore l'apporto alla poesia di questi cinquant'anni, di quello di sette secoli di gloriosa tradizione italiana! Nè la proporzione cambia gran che rispetto al numero delle pagine, anche se un po' migliora per i seicento o settecento anni del passato. 482 pagine fino a D'Annunzio, 460 pagine da D'Annunzio ad oggi. Ed i poeti presenti dopo D'Annunzio sono la bellezza di settantasei, pur dovendo il Govoni scusarsi — come in simili situazioni per forza accade — di un notevole numero di esclusioni (e vi sono in tal senso esclusioni gravi: basti pensare che non c'è Parronchi. E non c'è Penna, mancano Pasolini e Bellintani. Esclusioni e sul piano della scelta e rispetto al criterio documentario). Cinquantacinque sono invece i poeti da San Francesco a D'Annunzio...

Qualche altro confronto? Così, sfogliando il libro: Petrarca ha quattordici liriche nell'antologia, Giuseppe Ravagnani e Bartolo Cattafi ne hanno sei. Guido Cavalcanti ne ha due e Isa Miranda tre; Guittone d'Arezzo non è neppur presente, ma ci sono — non preoccupatevi! — Saverio Vollaro e Francesco Di Pilla; il Poliziano ha quattro liriche come Luigi Fiorentino, ma con una in meno di Renzo Laurano. Monti esiste per una sola composizione (anche se lunga) e Francesco Masala per due. Marino Piazzolla ci porta tre liriche, una in più del Marino... Giovan Battista. E si potrebbe seguitare. Si noti l'assoluta scancellazione dei petrarchisti del '500: una stagione poetica, quella del Bembo e del Della Casa, totalmente scancellata dalla storia della nostra poesia. Dove il criterio critico, anche se a nostro parere errato, del curatore della antologia viene esasperato in un rigorismo di scelta; mentre invece, a contatto con i contemporanei, del tutto cede e si smaglia.

Ma basti avervi accennato. Basti che, in qualche modo, anche questa antologia possa servire di riprova delle nostre preoccupazioni, che sono solamente dettate da « amore di letteratura ».

LEONE PICCIONI

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

I racconti di Calvino

Esistono due Ligurie. Non so se siano mai state registrate sulle carte degli storici e dei viaggiatori, tanto si intrecciano l'una con l'altra e si sovrappongono, fino a riuscire inestricabili. La prima è quella più conosciuta: arida, precisa, avara, diffidente verso i grandi Sentimenti e i grandi Oggetti, e quindi l'eloquenza e la retorica, ma incline a concedersi, ogni tanto, brevissimi e violenti abbandoni di pura follia. L'altra, invece, sembra attratta dalla retorica ed esuberante vitalità quanto la prima ne ripugna, e riconosce il proprio modello letterario negli *Stylistes du Midi*, della vicina Provenza: a dirla in breve, nell'eccesso di eloquio, di colore e di fantasia della immortale Tarascona.

Credo che la maniera più semplice per spiegare le curiose contraddizioni di Italo Calvino sia di supporre che gli sia accaduto di riunire in sé queste due opposte nature della Liguria. Uomo moderno, per un verso: moralista rigoroso e sobrio, scrittore dalla fantasia netta e stilizzata, allievo di Voltaire e del Settecento. Ma, d'altra parte, egli possiede anche una immaginazione fluviale, prolifica, alla Paul de Kock, appartiene alla Liguria che ha trionfato una volta per tutte

con Anton Giulio Barrili romanziere, tocca al limite il cantastorie, lo scrittore da «Corriere dei Piccoli». Codesta singolare combinazione non vorrei davvero discuterla: ha i suoi fascino. Ma l'abbondanza e la facilità certo lo tentano: altrimenti avrebbe tagliato via metà di un libro sia pure eccellente come *Il barone rampante* ed eliminato centocinquanta delle seicento pagine di questi *Racconti* (Einaudi editore).

Quando Calvino pubblicò, a ventitré anni, il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Cesare Pavese ricordò, in una recensione bellissima, i nomi di Stevenson e di Nievo. Ancora oggi *Il sentiero* conserva pagine freschissime, insieme ad altre che invece risentono un poco della maniera neorealistica. Ma nei migliori racconti di quegli anni (*Un pomeriggio, Adamo; Un bastimento carico di granchi; Ultimo viene il corvo*), i quali occupano adesso la prima sezione del nuovo libro, *Gli idilli difficili*, ogni confusione è scomparsa. Ancora colpiscono la nettezza, la crudeltà, la rapidità inventiva del segno con il quale è registrato il reale, subito accolto da una mente agile, moderna e limpidissima. Nemmeno per un istante la ragione abbandona il controllo della realtà, anche dove sembra più ricca e fantasiosa di umori e di avventure. Hemingway è diventato razionalista. Il giovane

Pin del *Sentiero* e il ragazzotto montanaro di *Ultimo viene il corvo*, dalla mira infallibile, che uccide con la medesima sicurezza pernici, ghiandaie, trote di fiume e soldati tedeschi, sono continuamente soccorsi da uno scrittore che esalta, come loro, la dote infallibile e crudele della precisione.

Non può stupire, allora, la dedizione di Calvino al mondo delle fiabe: *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, le trascrizioni del grosso libro delle *Favole italiane*. L'ambiente più propizio allo spirito favolistico è proprio, difatti, quello della limpida e precisa ragione. Quello che il razionalista odia, soprattutto, è la meschina e trita assurdità quotidiana: il disordine continuo dei fatti e dei moti del cuore. Ma l'assurdità pura, spiegata, delle favole non può essere dominata da una razionalità assoluta, anche se capovolta? La fantasia delle fiabe discende molto più dall'*esprit de géométrie* che da quello di *finesse*. E soltanto un razionalista, forse, può sognare (come tutti i Perrault sognano) di costruire un racconto che sia fatto di puro *ritmo*: segni, indicazioni, rispondenze impeccabili.

Come tutti i novellisti della tradizione, anche Calvino obbedisce ad una necessità che si vorrebbe dire «artigiana». Scrive racconti secondo tutti i gusti e le tecniche possibili, tenendo d'occhio le mode, divertendosi ad ogni nuova trasformazione, compiacendosi della propria facilità, ma pronto, subito dopo, a svelare il segno del suo stile. La realtà, ad un razionalista, non offre resistenze: può stilizzarla, deformarla in pochi tratti, come Calvino sa fare benissimo. Più resistenze, invece, gli offrirebbe la psicologia: anche nelle grandi operazioni intellettuali dei moralisti francesi rimane difatti un residuo, una purezza di cuore, ineliminabile.

Obbedendo alla legge dei contrarii, ecco dunque Calvino abbandonarsi a vere orgie di psicologia. È curioso vedere con quale inconscia coerenza, nelle *Avventure* ma specialmente ne *La formica argentina*, e ne *La speculazione edilizia*, e ne *La nuvola di smog* (i tre racconti più importanti del libro), Calvino si muove su un terreno come quello del cuore umano, che deve ripugnargli profondamente. Certo, anche questa è psicologia. Ma è una psicologia astratta, un puro strumento analitico, che non coincide mai veramente con le

vicende individuali, e quindi può assumere movenze di pura, schematica avventura intellettuale. In questo senso, Calvino tende – qualche volta – a strafare. La sua abbondanza lo tradisce. Non c'è da stupirsene. La precisione dello scrittore intellettuale è sempre, difatti, leggermente aprioristica: nasce dal movimento della immaginazione, più che dalle necessità interne della materia. Il suo mondo sembra non aver limiti: attende soltanto la provocazione di un nuovo spunto, di una nuova trovata. Diventa quindi approssimativo, impreciso. È l'ironica vendetta che la realtà si prende, qualche volta, su chi ha scelto, completamente, la parte della intelligenza e della precisione.

Negli ultimi racconti del libro è più evidente una intenzione autobiografica. Più complicato, contraddittorio e nascosto di quanto non sembri, l'«elemento» Calvino incomincia a preoccuparlo. D'altra parte, il ragazzo del *Sentiero dei nidi di ragno* non era già stato una sua prima proiezione, avventurosa, beffarda e millantatoria? In realtà Calvino ha sempre inteso costruirsi una autobiografia deformata, versipelle. Nell'*Entrata in guerra*, era il ragazzo malinconico, aristocratico, che non partecipa alle risse e ai tumulti dei suoi compagni e della storia. Ne *Il midollo del leone* – il suo saggio programmatico – aveva esibito, con qualche compiacenza, il moralismo settentrionale, alla Pavese, del rigore stoico, del gelo opposto alle cose. Ma la corazza illuministico-stoica trionfava, in Calvino, con un così elegante eccesso di sicurezza, con un tale lucido brillio di stile e di grazie da render subito evidente che essa gli serviva come uno schermo dietro il quale poteva nascondersi, ed avanzare uno sguardo continuamente evasivo, in tralice. «Impegnarsi» gli serviva, in realtà, per non impegnarsi affatto.

Ora, ne *La speculazione edilizia*, il moralista del *Midollo* si trova immerso, con infinita gioia di Calvino, in mezzo a cose tanto più grandi di lui, incerto fra il cinema, la cultura di sinistra e una speculazione edilizia. Per non parlare di *La nuvola di smog*, dove ne è addirittura scomparsa ogni traccia e Calvino si atteggia e si contempla, con evidente passione autolesionistica, nella figurina

di un mediocre impiegato, attorno al quale la vita assume inevitabilmente gli aspetti più sconsolanti e più grigi. Con la medesima compiacenza che lo aveva spinto a dipingersi elegante, intelligente e infallibile, ora accumula su se stesso i più informi rottami. Lo « smog » della civiltà meccanica incombe sulla città; e la salvezza sembra risiedere nei superstiti margini di un idillio, nei lavandai della cooperativa *Bertulla*, per esempio, che riempiono i prati della periferia di bianchi panni stesi. Sarà l'ultima, questa incarnazione dimessa, mediocre? Ne dubito. I diversi volti di Calvino hanno sempre avuto la stessa verità delle figure del caleidoscopio. L'immagine più intera che Calvino abbia mai dato di sé è ancora, tuttavia, quella del *Barone rampante*, dove Cosimo Piovasco di Rondò, che per ribellione al padre fugge su un leccio e non ridiscende più a terra, trascorrendo tutta la vita fra gli alberi, certo giudica il mondo e gli uomini e ama e progetta riforme, ma sempre fra i più straordinari volteggi, burlescamente, senza abbandonarsi e rivelarsi mai del tutto, sempre fra gli alberi.

Il gattopardo

Si afferma, sovente, che i personaggi di un romanzo non possiedono una vera esistenza, una « personalità », e non sono altro che la provvisoria stilizzazione di un senso delle cose e della vita. L'unica vera realtà sarebbe il libro: l'organismo del libro. Senza dubbio. Ma dimentichiamo troppo presto quei casi in cui il volto, le caratteristiche fisiche, i movimenti, le abitudini di un personaggio si sono imposti subito, e così violentemente, alla fantasia di uno scrittore, l'hanno riempita, popolata, ossessionata di sé, fino al punto che la concezione del mondo, la disposizione prospettica, addirittura lo stile sembrano esser nati dopo, desunti miracolosamente da quella figura. Per quale ragione mai, ad esempio, il mediocre autore de *I gattini ciechi* (pubblicato in un numero de « L'Espresso » poteva coesistere con chi scrisse il bellissimo romanzo *Il gattopardo*? Fino nei più minuti particolari, persino nelle zone d'ombra, negli errori formali che, evidentemente, un'ultima revisione

avrebbe soppresso, il romanzo di Lampedusa è illuminato dalla straordinaria figura del protagonista, Don Fabrizio Salina.

« Lui, il principe, intanto si alzava: l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito... Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita sapevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato; e fra villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni per la riparazione di forchette e cucchiari che la sua contenuta ira, a tavola, gli faceva piegare in cerchio. Quelle dita, d'altronde, sapevano anche essere di tocco delicatissimo... I raggi del sole calante ma ancora alto di quel pomeriggio di maggio accendevano il colorito roseo, il pelame color di miele del principe; denunciavano essi l'origine tedesca di sua madre, quella principessa Carolina la cui alterigia aveva congelato, trent'anni prima, la Corte sciattona delle due Sicilie. Ma nel sangue di lui fermentavano altre essenze germaniche ben più incommode per quell'aristocratico siciliano, nell'anno 1860, di quanto potessero essere attraenti la pelle bianchissima ed i capelli biondi nell'ambiente di olivastri e di corvini; un temperamento autoritario, una certa rigidità morale, una propensione alle idee astratte che nell'*habitat* morale molliccio della società palermitana si erano mutati rispettivamente in prepotenza capricciosa, perpetui scrupoli morali e disprezzo per i suoi parenti e amici... ».

Feudatario nell'animo, il principe di Salina che si trova a vivere, a Palermo, negli anni della conquista garibaldina, è tuttavia così privo di illusioni e di speranze, così lucidamente cinico, da saper vedere oltre le passioni e gli interessi suoi e della sua classe, e quelli della borghesia che incomincia a formarsi. Pigro, egoista, sensuale, capriccioso e collerico, dedica molto del proprio tempo agli studi di astronomia, corrisponde con Arago, è abbonato al « Journal des savants » e ai « Blätter der Himmelsforschung », ha scoperto due pianetini; e questo amore per l'astronomia rappresenta, nella vita di Salina, la parte della ragione, la sublime geometria dello spirito, opposta ai fatui capricci

della storia e degli uomini. Intanto il regno dei Borboni tramonta: l'aristocrazia si dissolve rovinosamente, e i borghesi la sostituiscono nella ricchezza e nel potere. La fusione che si va preparando fra le due classi riceve anzi un suggello simbolico nel matrimonio fra Tancredi Falconeri, nipote di Fabrizio, volontario con Garibaldi, e la bellissima Angelica, figlia di don Calogero Sedara, un contadino arricchitosi, e nipote di un mezzadro del Salina, « tanto sudicio e selvaggio che tutti lo chiamavano Peppe 'Mmerda ».

Nel 1883 muore il principe Fabrizio, ormai sempre più sprofondato negli studi astronomici. Tancredi diventa deputato al Parlamento, e poi ambasciatore a Vienna. Angelica « leggeva molto e sul suo tavolino i più recenti libri di France e di Bourget si alternavano a quelli di D'Annunzio e della Serao; e nei salotti palermitani passava per una specialista dell'architettura dei castelli francesi sulla Loira... ». Dei due giovani che si erano amati, quarant'anni prima, al gran ballo di Palazzo Ponteleone, « ciechi ai difetti reciproci, sordi agli ammonimenti del destino, illusi che tutto il cammino della vita sarà liscio come il pavimento del salone, attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti nel copione », dei due giovani innamorati non rimane più nulla; soltanto le ambizioni, non più ingenui ormai, nè buone nè commoventi. Morto il principe, il palazzo va in rovina: le tre figlie, zitelle, riempiono la cappella di santini e di false reliquie.

Per scrivere *Il gattopardo*, a Lampedusa bastò distogliere il telescopio del principe di Salina dalla Galassia, per puntarlo sulla terra. Si capisce che, da quella distanza, non resistesse più nulla; e, insieme agli uomini e alle loro ambizioni, la stessa realtà fosse tacciata di inesistenza. Fin nelle più minute e apparentemente bonarie osservazioni, persino negli attimi di puro divertimento, l'occhio di questo gran signore ironico e triste porta il segno della terribile, congelante certezza che nulla esiste. Vogliamo aggiungere, allora, che il telescopio di Lampedusa non è altro che lo sguardo della morte puntato sulla vita? L'ottica della morte

è ancora, dopo tutto, l'unica possibilità che conosca lo scrittore moderno, per portare distanza, prospettiva, persino serenità, nelle proprie rappresentazioni. Lampedusa aveva compreso abbastanza la vita, disprezzava abbastanza gli uomini, per sapere che gli uomini non si possono odiare e che, se mai, « non è lecito odiare altro che l'eternità ».

Rispettava troppo, tuttavia, le regole del pudore e della cautela, per dichiarare tutto questo fin da principio, e a chiare lettere. Tanto più acuta si avverte, nel libro, la presenza della morte, il senso della decadenza e della rovina, tanto più volentieri Lampedusa si compiace delle più sottili, ironiche ed allusive grazie letterarie. Descrive gli affreschi, gli arredi, le cene di casa Salina, rappresenta un ballo, attraversa, insieme a Tancredi e ad Angelica, una lunga serie di stanze abbandonate e polverose con la spontanea sensibilità che un romanziere dell'Ottocento avrebbe posseduto per le cerimonie e la vita sociale; e vi aggiunge un gusto della « stampa », una precisione preziosa di segno, una leggerezza decorativa, che tocca, a tratti, acutezze e sfumature settecentesche. Si abbandona, con pura compiacenza intellettuale, alle più gelide gale di metafore, a rimbalzi continui e funambolici di immagini e di analogie.

È stato fatto, a questo proposito, il nome di Brancati. Credo a torto. Come deve poco a Verga, a De Roberto e al naturalismo meridionale, Lampedusa non ha nemmeno nulla, o quasi nulla, in comune con l'abile mistione di barocco coloristico, popolano, da *Opera dei pupi*, e di stendhalismi letterari a cui Brancati ha legato il suo nome. Alla tradizione siciliana, questo solitario discendente dei Normanni, che viveva più volentieri a Londra o in Lettonia che a Palermo, mi sembra quasi del tutto estraneo. Mentre i suoi modelli di narrazione sono in primo luogo Proust, ma anche Tolstoj e Flaubert, il delizioso barocco delle sue metafore non possiede mai una punta di sensualità e di colore, e discende in primo luogo dalla grande *imagerie* intellettuale del nostro secolo, alla quale hanno contribuito in egual modo scrittori così diversi come Proust e Musil, Mann e Montale, Giraudoux e la Woolf.

Ironica ed aguzza, la mente infila metafore come in un gioco, sfiora il fumismo, fingendo di possedere quella robusta e vivace sensualità che possedevano i padri, alla quale, comunque, si fa omaggio, nel momento stesso che la si irride. Anche il mondo delle metafore si dissolve, dunque, e si volatilizza. Nemmeno le immagini resistono. L'ultima parola di Lampedusa è veramente quella che ha pronunciato per Bendicò, il vecchio cane imbalsamato quando lo gettarono in un angolo del cortile: « Durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi, e l'anteriore destro sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida ».

I viaggi e la morte

Secondo Costantino Nigra, la poesia popolare dell'Italia del nord avrebbe pochissimo, o nulla, in comune con quella dell'Italia centro-meridionale. Nella prima continua ad affiorare un sostrato celtico: nella seconda un sostrato italico. Spesso letterario ed artificioso, lo « stornello » o lo « strambotto » toscano e del mezzogiorno consta di endecasillabi « parossitoni ». I versi della canzone epico-lirica specialmente piemontese obbediscono quasi sempre, invece, ad una misura ossitona. A sentire i filologi, l'ipotesi del Nigra regge ancor oggi, che sono trascorsi settant'anni dalla prima edizione dei *Canti popolari piemontesi*. Ma è quello, dopo tutto, che mi interessa di meno.

Senza parere, mascherato dai procedimenti oggettivi della filologia, Costantino Nigra aveva scelto le parti dei Celti contro gli Italici. Tutto rivolto a codesti esempi di poesia « ossitona », vale a dire grezza, irsuta, antiletteraria, così volentieri egli avrebbe invece rinunciato alle dorature e alle curve decorative, che abbondano nei versi « parossitoni » dell'Italia centro-meridionale. Tentava di spostare al massimo, verso nord, l'asse geografico-psicologico del suo Piemonte. Ricercava affinità e parentele con le canzoni scozzesi e scandinave. Filologicamente, dicevo, non aveva torto. Ma era un'altra delle fantasiose, lunatiche — ed insieme

razionalissime — secessioni che il Piemonte compiva dal corpo del popolo italiano, subito dopo di averlo costituito in nazione.

Non so se Carlo Emilio Gadda, il quale ha appunto intitolato a *Il terrore del dattilo* un bellissimo profilo del dialetto milanese (ne *I viaggi, la morte*, Garzanti editore), conoscesse codeste pagine del Nigra. Ma, per conto suo, ha sempre rivendicato, con un briciolo almeno di compiacenza, la propria natura di ultimo ed immiserito discendente dei conquistatori longobardi, prigioniero in un mondo nemico. E se cercassimo di distinguere gli scrittori italiani di oggi fra « ossitoni » e « parossitoni », non vi è dubbio che egli risulterebbe il più « ossitono », il più anticlassico di tutti. Ho avuto l'ardire, una volta, di scrivere che Dossi e Gadda riempivano le loro pagine di endecasillabi, obbedivano ad un « cursus ». Gadda mi fece allora notare, con la accorata e precisa gentilezza che non esclude mai il ribollire, dentro di lui, dei più neri furori, che in tutto il *Pasticciaccio* non vi era — lui lo aveva controllato — un solo endecasillabo.

Gadda non ama Flaubert. E si capisce benissimo. Troppo chiusa, compatta, ermetica, sino a una luce quasi marmorea, diventa la vita nelle pagine della *Bovary* o della *Education*, quella vita che egli, invece, vuol far ribollire e complicare quanto più gli è possibile. Ma non conosco, davvero, un « personaggio » di scrittore che si possa avvicinare a Gadda più di Flaubert. A possedere l'ingegno dei Sainte-Beuve o dei Thibaudet, bisognerebbe raccontare l'apparizione nelle letterature moderne di questi giganti nordici, dal colorito sanguigno, dai grandi baffi mongoloidi, esuberanti, straripanti di un'enorme vitalità fisiologica, ma dai piedi d'argilla, incapaci di muoversi nella società borghese alla quale pure appartengono per tanti vincoli di « terroir » e di inclinazioni.

Edmond de Goncourt, che conosceva bene Flaubert, diceva di lui che era un uomo « qui a eu "quelque chose de tué sous lui" ». Per Gadda, non c'è davvero bisogno di supposizioni. In tanti modi, dal giovanile *Diario di guerra e di prigionia* fino a *La cognizione del dolore* e ai bellissimi scorcio

autobiografici dell'ultimo libro, egli ha documentato la sua atroce pena di vivere: il terrore della realtà, la vita mancata, l'incapacità di agire e di partecipare, l'abulia, l'assenza psicologica. Quella vitalità barbarica si spegne, a tratti, nello squalore irrimediabile, in una atonia senza speranze. O si sfoga nelle esplosioni violente del fuoco interiore, nei disumani scoppi di collera contro tutto e contro tutti, che risuonavano e risuonano, appena la penna o la gomma non sono più al loro posto, sul tavolo di lavoro, tanto a Croisset che in via Simpliciano, in via Repetti e in via Blumenstihl. L'amore ossessivo, maniaco, dell'ordine: di ogni ordine, che trasforma questi anarchici non per elezione ma per destino in stupendi ragionieri, e può condurli ad applaudire ai massacri dei superstiti della Comune, o a credere nelle società per azioni. Una bontà ingenua, disarmata, da bambini.

In una intervista alla radio, raccolta ne *I viaggi, la morte*, Gadda ebbe ad affermare: « Ho pronunciato la parola "pettegolo". Credo realmente che un bravo narratore debba possedere e debba esercitare non soltanto quello spirito di osservazione che, forse, non mi difetta, ma anche quel gusto del conoscere (i fatti altrui), quella voracità inquisitiva che mi è le più volte mancata e tuttodì mi manca, checchè ne dicano i mordaci miei amici. Temperamento piuttosto incline a solitudine, inetto a cicalare con brio, alieno dalla mondanità, io avvicinò e frequento i miei simili con una certa fatica e una certa titubanza, con più fatica i più virtuosi di essi. Davanti a chiunque rivivo gli attimi di uno scolaro all'esame... Ecco dunque il mio punto debole, per riuscire narratore: manco di appetito, manco della cupidità di conoscere i fatti altrui, quella che tre grandi "pettegoli" possedettero in misura eminente: Dante, Saint-Simon, Balzac ».

I temperamenti come quelli di Gadda sono infatti talmente preoccupati di sè, così ricchi di bile, di smanie, di umori, che il romanzo sembra loro troppo poco, e tenderebbero invece al destino dei Giovenale e degli Swift. Qualcuno vi arriva rinunciando a sè, in un volontario processo di

ascesi. Per Gadda, invece, rappresentare è in primo luogo rappresentarsi. « Pettegolo » lo è diventato, vorrei dire che si è costretto a diventarlo, ma a proprie spese. Per riuscire Balzac, e far posto nelle sue note « alla immatricolazione dei "tipi" umani, dei "personaggi" umani o mitici o bestiali, e delle loro impagabili vicende », si è trasformato innanzitutto nel Balzac di se stesso.

Vorrei aggiungere che questo Balzac può sembrare, alle volte, un Plutarco. Gadda sarà quanto si vuole schivo, pudico, ed ostile, in perfetta buona fede, a qualsiasi mitologizzazione. Ma una nascosta e incontenibile inclinazione plutarchiana lo induce a comporre il suo autoritratto in pose eroiche. Sarà pure, quest'eroe, un eroe tragico: negativo e sconfitto. Come don Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, il protagonista autobiografico del romanzo incompiuto: *La cognizione del dolore*, il quale non si atteggia certo in gesti decorativi, ma non perde mai, neanche dove è più crudele la violenza autolesionistica, la sua statura grandiosa, monumentale.

Non manca, nemmeno, il « medaglione » d'obbligo: « Era alto, un po' curvo, di torace rotondo, maturo d'età, colorito nel viso come un Celta: ma la pelle alquanto rilasciata e stanco all'aspetto, benchè fosse una meravigliosa mattina. Vestito appena decentemente, con delle scarpe accollate di pelle di capretto, nerissime, a stringhe nere: e però poco atte, in campagna, a cattivargli la considerazione dei giocatori di tennis, o la simpatia delle giocatrici. Fu estremamente cortese. Un lieve prognatismo facciale, quasi un desiderio di bimbo che si fosse poi tramutato nel muso d'una malinconica bestia, veniva conferendo al suo dire, ma non sempre, quel tono sgradevole di perplessità e d'incertezza: e pareva dar ragione di certo distacco dai vivi... Lo sguardo si accendeva in una perspicacia velata di timidezza, in una sorta di prontezza bambinesca, la parola si animava per subito dopo arenarsi, come di uno sopraffatto subitamente, alle concioni del prossimo. Talvolta il rigore della inquisizione assumeva toni brevi, asciutti, severi, da riuscir temibili ove li avesse avvalorati una superiorità pragmatica quale che fosse, l'odio, la ricchezza, il potere, l'ufficio ».

Gadda si conosce sempre. Non importa che trascorra, verso di sè, dalla tragica esibizione e da una tetra compiacenza fino a modi più bonari: che, volta a volta, affondi crudelmente il coltello nella piaga, o indulga a qualche inclinazione buffonesca o goliardica. In ogni caso, persino nei più disumani scatti di ira, Gadda si controlla. È sempre presente a se stesso. La sua ragione — una limpida, una classica ragione — amministra tanto le rappresentazioni della tragedia che quelle della commedia. Codesta volontà di conoscersi e di rappresentarsi può ricorrere a qualsiasi arma. Non vi è dubbio, per esempio, che in Gadda vi sia un forte lato esibitivo. Per questi temperamenti, esprimersi è anche un montarsi, un eccitarsi. Istrioneggiano, senza dubbio: sottolineano con una tragica retorica la propria presenza: enfatici, truculenti, sarcastici, ridanciani. Raggiungono la verità attraverso l'eccesso della verità: e la forma, sollecitando la forma, enfaticizzando e scatenando l'espressione. Ma quale regale perfezione di modi accoglie alla fine, nel *Pasticciccio*, l'eccesso di codesto « verbiage ».

Gadda si sarà esibito quanto si vuole, ma mai per amore, come oggi capita, degli atteggiamenti e dei gesti. Come ogni vero scrittore, Gadda degli atteggiamenti non se ne fa nulla: se ne serve, li utilizza, non ne resta mai prigioniero. Se si è moltiplicato in quel modo, lo ha fatto, soprattutto, per amore delle cose. È riuscito a far coincidere, nel *Pasticciccio*, la massima ricchezza di sè con la massima ricchezza e moltiplicazione della realtà. Sono scommesse, codeste, che riescono di rado.

Secondo un mio amico, i veri, i grandi critici sono quelli che sanno fare i migliori riassunti. Non ho niente da obiettare a questa aurea massima. Ma vorrei aggiungere: coloro che fanno i « peggiori » riassunti, che riassumono nel modo più genialmente infedele, e meglio deformano e travisano i libri che gli capitano fra le mani. Sainte-Beuve, per esempio, era un maestro nell'arte di ridurre al livello minimo, all'estremo sopportabile di idiozia, i libri che non gli andavano a genio: fossero stati pure di Balzac: senza parere,

fingendo l'aria più ossequiente ed oggettiva. E non c'è bisogno di ricordare la meravigliosa banalità delle trascrizioni psicologiche di Croce. In codesta arte di riassumere Gadda, il quale possiede doti straordinarie di critico, riesce senza dubbio impagabile. Come ogni vero romanziere, le questioni che lo affasciano sono specialmente psicologiche. Meglio che riassunti, quelli che egli dedica ad *Agostino* di Moravia o a *Luna de miel, luna de biel* di Ramón Perez de Ayala, sono delle vere e proprie traduzioni psicanalitiche, mosse da un feroce ed esclusivo interesse per i contenuti.

Non meraviglierà nessuno, io credo, la devozione a Freud dell'autore de *I viaggi, la morte*. Dietro il prestigioso stilista, si è educato, in Gadda, uno psicologo scientifico, uno studioso positivista di quelle zone tenebrose dell'essere, dove la psicologia confina con la fisiologia. Nei saggi su: *Emilio e Narciso*, su *L'egoista*, come nell'inedito *Libro delle furie*, Gadda ha azzardato degli schizzi, sinora purtroppo frammentari, di una storia naturale dell'organismo umano, dalla puerizia sino ai fenomeni egoistici e narcissici o alla follia, che vorremmo vedere compiuta. Don Ciccio Ingravallo, il protagonista del *Pasticciccio*, non è forse — del resto — appena una versione questurinesca, italica, del Gadda filosofo e scienziato degli accadimenti umani?

Si sa bene quale rispetto per la tecnica e l'attività pratica abbia dimostrato questo anziano ed esperto ingegnere. In uno dei saggi di questo volume, ha scritto l'elogio delle scritture « funzionali », suggerite da necessità pratiche di comunicazione: quelle dei giuristi, dei matematici, degli scienziati, e persino dei ragionieri, degli spedizionieri, degli agenti di assicurazione, dei funzionari. Rabelais è sempre convivuto, in lui, con un Galileo. Anche i suoi più straordinari impasti ed invenzioni linguistiche nascono, in tanta parte, dallo scrupolo maniaco della precisione oggettiva, dalla ossessione del vocabolario.

Ogni scrittore riesce ad amare la realtà a suo modo. C'è chi sa riprodurre la vita, in quanto ha di più idiota e volgare, tenendo fermo alla torre d'avorio, non movendo ciglio dalla propria

attitudine di impassibilità conoscitiva. Gli scrittori come Gadda, invece, per capire l'enorme «bêtise» della vita, questo mondo insulso di barrocciai, di portieri, di affittacamere, di piccole borghesi, di prostitute e di ruffiane, hanno bisogno di riprodurla e di farla crescere in sé, come una pianta mostruosa. Quel tanto di bernesco che c'è, a volte, in Gadda: il piglio acre, crasso, persino la intenzionale volgarità goliardica, l'umor nero che finge di non capire quello che invece egli capisce benissimo, le ostentazioni di «bêtise» lombarda, tutto questo, che a taluni ahimè troppo sensibili potrà dispiacere, non è altro, alla fine, che il modo che Gadda ha scelto per educare, in se medesimo, l'amore alle cose.

Per amore della realtà egli ha voluto diventare e ha finito di diventare, il Monsieur Homais di se stesso. Ha risposto col ghigno dello scrittore «macaronico», fintamente plebeo, agli sberleffi, alle beffe, alle sciocchezze della realtà; lui che, per natura, ne sarebbe stato invece così alieno, chiuso nella triste ossessione di un caso psicologico. È riuscito ad averne in premio il più straordinario senso delle cose. Con quali dolori, a quale prezzo, il suo no originario alla vita si è potuto tramutare, per strada, in uno dei pochissimi, trionfali sì, che siano stati pronunciati da uno scrittore dei nostri giorni.

PIETRO CITATI

Critica e filologia

Classici e strenne

I nostri editori non hanno finito di stupirci. La gara iniziata in questo dopoguerra, e ad ogni fine d'anno ringagliardita, sembra farsi sempre più animosa sì che ogni ricorrenza natalizia è accompagnata dal lancio di nuovi libri, splendidamente editi, presentati dai maggiori scrittori e decorati da artisti antichi e nuovi. Il libro di strenna, anche il classico più domestico e desideroso di modesta tranquillità, si è ormai trasformato in un oggetto di lusso, in un elemento schiettamente decorativo dell'ambiente. Ho l'impressione, anzi, che gli uffici tecnici dei nostri editori lavorino infaticabilmente tutto l'anno non

tanto per scegliere e curare i testi da riprodurre quanto per decidere i colori e il tipo della rilegatura, il formato e la custodia, la peregrinità o meno delle illustrazioni esterne ed interne e delle rispettive didascalie, la qualità della carta e i caratteri tipografici, l'arguzia o addirittura la «genialità» delle bandelle reclamistiche (a quando uno studio stilistico di questo nuovo genere letterario?), e via dicendo. Tutto questo è un bene o un male? La risposta va formulata nel quadro più vasto dell'attuale costume italiano e non può essere che sostanzialmente negativa. È anche questo, infatti, un riflesso d'un modo tutto esteriore e in gran parte artificioso e snobistico di accostarsi alla vita dell'arte: un modo estroverso, visivo, agevole e brillante, di considerare il libro a metà strada tra la curiosità effimera e il gusto pacchiano della esibizione salottiera. E la colpa non è solo del pubblico, che sembra aspirare a toni sempre più vistosi e coreografici, ma anche degli editori che alimentano di buon grado questa corsa verso le sofisticate edizioni da «amatore» e hanno creato solo l'imbarazzo della scelta, preconstituendo addirittura una serie di obblighi sociali ineludibili. Ne è derivata, infatti, una sorta di dorata schiavitù a cui pochissimi sanno sottrarsi, una convenzione imperiosa che nessuno osa infrangere per non attirarsi l'accusa di un uomo troppo all'antica, se non anche di avaro impenitente. Personalmente sono gratissimo agli editori e alle persone amiche che mi hanno fatto dono, anche quest'anno, di bellissime strenne librarie, ma conservo tutta la mia stima e il mio affetto al candido giovinetto che mi ha fatto pervenire un'edizione vallecchiana, tanto più cara quanto semplice e quasi rustica, di *Ragazzo e prime poesie* di Pietro Jahier apparsa nel 1943 e tuttora (incredibile a dirsi!) disponibile in catalogo per sole cinquecento lire! Se seguisimo questo esempio e cominciassimo a regalarci scambievolmente questi patetici «fondi di magazzino»? Sarebbe almeno una moda discreta, onesta e polemicamente anticonformista... E tuttavia, in questo esuberante e chiassoso fiorire di strenne, occorre distinguere tra i prodotti completamente inutili, da lasciar consumare al «buon selvaggio»

di turno, e i prodotti intelligenti che riescono a divulgare, anche nei quartieri alti, testi importanti, o addirittura rari e preziosi, proprio avvalendosi di questo nuovo corso del mercato librario, di questa ricchezza pressante che non s'arresta dinanzi ai prezzi più sbalorditivi (spesso pari alla tredicesima mensilità di un piccolo statale), anzi ne sembra allegramente stimolata. Per questi rari libri intelligenti, che fanno veramente gola per il loro contenuto non futile, sarebbe però desiderabile che, finita la festa e spenti i lumi della euforia provvisoria, si provvedesse, rinunciando ad ogni vano spreco, a ristampe veramente economiche da destinare a compratori più direttamente interessati e meritevoli. Solo così l'operazione « strenne » potrebbe in parte redimersi da quanto di eccentrico e mondano l'accompagna. Risulterebbe, anzi, una specie di allegra vendetta consumata alle spalle di chi, ammirando il libro solo nel suo fasto esteriore come suggestiva suppellettile e acquistandolo senza badare a spese, contribuirebbe così involontariamente a finanziare anche l'allestimento dell'edizione più dimessa, a larghissima tiratura, per lettori meno abienti. In fondo è quanto si fa all'estero dove certo non mancano le stampe pregiate, ma dove fioriscono da decenni anche le grandi e curatissime collane popolari. Da noi invece ci si sta orientando in modo preoccupante, salvo poche eccezioni, verso il libro ad alto prezzo, verso il prodotto di lusso, come all'attività preminente della editoria. Il che a me sembra un fenomeno tipico delle società chiuse, a circolazione culturale fortemente circoscritta.

Sponderemo dunque qualche parola almeno per le strenne più intelligenti soffermandoci su due difficili ma veramente grandi e moderni scrittori, alla cui esatta valutazione critica non ha purtroppo giovato, sino ai nostri tempi, la impervia natura del loro linguaggio, del loro personalissimo stile, e soprattutto la pigrizia mentale e il quietismo intellettuale dei lettori tradizionali: Folengo e Porta.

Particolarmente ci rallegra che l'impresa di ristampare e di tradurre integralmente il *Baldus* del Folengo sia stata realizzata da due giovani,

Giampaolo Dossena e Giuseppe Tonna, d'estrazione emiliano-lombarda: cremonese il primo, parmigiano il secondo, entrambi in ogni modo assai prossimi topograficamente all'area storico-culturale e linguistica dell'estroso, originale, imprevedibile mantovano Girolamo Folengo, poi divenuto Teofilo e Merlin Cocai. È stato un incontro felice quello tra Dossena e Tonna, un incontro affiatatissimo che ha favorito una collaborazione non solo « estrinseca », nella distribuzione delle parti, ma anche e soprattutto « interna », nello scambio assiduo delle reciproche esperienze, nella critica compenetrazione delle personali risultanze (MERLIN COCAI: *Il Baldo*, Milano, Feltrinelli, 1958, voll. 2). Giuseppe Tonna ha avuto il merito di essersi mosso per primo, seguendo le suggestioni in lui lasciate dall'insegnamento folenghiano di Ferdinando Bernini, che fu suo professore al liceo, e ascoltando un saggio consiglio del conterraneo Attilio Bertolucci. Anni or sono, infatti, Tonna cominciò a meditare la traduzione, almeno parziale, del *Baldus*, cioè del celebre capolavoro folenghiano, celebratissimo ovunque ma molto probabilmente conosciuto per intero solo da quattro o cinque specialisti. Così nel 1956 (« Paragone », 84) Tonna poté dare alle stampe un saggio di traduzione folenghiana, facendolo precedere da una dichiarazione retrospettiva in cui erano esposte le maggiori difficoltà incontrate e le ragioni della scelta della « prosa », come unica soluzione adeguata, e della particolare mescolanza, in questa prosa, di modi dimessi e parlati e di modi aulici, cioè di un impasto linguistico di forme dialettali e di parole colte o dotte, o addirittura latine, capace di rendere modernamente la varia tessitura dello stile folenghiano che è appunto intrecciato di modi plebei, là dove ha libero corso l'ispirazione rustica, e di modi dotti, là dove scatta invece, con mordente ironia, la polemica verso la cultura accademica e le ritardate leziosaggini dell'umanesimo rinascimentale. Dai primi esperimenti Tonna è poi giunto alla intera traduzione del *Baldus* trovando, alla fine, in Giampaolo Dossena l'intelligente cooperatore per questa attuale ristampa folenghiana. Dossena infatti, per parte

sua, ha provveduto all'accurata ristampa del testo originale, posto ora a fronteggiare la traduzione e impaginato con sottile avvedutezza in modo che il parallelismo emerga visibilmente facilitando un'immediata lettura comparativa. Dossena ha ricollazionato le edizioni cinquecentine, aiutato in questo anche da Tonna, e ha potuto così migliorare in più luoghi la lezione critica che molti anni or sono aveva pubblicato Alessandro Luzio per gli « Scrittori d'Italia » del Laterza e che da tempo è esaurita. Al Dossena non si deve solo la cura del testo e la nota filologica finale, ma anche il riuscitissimo « commento » dell'opera. Si tratta proprio di un « commento » perchè la preferenza concessa alle incisioni che un anonimo xilografo, indubbiamente da ascrivere al territorio folenghiano, inserì nell'edizione del 1521 del *Baldus*, ottiene l'eccellente risultato di riproporci, a distanza, la più fedele e congeniale interpretazione grafica dell'opera del Cocai proprio come un primo invito critico a leggere il *Baldus* soprattutto in chiave popolare e realistica, come una sorta di epica favola contadina. Questo nuovo rilancio del *Baldus* appare oggi particolarmente felice e destinato a incontrare molta fortuna, perchè il gusto contemporaneo sembra il più adatto per apprezzare l'ardita e sorprendente vena romanzesca del Folengo e insieme lo sforzo da lui compiuto per foggare un mezzo linguistico, originalmente miscelato, che rompeva con gli istituti espressivi tradizionali e ambiva a realizzare, sia pure per una via assai laboriosa e pressochè disperata, nuovi moduli correnti di prosa parlata. L'avvenimento perciò esula dalle comuni e pigre ristampe di classici, ma incide piuttosto nel corso stesso della nostra cultura odierna e la stimola a rimisurarsi con un testo, carico di implicazioni psicologiche, morali e stilistiche, reso finalmente accessibile anche al gran pubblico per l'opera acuta e intelligente di Dossena e Tonna.

Dante Isella, di cui si è già recensito il bel saggio stilistico sul Dossi (*Approdo* 4, 1958), ha finalmente condotto a termine, coronandola in bellezza, l'impresa destinata a fornire agli studiosi, e ai lettori in genere, l'edizione critica

e il commento delle *Poesie* del Porta. Molte erano state, prima d'oggi, le stampe e ristampe delle liriche portiane, ma nessuna di esse offriva garanzia di sicurezza scientifica nè per quanto riguarda la lezione vera e propria nè, tanto meno, per quanto si riferisce alla lingua e all'ortografia. Mancava poi del tutto un adeguato commento esplicativo. Credo che Isella si sia proposto animosamente il compito di colmare questa lacuna sin dai primi anni di questo dopoguerra. Quel che è certo è che nel 1954 era già in grado, dopo avere dato alla luce una serie di studi preparatori, di stampare, presso la Nuova Italia di Firenze, il testo critico delle *Poesie* del Porta in due eleganti volumi, senza però introduzione nè apparato nè chiose linguistiche. A questa primizia, già di per sé preziosa, Isella ha poi fatto seguire, tra il 1954 e il 1955, una nuova edizione portiana in tre volumetti, nella collana di testi critici diretta da Gianfranco Contini per la Nuova Italia, dove figurava un ampio discorso filologico, a giustificazione del testo adottato e presentato come definitivo, e dove era introdotto un completo apparato critico con varianti e discussione di varianti. Ordinamento delle poesie, loro lezione, loro storia esterna e interna, tutto insomma era offerto al lettore, in quella occasione, con lucidità esemplare, con rigore assoluto. Si rimproverò solo a quella ottima raccolta di non avere fatto posto anche ad un « glossario » e di lasciare perciò in difficoltà il lettore non esperto e sovente anche quello non digiuno di lingua milanese. Ora anche questo desiderio di possedere uno strumento adeguato di interpretazione precisa delle *Poesie* del Porta è stato soddisfatto dall'infaticabile Isella che ha provveduto a pubblicare una nuovissima edizione portiana la quale reca un'introduzione critica, assai persuasiva, sul valore poetico dell'opera del Porta, e quindi il testo di tutte le poesie portiane con un ricco ed esauriente commento esplicativo e linguistico (C. PORTA: *Le poesie*, Milano, Ricciardi, 1958). Noi gli avevamo chiesto soltanto un « glossario » essenziale, e Isella invece ci ha fornito un vero e proprio commento; anzi, il primo commento integrale, condotto con conoscenza profonda dell'autore,

con una sicurezza che testimonia la sua lunga consuetudine con il grande poeta milanese. Si conclude così, nel migliore dei modi, un decennio di ricerche e di studi, una lunga fatica che meritava bene di essere affrontata dal momento che nessuno crede più che la poesia del Porta sia opera « minore » e che l'autore della *Ninetta del Verzee* o del *Marchionn di gamb avert* sia soltanto uno scrittore curioso e pittoresco, un inventore estroso di macchiette caricaturali. Approfondendo i risultati ultimi della critica più avveduta, Isella ha infatti perfettamente illustrato, nel suo saggio introduttivo, le virtù eccezionali, la novità e modernità dell'arte portiana, la sua intensa carica umana, l'efficienza del suo stile realistico. Le pagine dell'Isella sono certo quanto di meglio si sia scritto sul Porta sino ad oggi. Con elegante concisione vi è ricostruita la vita del poeta, l'am-

biente culturale e storico in cui si formò e visse, il significato preciso della sua polemica sociale, l'alto livello creativo del suo linguaggio artistico. Di questo soprattutto dobbiamo essere grati ad Isella, e cioè di avere definitivamente liquidato tutte le immagini fittizie d'un Porta poeta dialettale, bonario e in fondo arrendevole disegnatore di piccole figure e di divertenti scene di vita municipale. Dal celebre saggio di Momigliano agli studi e alla splendida edizione attuale dell'Isella, illustrata da inediti disegni di Guttuso, l'arco della restaurata fortuna del Porta è così felicemente compiuto. Da questo momento, infatti, ogni persona bene intendente dovrebbe avere per certo che ci si deve accostare al Porta come ad un « classico » della nostra letteratura, addirittura come al nostro maggiore poeta, insieme al Leopardi, di tutto il nostro Ottocento.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Quale è la vera vita del romanzo francese? Si può parlare di crisi o, al contrario, è lecito alludere chiaramente a un tempo di ripresa e a un periodo di rinnovamento? Secondo me, credo sia giusto dedicare almeno un po' di attenzione a quello che succede nel campo del « nouveau roman », senza per questo non vedere e non calcolare le reazioni della vecchia guardia o anche quelle della generazione alta degli scrittori che si sono dichiarati nel periodo fra le guerre.

Il nostro discorso può essere sollecitato e aiutato in tal senso da tre documenti inequivocabili: i *Mémoires de Madame Chauwerel* del vecchio Jules Romains (ed. Flammarion), la prova straordinaria di Raymond Queneau con *Zazie dans le métro* (ed. Gallimard) e *Les corps étrangers* di Jean Cayrol (ed. du Seuil), cioè un oggetto della nuova scuola. I tre libri sopportano d'essere interpretati e classificati nel semplice rapporto del tempo: il Romains si affida a dirittura alla

cronaca e non per nulla il libro ha avuto una specie di pre-successo in occasione dell'« affaire » Lacaze, il romanzo di Queneau è al riguardo una liberissima interpretazione del nostro mondo, infine col Cayrol questi legami diventano talmente sottili, fragili ed evanescenti da non consentire neppure l'impianto di una « storia ».

Sono, dunque, tre famiglie di scrittori che apparentemente non hanno nulla in comune: né ambizioni, né speranze e, tanto meno, suggestioni. Romains prosegue la sua caccia nel modo della più aperta e dichiarata tradizione: è uno scrittore che essenzialmente obbedisce al mito della « carriera », anche se non gli siano mancati stimoli di rinnovamento, tentativi di nuovi innesti. Ad ogni modo il valore del primo tomo di questi *Mémoires* si basa anzitutto sulla capacità di organizzare una « storia » e poi sul bisogno onesto di dare un quadro nudo, il più possibile vero del sottofondo della nostra società.

Con Queneau facciamo già un bel spostamento, saltiamo diversi gradi di intelligenza. Non più la realtà ma l'intelligenza critica della realtà, non più dei tagli netti nella carne della società ma dei semplici reperti, degli esempi e sulla trama di questi reperti una diversa risposta data al mondo, al mondo delle apparenze che sembra dominare e soffocare l'altro della libera formazione nella memoria.

Queneau è un lavoratore lento, e questo a prescindere dalla massa degli impegni di carattere ufficiale (è uno dei «grandi» di Gallimard e dirige l'impresa non sempre fortunata dell'Enciclopedia della Pléiade, di cui è uscito nello stesso tempo il volume dedicato alla letteratura francese: anche questo, fatto a posta per sorprendere, per disturbare la coscienza tranquilla dei professori e degli ortodossi). *Zazie* è stato cominciato molti anni fa e ripreso secondo le sollecitazioni degli umori e infine risolto di getto.

Si direbbe che il protagonista ideale del Queneau corrisponda a un personaggio ideale del nostro tempo, la minorenne, l'adolescente (insomma il tipo di Lolita), ma è un'interpretazione che vale per un momento della «variazione». Inutile anche cercare di sostenere che l'indemoniata Zazie obbedisce a un metro della realtà e corrisponde a una larga famiglia di ragazzi che frequentano le scuole di Parigi: in questi casi è troppo difficile separare con sicurezza ciò che appartiene alla letteratura e ciò che è veramente originale e spontaneo. Ad ogni modo il problema per Queneau non si pone, i suoi sono sempre personaggi indiretti e anche quando sembrano più liberi, si capisce che sono dei «robot», degli irresponsabili, degli uomini su cui si è accumulata una tale quantità di croste, di fango da impedire qualsiasi risoluzione diretta, sincera. Naturalmente il libro punta la posta maggiore sulle questioni di linguaggio, dove il Queneau dimostra la vecchia sapienza di movimenti e di allusioni, in secondo piano viene (ma non già per forza) l'interpretazione di natura filosofica: Queneau — come sapete — è arrivato alla letteratura attraverso la difficile strada della filosofia, ha studiato col Kojève, si è fermato a lungo su

Hegel e non è mai libero al momento di raccontare una storia, voglio dire che la sua storia è legata al riflesso delle cose, ai frammenti della esistenza e soltanto in rarissime occasioni si ha una visione piena del mondo, altrimenti non si supera la linea delle interrogazioni particolari, degli esami minuscoli. Dal punto della storia letteraria, non sarebbe impossibile trovare a Zazie una parentela: grosso modo, alla base c'è una forte presunzione di carattere naturalistico, si sente che il Queneau ha assorbito senza scompensi la lezione dei migliori naturalisti, Céard in testa, prima di aggredire il mondo nuovo di Joyce.

In sostanza i personaggi di Queneau sembrano fatti a posta per mettere in luce la mancanza di conseguenza delle nostre esistenze o, meglio ancora, i piccoli sotterfugi per dare alla vita un senso, una traccia. Lo stesso strattagemma di avvolgerli in un linguaggio artificiale (le parole che non dicono nulla) è un richiamo verso un approfondimento che nessuno tenta mai seriamente: di qui il sovrapporsi del linguaggio meccanico, dei luoghi comuni, delle oscenità stereotipate: tutti indici della nostra ultima insufficienza.

In tutt'altro modo, con maggior impegno dei sentimenti, combattono la stessa battaglia Jean Cayrol e il «nouveau roman». Si direbbe che lo scopo è ancora quello di far ripercuotere sugli oggetti la nostra miseria, nel caso del Cayrol l'esistenza umana è riconoscibile esclusivamente nell'atto del racconto: basta una frazione minima di distrazione o di amplificazione diversa per cadere nel caos. È stato detto molto bene che il mondo inventato dal Cayrol sotto i nostri occhi non è per nulla il mondo reale ma il mondo in cui viviamo, dal momento che corrisponde ai nostri sogni.

Da questi tre esempi è facile dedurre come il compito del romanziere in Francia sia un compito di individuazione prima che di restituzione. Perfino il Romains, catafratto nella complicata e arbitraria costruzione della tradizione, perfino il Romains sembra colto dal dubbio, sembra inquieto al momento di tirare le somme. Figuriamoci che cosa non avvenga quando manchino

tutti i sostegni, qualsiasi sistema di diga e il Queneau parta a dirittura dall'interrogazione del linguaggio o il Cayrol rimetta in discussione tutto quello che ci sta intorno.

È chiaro che, oggi come oggi, il calcolo dei risultati ha un'importanza relativa mentre è opportuno portare tutta l'attenzione sulla volontà e sulle intenzioni. Da questo punto di vista la scuola, la cosiddetta scuola del nuovo romanzo mostra di aver avvertito in pieno la parte essen-

ziale, il fondo della questione. Non conta dire che si tratta di un lavoro che precede l'opera vera e propria del romanziere, soltanto quando si saranno messe in luce tutte le questioni preliminari si potrà affrontare l'uomo e le sue storie. È quindi un tempo di pulizia, di riordinamento e in parole povere il romanzo francese si trova bloccato su un dilemma vitale: o dipingere storie di un uomo fittizio o descrivere l'uomo com'è.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Il teatro, come si sa, non è solo un elemento da valutarsi nella storia della letteratura, ma anche in quella del costume, del gusto, della moda. Appena portata sulle scene, una vicenda prende un aspetto diverso da quello che potrebbe avere in un romanzo. C'è una rispondenza immediata tra la scena e il pubblico che spiega come certe opere abbiano avuto un successo clamoroso in un dato tempo e poi sieno state completamente dimenticate. Il legame che si stabilisce tra l'attore e il pubblico è molto più intimo, diretto di quel che non sia, per esempio, nel cinema. Qui ciascuno pensa a godersi lo spettacolo; la critica, se ha voglia di farla, vien riservata a dopo. Quasi mai un film viene accolto con fischi o applausi. È questa la intima diversità tra teatro e cinema e forse la segreta giustificazione di una sopravvivenza del primo, come la si sta notando in molti paesi, relativamente anche nel nostro. È possibile inquadrare le vicende del teatro, dall'antichità a oggi, in tutto il mondo, in un solo panorama? L'impresa è certo difficile, ma deve essere anche allettante se di continuo insigni studiosi ci si provano. Le difficoltà sono molte e di vario ordine: la storia del teatro è un po' come quella della musica: esige una preparazione immensa, che va dalla conoscenza perfetta di varie lingue alla storia non di un secolo solo, ma di epoche intere, e poi

l'opera di un singolo autore si diffonde secondo una legge ogni volta diversa e ha, non di rado, risonanze inaspettate anche a distanza di molti anni dalla sua prima apparizione e in zone a volte molto lontane da quella di origine. Perché una storia del teatro sia completa, informata in ogni sua sezione, aggiornata, secondo gli studi particolari in ogni campo, è necessario qualche volta ricorrere a un gruppo di specialisti, piuttosto che a un autore solo. Ma appena il gruppo aumenta di consistenza, sorge la difficoltà di far collimare i punti di vista e di valutazione che minano spesso l'unità dell'opera. Così qualche studioso ha pensato di assumersi da solo la difficile impresa. Non basta essere un critico avveduto, occorre conoscere diverse lingue e tradizioni e soprattutto aver quel senso del « teatro vivo » che consente di distinguere quasi a colpo un'opera che si manterrà a lungo sulle scene da quella che invece scomparirà dopo qualche recita e s'ien pure delle diecine. Soltanto dopo una lunga esperienza diretta, dopo aver studiato e meditato sulle vicende, spesso assai singolari, delle opere di teatro di ogni paese e di ogni tempo, si può arrischiarsi a tentare un panorama sintetico, in cui ogni nazione, ogni autore, figuri al suo posto col rilievo che merita.

In Italia si sono registrati i tentativi di due studiosi che si sono cimentati, ormai qualche anno

fa, in questa difficile impresa: Silvio d'Amico colla sua *Storia del Teatro drammatico* (Garzanti, Milano, 4 voll., 1950) e Mario Apollonio colla sua *Storia del Teatro italiano* (Sansoni, Firenze, 2 voll., 1950). In Germania, ove l'abitudine di rifarsi sempre alla creazione del mondo è, si può dire innata e coincide coll'idea di essere «gründlich», di fare cioè un lavoro «solido», si sono avuti anche in questi ultimi tempi diversi tentativi, che val la pena di segnalare, perchè sono dovuti a conoscitori profondi del teatro come Joseph Gregor, Paul Fechter e Heinz Kindermann. Alla ben nota *Weltgeschichte des Theaters* (*Storia universale del teatro*, 1933, Vienna) del primo si è aggiunta da pochi anni la raccolta intitolata *Der Schauspiel-führer* (*Guida del teatro*) in ben sei volumi, stampati dal 1953 al 1957 (Hiersemann, Stoccarda). È una specie di enciclopedia del teatro, compilata da un solo autore, in cui si trova un sunto di ogni dramma o commedia di rilievo, con la sua inquadratura storica e una breve presentazione. È un'opera di consultazione utilissima. Dell'ultimo, è uscito da poco, da un anno circa, una lussuosa *Theatergeschichte Europas* (Otto Müller, Salisburgo), ma siamo solo al primo volume che giunge colle sue 550 pagine a inquadrare la storia del teatro antico e medioevale. Quando l'opera sarà conclusa, la si potrà giudicare meglio, ma sin da ora si impone alla attenzione di tutti gli studiosi.

Paul Fechter si è proposto lo stesso scopo dei suoi due colleghi, quello cioè di rendere conto di tutta la vita del teatro europeo, ma nella sua imponente opera, di cui è uscito proprio da un mese l'ultimo volume (*Das europäische Drama*, Bibliographisches Institut, Mannheim, 1956-59, 3 voll. in 8°, di più di 500 pagg. l'uno), è partito da un punto di vista tutto particolare, di cui si potrà discutere la giustificazione estetica, ma che dà alla sua esposizione una innegabile unità e organicità. Egli non ha cominciato da troppo lontano, mettiamo dalla tragedia greca, ma si è mosso dal Barocco. Questo perchè, secondo lui, sino ad allora, cioè per tutto il Medio Evo e una buona parte del Rinascimento, dominava il mimo, l'attore che considerava prevalentemente il testo come

un canovaccio a cui tenersi solo relativamente, ma che andava ravvivato dalle sue invenzioni e trovate, secondo le occasioni e le circostanze. «Quante cose avvengono, e quanto poche fanno la storia!». Questa massima, afferma Fechter, è valida anche per il teatro: uno storico ha il dovere di tenersi a quel che è rimasto vivo sulla scena; il resto è patrimonio di un pubblico di lettori, non di spettatori; non va trascurato, naturalmente, ma non rientra più nel materiale da esaminare con particolare cura e amore. Perchè, come scrive Fechter, «il teatro è ormai rimasto l'ultima patria del mondo della parola sensibile e della sua magia... e così la storia deve essere in fondo un ordine articolato di qualcosa di vivo, non un elenco scientificamente esatto di quel che è morto, impalidito, scomparso» (vol. I, pag. 8).

Come si vede, è un punto di vista discutibile, in quanto l'esperienza ha dimostrato che alcune opere, anche di teatro, possono restare ignorate per molto tempo e poi risultano improvvisamente vive e attuali. D'altra parte occorre ammettere che l'enorme materiale che Fechter doveva in qualche modo ordinare si dispone meglio secondo questo punto di vista in quanto l'esposizione segue da vicino la vita autentica del teatro, a cui spesso non si presta, nelle storie letterarie, la dovuta attenzione. Così ritroviamo, nell'opera del Fechter, il teatro greco, ma in dipendenza dal movimento classicista, più precisamente dopo Winckelmann, allo stesso modo Shakespeare compare in stretta dipendenza dal Romanticismo. Il che non vuol dire che l'autore di questo grandioso panorama teatrale non sappia che il teatro greco esisteva prima e che Shakespeare veniva rappresentato anche innanzi al Romanticismo, ma la rinascita classica e shakespeareiana appare così nella giusta luce. Fechter insomma non prende, come fanno molti, si potrebbe dire tutti gli altri, a unica guida la cronologia, ma tenta finalmente di dare anche alla successione, in cui le opere di teatro sono apparse (o ricomparse) sulle scene, un senso. Va inoltre aggiunto a favore dell'autore che questo suo colossale lavoro corona l'opera di tutta una vita dedicata al teatro. Fechter è stato infatti per cinquant'anni consecutivi critico teatrale, autore

(anche se in minima parte), e qualche volta collaboratore tecnico di un teatro. A molte « prime » celebri egli ha assistito personalmente. La misura con cui sa render conto di moltissime opere dimostra subito quanto grandi siano la sua preparazione e la sua esperienza.

Se ci sono delle obiezioni da fare, casomai, si tratta di critiche marginali. Ci si aspetterebbe per esempio che il volume in cui si traccia la storia del teatro dal Barocco al Naturalismo sia almeno il doppio di quello che va dal Naturalismo all'Espressionismo. E invece le proporzioni sono le stesse. Quanto all'ultimo volume che comprende il teatro contemporaneo, anche se l'autore non ha potuto dargli l'ultima mano, perchè rapito dalla morte, sarà quello che susciterà più obiezioni in quanto non comprende certi nomi e ne include altri che non hanno più importanza. Naturalmente vien fatto di osservare subito la parte che vien lasciata agli italiani: nel secondo volume 4 paginette sono riservate a D'Annunzio, nel terzo 8 a Pirandello (ambedue trattati con una certa indifferenza, più, parrebbe, per dovere d'ufficio che altro); accanto a questi due scrittori di primo piano una mezza pagina è dedicata a Rosso di San Secondo, a Cesare Meano e a Gherardo Gherardi. Di Betti, e, tra gli autori dell'Ottocento, di Praga, Lopez, e diversi altri che meritavano almeno di esser ricordati, neppure una parola. Ma si sa che in questi panorami troppo ampi il contributo più diretto è quello che l'autore dà sulle opere che ha visto rappresentare direttamente, nella sua terra. E in questo campo il Fechter è una guida sicura e informata, pronta a riconoscere anche i difetti tra quegli autori tedeschi che, come è naturale, sono i più vicini al suo spirito. In conclusione il contributo positivo è notevolmente superiore alla parte negativa, che non manca mai in opere di questo genere. Converrà tenerlo presente, da ora in poi.

Il diario è una forma letteraria, da tempo. Forse ci sarà da ora in poi da tenerlo sempre più presente, perchè oggi non credo che nessuno scrittore si metta a segnare le sue esperienze in un quaderno senza una pur lontana intenzione di

ricavarne, una volta o l'altra, un'opera, una pubblicazione. Questo toglie al diario molta spontaneità, mentre un tempo gli scrittori vi pensavano davvero come a una forma di confidenza verso di sé, colla esclusione di qualsiasi possibilità di comunicazione, anche verso gli intimi, gli amici. Soltanto autori, ancora nati nell'Ottocento, possono aver pensato al diario in questi termini, che riteniamo i più autentici. È perciò con grande interesse che ne abbiamo letti due esemplari, diversissimi tra di loro, eppure avvincenti nella loro spontaneità. Uno è di uno scrittore postromantico, dimenticato da noi, di cui si sta però risvegliando l'interesse nel mondo tedesco: Wilhelm Waiblinger. Nato nel 1804 a Heilbronn, moriva già nel 1830 di polmonite a Roma, dove si era recato in viaggio una prima volta nel 1826 e che divenne poi come la sua seconda patria. A 16 anni cominciò a scrivere, a tenere un *Tagebuch*, ed è proprio questo che è stato ritrovato e stampato a cura di E. Breitmeyer e H. Meyer a Stoccarda (Ernst Klett, 1956). Waiblinger è un tipo romantico, in tutto e per tutto. Infiammabile, vulcanico, ha la fortuna di incontrare rapidamente tutti o almeno molti dei grandi scrittori che pullulavano nella Germania divisa di quel tempo. Tra i suoi amici più famosi è Uhland e più tardi Mörike, che nel 1844 pubblicò, come omaggio al giovane improvvisamente scomparso, la raccolta delle liriche di Waiblinger. Si tratta di una figura ancora non pienamente sbazzata, ma si intuisce che da lui poteva forse nascere un poeta di notevole levatura. In ogni modo per tutti i fedeli di Hölderlin val la pena di ricordare che Waiblinger è stato il primo a scrivere una biografia del grande poeta colto da una tranquilla follia, e anche un romanzo intitolato non a caso *Phaëthon*, in cui figura come protagonista. La piccola opera biografica è stata ristampata con ragione da Adolf Beck, nel 1951, ma in queste pagine di diario si colgono le notazioni dirette della prima visita, dell'impressione che Hölderlin nella sua inguaribile forma di pazzia fece sul giovane romantico, quando lo vide la prima volta il 3 luglio 1822: « Stava appoggiato colla mano destra sopra una scatola presso la porta, mentre la sinistra restava nella tasca dei pantaloni;

una camicia sudicia di sudore gli pendeva sul corpo e coi suoi occhi espressivi egli mi guardava in maniera così dolente e degna di compassione, che un brivido di orrore mi corse per le ossa. Mi rivolgeva la parola dicendo sempre: « Vostra Maestà » e le altre espressioni erano in parte inarticolate, in parte incomprensibili, intramezzate da parole francesi. Rimasi lì come un condannato, la lingua mi si fermò in bocca, lo sguardo mi si oscurò, mentre nell'intimo penetrava e si faceva strada in me una sensazione terribile... Da 6 anni va su e giù per la sua stanza e mormora alcune parole tra di sé, senza far nulla. Di notte spesso si alza e gira per la casa, a volte esce anche dalla porta; altrimenti fa qualche passeggiata col falegname che lo ospita e scrive su ogni pezzo di carta, che riesce ad avere tra le mani, le più spaventose follie, in mezzo a cui, ogni tanto, traspare, un'apparenza di senso infinitamente strano. Quando ce ne andammo, mentre si scendeva dalle scale, lo vedemmo attraversare la porta aperta ancora una volta, mentre correva in su e giù per la stanza. Un senso di orrore mi fece rabbrivire; mi vennero in mente quegli animali, che corrono su e giù nella loro gabbia. Siamo tornati a casa storditi » (pagg. 201-203). Il diario di Waiblinger ha diverse pagine piene di questo conciso « pathos »; e i ritratti di poeti sono sempre felici, sia che si tratti del disgraziato Hölderlin, del delicato Mörike, del solido Uhland. Questo *Tagebuch* è una testimonianza nuova e interessante e — quel che più conta — assolutamente spontanea di un uomo certamente di talento, che è morto in Italia, a cui ha dedicato alcune delle sue migliori liriche, e che poteva forse divenire una figura di rilievo molto maggiore nella storia letteraria dell'Ottocento.

L'altro diario è di uno scrittore moderno, completamente trascurato tra di noi: Oskar Loerke. Fu principalmente un poeta, molto vicino alla musica e ai musicisti e un suo libro su Bach e ancor più quello su Bruckner non saranno tanto facilmente dimenticati. Nato nel 1884 in un paese della Germania orientale, visse sempre modestamente, nell'ombra, pago delle gioie che la poesia, la musica e la consuetudine cogli scrittori del suo tempo gli avevano procurato. Perché fuori da qualsiasi

sistemazione statale e ufficiale, Loerke fu per lunghissimi anni il consigliere letterario della casa editrice Fischer — che ancor oggi esiste — e adempì all'ufficio apparentemente umile, ma tanto importante, di « lettore » di manoscritti; in parte dipese da lui, se molti scrittori tedeschi, che ebbero poi successi clamorosi, vennero rivelati al pubblico tedesco e mondiale. I suoi diari abbracciano un lungo periodo; vanno dal 1903 al 1939; si potrebbe dire: quasi sino alla sua morte, avvenuta nei pressi di Berlino nel febbraio del 1941. In tutto il periodo del lavoro più intenso questi diari di Loerke sono preziosi per i riferimenti alle personalità più in vista della letteratura tedesca, che ritroviamo qui disegnate con rapidità e acume. Dopo il 1933 il tono delle notazioni si fa più serrato, conciso, in fondo anche più triste. Non vi sono sfoghi di carattere politico, ma certe affermazioni sono evidentemente suggerite dalla tristezza dei tempi. Ne scegliamo alcune: « Un delitto non cessa di essere tale perchè viene elevato a legge. Piuttosto gli viene dato un riconoscimento che gli consente di essere moltiplicato in mille modi... Quindi: se centomila mentono e uno solo dice la verità, è appunto quello solo a dir la verità e la maggioranza schiacciante, che è contro di lui, mente. — Prima la vita aveva un senso, perchè era vita. E un senso più preciso nessuno lo conosce. Oggi non ha più senso, proprio perchè non è più vita. — Provocare un incrocio tra una tigre e un girasole, porterebbe certo all'inquinamento della specie, ma è piuttosto difficile. — La sana ragione umana: si può esser contenti che il nero non sia insieme anche bianco, che dunque non si possa onorare insieme Mozart e il Demonio » (pagg. 336-337). Da queste brevissime notazioni si vede che Loerke, che figura oggi in ogni antologia della poesia moderna tedesca che si rispetti, non era un uomo qualunque. Del resto questi diari (*Tagebücher* Lambert Schneider editore, Heidelberg-Darmstadt, 1956) sono stati amorosamente raccolti da un altro poeta e scrittore, su cui un giorno o l'altro converrà indugiarsi, Hermann Kasack, che all'amico ha dedicato uno dei saggi più interessanti in un volume di ricordi, articoli e studi

raccolti sotto il titolo di *Mosaiksteine* (*Pietre da mosaico*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1956).

Ma Loerke, come Waiblinger, era nato ancora nell'Ottocento e scriveva un diario esclusivamente

per sè, senza la minima intenzione di pubblicarlo. Nella loro diversità questi due documenti hanno perciò una impostazione spirituale comune, ed è per questo che si sono uniti in questa breve rassegna.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

La storia nei dialetti

Allungata nel Mediterraneo, così da sporgersi da un lato verso la Grecia, e, più lontano, verso l'Oriente, dall'altro verso l'Africa; affiancata da isole ambite come basi strategiche o commerciali; innestata abbastanza profondamente al centro dell'arco europeo meridionale, l'Italia, prima e dopo di essere essa stessa l'epicentro di una grande ondata di civilizzazione, fu necessariamente percorsa da infinite correnti etniche e culturali, che accentuarono con la loro alterna o antagonistica presenza il frazionamento regionale (anzitutto geografico; e quasi sempre politico). Si può parlare di storia, purchè si precisi che per certe regioni (specialmente del Sud) e in certi periodi si tratta di una storia non partecipata, soltanto subita e sofferta. Queste regioni appena ora si strappano a cicli culturali antichissimi, sicchè in esse il tempo è stato soprattutto durato, resistenza.

Ecco, per esempio, la Puglia e la Calabria, oppure la Sardegna; e ne parleremo a proposito di due recenti volumi, tutti e due di dialettologi stranieri: è anche un'occasione per rammaricare che gli studi di dialettologia italiana, dei quali studiosi svizzeri e tedeschi si sono spesso resi benemeriti, non siano coltivati da noi così attivamente e metodicamente come sarebbe auspicabile per favorire la rinascita degli studi filologici alla quale, se non ci illudiamo, pare di assistere.

Puglia e Calabria

Queste due regioni furono occupate per lunghi secoli dai Greci: prima dalle colonie, principal-

mente doriche, fiorenti nei secoli VIII-VI a.C., erose dalle invasioni italiche e infine assoggettate al dominio romano (secolo III a.C.); poi dai Bizantini che vi si installarono tra il VI e l'XI secolo d.C. Gli studiosi si domandano, in sostanza, questo: le due isole linguistiche greche dell'Aspromonte e del Salento rappresentano un residuo della prima occupazione, frammenti della Magna Grecia illustre per dignità letteraria, artistica e filosofica, oppure risalgono soltanto a isolati stanziamenti di profughi o schiavi bizantini? Gli elementi ai quali si deve ricorrere per una esatta impostazione del problema sono molti e difficilmente valutabili: da un lato il grado di arcaicità fonetica e lessicale di questi dialetti (e si tratta solo di tracce, innegabile essendo il loro carattere genericamente neogreco), o, più importante, l'eventuale affinità idiomantica delle due isole, che sole dunque avrebbero resistito all'ondata linguistica latina; dall'altro l'indole e l'antichità dei numerosi elementi greci penetrati nei dialetti romanzi di Puglia e Calabria, e la determinazione del momento in cui fu accolto l'idioma latino (o romanzo) in territori dove si può supporre che in precedenza si sia parlato greco (così la Calabria meridionale, che uno sperone greco difendeva dalla spinta latina, sembra rappresentare una latinizzazione più recente).

In una nutrita serie di lavori (1) il Rohlf, autore anche di un vocabolario degli elementi greci del meridione (*Etymologisches Wörterbuch der*

(1) Basti citare gli *Scavi linguistici nella Magna Grecia*, Halle-Roma, Niemeyer, 1933.

unteritalienischen Gräzität, Halle 1930) e di un vocabolario calabrese (*Dizionario dialettale delle tre Calabrie*, Halle-Milano 1932), sostenne l'antichità dei dialetti greci di Calabria e di Puglia, trovando in genere contrari i linguisti italiani, che cercarono e cercano di dimostrarne l'origine bizantina. Interviene ora, con un volume molto interessante, uno studioso greco, il Caratzas (1).

Sorvoliamo sull'analisi a cui l'autore sottopone le attestazioni di cronisti bizantini relative all'immigrazione di gruppi greci in Italia meridionale, mettendo in rilievo che i profughi parlavano dialetti di cui le isole greche d'Italia non presentano le caratteristiche, e che essi si stanziarono in località nelle quali non rimangono tracce di lingua greca. Più importanti sono i capitoli sul consonantismo e sul vocabolario. Il Caratzas studia minutamente le particolarità della geminazione consonantica nei nostri dialetti greci, notando che di per sé la conservazione del raddoppiamento costituisce un tratto arcaico di fronte allo scempiamento prevalso in quasi tutti i dialetti neogreci, ma soprattutto rilevando forme particolari di raddoppiamento per assimilazione o di raddoppiamento nelle desinenze verbali, che si ritrovano identiche in poche regioni isolate e conservative dell'area greca, e di cui, in qualche caso fortunato, le poche iscrizioni greche dell'Italia meridionale attestano l'antichità. La carta geografica che sintetizza queste concordanze mostra una collana di regioni periferiche di lingua greca, dalle nostre isole linguistiche a Kymi nell'Eubea a parte del Dodecaneso a Cipro, che conservano, in condizioni simili, la geminazione, e che paiono dunque costituire aree laterali conservative di particolarità del greco antico o di innovazioni abbozzate in periodo antico e poi abbandonate. Il Caratzas, che in questa parte del suo lavoro ha messo a profitto i suoi precedenti studi sul neogreco, s'è poi giovato dei materiali raccolti negli Archivi del Dizionario storico dell'Accademia di Atene per la successiva indagine lessicale. Egli sottopone a una critica serrata il manipolo di parole del greco d'Italia elencate dal

Rohlf s come arcaismi, e perciò come prove sicure dell'antichità di questo dialetto; e ne riduce notevolmente il numero (al quale aggiunge, in compenso, una parola dorica ritenuta sinora un arabismo), aumentando però il valore dimostrativo dei pochi elementi che hanno resistito alla sua critica.

Risulta insomma assai utile il contributo di uno specialista in dialettologia greca come il Caratzas (che più avrebbe potuto dire se avesse svolto un'indagine diretta sui luoghi); e la tesi del Rohlf s pare uscirne, in sostanza, rafforzata. Non si possono tuttavia nascondere le riserve che suscita uno studio dedicato esclusivamente al patrimonio greco. Dal punto di vista storico-geografico, s'è visto prima, è indispensabile esaminare contemporaneamente l'elemento romanzo e l'elemento greco delle regioni meridionali; e anche l'analisi dei singoli fenomeni risulterà sempre discutibile se non terrà conto di tutti i fattori in gioco. La descrizione della geminazione consonantica, per esempio, è molto utilmente affiancata dal Caratzas a quella di altri dialetti greci; ma come prescindere dalle particolarità della geminazione nei dialetti romanzi della zona? Per togliere l'ombra di alcune analogie che possono suggerire influssi del romanzo sul greco (geminazioni in fonetica sintattica o con funzione espressiva) occorre un esame strutturale del consonantismo dei dialetti romanzi comparato con quello dei dialetti greci; dopo il quale si potranno valutare più esattamente le peculiarità arcaiche del greco d'Italia.

Quanto alle ragioni di una così lunga sopravvivenza alloglotta, il Caratzas invoca giustamente più ampie indagini storico-sociologiche; e abbozza il quadro di un lungo isolamento spirituale di queste popolazioni che, ritirandosi davanti alle invasioni e alla malaria, si trovarono poi incatenate al latifondo e al feudo, e subirono quasi senza partecipazione il trascorrere dei secoli.

Sardegna

Molto più complessa la storia linguistica della Sardegna. I primi occupanti, i libici Ilienses, costruttori dei nuraghi, e gli iberici Balari si ritirarono nell'entroterra di fronte alla coloniz-

(1) Stam. C. CARATZAS, *L'origine des dialectes néo-grecs de l'Italie méridionale*, Paris, Les belles lettres, 1958.

zazione fenicia del litorale, più intensa e decisiva di quella intrapresa da Greci, Etruschi, Corsi; sui Fenici, sui Balari e sugli Ilienses si sovrapposero gradatamente, dopo la seconda guerra punica, i Romani. Già queste prime vicende storiche offrirebbero al linguista un magnifico terreno d'indagine: per la latinità particolarmente arcaica, anche nella pronuncia (i Sardi, diceva Dante, imitano il latino come la scimmia imita l'uomo), che le regioni isolate del Nuorese, della Baronia, della Barbagia ci documentano; per la conservazione di parole fenicie; per il ricco materiale iberico nel lessico e più nella toponomastica, oggetto di geniali indagini « mediterranee » da parte del Bertoldi, del Terracini e di altri. Ma ben altre vicende doveva subire la Sardegna e registrare nella sua lingua: una breve occupazione dei Vandali ed una, più imponente, dei Bizantini, che rimasero nell'isola dal 534 sino al secolo ix, a parte una brevissima parentesi gotica e numerose incursioni saracene. Dal secolo x la Sardegna gode di una quasi completa indipendenza, pur accettando l'influsso politico, commerciale e culturale da un lato di Pisa, dall'altro di Genova. Nel 1297 Bonifacio VIII offre la corona di Sardegna a Giacomo II d'Aragona; e passano quasi due secoli prima che gli aragonesi completino la conquista dell'isola, di cui rinnovano completamente l'organizzazione amministrativa. Passata per pochi anni in mano agli Austriaci, nel 1720 la Sardegna viene ceduta a casa Savoia e rientra nell'alveo della storia d'Italia.

Anche questa seconda serie di avvenimenti lascia vistose tracce nel dialetto: terminologia burocratica e religiosa di origine bizantina; invasione di parole catalane e spagnole relative ad ogni settore della vita cittadina: della moda, delle arti, dei mestieri, della religione (e si noti che nelle scarse opere letterarie, nell'eloquenza religiosa e forense si usò in Sardegna lo spagnolo sino all'Ottocento, e i libri italiani si diffondevano in traduzione spagnola). Non è sempre facile distinguere gli elementi di provenienza catalana o spagnola nel sardo; ma le difficoltà maggiori sono opposte dalle parole italiane, che alla comunanza d'origine aggiungono una sensibile affinità formale.

Più dell'influsso recente dell'italiano o dei dialetti genovese, siciliano e piemontese ha un notevole significato storico quello esercitato dal toscano, e particolarmente dal pisano, nei secoli d'indipendenza politica della Sardegna. In effetti, i Pisani portarono in Sardegna, insieme con le loro imprese commerciali, il fervore civile di cui i loro comuni erano allietati, e operarono nel ristretto orizzonte sardo aperture ideali e linguistiche. I « condaghi », che risalgono appunto a questi secoli di relativa vivacità, rappresentano assai bene la transizione da un latino medievale di tipo merovingio a un volgare letterario sardo atteggiato secondo modelli prima bizantini, poi toscani. Ma questi promettenti inizi (i condaghi costituiscono la prima fitta attività volgare in area italiana) rimasero senza séguito: mancò, in sostanza, una letteratura sarda.

Anche qui dunque la storia fu resistenza e passività; anche qui le regioni dell'interno, appena sfiorate dai rivolgimenti politici, ripeterono, con i gesti, le parole d'un tempo immemorabile. Così i vari elementi linguistici si depositano su una superficie sincronica, solo talora rivelando, con aspetti fonetici o connessioni tematiche, la loro effettiva « durata ». E su questi indizi il Wagner poté tracciare, in importanti ricerche monografiche e in lavori d'assieme, una stratigrafia del lessico sardo (1). Ma solo un esame complessivo della lingua sarda e dei vari dialetti, sinora non affrontato (sono soltanto descrittivi, e basati su una documentazione incompleta, i vecchi dizionari del Porru e dello Spano), può permettere di ricostruire la fitta trama di incroci e sostituzioni tra radici e parole di diversa origine, i processi di assestamento di sfere semantiche, e di abbozzare insomma una storia immanente del sistema lessicale sardo. Quest'impresa sta ora per compiere lo stesso Wagner, in un *Dizionario etimologico sardo* (2), ogni voce del quale costituisce una piccola monografia, e in cui incomincia a riapparire quella dimensione diacronica non sempre avvertibile in rilevamenti episodici.

CESARE SEGRE

(1) Per es. *La lingua Sarda*, Berna, Francke, 1950.

(2) Heidelberg, C. Winter, 1957-9. Sono uscite sinora sei dispense, fino alla lettera d.

LETTERATURA AMERICANA

Il 1959 è un anno particolarmente gremito di centenari, centocinquantenari e simili occorrenze, da Lincoln a John Brown, da Irving e Prescott a Edgar Allan Poe. Lo scorso anno era toccato a Theodore Roosevelt, al quale ci accadde di veder dedicati nella metropolitana di Boston alcuni metri quadrati di superficie pubblicitaria, accanto alle lodi degli spaghetti Heinz e delle sigarette Kent. Va detto, comunque, che ricorrenze del genere vengono affrontate con adeguata serietà nei paesi anglosassoni, cosicché non di rado esse offrono lo spunto a studi dignitosi, e non a pure e semplici esercitazioni di retorica rievocativa.

Poe, se ben si considera, merita ancora qualche messa a punto negli Stati Uniti, visto che assai a lungo la sua fama è rimasta ostinatamente europea. In tempi più recenti si è notato un moto di interesse nei suoi confronti, e accanto allo studio erudito è venuta fuori qualche significativa professione di fede, quale il lucidissimo e spiritoso saggio di Allen Tate, *Our Cousin, Mr. Poe* (che è del 1948, e ci fa desiderare il volume poesico di Tate di cui si ha qualche notizia, ma che tarda a comparire). Il paginone che il *N. York Times Book Review* ha dedicato a Poe nel suo numero del 18 gennaio mostra, purtroppo, che si stenta ad uscire dalle secche ormai note. Indagini freudiane di seconda mano, rigurgiti pseudo biografici, insistenza su luoghi comuni del tutto vietati sono ingredienti di cui si fa un uso molto largo. Così John Wood Krutch, che pure è uno studioso abbastanza serio, finisce per lasciarsi invischiare dal motivo del « nightmare », della vita come incubo cui Poe non seppe mai sfuggire, terminando con il ricorso a un frusto interrogativo, quello del poeta incompreso e trascurato dai contemporanei. Intanto, sulla scia delle biografie a effetto del genere dell'*Israfil* di Hervey Allen, l'anno del centocinquantenario ci ha recato altre ricostruzioni romanzate, tutte di terz'ordine. Basta citarne una: *The Haunted Palace*, di Frances

Winwar (Harper). Anche nel titolo, siamo sul piano del peggiore Hollywood.

Vale invece la pena di servirsi come riferimento dell'occasione celebrativa per fare il punto sugli studi apparsi nell'ultimo decennio. Il saggio di Tate cui si accennava prima costituisce un significativo punto di partenza. Non si tratta di un approccio critico nel senso stretto della parola, ma piuttosto di un tentativo di dialogo indiretto: un genere nel quale Tate si è dimostrato spesso maestro (pensiamo alle pagine fondamentali dedicate a Emily Dickinson). In altri termini, Tate si propone di effettuare una ricognizione meditata e priva di riserve mentali di alcune grandi correnti vitali della tradizione letteraria e culturale americana, di quei punti di passaggio obbligati che hanno condizionato per decenni — o che condizionano ancora — lo scrittore americano. Tate, appunto come poeta, osserva: « ... discutendo qualsiasi scrittore, o venendo ai ferri corti con lui, dobbiamo evitare la trappola della valutazione puramente astratta, e tentare di riprodurre le condizioni effettive della nostra relazione con lui. Sarebbe difficile, per me, prender Poe, "studiarlo", e giungere a un giudizio critico ».

Così, cogliendo il suggerimento eliotiano secondo il quale Poe va esaminato nel suo insieme, come un tutto, Tate giunge alla conclusione che non bisogna limitarsi ad una collazione della fenomenologia dell'orrore, della necrofilia del Poe creatore, o della fumisterie del Poe teorico. La sua ricerca di una « unità spirituale attraverso la disintegrazione » non rimane un episodio isolato, ma entra nel tessuto vivo della cultura americana moderna. Per questa ragione Tate non esita a vedere con occhio comprensivo il poeta del *Corvo* o il narratore di Montessor, ma arriva ad accreditarlo come facente parte del suo proprio mondo spirituale, della propria genealogia, a domandarsi se egli non possa considerarsi davvero il « cugino Poe ».

La proposta di Tate è stata raccolta, in sede

di ricerca specifica, ancora di recente da Harry Levin, che nel suo *The Power of Blackness*, apparso nel 1958, ha cercato ingegnosamente di ricostruire la misura di un apporto di essenziale importanza nella letteratura americana dell'Ottocento, quello, cioè, costituito dalla «tenebra», che si pone come alternativa alla purezza, all'innocenza; una dialettica vivissima in Hawthorne, in Melville, in James, o in scrittori minori quale il Cooper. Si tratta di lavorare su un terreno largamente esplorato fino a sfiorare il luogo comune; ci limitiamo qui a rammentare la puntuale sistemazione del Matthiessen contenuta nell'*American Renaissance* (con i riferimenti da un lato ad Emerson e alla sua deplorazione dell'«emaciato pallore» della cultura di cui faceva parte, e dall'altra alla repugnanza di Lawrence per la «terrificante purezza» di certi personaggi femminili di Hawthorne e di Cooper), per tacere dell'efficace analisi che di questi motivi viene condotta nella *Theory of Literature* di Wellek e Warren. Il Levin ha il merito di aver indicato con un certo rigore il contributo che, lo si riconosca o no, Poe recò in questa direzione, anche se le dimensioni ne risultano limitate. La «tenebra» poesia ha una sua giustificazione psicologica interna, come comprese lo stesso Dostojevski; ma le manca l'intenzione allegorica di cui si arricchisce in un Hawthorne o in un Melville. Il terrore, il grottesco si esauriscono nel proprio giuoco, e non posseggono un ancoraggio che si manterrà nella tradizione letteraria che ha come fucina il New England, da Hawthorne a James: la problematica del male. Il gatto nero, nonostante tutti gli sforzi dei critici per dilatarne il significato, è soltanto un gatto nero; Metzgerstein non è Ethan Brand. Dei grandi e ossessivi interrogativi che assillano i puritani del Rinascimento americano Poe si libera ignorandoli.

Edward H. Davidson, nell'opera più rigorosamente condotta apparsa su Poe nel decennio di cui stiamo trattando (*Poe, a Critical Study*, Cambridge, Mass., 1957) sostiene che un'allegoria in Poe c'è, magari a dispetto dello scrittore. Si sa che egli rifiutò con disprezzo e con ironia di uniformarsi alla «eresia del didattico»; con

tutto ciò la sua visione dell'uomo come vittima di una forza che lo trascina alla malvagità adombra, sia pure nebulosamente, una rappresentazione che appare allegorica, almeno in embrione. Nella *Caduta della casa degli Usher* abbiamo, secondo il Davidson, un esempio caratteristico della tecnica narrativa di Poe e insieme della sua visione dell'uomo, della disintegrazione del suo Io. Qui l'autore attinge alle fonti più disparate, da Campanella a Swedenborg, ai romantici tedeschi, e la disintegrazione dell'individuo si attua, secondo le convinzioni di Poe, nel triplice aspetto che lo contraddistingue, vale a dire nel corpo, nella mente, nell'anima. Altrettanto si potrebbe dire per *Il barile di Amontillado*, ove l'Io si misura con la materia bruta che lo ospita, come in un tragico confronto. L'allegoria di Poe possiede i limiti di chi, conducendo ad estreme conseguenze la poetica di Coleridge, vede nel trionfo dell'«imagination» l'unico strumento dell'artista, originale e non originale al tempo stesso: un dilemma che non venne mai risolto. Si tratta, in definitiva, a parere del Davidson, di una fusione ineguale dell'epistemologia razionalistica settecentesca e di un ontologismo romantico, mutuato da Coleridge. Una coerenza totale, una visione unitaria, non fu mai raggiunta da Poe; ne è una conferma evidente proprio il *Corvo*, con il suo succedersi attraverso fasi differenti di una serie di tentativi di presa di coscienza, da parte dell'Io individuale, del proprio essere e insieme del proprio non-essere.

N. Bryllion Fagin, nel suo *The Histrionic Mr. Poe* (1949) che piacque al vecchio Mencken, aveva anticipato alcuni dei punti di vista del Davidson, presentando un Poe protagonista di un ininterrotto monologo, o meglio di una ininterrotta pantomima, su un palcoscenico fisso, mettendo però in guardia dall'insistente luogo comune per il quale si tende a identificare Poe con la sua opera. Il mito Poe, che Baudelaire e Mallarmé accettarono, magari rovesciandolo, ha favorito una leggenda che impedisce di ricondurre la questione alle sue proporzioni reali, anche se lo scrittore ne è involontariamente responsabile, dal momento che «è la qualità istrionica della

esuberanza di immaginazione in Poe quella che lo impone ai contemporanei ed ai posteri».

Rimaneva, nell'«affare Poe», un'altra lacuna da colmare; si trattava di vedere lo scrittore nella prospettiva della vita culturale americana del suo tempo, non attraverso il suo lavoro di saggista e di teorico, ma piuttosto di militante. Vi ha provveduto almeno in parte, e con molta misura, Perry Miller, in *The Raven and the Whale* (1956). La scena letteraria americana, accentrata soprattutto nella Nuova Inghilterra, affiora nelle pagine del grosso libro del Miller pezzo per pezzo, senza forzature, attraverso un lavoro preziosissimo di restauro. Siamo così in grado di sbarazzarci del tutto di un'immagine di comodo. Poe appare sotto una luce insolita o poco nota, quella del giornalista, del «free-lance», che sostiene una parte di primo piano nelle polemiche letterarie che caratterizzarono un momento decisivo nella definizione della «literary personality» della America della prima metà dell'Ottocento.

Contributi come quelli che abbiamo frettolosamente passato in rassegna possono suggerire un Poe a doppio fondo, un Poe lontano dalla leggenda accreditata in Europa da oltre un cinquantennio. Si tratta di un chiarimento indispensabile. Poe, come Byron, è maturo per un riesame sereno e meno avventuroso di quanto gli sia toccato in sorte fino a tempi non lontani. L'occasione «ufficiale» del centocinquantesimo può servire di invito non casuale al completamento di un riesame per il quale gli strumenti di lavoro a portata di mano sono finalmente appropriati.

Che la cultura americana attraversi una fase di preoccupante accademismo lo si sente dire da molto tempo, e da varie parti. Raggiunta una confortante maturità, essa sembra quasi perdersi nel compiacimento di un equilibrio che minaccia di isterilirla. C'è un fondo di verità in una valutazione del genere, anche se non manca l'ombra di un partito preso: la civiltà letteraria americana ha, se non altro, toccato un livello che non ha precedenti, almeno nella complessità della sua realizzazione. Difficile ci sembra peraltro negare che una fase di ripensamento e di stasi stia suc-

cedendo allo slancio che ha caratterizzato la vita letteraria negli Stati Uniti nel periodo tra le due guerre, un ripensamento che corre il rischio di tradursi in una cristallizzazione di posizioni acquisite. Come accade per gli amanti famosi dell'urna greca di Keats, i protagonisti sembrano fermati «à jamais» in un gesto che li fissa per l'eternità. Diciamo questo perchè se da un lato le grandi personalità che hanno tenuto il campo fino ad ora non sono riuscite a sottrarsi all'inevitabile usura del tempo, anche i loro critici hanno conservato le proprie posizioni, ripetendo argomenti e obiezioni che conosciamo da molti anni. Così, se il lettore di riviste chiave come la *Kenyon* o la *Sewanee* o la *Hudson* prova un legittimo senso di fastidio provocato dall'insistere su una serie di variazioni su temi ben noti e scontati, ecco che la *Partisan*, lungi dall'offrirgli una fresca alternativa, gli rammenterà proposte e argomenti altrettanto annosi. Peggio ancora, le rivistine locali, magari studentesche e comunque prodotto di vivaci ambienti provinciali, salvo rare eccezioni non contribuiscono affatto a rompere il cerchio, ma rifanno il verso alle più autorevoli consorelle. Tutti d'accordo, dunque, a ipotizzare la «chiusura» verso una stagione letteraria ormai chiusa, ma scarsa capacità di impostare un discorso nuovo e diversamente articolato.

La verità è che, se vogliamo restringerci al campo della critica letteraria, gli uomini nuovi di trent'anni fa hanno saputo dare un'impronta nuova, risolutrice, agli studi, ma hanno insegnato una lezione che i loro allievi, tutti bravi, tutti primi della classe, hanno imparato a memoria. L'«impasse» della critica letteraria negli Stati Uniti consiste oggi soprattutto nel fatto che esistono eccellenti ripetitori, mentre mancano i discepoli.

Il «New Criticism» ha riplasmato la metodologia critica, ha esercitato una influenza eccezionale in molte università, conquistando anzi le maggiori tra di esse, cosicchè oggi centinaia di giovani agguerriti e preparatissimi producono pagine e pagine di eccellente qualità ma ispirate a una retorica ormai consacrata, sempre più sottile, sempre più rifinita, sempre più inattaccabile dal punto di vista tecnico, e al tempo

stesso priva di scoperte autentiche. È estremamente difficile additare qualche personalità di giovane critico attorno ai trent'anni, e in ogni caso si tratterà di un critico che si rifà alla lezione di qualche maestro attorno ai sessanta. (Pensiamo, tanto per fare un esempio al difuori del «New Criticism», al caso Podhoretz-Trilling).

Il disagio, ci sembra, viene avvertito in misura maggiore proprio dagli anziani, giunti ormai alle soglie di un consuntivo che ben di rado pecca di eccessiva indulgenza nei propri confronti. Richard P. Blackmur si è domandato più volte, negli ultimi tempi, quale sia l'efficacia reale del lascito che egli e i suoi amici hanno consegnato alle generazioni più giovani; d'altronde il suo lavoro tende a una intelligente e ricca risistemazione di un esercizio critico trentennale, sempre ricco di forza dinamica. Kenneth Burke, secondo Auden il critico letterario più geniale oggi in America, si trova in una fase nettamente involutiva e d'altronde così iniziatica da scoraggiare i discepoli a batterla con altre intenzioni che non siano quelle di chiosarla. In quanto al «decano» John Crowe Ransom, il suo atteggiamento è ancor più singolare, dal momento che egli rifiuta molta parte della sua speculazione passata e tenta un ridimensionamento non di rado opinabile, se non generico e tautologico. Il «radicale» Richard Chase risente del disorientamento comune ai suoi amici, anche se la sua ricerca può sembrare a prima vista più vivace, non fosse altro che per gli spunti extraletterari di cui si serve. Un discorso non molto dissimile si potrebbe fare per Lionel Trilling.

Un punto d'incontro molto interessante — se si considera in quale misura il «seminario» incide nella parte più diretta e militante della critica letteraria anglosassone — è la «School of Letters», una istituzione autonoma, attualmente sostenuta dall'Università dell'Indiana, che tiene sessioni estive a Bloomington, Indiana, valendosi a turno di una «staff» che annovera i critici letterari più qualificati degli Stati Uniti. Nel 1958 si è avuta una beneficiata dei «senatori» del «New Criticism», perchè, se si eccettua un corso marginale sul romanzo tenuto dal Chase,

l'attenzione si è polarizzata attorno ai cosiddetti «tre Re Magi», Blackmur, Burke e Ransom. Una parte limitata dei risultati del seminario appare ora nella *Kenyon Review*. Nel primo numero del '59 è apparso *The Idea of a Literary Anthropologist*, di Ransom, che riassume con una certa prudenza gli indirizzi più recenti di uno dei padri spirituali della nuova critica. Nel prossimo numero o nel successivo verrà pubblicato un lungo studio di Burke sul concetto di catarsi, anticipazione di un grosso, stimolante e disordinato volume che abbiamo letto dattiloscritto. Ci interessa ora soffermarci soltanto sulle postulazioni di John Crowe Ransom, le quali rivelano uno sforzo di adeguamento persino commovente. Ransom è del 1888, coetaneo di T. S. Eliot; oggetto di venerazione, di manifestazioni ormai ufficiali di omaggio (una, imponente, gli è stata tributata in agosto ad Harvard e ne siamo stati testimoni), la sua inquietudine costituisce una riprova della sostanziale vitalità degli uomini di punta del «New Criticism», ma sotto un certo punto di vista anche del loro disorientamento. La posizione di Ransom fu, a suo tempo, la più nettamente qualificata nel quadro della nuova critica; chi ricordi la sua richiesta di una definizione ontologica della critica sa in che misura egli abbia contribuito a un chiarimento che tendeva a difendere le istituzioni letterarie combattendo gli equivoci del post-impressionismo, battuto in breccia già da T. S. Eliot, del neo-umanesimo di Foerster, del biografismo di Van Wyck Brooks, ma opponendosi pure all'impegno metapolitico di Wilson. Inoltre, la sua insistenza sul valore metafisico della poesia, la ricerca di una ortodossia ritenuta indispensabile anche se non necessariamente legata alla verità rivelata di una chiesa, fecero di lui uno dei sistematori più coerenti di tutto un «momento» decisivo della poesia americana. Il suo lavoro culminò con quel *The New Criticism* che, pubblicato nel 1941, rimane un testo fondamentale nell'anatomizzare la nuova critica, nel fissarne le costanti, i debiti, da Richards a T. S. Eliot, anche se Ransom insiste oggi nel ritenerlo inadeguato, nel considerarlo un punto di passaggio o addirittura nel rifiutarlo.

Oggi, delle formulazioni di Ransom rimane l'interesse per la struttura studiata in funzione del linguaggio poetico, la capacità di una lettura del testo che si basa su rigorose premesse di poetica, e la concezione della poesia come elemento «quasi-religioso». Senonché Ransom, di fronte all'urgere di nuove forze originate dalla dinamica sociale, perplesso nei confronti dell'imperiosa ipoteca sociologica che vien posta anche sul lavoro critico — e che ha tanta parte nell'opera del Burke — prova la necessità di un allargamento di orizzonti. Il suo «literary anthropologist» prende cautamente le mosse da Pope («Know then thyself, presume not God to scan./The proper study of Mankind is Man») e, attraverso il rifiuto di adottare un metodo d'indagine meramente storicistico, si rivolge al critico perché non si lasci invischiare da un'indagine puramente letteraria. L'elemento storico e sociologico, lascia intendere il Ransom, non si oppone all'analisi critica, ma la integra, offrendole una struttura interna di indispensabile utilità. Nel quadro di una civiltà che subisce una evoluzione quanto mai rapida e sotto molti aspetti rivoluzionaria, si tratta di valersi di tutti gli elementi disponibili, non per mortificare l'uomo, ma per esaltarlo. Ransom si accosta così, anche se involontariamente, alle posizioni di quelli che egli aveva combattuto una trentina di anni or sono. La funzione del critico diviene una difesa di valori ottenuta attraverso lo studio rinnovato della cultura del passato, per correggere lo «stile nuovo e indeterminato» della cultura contemporanea; egli si pone il

problema di affrontare anche gli esiti della «cultura di massa», si esprima essa per mezzo di libri o attraverso la radio e la televisione, per ricavarne una lezione.

Ransom parla di «suggerimento» quando si tratta di trarre una conclusione al termine del suo scritto, un suggerimento che egli sembra dare ma al tempo stesso desiderare di ricevere. Può non sembrare casuale che nel suo sforzo di rinnovare un pubblico alla poesia, come voleva Whitman (ed è già abbastanza strano che critici tanto «emunctis naribus» si rifacciano a Whitman), egli, riprenda l'invito di Auden, perché «high-brows» e «lowbrows» si uniscano. La sua è un'attesa forse esitante, ma non necessariamente pessimistica. Non so fino a che punto i giovani studiosi del «New Criticism» siano disposti a seguire Ransom su una simile strada. Quelli tra di loro che non predicano una rivolta antiaccademica per il momento alquanto velleitaria ci sembrano piuttosto indotti ancora a lavori di tassello, spesso intelligenti e utilissimi. Ma se per Ransom e i suoi amici si tratta di non rimanere indietro, e dunque di adeguare, non potendoli ripudiare, i propri strumenti critici, per le generazioni più giovani possiamo parlare di transizione.

Dalla massa delle ricerche, delle esercitazioni magari virtuose e inconclusive, può e deve scaturire un invito tacito non diciamo a bruciare la biblioteca di Alessandria, ma se mai ad essere meno «saggi» e sicuri di sé, ad operare una serie di scelte azzardose, gratuite, che rimettano tutto il processo in movimento.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA ISPANICA

Inchiesta sul romanzo

«Cuadernos», rivista dell'Associazione per la libertà della cultura, dedica il n. 33 (novembre-dicembre 1958) alla narrativa spagnola attuale. Maurice Edgar Coindreau apre il suo «Omaggio ai gio-

vani romanzieri spagnoli» con questa alquanto ottimistica asserzione: «Dopo un quarto di secolo di eclisse quasi totale, il romanzo spagnolo esce finalmente dal suo letargo». Fuori di metafora, e lasciando in dubbio se quel letargo sia stato davvero così assoluto, qui si vuole alludere

a un fatto, che sta tra la storia e la cronaca: si stanno oggi affacciando alla ribalta europea gli scrittori spagnoli che durante la guerra civile erano bambini o ragazzi: Juan Goytisolo (del quale è da ricordare *Juegos de manos*, del '56), Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ana María Matute; e coloro che in quel tempo erano appena adulti: Camilo José Cela, Miguel Delibes, Elena Quiroga, Susana March. Questi giovani non hanno infranto, si afferma nell'«Omaggio», i vincoli col passato: Cela procede nella direzione di Baroja (e di Azorin, aggiungiamo: basti pensare a *Viaje a la Alcarria*). Tutti poi, benché senza regionalismi, parlano della terra: Delibes della Castiglia, la Quiroga della Galizia, Goytisolo della Catalogna. Questi ultimi, e con essi Ana María Matute, riallacciandosi a un'illustre tradizione europea, si fanno poeti e interpreti dell'infanzia, che fondendosi al motivo della terra crea sulle loro pagine la suggestione, rara anzi unica, del tempo realmente e intimamente vissuto e sofferto.

Si chiede, infine, Maurice Coindreau se e quali scrittori stranieri contemporanei abbiano trovato un'eco negli spagnoli. E riconosce in *La colmena*, di Cela, un'affinità con *Point, contrepoint* di Huxley e con *Manhattan transfer* di Dos Passos; Elena Quiroga, in *La carreta*, gli ricorda il faulkneriano *The sound and the fury*. A conclusioni diverse, se non opposte, giunge invece, sul medesimo argomento dell'influenza straniera sugli spagnoli, Roger Noel Mayer, in un'inchiesta sul romanzo che verte soprattutto sui mali della censura.

José María Castellet, in un altro breve saggio ospitato da «Cuadernos», sul romanzo spagnolo dal '42 al '57, sostiene anch'egli che Cela, con *La familia de Pascual Duarte*, si riallaccia a Baroja e alla tradizione nazionale del realismo. Nato nello stesso anno di *L'étranger*, quel romanzo (che resta, nell'opinione di molti, il miglior libro di Cela) è il suo parallelo spagnolo: vi appare, come nel racconto di Camus, l'individuo isolato, costretto a farsi giustizia in una società (e di una società) incapace di renderla. Dopo il *Pascual Duarte*, *La colmena* aprirà la strada al romanzo con preoccupazioni formali, fino allora sconosciuto in Spagna.

Cela — scrive ancora Castellet —, e con lui José

María Gironella (anche da noi si parlò del suo *I cipressi credono in Dio*), Susana March, Carmen Laforet (della quale è lo scarnito, doloroso *Nada*), José Luis Castillo Puche, rivelano il dramma di una generazione lacerata dalla guerra civile, che ha lasciato nei loro cuori una ferita aperta. A questo si aggiunga il problema dell'espressione, per scrittori venuti all'arte del romanzo in un momento di crisi. I più giovani, come Ana María Matute o Juan Goytisolo, mostrano già una sensibilità, e testimoniano di problemi, comuni ai giovani narratori degli altri paesi. In tutti è vivo il desiderio di superare le contraddizioni e le lacerazioni della guerra civile, ma insieme il bisogno di darne ancora la sofferta testimonianza.

Rubén Darío e la poesia nicaraguense

Nello stesso numero di «Cuadernos», un commosso «Incontro e vita di Rubén Darío con Francisca Sánchez», accompagnato da lettere inedite del poeta del Nicaragua alla sua umile compagna spagnola, a cura della poetessa Carmen Conde, prova una volta di più l'affettuoso interesse peninsulare, mai declinante, per colui che rinnovò dalle radici l'atmosfera e le forme della poesia contemporanea di lingua spagnola. Ma se per gli spagnoli Rubén è il geniale innovatore cui si deve la vita stessa della poesia nuova, nella vasta patria americana — dal Messico all'Argentina — egli è ben di più: un profeta, un semidio. Il suo nome torna, anzi resta e rifulge perennemente, nel cielo letterario dell'America spagnola; e gremisce le pagine delle riviste. In una rivista, appunto, il suo conterraneo Julio Ycaza (del quale chi firma queste note scrisse in «Letteratura» n. 13-14, 1955) parla della radice americana della poesia di Rubén Darío e dell'immaginazione di questo poeta, alimentata «fisicamente e psichicamente» dall'esuberanza della terra, dal clima del tropico. Il vero apporto di Rubén è dunque in ciò che Julio Ycaza chiama la carnalità americana, e che è il sentimento di ritorno all'elementare come via di integrazione, o reintegrazione, dell'unità naturale di spirito e materia.

Lo stesso Ycaza, in *La poesía y los poetas de*

Nicaragua, premio nazionale 1957, traccia un quadro minuzioso, fedele, amoroso, della poesia nicaraguense, che dai precursori allo splendido avvento di Rubén, al silenzio e alle estasi di Alfonso Cortés (1), alle avanguardie, e infine al tono drammatico, intenso, religioso, ma anche tellurico e indio, di P. A. Cuadra e di Joaquín Pasos, sembra proporsi come paradigma efficace della lirica ispanoamericana. Torna, in questo denso saggio di Ycaza, il concetto e l'immagine del « carnalismo », filo ideale che lega Rubén Darío a Neruda, attraverso la storia, il sangue, l'anima stessa della terra e della razza americane. È la radice originaria, individuata nel « primitivismo tellurico e umano » di questo continente chiamato da Keyserling, nelle belle *Meditazioni sudamericane*, « il continente del terzo giorno della creazione »; che si distinguerebbe per una maggiore integrazione e penetrazione, nell'arte come nella vita, dello spirito e del corpo, dello spirituale e del sensoriale, in contrasto con la scissione, la frattura, visibili nella cultura europea. In termini critici, il predominio dell'elementare sull'intellettuale e sul sentimentale.

Definisce bene questo contrasto una citazione del cubano Cintio Vitier, poeta e critico acuto e assai dotato, secondo la quale esistono in America due diverse, anzi opposte, correnti o tendenze, l'uropeizzante e la tellurica, che hanno prodotto due tipi di scrittori; uno di essi, il primo, è simbolizzato dall'argentino Borges, l'altro dal peruviano Vallejo, vero eroe di una sofferenza quasi animale e poeta di singolarissima intensità e potenza, per il quale rimando al profilo tracciato, sulla base di alcuni saggi di A. Coyné, in « Letteratura », n. 31-32, 1958.

Poeti e prosatori ispanoamericani in una rivista

Nello stesso fascicolo di « Letteratura », chi scrive ebbe a parlare dei due numeri del 1957 della semestrale « Revista Iberoamericana » organo dell'Istitu-

to internazionale di letteratura iberoamericana, che conta nel suo comitato editoriale nomi illustri nel campo delle lettere e degli studi ispanici, quali Arturo Torres-Rioseco, Fernando Alegria, José Balseiro, Francisco Monterde, Enrique Anderson Imbert, John Englekirk. Il n. 45 (gennaio-giugno) del 1958 offre più d'un interessante saggio dedicato a scrittori ispanoamericani.

Aprire la serie un diligente studio (di David Bary) su Vicente Huidobro, nel quale sono evocate le polemiche e gli scandali che accompagnarono la cometa del poeta cileno inventore del « creazionismo », negli anni dell'immediato dopoguerra; s'intenda l'altro dopoguerra, epoca delle vere avanguardie letterarie e dei gloriosi esperimenti artistici. Alla cronaca dei suoi rapporti con Reverdy, Guillermo de Torre, Neruda, segue lo studio degli inizi della vocazione letteraria di Huidobro, dei suoi primi incerti passi di poeta che nasce dalla consunzione e dalla stanchezza dei motivi rubeniani, per giungere — sulle tracce di Herrera y Reissig — alla coscienza e alla volontà di una nuova tecnica, se non proprio, com'egli pretese, di un nuovo verbo. Si accenna infine, nel saggio, a un parallelismo tra Huidobro e l'Apollinaire di *Calligrammes*, e — a proposito delle libertà metriche del cileno, e del suo uso, e predilezione, della metafora e dell'immagine autonoma — alla parentela che lo lega ai simbolisti, agli immaginisti anglosassoni e al futurismo.

Ancora in tema di influenze, interessanti le considerazioni di Allen W. Phillips — del quale ricordiamo, in altro numero della stessa rivista, un contributo su Borges — sull'affinità esistente tra Laforgue e il Lugones del *Lunario sentimentale*. Basterebbe, in verità, il titolo del libro (pubblicato per « vendetta contro la vita »), che già evoca i Pierrot lunari e decadenti del francese; si aggiunga che la malinconia, la grazia, il piacere del disincanto o dell'« ennui », la mescolanza d'ironia e sentimento, sono gli stessi nel *Lunario* e nella *Imitation de Notre-Dame la lune*. E quale trionfo, in ambedue, della metafora!

Un omaggio di Carlos Hamilton viene ad aggiungersi ai molti suscitati dalla morte di Gabriela Mistral, la quale con Huidobro e Neruda rappre-

(1) Qualche esempio dell'accento doloroso e tragico di questo poeta, attento al rumore di Dio e dell'universo nelle sue forze elementari, può trovarsi nelle traduzioni apparse in *Approdo*, n. 3, 1958; maggiori notizie sull'uomo, e altre versioni, nell'antologia della poesia ispanoamericana da me curata per Guanda (1957).

senta l'apporto del Cile alla grande patria lirica d'Ispanoamerica. Ne stralciamo un passo significativo: « Questa donna dolente e soave, solitaria ed errabonda, tenera e forte, recava nel grembo lacerato e verginalmente fecondo ogni angolo d'America e aveva una canzone per tutte le infanzie e per tutte le maternità; lino per ogni piaga dell'indio e dell'umile, sparsi tra le nostre montagne e i nostri mari... Una donna dei campi, balbettante, ha cantato, con maggiore purezza di Neruda e quasi con la stessa frenesia d'immagini, l'inno della nostra America ».

J. L. Borges sembra essere tra gli argomenti cari a « Revista Iberoamericana »; non ne appare quasi numero, che non gli dedichi uno studio. In questo che si recensisce, troviamo alcune osservazioni di Helena Percas sulla lingua del suggestivo prosatore argentino. Anche qui citiamo: « Borges vede la lingua come l'unico mezzo di cui dispone l'uomo per rivelare e fissare la sua verità umana; perciò essa diviene la sua costante preoccupazione. La lavora, la cesella. Classico e moderno, egli coltiva, come Mallarmé, la lingua tradizionale con la quale vuole modellarne una nuova, ma diversamente dal poeta francese il quale vedeva un abisso tra la parola scritta e l'emozione o l'idea originale, Borges sente la parola come mezzo per carpire e limitare la vaghezza dell'emozione o dell'idea, cioè di darle realtà. Da una parte, egli ammette che la lingua è fittizia rappresentazione della " enigmatica abbondanza del mondo ". Tuttavia, la metafora che è la lingua, ineludibile finzione o inganno, è una esperienza umana comune, e in quanto tale edificatrice di realtà ».

Una nota, infine, sull'azione romanzesca di *Don Segundo Sombra* — libro essenziale della letteratura argentina, ma opera di stile, di lingua depurata, ben più che romanzo, nonostante il diverso parere di Donald Fabián, che firma la nota — ci riporta

alla mente quanto, profeticamente, ebbe a dire Valéry Larbaud del suo autore, Ricardo Güiraldes: « Chi sa se questo poeta sottile, delicato, ultradecadente, formatosi alla scuola di Rimbaud e sorto da quella nuova Alessandria che fu la Parigi degli anni 1870-1900, non giungerà ad essere considerato uno dei grandi scrittori nazionali della grande repubblica ispanoamericana? ».

Il n. 46 (luglio-dicembre 1958) di « Revista iberoamericana » è occupato interamente da un omaggio dedicato a Ricardo Rojas, « argentino essenziale », della stirpe di coloro che hanno sognato, profetizzato, individuato una patria, fisica e spirituale, indiospagnola o indioamericana; penso al suo *Eurindia*, a *Indología* e a *La raza cósmica* del messicano José Vasconcelos. Studi sull'americanismo di Ricardo Rojas, sul suo teatro, ricordi di incontri, profili intellettuali e morali delineano la figura di questo narratore, poeta, drammaturgo, e biografo, critico, oratore, che è stato una delle personalità più complesse del mondo ispanoamericano.

Alla fine, un fatto personale. Ho avuto la sorpresa, piacevole sorpresa, di leggere in « Revista » una lunga nota — a firma di John E. Englekirk, già citato, e tra gli studiosi più seri di letteratura spagnola negli Stati Uniti — dedicata alla mia antologia della poesia ispanoamericana del '900 (Guanda, 1957). Pur con qualche dissenso, del quale non mi dolgo, Englekirk giudica positivamente il libro, oltre che per l'impegno che rivela, per la giustezza dell'impostazione critica e per l'aderenza dell'interpretazione (specie nel caso di Vallejo) a quella della critica più qualificata. L'elogio giunge in special modo gradito a chi ha lavorato in condizioni di isolamento e in un terreno pressoché vergine in Italia, affidandosi soprattutto all'istinto di lettore di poesia e « si licet » di poeta.

FRANCESCO TENTORI

ARTI FIGURATIVE

Ricordo di Maurice Vlaminck e di Osvaldo Licini

Nell'ottobre scorso hanno improvvisamente concluso la loro opera due pittori di portata europea: 82enne Maurice Vlaminck parigino e celebre « fauve », 64enne Osvaldo Licini marchigiano fino a ieri ignoto o quasi al pubblico e a parte della critica. Di Vlaminck la parabola è nota. La pittura di Van Gogh gli svelò la vocazione artistica e lo avviò alla convinzione cui doveva tener fede tutta la vita: « In arte due cose sono essenziali: il dono e l'istinto ».

Accoppiandosi con Maurice Derain in una medesima ricerca di colore puro e superficie bidimensionale, Vlaminck si giovò momentaneamente di una presenza acutamente intellettuale che gli interdiceva ogni truculenza, che era — come si vide in seguito — furore drammatico senza equivalente invenzione di stile. Ciò cui Vlaminck cedette già dopo la prima guerra mondiale con un richiamo all'ordine assai evidente fra i pur non rari casi del genere nella pittura moderna. Ma a quasi tutti i « fauves » doveva accadere un incidente simile, non ultimo a Derain.

È questo il periodo glorioso, polemico, che va dal 1905 al 1907 circa e che prende appunto il nome di « Fauvisme » ossia « pittura di belve » e che sotto il patronato di Van Gogh e di Gauguin scatena una pittura di colori puri, quelli dell'iride presi tali e quali dal tubetto e accostati con radianti effetti di complementari. « Fauve » di altra levatura che Vlaminck e antesignano del movimento, fu Matisse, già con accenni dal 1899, e Braque, entrambi provenienti in linea retta dall'esperienza impressionista, ma, sia pure in diversa misura, già al di sopra del movimento o meglio al di dentro, nel cuore dell'esigenza di un grande colorismo moderno fatto di potenziale luminoso, e qualche altro tra cui Marquet, Dufy, Valtat, ecc. Al confronto delle belve che dovevano percorrere rabbiosamente la giungla feconda della pittura moderna, queste della Costa Azzurra, di

Saint Tropez e di Collioure all'inizio del secolo sembrano, a distanza di cinquant'anni, felini domestici incantati a un sole che già l'Impressionismo aveva filtrato senza peraltro concentrarne in provette il tenero brillio. Nel piccolo museo di Saint Tropez se ne respira il battito di aperta felicità: Derain non è stato mai più così sontuoso e persiano, Matisse irradiava, Braque sceglieva le luci con dei violetti rosati che presagivano già i suoi interni di dopo; Vlaminck, il più « fauve » di tutti, il più schematico e il più irruento, certo dovette parere allora il più audace. Almeno quello che pretendeva tener testa al cubismo e a Picasso: uno dei primi — a suo dire il primo addirittura — ad esaltare l'arte negra e a collezionarla.

Ma il « Fauvisme » stretto già dal 1908 stava affossandosi in una « impasse » proprio per la sua unilaterale visione scarsa di elementi di sviluppo (avrebbe fruttato piuttosto in Germania nella rivoluzione tanto diversa e radicale degli espressionisti): Vlaminck e Derain se ne resero conto e si volsero a Cézanne e persino ai cubisti intraprendendo una dirottata pittura di forme (ultimamente una tela di questo periodo di Vlaminck, *Natura morta con mele*, è stata venduta a Bruxelles a lire 3.250.000, il quadro più pagato di tutta la stagione 1957-58!), pur continuando ad esserne acerrimo nemico: « Le cubisme c'est la guerre! », finché, dopo la gran fama dell'epoca « fauve », apparve sempre più in margine nell'evoluzione della pittura contemporanea.

Certo, se Licini fu il tipo dell'artista isolato, non è da credere che fosse artista regionale chiuso nell'elaborazione di una tradizione ristretta, che anzi lo stupore della sua, diciamo così recente scoperta (sebbene partecipasse a esposizioni già dal 1935), è stato proprio nel constatare una produzione che nel suo percorso mostrava conoscenza tutt'altro che andante di molti audaci maestri della pittura europea come Malievich, Kupka, Kandinskij, Mondrian, Cézanne, Matisse, Klee e Picasso. Questo senza creare affatto quel

genere di pittura culturistica che procede sulle varie spinte esterne, anzi una pittura svolgentesi secondo premesse intime, flebili magari o timide, ma ben individuate e a loro modo inflessibili, che hanno avuto in sé la forza di accostarsi alle personalità più violente di cinquant'anni di pittura senza abdicare alla propria misura, persino a un proprio «ethos» che, se si nutriva di fantasie a marca europea, ne riduceva subito la portata superbamente intellettuale e universalistica perchè accogliersero in sé l'aria domestica affettuosa e un po' angusta di un raffinato signore che abitualmente, al ritorno dai frequenti viaggi, trovava stabile dimora in una piccola località delle Marche, Monte Vidon Corrado, suo paese natale.

Licini nel decennio dal '20 al '30 dipinse figurativo, un figurativo imbevuto di impasti pittorici densi di psicologia, ed è notevole come il passaggio all'astratto avvenga spontaneamente, senza ritorni e incertezze.

Non rimane molto spazio per analizzare da vicino l'opera di questo artista, tuttavia vorremmo accennare il carattere particolare della geometria di Licini, già allora così vicino a un insegnamento come quello di Klee (che in Italia fu scoperto, e da una minoranza, nella Biennale veneziana del 1948, la Biennale di Picasso). Geometria — al contrario di quella di Klee animata da una quasi invisibile scorrettezza che la riconduce per questa via al rango del vivente — estremamente precisa, classica, che, proprio ad onta di tale canone, finisce col generare particolari incontri lineari o coloristici a una estrema impensata del quadro, incidenti, ironie, paradossi che la caricano di una inquieta allusività.

In seguito, Licini fece tramite all'espressione personale, come prima la geometria, quella disposizione al mito che, soprattutto con Picasso e con Klee, l'Europa sviscerava per ritrovarne un lato autentico cui prendere appiglio nel tentativo di deviare quel processo di «comunicazione senza intermediari», da esistenza a esistenza, che adesso nella pittura «informale» sembra aver raggiunto il suo compimento. E se l'andatura interspaziale degli Angeli di Licini richiama analoghe inven-

zioni di Picasso e di Klee, e i contorni svolazzanti i prelievi attici di Braque, così come le sue Amalasunte inclinano la luna, pallida o accesa, per comunicazioni cifrate ancora alla maniera di Klee, tuttavia conservano insieme un'impronta di fantasmi fisionomicamente familiari, mentre la notte blu cupa, calma e senza vento è la notte che circonda un piccolo paese.

Donazione della collezione C. Grassi al Comune di Milano

Molto interesse ha suscitato a Milano e in tutta Italia la donazione della collezione Carlo Grassi al Comune di Milano compiuta dalla vedova dell'appassionato e intelligente raccogliitore di quadri e oggetti d'arte. Una donazione che, tradotta in cifre, è pari ad un miliardo circa di lire ripartita in 135 quadri soprattutto dell'800 e '900 italiano e francese, in un gruppo di sculture orientali, incisioni, litografie e disegni oltre a libri d'arte e tappeti. Un insieme di opere selezionate, preziose, che il Comune di Milano ha provveduto a collocare in un'ala superiore della Villa Reale debitamente adattata al nuovo scopo dall'architetto Gardella. Qui la collezione Grassi ha trovato un'adeguata e stabile sistemazione ed è oggetto di frequenti visite da parte del pubblico milanese e non milanese già sollecitato nella capitale lombarda dalla mostra di Modigliani.

Un gruppo cospicuo di dipinti riguarda la parte italiana: per l'800 con varie opere figura il pittore pugliese De Nittis che lavorò anche a Parigi influenzato dagli Impressionisti; Toma, Mancini e Spadini rappresentano bene le ricerche relativamente della scuola napoletana e romana; quella lombarda ha al suo attivo opere di Cremona, Ranzoni e Segantini. Fattori e Lega testimoniano del periodo macchiaiolo con due quadri di precisa fattura. Il '900 si apre con un nucleo assai raro di Balla futurista, con Boccioni, il primo Tosi e si svolge con due preziosi Morandi, De Pisis, Casorati, Rosai, Tosi maturo, Semeghini, Guidi, Cagli, Guttuso, Vespignani.

Una scelta che presenta un panorama organico

e ad un livello qualitativo di impegnativo confronto con altre gallerie italiane, pubbliche e private. Ma il settore della collezione Grassi che veramente ha scosso l'opinione pubblica ed ha posto alcuni interrogativi circa l'opportunità con cui i musei italiani in passato hanno composto i loro acquisti nei confronti dell'arte straniera, è stato quello riguardante l'800 francese. In virtù del quale la collezione Grassi, un tempo privata, oggi pubblica, si pone come la pinacoteca italiana più qualificata ad offrire una scelta dell'arte francese al tempo dell'Impressionismo. Una constatazione che anche il grosso pubblico ha finito col fare, rimanendo piuttosto perplesso. Com'è possibile che questo gruppo, per quanto squisito, di Corot, Jongkind, Boudin, Manet, Renoir, Cézanne, Sisley, Morisot, Gauguin, Van Gogh, Marquet, Vuillard, Bonnard, Utrillo, Toulouse-Lautrec, rappresenti davvero in tutta Italia il centro più cospicuo di raccolta dell'Impressionismo francese? Dove convergevano le richieste dei musei italiani quando la Germania, il Belgio, l'Olanda e la Svizzera se ne spartivano le ambite spoglie, e quando se le spartivano gli Stati Uniti d'America oggi possessori di una metà circa se non più della produzione impressionista e post-impressionista, e quando buon ultimo arrivava il Brasile? Evidentemente le richieste dei musei italiani convergevano altrove; a cose fatte possiamo dire con certezza (e basta fare il giro di detti musei e magari rovistare nei depositi) che l'errore in cui caddero fu enorme, testardo e irrimediabile.

Le ragioni di ciò non vanno cercate nell'immediato passato e tanto meno nel presente: risalgono piuttosto a qualche decennio. Val la pena tentarne una traccia.

Gli Impressionisti in Italia non solo non ebbero mai un mercato, ma neppure fortuna critica. Passati gli anni della contemporaneità che vedono all'altezza della nuova situazione pittorica solo il critico Diego Martelli, per sentir ventilare aria di apertura sui fatti pittorici francesi bisogna aspettare gli scritti di Soffici dal '09 al '12 su «La Voce» di Firenze, finché non giunge Boccioni a sintetizzare una situazione dandone giudizio pre-

ciso: tutto ciò che di nuovo e di valido oggi si fa in pittura deriva dall'Impressionismo, da Manet a Cézanne. Ma le condizioni non premevano per un riconoscimento generale dell'Impressionismo: da un lato il prevalente interesse per il Futurismo e le avanguardie negli ambienti più avanzati, dall'altro la rivalutazione critica del Fattori e dei Macchiaioli nelle cerchie che risentivano maggiormente dell'impostazione nazionalistica della cultura (a cui si univano precisi interessi di mercato interno, sempre più chiuso), fecero sì che il problema dell'Impressionismo venisse accantonato. In che modo? Non solo tagliando i rapporti culturali e di mercato e instaurando il metodo dell'ignoranza presuntuosa ed autosufficiente, ma impostando un parallelo di parità nel migliore dei casi, tra i due movimenti (l'impressionista e il macchiaiolo), tra loro assai diversi per ricerche pittoriche e per livello di cultura, o postulando addirittura la superiorità di quello italiano. Nel '20 la mostra di Cézanne ebbe un netto insuccesso ribadito dagli articoli di Oppo, Ojetti, Thovez.

In una situazione di questo tipo si collocano gli studi e le ricerche di Lionello Venturi «Les Archives de l'Impressionnisme» e le due grosse monografie su Cézanne e Pissarro, che costituiscono per l'Italia un serio invito a reintrodursi nella corrente della civiltà figurativa moderna. Ma, salvo sporadiche apparizioni di Manet, Monet, Degas, Courbet, Cézanne, Renoir, del resto passate quasi inosservate per i più, è con la prima Biennale veneziana del dopoguerra che gli Impressionisti, in una grande mostra, fanno la loro comparsa ufficiale in Italia, una rivelazione che suscita quel fermento critico e organizzativo la cui mancanza era stata scontata e pesantemente in quasi un secolo di distacco. Ma ormai era tardi, e i prezzi del mercato lo confermarono in maniera inequivocabile, per tentare di colmare una sì vasta lacuna. Rimane l'ammonimento che deriva dallo scotto pagato: ogni epoca ha i suoi Impressionisti, cioè i suoi pittori nuovi, coraggiosi e veramente creativi di civiltà, i pittori degni dei posteri i quali hanno il diritto di trovarli in giusto valore nei musei nazionali.

Mostre a Roma: Georges Braque alla Galleria Barberini

Una mostra del noto pittore francese Georges Braque, nato ad Argenteuil nel 1882, è stata allestita dall'Ente Premi di Roma a Palazzo Barberini. Essa comprende 109 opere dal 1906 ad oggi tra pitture, sculture, incisioni e libri illustrati e costituisce, con la personale di Braque alla XXIX Biennale veneziana, di cui questa è un'edizione arricchita, una buona occasione per porsi in più stretto contatto con un artista che assai presto è stato definito dalla critica « un classico » della pittura moderna.

Dopo un periodo « fauve », che gli rivelò la grande libertà espressiva che la pittura stava conquistando, Braque inizia le proprie più personali ricerche dalla pittura di Cézanne in cui apprezza l'alto grado di astrazione compositiva e la capacità di strutturare uno spazio pittorico. Da questo contatto Braque approda ad una serie di paesaggi (1907-1909) che, per il loro carattere di montaggio geometrico, risolto prevalentemente attraverso cubi, si attirarono subito la qualifica di « cubismo », l'inizio di quello che doveva essere uno dei movimenti di portata maggiormente rivoluzionaria nel campo delle arti figurative moderne.

Cubismo-cézanniano fu definito questo primo periodo iniziato da Braque e che si rivelerà illuminante anche per Picasso; cubismo-analitico il secondo che vede Braque e Picasso intenti a sviscerare tutte le possibilità di sezionamento degli oggetti in vista di uno « spazio continuo », che saldi le apparenze discontinue del mondo il quale, conosciuto da più lati, e nella pittura tradizionale a prospettiva fissa riprodotto da uno soltanto, può aspirare adesso ad averli contemporaneamente presenti alla superficie del quadro mediante la giustapposizione di porzioni geometriche corrispondenti ai veri punti di vista; cubismo-sintetico infine quello che cerca di raccogliere nuovamente gli oggetti in una forma, dopo che il processo di vivisezione analitica li ha resi consapevoli dei loro molteplici aspetti nello spazio. A Braque premeva di riconquistare questa fisionomia e non

come oggetto naturalistico, ma come realtà assoluta. « L'absent de tous bouquets: la Fleur! » aveva detto Mallarmé enunciando la sua poetica. In un intendimento simile Braque cercava negli oggetti il principio informatore di essi, il prototipo, il grande assente: fonte della realtà particolare eppure mai identificabile con essa.

Narra Jean Paulhan che il pittore una volta, presa una sua tela raffigurante dei limoni, la portò all'aperto, vicino ad una pianta di limoni, « pour voir si ça tiendrait », per vedere se avesse retto al confronto. « Bisogna scegliere — afferma Braque — una cosa non può essere contemporaneamente vera e verosimile. La verosimiglianza non è che un inganno ». A quale scopo dunque Braque aveva cercato il confronto? E in che senso? Dal confronto con la natura Braque si aspettava la conferma che la sua opera aveva raggiunto quella radice comune che rende vera sia la creazione naturale che la creazione artistica: la realtà assoluta, lo stampo eterno, armonico che informa da sempre la natura, non essa appunto la realtà, ma riflesso, « verosimile » rispetto alla realtà.

« La natura non dà il gusto della perfezione: non la si concepisce né migliore né peggiore ». Per Braque la realtà vera deve essere un paradigma di perfezione e ad essa necessariamente rimanda la natura intesa come « informe ». « Non è mio compito deformare — dice ancora Braque —; parto dall'informe e creo la forma ». Procedimento affatto contrario da quello di Picasso che deforma la realtà naturale proprio per smentire quello che in essa sembra rimandare ad una realtà ideale, paradiso perduto dell'umanità. La ricerca di Braque è rivolta all'aspetto eternamente identico delle cose, alla bellezza; alla regola permanente delle passioni umane, alla ragione.

« Pochi possono dire: io sono qui — è ancora Braque che parla —. Si cercano nel passato e si vedono nell'avvenire ».

« Ad una certa temperatura » contemplativa le cose perdono per Braque la rigidità dei contorni, si fanno « malleabili », e svelano il proprio mistero di bellezza adagiandosi docilmente alla superficie della tela in un tessuto non interrotto di presenze. I suoi quadri colgono allora un'immagine

che sembra scaturita senza contatto esterno: come un limone, un pesce, un'ostrica penserebbero la loro vera fisionomia. Di qui la respirazione misteriosa delle tele di Braque, in cui avvengono conturbanti metamorfosi dettate dall'interno stesso della realtà attraverso un'azione di essenze, che svela la vita intima delle cose che ci circondano.

Quel che è di inquieto, quasi di escatologico, su cui ha messo l'accento R. Pallucchini nella presentazione all'ottimo catalogo, deriva in parte da questa ardua tensione tipicamente metafisica che, scartando la palestra della realtà storico-sociale, sembra, costantemente sospesa su un belvedere da cui si contemplan gli oggetti del nostro affetto, come « cose in sé ». Filosofia tradizionalista quella di Braque, dove il cartesianesimo si mescola magari a residui tomistici e neoplatonici, filosofia inattuale se ce n'è una, in cui ha preso vita l'ultimo grande sogno « classico » della pittura moderna. Un altro aspetto della cultura di Braque serve bene a confermare l'indirizzo di questa interpretazione: nello studio appassionato dell'arte antica (di cui sono testimonianze squisite nella sua opera, dalla pittura alla scultura all'incisione) Braque ha ritrovato la freschezza della natura e insieme la sua assolutizzazione nel mito.

Ma questa breve conversazione ha voluto solo accennare a quello che costituisce il nucleo centrale dell'esperienza artistica di Braque e la sua posizione nello sviluppo dell'arte moderna: ogni dettaglio sarebbe di troppo, così ci esimiamo anche dal parlare dell'ultimo periodo del pittore (del resto ancora vivente e suscettibile di ulteriori sviluppi), una fase contraddittoria e di risultati non paragonabili al meglio della sua produzione, risultati in cui prevalgono gusto e fattura di prezioso artigianato, pericoli insiti, ma quasi costantemente sventati, in tutta la sua pittura.

Jean Fautrier, la pittura informale e la « chose vue »

Il pittore francese Jean Fautrier ha esposto, per la seconda volta in Italia, un gruppo di opere dal 1928 ad oggi che lo pongono, per evidenza di date e coerenza di percorso, come uno dei

maestri dell'arte « informale ». Ma, introdotto ad opera di Gallerie private (« Apollinaire » a Milano e « L'Attico » a Roma) e, sebbene corredato da due ottimi cataloghi, fuori del concitato dibattito che ha accolto da noi la scoperta di Pollock e di Wols, quando ormai la parola « informale » ha perduto l'indicazione bruciante degli inizi e suona sempre più insufficiente a contenere l'attività di artisti di due continenti, diversissimi tra loro per situazione storica e culturale, l'arte di Fautrier — già di per sé poco appariscente e niente affatto gesticolata — rischia di rimanere un poco in disparte, per « élites ». E, per il grosso pubblico, genericamente « informale », appunto.

Nato a Parigi nel 1898, Fautrier, dopo aver ricevuto una prima educazione artistica all'Accademia Reale di Londra e aver partecipato per tre anni alla prima guerra mondiale in cui fu ferito, inizia la sua attività di pittore estraneo al movimento post-cubista, dimostrando invece una decisa inclinazione per l'espressionismo, nella sua accezione più interiore e contenuta. Nei dieci anni che seguono Fautrier conosce un certo successo di vendite e alcuni mercanti, tra cui Paul Guillaume, si interessano al suo lavoro. Poi è la crisi economica: per sopravvivere si fa albergatore in montagna e maestro di sci. Nottetempo, e all'insaputa di tutti, si dedica alla pittura. È nell'ottobre del 1943 che egli espone in Place Vendôme le sue prime *hautes pâtes*. Nel novembre 1945, A. Malraux presenta i suoi *Otages* alla Galleria Drouin. Nello stesso anno espone per la prima volta a Parigi Wols, nei due anni seguenti Dubuffet e ancora Wols.

Nel periodo anarchico e contraddittorio del dopoguerra, l'arte « informale » europea trova le sue ragioni nell'esigenza di stabilire a qualunque costo un contatto con la realtà, sfigurata dagli orrori della morte e del caos: essa sorge come esplicita volontà di rottura di quegli schemi formali post-cubisti che continuavano a vaneggiare astrattamente la razionalità dell'universo e della mente umana. L'azione corrosiva condotta dal Surrealismo, la scoperta della travolgente attualità dell'Espressionismo, il contatto naturalmente instauratosi con letterati e filosofi di indirizzo

esistenzialista sono tutti elementi che valgono a potenziare la carica polemica di un movimento che, negli stessi anni, avrebbe trovato eco in posizioni analoghe di rottura quali venivano sviluppandosi in America.

Oggi che questo panorama nelle sue linee essenziali, anche se ancora generiche, è stato tracciato, si pone con sempre maggiore urgenza il compito, per i critici, di una specifica analisi delle personalità e delle opere che, raggruppate qualche anno fa in uno stesso movimento «informale» per un denominatore comune ormai più che acquisito, promettono adesso differenziazioni interne assai rilevanti.

Il primo a fornire l'esempio di tale metodo sembra appunto Fautrier il quale, nel 1957, durante un'inchiesta intitolata *A ciascuno la sua realtà* («XXe Siècle», n. 9), esprime chiaramente la propria opposizione al gruppo dei pittori dell'«Action painting» caratterizzato dall'impiego di tecniche che si rifanno alla prassi dell'automatismo psichico postulato in arte dai Surrealisti, come ad esempio lo sgocciolare di Pollock, i «crachats» di Mathieu, il «tâchisme» di Wols.

Fautrier afferma che l'esperienza, comune a tutti gli uomini, della «chose vue» deve costituire la chiave prima dell'intelligibilità di ogni fatto pittorico, così come, necessariamente, ha costituito la spinta iniziale dell'artista. La realtà per il pittore comincia a vivere essenzialmente come dato visivo, come percezione: ma quale realtà? Di sedici anni appena più giovane di Braque, Fautrier già si sente intimamente inibita non solo la risposta, ma la stessa domanda, nè può avanzare alcuna certezza di corrispondenze razionali tra l'uomo e il mondo. Piuttosto, si ancora da una certezza via via sempre più polemica proprio all'interno del movimento informale al quale appartiene: «la realtà non solo esiste, ma in nessun caso deve essere puramente e semplicemente respinta». Essa esiste dunque: dato di fatto incontrovertibile, anche se, dal punto di vista del valore, assolutamente neutro. «Si ha un bel dire: c'è il bicchiere di Chardin, c'è il bicchiere di Cézanne, ma il bicchiere non esiste. Questa è una piccola ginnastica di intelligenza

perchè in effetti il bicchiere esiste sia per l'uno che per l'altro, e senza bicchiere affatto, non ce ne sarebbero state queste due versioni».

Rifiutare il senso di tale rapporto, l'invenzione creativa e insieme non arbitraria che si sviluppa su quella base, significa per Fautrier abbandonarsi a un gesto puramente segreto e psicologico, privo alla fine di ogni magia, di ogni circolazione tra gli uomini: variazioni di materia, carte marmorizzate, stucchi, destinati ad essere simili.

Questo «essere nel mondo e conoscersi nel mondo» (Merleau-Ponty) è istanza prima dell'operare di Fautrier: analizzando la sua opera, peraltro estremamente ambigua e, proprio nella sua bellezza quasi mite, violenta e impegnata, siamo portati ad una stessa conclusione.

Nei quadri di Fautrier, da uno sfondo indifferenziato, angosciosamente privo della presenza umana come un cielo o un deserto, si enuclea, convergendo improvvisamente in primo piano, una polpa spessa di materia irregolare, ora gelosa ora fresca, su cui il pennello ha reinventato, cariche di tutta una responsabilità complessivamente individuale, le allusioni visive di un fatto, di un oggetto. Sarà la decomposizione, dove il pudore mitiga l'impotenza, della carne umana ancora segnata dalla traccia sbiadita della fustigazione, nei suoi *Otages*; la silenziosa perorazione dei suoi *Nudi*, svelati fuori da ogni idealizzazione, intrisi di tenerezza sensitiva, di caducità, di dissolutezza e di sofferenza; la luminosità eccessiva dei suoi paesaggi a strisce o a matasse azzurre e verdi dove entrano movimenti marini e l'invadente crescita di cespugli, oppure la calma stagnante, dove la bellezza si disfa fino a diventare putrescente, di anonime radure.

L'immagine, pittoricamente rinnovata e priva di dogma, della «chose vue», rappresenta, per Fautrier, l'equivalente della storia concreta dell'individuo, del suo tentativo di giudizio e di valutazione, delle sue molteplici reazioni alla vita, la storia del suo organizzarsi della coscienza. Inutile rispondere a questo punto assumendo le ragioni di un Wols o di un Pollock nel concreto terreno delle loro esigenze storiche e

culturali, così come Fautrier si è collocato nel suo; interessante era indicare nei suoi termini più elementari la tematica di un pittore nuovo che smentisce la pigra immagine di una cultura francese

supposta vera e autonoma, poniamo sino al razionalismo braquiano. Infatti è difficile immaginare un pittore « informale » altrettanto radicato nella tradizione francese.

CARLA LONZI

TEATRO

La Romagnola

Con *La Romagnola* il teatro italiano si arricchisce di un genere drammatico con cui finora non ha avuto dimestichezza. Il rinnovato interesse dei nostri autori contemporanei che sembrano come ridestati ai temi più vivi di cronaca, di vita e di coscienza morale, porta il repertorio a rinnovarsi anche nei generi e nella forma drammatica.

È noto che Squarzina nei suoi drammi ha sempre ricercato una soluzione tematica, ha preferito inquietare le nostre stesse reazioni di uomini politici (vedi *Tre quarti di luna*) piuttosto che raggersi nei vietati temi di una ricerca sentimentale, ma il genere prescelto non si discostava, nella forma, da certi schemi consueti. *La Romagnola* si muove, invece, verso un'altra direzione; la scelta della « kermesse » o meglio di una forma narrativa popolare, con una cadenza epica di ballata, ha valore di una scelta estetica, di un rinnovarsi di linguaggio; e la maniera, i modi stessi dell'espressione sono, perciò, ricavati da più illustri esempi brechtiani di cui conservano anche il ritmo esteriore e le cadenze e l'impeto. Squarzina non ha voluto neanche toglier via, dalla rappresentazione, quel sapore vagamente espressionistico, là dove la tragedia si fa più acre, l'angoscia, la paura si stringono violentemente in un quadro di enfasi e di dolore. L'album della vita italiana si sfoglia con un rigore di tempo, la calda estate del '43, l'occupazione nazista, la lotta partigiana, rivivono in azioni sintetiche di chiuso rigore drammatico.

L'azione si affolla di immagini, di fatti, di uomini. E, pur nell'insieme non perde di vista

lo sviluppo ideologico, la lenta marcia di uno stanco conformismo e il nuovo travaglio dei giovani, che già nel '43 cominciavano a presentire che qualcosa urgeva nella cultura e nell'arte italiana. La Resistenza che nasce dalla reazione alla guerra disumana ed inutile, al gioco spietato dei tedeschi invasori è tutta pervasa da un senso nuovo di guardare le cose, si direbbe da un umanesimo cristiano per cui, ognuno, cerca una propria ragione di vita e una più profonda soddisfazione morale. Non è possibile seguire tutta l'azione di questa ballata popolare, immaginata quasi, un cantastorie ideale ricordasse i giorni salienti di quegli anni tragici; ma se la storia d'amore di Michele e Cecilia sembra appena un pretesto, la disperata conclusione, alla vigilia della Liberazione, ha proprio il senso avventuroso di vita e di morte delle storie popolareshche. Squarzina ha cercato l'epica, ha ripercorso certi modi espressivi ispirati da Brecht ma, in fondo, ha raggiunto il tono di saga poetica solo quando è riuscito a colmare, nei sentimenti, nei pensieri, la rappresentazione di un periodo tutto intero, con le sue emozioni, le grandi speranze riaccese, l'amarezza di una consapevole coscienza acquisita. Quelle parole che il capo partigiano pronuncia alla fine: « ci sarà indulgenza per tutti — ma per noi no » danno un sapore storico, un significato critico a tutta la rappresentazione.

Se Squarzina avesse mantenuto unitario il suo stile, avremmo avuto altri personaggi in primo piano — quel meraviglioso contadino, interpretato da Renzo Palmer, ad esempio — e di altri figure del passato regime, avremmo avuto una dimensione grottesca più acre, più

graffiata, più cruda. Ma l'intento moralistico ha chiuso il gioco crudele di quei sentimenti ed ha indulto ad una rappresentazione qua e là di maniera, sempre però autentica, generosa e convinta.

Si potrebbe dire che il repertorio italiano ha avuto così la sua prima commedia-manifesto, dove addirittura si dibattono le polemiche nuove per un'arte realistica, dove si discutono le passioni politiche, dove « gli uomini e no » riportano sulle scene il gusto di quella letteratura del dopoguerra di troppo breve stagione. *La Romagnola* denuncia con la sua sola presenza che la crosta del conformismo del teatro italiano si è rotta, che germoglia un po' dovunque quella linfa vitale che il quieto vivere non è riuscito a soffocare del tutto. Non c'è ancora uno stile, le ricerche di linguaggio appaiono approssimate e generiche, la « letteratura » di Squarzina è ancora imprecisa e incoerente. Ma ciò che contava era mettere un primo punto fermo, muovere all'assalto di una popolarità del teatro. Nella prima parte, certi lunghi intermezzi — la scena della spiaggia, ad esempio — hanno proprio il sapore dello sketch, della battuta improvvisa; ma poi il tono cambia. Certi quadri della Resistenza con le lunghe notti d'attesa, con i dubbi, le incertezze, le spaventose tragedie morali per cui gli amici di un tempo si ritrovano divisi in opposti fronti di guerra civile, hanno, anche letterariamente, una forza espressiva, sono l'inizio di un teatro ideologico, sono l'affermazione di un teatro in cui i conflitti personali si innestano in una problematica più ampia.

Questa discontinuità del testo ha avuto, naturalmente, un riflesso anche nella elaborazione dello spettacolo. Il tono della prima parte lento e farraginoso nella presa umana dei personaggi, ha poi acquistato un suo ritmo, una sua dimensione. Il colore stesso delle scene si è fatto più unitario e, pur nella costruzione realistica da melodramma, le tele di Polidori sono divenute più vive, più espressive, più concrete. L'interpretazione è stata più che altro « presenza » dell'attore: non gli si chiedeva di « recitare » ma di indicare un carattere, di accennare ad un gesto, ad una battuta. Così *La Romagnola* s'è andata quasi componendo sotto gli occhi dello spettatore con l'impeto

delle cose istintive, alternando quadri assai belli — il bombardamento di Bologna, la scena avanti al cimitero nell'inverno '44, evocati come da un ricordo attentissimo — ad altri più deboli e convenzionali. Questa forza dell'evocazione, quasi rianimata da un senso popolare di intendere la gioia e il dolore, resta il pregio primo di Squarzina, autore e regista non sempre risolto ma tenace osservatore di uomini e cose. Il personaggio della vecchia — antico seme del buonsenso contadino — che va rigirandosi per ogni quadro dell'azione, commentando e cantilenando ogni cosa, ha chiusa in sé la presenza di antiche tradizioni, dal pianto isterico della maga che legge nel fuoco il destino degli altri, al lamentoso biasciare di preghiere. È il richiamo alla terra di Romagna, il buonsenso divenuto simbolo di un carattere denso di tradizione.

Così, composta di immagini, di idee, di polemiche vive, *La Romagnola* è un testo in rappresentazione, una sceneggiatura di troppi avvenimenti, quasi un fiume senza argini e limiti. Il racconto è, certamente, ricco di suggestione scenica: ma, se era necessario iniziare un nuovo genere per il nostro teatro, occorreva anche mettere ordine nella materia e unificare le parti tra loro e trovare uno stile più coerente e preciso.

Figli d'arte

Anche la commedia di Diego Fabbri *Figli d'arte* può dirsi commedia-manifesto.

Il pretesto di portare in scena una compagnia di attori, per farci assistere alle prove di un nuovo lavoro e, quindi, giocando con le luci della realtà e dell'apparenza, farci entrare in quella magia del recitare, soffermandosi sulle pause, sui significati, sulle parole dette in un modo, piuttosto che in un altro, è stato per Fabbri un eccellente punto di partenza per impegnare se stesso ed il pubblico in una battaglia ideologica precisa e puntuale. Il teatro deve avere sempre una sua verità, anche la commedia apparentemente più banale deve contenere un insegnamento, deve saper trarre dalla spregiudicatezza, un valore morale « C'è una verità estetica dello spettacolo »,

dice nella commedia il personaggio del Regista. E l'Attrice, che ha intuito il senso profondo di una battuta, risponde: «Ma questa non deve contraddire con la verità». Il contrasto ideologico è il nodo centrale di un dramma e via via che lo spettacolo s'incentra nelle coscienze dei suoi interpreti, il disegno dell'autore si fa chiaro, ciascuno degli attori porta in sé la propria visione della vita. Vivere e recitare sembrano essere il paradigma di un unico modo concreto di esprimersi e l'arte non contrasta con la vita e con la realtà, anzi si integra, si completa, si vivifica.

Il realismo allora con cui Fabbri ha cercato di cogliere la verità in ognuno dei personaggi, la minuziosa descrizione di quel teatro di Cesena in cui la compagnia del «grande attore» prova la novità postuma *Da Giovanni*, l'aspra descrizione della loro esistenza carica di sogni e di apparenze («il pubblico crede che noi siamo guitti sulla scena; in realtà noi recitiamo soltanto nella vita») creano una tessitura perfetta saldata con il nesso centrale della commedia. Ciascuno di loro, Osvaldo, Irene, Isabelle, Tilde e il Regista, ha la sua verità, i suoi silenzi dell'anima, i suoi attoniti dubbi, la sua incerta fede. Il «teatro nel teatro» muove i personaggi di Fabbri nella prospettiva apparente di Pirandello ma, in sostanza, l'illusione e la realtà servono qui a «scoprire» la verità non a negarla. Il capovolgimento ideologico è l'essenza di un teatro impegnato dialetticamente a provare una realtà, a dibattere un contenuto. Osvaldo, questo attore divenuto tutt'uno con la sua parte recitata, istrionico, rettorico nei gesti, amorale nei sentimenti, falso nei suoi rapporti con la ex moglie, sua compagna d'arte, e con la stessa madre, avanti alla quale finge sentimenti migliori, non è un personaggio soltanto tracciato a grandi linee: ma ha sfumature radicate nella tradizione del «figlio d'arte»; così Tilde, l'Attrice, più dolente, più riflessa nella sua ansia dialettica, nel suo istinto di verità. Gli altri, che si muovono attorno a loro, restano come estranei al loro mondo.

La commedia che questi attori provano giorno per giorno è, a grandi linee, appena accennata dal Regista. È la storia di un barbiere di provincia,

dongiovanni impenitente, venuto a Roma con gran fortuna, che ha un suo ricco atelier e che vive di grandi scandali e di pettegolezzi. Angela — la sua fidanzata di un tempo — è conversa in un convento di suore. Sarà colei da cui troverà rifugio in un momento difficile della sua vita e, forse, nonostante il passato corrotto, la sua salvezza spirituale. Don Giovanni, Faust, Margherita sono i grandi ispiratori, aggrovigliati tra loro, di questa commedia. Ma il finale è incerto. Quando il barbiere lascerà il rifugio e farà finta di accettare il consiglio alla preghiera, datogli da Angela, la sua anima sarà salva come in un miracolo o rimarrà perduta per sempre? Osvaldo punta sull'ironia e la burla e trova che quel misto di spagnolismo del suo personaggio debba rompere l'astratto clima religioso creato al finale e, quindi, fuggire con un beffardo saluto. Tilde, più dolente nella sua religiosità, crede di scorgervi un significato morale: «altrimenti», dice, «la commedia non ha senso». Il Regista punta nella soluzione prospettata da Osvaldo. La questione da filologica diviene morale. Ma la verità è fuori dalle cose, è nelle mani della madre del grande attore che conserva un appunto dello scrittore, lasciato a lei prima di morire. Meccanismo, questo, che ricorda ancora il procedimento pirandelliano ma, anche questa volta, per dire e non per negare. Tilde aveva capito giusto, la commedia ha un suo significato morale. «Beata lei, signora», le dice il Regista commosso, «perché senza aver visto, ha capito». Ma non contraddice, questo modo di scoprire una verità con una prova scritta, la stessa impostazione del dramma? Fabbri ha ripiegato, a ben vedere, su una soluzione ambigua, il significato di una battuta, di una didascalia messa dall'autore è troppo esterna all'insegnamento morale. Giocare sulla parola per esprimere un sentimento è muoversi in direzione prospettica di chi coltiva l'apparenza e l'inganno, l'arte della ipocrisia come morale. Il personaggio che Osvaldo ha creato all'inizio non può, per «colpo di scena», mutare direzione come si vorrebbe e in questo senso ha ragione chi rimanda ad una più chiara coerenza la definizione di un mondo morale.

Quando, nel secondo atto, l'apparente tranquillità di quei personaggi si rompe per la violenta confessione del peccato che aggroviglia i loro animi, Isabelle amante di Osvaldo, Irene sua conquista dell'ultim'ora, il grumo dei sentimenti rende umani i loro atteggiamenti artefatti. Tilde ascolta in silenzio. Il palcoscenico si svuota, ognuno va via come se l'irreparabile fosse sopraggiunto, le scene rimangono sospese nell'aria. In quell'attimo, tra i due che restano, Osvaldo e Tilde, si avverte come un senso intimo, profondo, un bisogno di quiete: la realtà che è fuori da quel teatro entra attraverso i finestrini che si aprono sulla lucida mattinata di Romagna, le campane, la voce di un uomo che canta. E in quell'attimo, entrambi si ritrovano in una emozione profonda. La commedia di Fabbri raggiunge qui il suo apice. Virtualmente tutto ciò che voleva dire è detto in queste immagini; il silenzio, la solitudine, il bisogno di sincerità, l'abbandono per trovare un valore più profondo sono racchiusi in un gesto, in quell'atto solidale della moglie, ferita nell'orgoglio, ma disposta al perdono.

La crisi di Isabelle e il rancore esploso tra lei e Irene, convinta che basti l'amore del capocomico per farne un'attrice, sono un episodio di tutti i giorni; ma, come ogni gesto contiene un

significato, così anche quell'inconsulto atteggiamento vuol dire qualcosa. Non per nulla quando il barbiere tenterà di sedurre, spogliandola sensualmente, la moglie dell'ambasciatore che è come in estasi per le brucianti parole che non comprende neppure, l'autore non aveva impiegato le parole del « Cantico dei Cantici » proprio per scuotere, sino all'abisso del peccato, la coscienza di un personaggio « che crede »?

Commedia davvero complessa questa di Fabbri; e regala attenta ad ogni suo riposto significato quella di Visconti, che ha seguito, passo per passo, l'autore, integrando il suo minuzioso realismo, ricreando con le mirabili scene di Garbuglia il teatro comunale di Cesena in ogni particolare, ambientando voci e rumori, canti e silenzi con un senso profondo di verità. Lo spettacolo realizzato, il « teatro nel teatro » ha creato suggestioni continue di scene e di fondali dipinti. Forse la misura gli è mancata al finale, dove uno scenario, azzurro, aperto nel fondo come un cielo intensissimo, ha creato significati troppo violenti e non ha sfumato il senso della battuta.

Rina Morelli, Paolo Stoppa, Teresa Franchini e Françoise Spira sono stati gli attori pieni di verità che hanno disegnato attorno ai loro personaggi una dimensione chiara e precisa.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Musica in uniforme

Non ci sorprende il fenomeno, ci sorprende la velocità del suo propagarsi. È vero, siamo oramai soltanto a sei ore di volo da New York, la radio e la televisione ci fanno spettatori di fatti che avvengono lontanissimi da noi, ma non pensavamo che i reattori, i turboreattori, le valvole elettroniche, le onde, le modulazioni di frequenza, dopo avere annullato le distanze, ridotto lo spazio, eliminato le pause nel trascorrere del tempo, finissero per apparire mezzi lenti e arretrati di

fronte alla fulmineità di certi cambiamenti, allo scatto inatteso e improvviso di certe conversioni. Il viaggio nelle profondità della nostra coscienza che si svolgeva lento, attraverso tappe dolorose e maturazioni tormentose, oggi è, per molti, un volo pacifico a rapidità immisurabile. Il passato scompare di colpo: esperienze, tradizione, cultura bruciano improvvisamente senza lasciare traccia, come i corpi velocissimi che l'atmosfera annulla per le leggi dell'attrito, ed una nuova coscienza nasce, matura e armata come Minerva dal cervello di Giove.

Ci si perdoni cotesto divagare tra i paragoni offerti dai ritrovati più moderni della scienza e quelli offerti dalla mitologia più antica; eppure qualche volta la parabola convenzionale degli estremi che si toccano serve a dare la misura esatta dei fenomeni. Ed è fenomeno di una certa importanza, questo del quale ci occupiamo, con un interesse che non sa nascondere una punta di preoccupazione. Ricordiamo che, or sono molti anni, Berlino, tutta pervasa dalla febbre dell'espressionismo, non stava più nella pelle; e lo diciamo non già per fare, di un modo di dire, un esempio chiarificatore, ma perché Berlino non voleva proprio più stare nella pelle che le aveva fabbricata il *liberty* dell'epoca guglielmina: vedevamo scalpellini attaccati come lucertole alle facciate delle case, intenti a eliminare fiori contorti e sdolcinati, ad annullare piogge di grappoli, figure dai capelli ondegianti, sicché dopo il lavoro, finestre e porte apparivano nude di decorazioni nella severità funzionale allora imposta dal trionfo della *Bauhaus*. Un passato, sia pure un «ieri» appena trascorso, scompariva nelle crisi della coscienza architettonica convertitasi di colpo a ideali nuovi, ad estetiche impreviste. Vecchi architetti carichi di pentimento cancellavano le colpe di un passato pur così recente, ché colpe apparivano i meriti di ieri, le testimonianze di un gusto frutto anche esso di una maturazione succeduta, a sua volta, al tramonto di gusti più remoti; un anello della catena nella storia della tradizione veniva a spezzarsi e il fatto nuovo nasceva, appunto, bello e pronto, senza i precedenti della gestazione dal cervello delle generazioni nuove. Ci veniva fatto di pensare a più lontane affermazioni dell'orgoglio e della certezza; agli architetti del Rinascimento che a volte fondevano le opere d'arte dell'antichità per ridurle a calce, sicché poteva dirsi che le loro opere nascevano dalla distruzione di un ricordo, dall'annientamento della memoria; ma si trattava della eliminazione di frammenti di edifici, di statue, di decorazioni esclusi dalla vita, sopravvissuti a tramonti oramai lontani, sicché l'atto sacrilego poteva almeno essere spiegato se non giustificato: e il sacrilegio era miti-

gato dall'interesse che quei frammenti e quei ruderi suscitavano, sicché, prima di cadere nella fornace, erano oggetto di studi profondi che li restituivano, vivificati dalla sensibilità nuova, nel corpo delle fabbriche che allora nascevano. E la catena della tradizione anziché spezzata appariva ribadita ed allungata a ritroso fino ad agganciare tempi lontani e dimenticati. La cancellazione di quanto prodotto soltanto ieri ci empiva invece di malinconia ché scompariva qualche cosa della nostra vita, con intenzione e con violenza veniva esclusa dalla catena della tradizione e, quel che è più grave, dalla storia.

Giorni or sono, esaminando un numero rilevante di partiture recentissime ci vennero in mente gli scalpellini che a Berlino, nel 1922, cancellavano le decorazioni floreali dalle facciate delle case; le partiture infatti rivelavano conversioni improvvise che avevano indotto musicisti che conoscevano ad annullare quanto fino a ieri avevano creato, per sobbarcarsi con fatica e con intimo rossore ad usare un linguaggio che non era il loro. Soltanto l'anno scorso il fenomeno era assai limitato, due anni or sono irrilevante, quest'anno, di colpo, appariva quasi generalizzato. Le partiture, fitte di legature longitudinali per indicare l'alpinistico procedere della «serie», dagli abissi dei contrabbassi alla vetta dell'ottavino, alla pianura dei corni e alla mezza collina dei clarinetti, presentavano tutte quell'aspetto che le fa vicine ai diagrammi; le note scarnificate da pause infinitesimali apparivano il bersaglio difficile e casuale di un tiro a segno prestigioso, e veniva fatto di chiedersi se alcune di quelle pagine non avrebbero trovato sede più degna in una mostra di disegni astratti, quadri di musiche astratte. Non si veda nelle nostre parole ombra di polemica; già conoscevano musiche cosiffatte; le conoscevano da moltissimi anni, né ci aveva indotti a meraviglia vedere alcuni giovani perfezionare espressioni più rare e spingersi audacemente verso sonorità spettrali, ritmi frantumati, allucinanti dialoghi tra i timbri più lontani; anzi, in alcune opere recenti, avevamo trovato espressioni che ci avevano convinto se

non conquistato. Ma lo spettacolo della propagazione rapida ci ha allarmati e, forse, non a torto. Prima di tutto veniva facile di scoprire la inesperienza della mano, il prudente tenersi alla ringhiera delle formule più sicure ed evidenti, il senso che viene da un imparaticcio scoperto ed ingenuo, la preoccupazione che non trape-lasse ricordo alcuno delle espressioni e delle idee fino a ieri usuali: in un secondo tempo appariva chiaro che le idee non erano corse rapide come la capacità di acquisire tecniche nuove, ed erano rimaste fuori della porta, sicché in quelle musiche avvertivi soltanto il negativo di una forma priva di qualsiasi sostanza. Ci dicevamo, a conforto, che musicisti celebri ed altri notissimi, in questi ultimi tempi, hanno anche essi trasformato d'un tratto il linguaggio che aveva caratterizzato fino a ieri la loro arte, e dato alle loro idee altro indirizzo: ma in essi avvertiamo ancora quanto li lega al proprio passato, quanto è ancora della propria natura; per loro possiamo parlare di variazione e non di trasformazione dello stile (ci si consenta di non pronunciare la parola *evoluzione* ché essa ha ben altro significato e sta ad indicare non già adeguamento al correre esteriore della moda, ma approfondimento in se stessi,

ulteriore chiarificazione o personificazione del proprio linguaggio). Ma nei più giovani e nei più deboli, in quelli che a stento avevano già conquistato il diritto ad una sia pur ristretta notorietà e in quelli che vedevamo protesi nello sforzo per conquistarla, la fatica per adeguarsi, per farsi degni delle critiche favorevoli di Willy Rich e dell'invito ai *festivals* avanguardisti di Magonza e di Donaueschingen, era penoso da constatare: così come penoso scoprire che le espressioni correivano identiche dal nord più estremo di Europa alle rive del mezzogiorno mediterraneo sicché tra il compositore svedese, l'italiano e lo spagnolo non avvertivi differenza alcuna: un grigiore comune aveva coperto i lucenti riflessi dei ghiacci scandinavi e i colori luminosi delle rive assolate. Musica in uniforme, ufficialità sonora del nostro tempo, biglietto da visita di questo secondo cinquantennio del nostro secolo. Proprio così? Abbandoniamoci alla speranza: che ciascuno ritrovi la propria strada e vesta i suoi abiti borghesi; un nuovo conformismo da aggiungersi agli altri farebbe ancora più asfissiante la nostra giornata. Un po' di smobilitazione oggi che si parla tanto di disarmo, e che valga a distruggere per prima cosa tutte le uniformi, e tra esse anche quelle musicali.

MARIO LABROCA

CINEMA

Cinema e Costume

Non so se sia lecito, da un'occhiata ai programmi delle nostre sale, indurre che negli ultimi tempi l'oscuro incontro fra i presentimenti di chi fa del cinema (in altri termini: il fiuto) e i sentimenti di chi se ne interessa da spettatore segnala una preferenza per i temi duri, inamabili e — perché no? — moralistici. Comunque giustificato (e ammesso anche che ne sia responsabile il caso, del resto non tanto cieco) il fatto esiste e potrebbe persino spiegare certi ritorni di films come

La ronde, vecchio di dieci anni, già proibito dalla nostra censura e ora permesso a patto di tagli drastici. Ma, a parte questa riesumazione, due lavori della presente stagione paiono soprattutto indicativi di tale tendenza, francese l'uno, tedesco l'altro: e cioè *Les tricheurs* di Carné e *La ragazza Rosemarie* di Thiele. Sono, ambedue, impostati sul costume di oggi, un costume esposto crudamente, giudicato, condannato, bollato. Se si riflette che anche ne *La ronde* era implicito un giudizio non assolutorio, seppur velato da uno scetticismo elegante (quello di chi dice: gli uo-

mini sono cosiffatti, niente e nessuno potrà mutarli, tiriamo a campare), non parrà arbitrario includerlo nello stesso discorso.

E poichè *La ronde* rimonta, come s'è detto, al '49-'50, e chiude l'opera del regista squisito che fu Max Ophuls, l'autore di *Liebelel*, non sarà inutile studiarne per primo le intenzioni, la condotta, i risultati.

Composto, come era la moda di quegli anni, a episodi convergenti al medesimo fine, esso vuol dimostrare che il sentimento amoroso, autentico o no, è tanto proteiforme quanto fugace e illusorio. Il suo clima vapora di morbide allusioni, di ironie sorridenti, di romantiche sconsolate indulgenze. L'immagine simbolica di una piccola giostra fantomatica, condotta da un mefistofelico « compère » in frac e mantello, ci guida con mano ovattata verso le regioni del sogno amaro condito di perfide dolcezze: le regioni di Stroheim, di un certo Clair, moralisti disincantati. La gran trovata di Ophuls, è, questa volta, di affidare ogni parte e partecina del suo film ad attori che con la loro stessa presenza fisica evocano il fluire e il rinnovarsi irrimediabile del tempo: Serge Reggiani, Simone Signoret, Gérard Philipe, giovanissimi e in piena ascesa, Barrault non ancora rasciugato: e, accanto, la patetica Simone Simon, la B.B. dell'anteguerra, la pungente Darrieux, l'intelligente Miranda. Attraverso sequenze morbide e amabili artifici, *La ronde* si chiude com'è cominciata, con l'incontro fra la povera prostituta e due giovani militari, il co-scritto prima, l'ufficialeto da ultimo. Tanto dire che, in fondo, tutto si risolve col solito furtivo episodio epidermico. Sono vane, dunque, le lacrime della dolce servetta abbandonata che il padroncino raccoglie in un caldo pomeriggio d'estate. Vani i sussulti della deliziosa adultera alla prima esperienza che il medesimo signorino riesce a far cadere. Chi inganna, prima o poi sarà ingannato, e il marito di costei, il più conformista dei borghesi, si concederà l'illusione dell'amore clandestino con la piccola « grisette » dalla falsa innocenza. Ma la « grisette » incontra il drammaturgo estetizzante, falso grand'uomo,

e cede al suo fascino lasciando il borghese ad attenderla invano dinanzi al tavolo del « séparé »: tradita a sua volta in favore dell'attrice celebre che si passa il capriccio dell'ufficialeto di prima nomina, quello della scena finale con la prostituta. Così la giostra ritorna al punto di partenza e il ciclo è compiuto.

Ebbene, malgrado la sconsolata ironia nascosta in ogni episodio, malgrado il mordente squallore del romanzo da cui il film è tratto, questi individui, anche i più futili, finiscono per commuovere e per convincere del loro reale bisogno di amore. Ci impietosisce la fragilità della servetta e quella della sposa imprudente; persino la dongiovanesca illusione del maturo borghese ci trova qualche poco indulgenti. Se la società che li ha formati li ha resi fatalmente infedeli e vanitosi, non è meno eloquente la loro fiducia nel balsamo del sentimento. Se Max Ophuls ha inteso dimostrare che l'amore, almeno in una certa società, non esiste, ha fallito il suo scopo.

Che l'amore-sentimento tradizionale è superato e sia dunque meglio considerarlo alla stregua di un qualunque appagamento fisico, è il principio da cui partono i giovani esistenzialisti (un po' in ritardo, a dir vero) che popolano il recente film di Marcel Carné: il quale non condivide affatto la loro posizione negativa e si comporta nei loro confronti come un severo giudice di minorenni travati. Questo *Les tricheurs* ne risulta pesante quanto *La ronde* è lieve ed effimero, ma in più di un senso i due films sono legati. Delle aberrazioni, infatti, dei suoi personaggi, Carné fa responsabili proprio i protagonisti di Ophuls, quei borghesi incoscienti che cercavano l'amore senza profondità. Sono i nonni, gli zii, i padri dei suoi ragazzi ad aver ridotto il mondo come essi l'hanno trovato. Paghino dunque e scontino le loro romantiche ipocrisie con la presenza, in seno alle loro rispettabili famiglie, di nipoti e figli ladri per atto gratuito, omosessuali spavaldi, alcolizzati cronici, fanciulle che si scoprono incinte senza sapere chi le ha inguaiate. E tuttavia, afferma Carné con la voce altissima dei suoi glaciali rock'n'roll, questi ribelli ameranno, l'amore esiste, anzi « d'amore si muore », come muore

la disperata Mick andando a sbattere a duecento all'ora contro il rimorchio di un autotreno.

Non crediamo necessario riassumere i fatti che si svolgono nel film: ripetizioni assai monotone (sebbene tecnicamente perfette) di scatenamenti collettivi in casa di una damigella ricchissima i cui genitori non battono evidentemente ciglio nel trovare, al mattino, porcellane cinesi e cristallerie di Boemia fracassate, e letti disfatti. C'è il cinico di spalla, Alain, vagabondo e ladruncolo per programma, la sua discepolo Mick, che per comprarsi una Ferrari usata porta a termine una brillante operazione di ricatto, finalmente Bob, signorino sì e no, attratto dal clima e da Mick, ma conscio di avere un padre in gamba alle spalle. Più importante è ricordare che un narratore (o un regista, che per noi son la stessa cosa) è efficace e convincente soltanto quando riesce a toccare la realtà che racconta con le dita, sia pur rudi, della poesia. Ora è lecito dubitare che l'ottimo Carné abbia ottenuto questa volta la grazia di esprimersi, come tante altre, poeticamente; e chiedersi se la tesi moralistica che voleva servire non gli abbia, per caso, preso la mano, facendolo inclinare a una puntualità tanto fredda quanto pedante.

St.-Germain-des-Prés, patria e nido degli esistenzialisti di ieri e di oggi (nonché incubatrice di «angry men» e di «teddy boys»), non è al polo, tutti lo conosciamo e l'abbiamo in mente. È un quartiere assai vario, dove passano e siedono molti ragazzi e ragazze in «blue jeans», ma anche una folla di tutt'altra gente, bizzarra, squattrinata, sudicia, ma che se è «bruciata» lo è per tutt'altri fuochi da quelli che incendiano le ultime generazioni. È questa gente — oltre a giovani di ogni colore — a dare al quartiere il suo inostituibile carattere. Ora, nel film di Carné, basato sul documento nudo, par di trovarsi, invece, nelle vicinanze di un «college» infernale dove solo infernali ragazzi circolano e tentano di svagarsi combinando bevute di Scotch e ginnastica erotica. Il che non corrisponde né alla cronaca, né all'economia e alla misura di un film «realista» che sappia valersi del documento come mezzo artistico e dimostrativo. Passando poi a ciò che

riguarda l'impostazione moralistica del lavoro, confessiamo che lo spettatore vorrebbe essere informato un po' più da vicino di quel che ha indotto i principali fra questi ribelli a rompere con la tradizione: a constatare cioè quanto di insopportabilmente fetido nascondano le loro famiglie. Giacché, per quel che se ne vede nel film, nè la povera madre e il sennato fratello di Mick, nè il padre di Bob, presentano alcunchè di ripugnante. Si dirà che il marcio della situazione sta nei problemi sociali e nelle colpe «democratiche» dell'anteguerra, della guerra, della falsa pace. Sta bene: ma allora quale generazione di ventenni, da secoli, non avrebbe dovuto inventare l'esistenzialismo?

La tragedia di Giulietta e Romeo non sboccia ad ogni epoca, nè Shakespeare nasce su commissione. Ma le storie di amori infelici, comunque redatte e da qualunque punto di vista «debbono» commuovere: altrimenti non hanno le carte in regola. Noi non siamo esistenzialisti nè scettici, eppure giuriamo che la morte di Mick e il dolore tardivo di Bob non ci hanno fatto nè caldo nè freddo, anzi ci hanno piuttosto annoiato. Questi «tricheurs» che — dice Carné — barano sui propri veri sentimenti, nessuno ci farà mai credere che a un tratto, dopo tante esperienze fisiche (le quali, perbacco, qualcosa contano), sian suscettibili di trovarsi in cuore la tenera pianticina dell'amore romantico. No, Bob e Mick — ragiona lo spettatore comune — non si amavano per niente e la loro pretesa tragedia è, in fondo, un po' ricattatoria. Tanto è vero che l'unico passo del film in cui un autentico segno di sensibilità è verosimile, resta la storia del gattino miagolante, salvato — con atto gratuito s'intende — da Alain e Bob, a rischio della pelle. «Poverino!» esclamano le ragazze che, ferinamente impassibili, hanno assistito all'impresa dei loro compagni. «Chissà come avrà avuto paura!». E difatti soltanto il gattino, pensa lo spettatore, merita, in questo episodio, pietà.

L'errore, insomma, di *Les tricheurs* è quello di essere troppo intellettualmente concepito ed eseguito. Tutto torna, nessuno sgarra, il particolare è curatissimo, le ragazze ballano a piedi

nudi, le loro scarpette, abbandonate in un angolo, sono graveolenti, le stoviglie rotte sul serio. Ma che, a conclusione di questo macello, saltino fuori le virili riflessioni dell'onesto garagista fratello di Mick e gli elegiaci pianti di Bob e di Andrée e tutto aspiri a rientrare nell'ordine: questo non possiamo mandarlo giù. Quale ordine? Quello dei detestati genitori o un altro qualunque di cui la generazione bruciata si cura ancora meno? Denuncia e assoluzione risultano dunque inefficienti agli scopi che il regista, verosimilmente, si proponeva.

Che *La ragazza Rosemarie* sia, tra i films a carattere moralistico degli ultimi tempi, uno dei più tetri e disperati, non pare discutibile. La storia, ispirata alla cronaca nera e a un romanzo-reportage di Enrich Kuby, narra di una giovane prostituta di Francoforte, incappata per avidità di denaro in un oscuro intrigo di spionaggio industriale e di ricatti. Trovata uccisa un bel giorno, nel suo ricco appartamento, le indagini non riuscirono a individuarne l'assassino che il regista indica nella anonima schiera dei suoi ricchi clienti, capitani d'industria più o meno improvvisati e capitalisti feroci. Presa nell'ingranaggio spietato dei loro interessi, Rosemarie ne è rimasta schiacciata, vittima, oltre che materiale, morale del loro funesto esempio di rapacità e di egoismo. L'omicidio non è infatti uno dei soliti episodi della teppa metropolitana, ma deriva dalla corruzione della classe dirigente. Conclusione: molte, troppe cose non vanno in Germania, anzi non c'è cosa che vada bene malgrado le fabbriche fiorenti, i palazzi, le macchine lussuose, il successo della «ricostruzione». Questa prosperità oltraggiosa chiama la strage, le fiamme, la rovina.

I mezzi con cui Thiele descrive e racconta noi

li conosciamo, sono quelli del film tedesco ante-guerra, per intendersi del film espressionista. Tutto vi è magistralmente sinistro, incombente, gelido: anche il cielo su cui si stagliano e giganteggiano, in un superbo scorcio di sottinsù, i due personaggi più simpatici della vicenda, quei due cantastorie «latini» che con i loro mordenti ritornelli ricordano i protagonisti dell'*Opera da quattro soldi* di felice memoria. E, come spesso avviene nella «fiction» germanica, ogni trovata, ogni intuizione e allusione percipita nell'eccesso, nella diabolica efficacia, pretende di dir tutto, eliminando come un nemico la collaborazione di chi guarda. Non basta al Thiele presentare uno per uno, e colle loro facce alla Grosz, gli ignobili clienti di Rosemarie, egli sente il bisogno di farli sfilare quasi militarmente l'uno dietro l'altro, lurido gregge di formiconi, davanti al portiere d'albergo che li indirizzerà ai loro piaceri notturni. Come temendo che l'attenzione dello spettatore gli sfugga, che la sua comprensione non afferri il significato degli episodi e dei nessi, il regista moltiplica le immagini, insiste sulle nudità in serie delle ragazze del Rialto bar, sui luccicori in serie delle Mercedes nere che aspetteranno sotto la casa di Rosemarie, tutte insieme, l'urlo dell'agonizzante, per disperdersi nella notte. Era necessario, era produttore ai fini che il regista si proponeva questo esasperato lusso simbolico? Se certi esperimenti artistici avevano una giustificazione trent'anni fa, nell'anarchia nibelungica della prima sconfitta germanica, sembra di pessimo augurio vederle riprese da un giovane che dovrebbe sapere dove esse conducono. A meno che *La ragazza Rosemarie* non voglia rappresentare il primo elemento di una barricata. Eventualità improbabile.

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

ARETUSA

COLLEZIONE DI LETTERATURA

diretta da ARNALDO BOCELLI

Novità

ANTONIO BALDINI

ARIOSTO E DINTORNI

Pagine 224 - L. 1500 - Rilegato con custodia L. 2500

PIA D'ALESSANDRIA

TIRO AL BERSAGLIO

Romanzo - Pagine 176 - L. 1000

Volumi già pubblicati

GIUSEPPE DESSÌ

ISOLA DELL'ANGELO

ed altri racconti - Pagine 204 - Lire 1000

(Premio Puccini - Senigallia 1958)

BONAVENTURA TECCHI

OFFICINA SEGRETA

Pagine 224 - L. 1000

CARLO MONTELLA

CHI PARTE ALL'ALBA

Pagine 244 - L. 1000

G. B. ANGIOLETTI

L'USO DELLA PAROLA

(Nuove carte parlanti) - Pagine 232 - L. 1000

PIETRO PAOLO TROMPEO

L'AZZURRO DI CHARTRES

e altri capricci - Pagine 370 - L. 2400 (In edizione di lusso, rilegata, con custodia, L. 4000)

SALVATORE SCIASCIA - EDITORE - CALTANISSETTA - ROMA

L'APPRODO MUSICALE

Ogni numero dell'*Approdo Musicale* illustra con saggi e documentazioni (cronologie, discografie) la figura di un musicista del nostro tempo. Il fascicolo numero 5, di prossima pubblicazione, conterrà due importanti studi su:

RICCARDO STRAUSS

I QUATTRO NUMERI DELL'ANNATA 1958 SONO DEDICATI A:

- | | |
|------------------------|------------------------|
| n. 1 - ALFREDO CASELLA | n. 3 - PAUL HINDEMITH |
| n. 2 - MAURICE RAVEL | n. 4 - GEORGE GERSHWIN |

L'intera annata contiene inoltre quattro puntate di una Guida alla conoscenza della "Musica popolare e primitiva". Ogni fascicolo è completato da recensioni di libri e di dischi. Ogni fascicolo, di 150 pagine circa, è in vendita nelle principali librerie ed edicole, al prezzo di L. 750 (Estero L. 1100)

Per richieste dirette di abbonamenti e di fascicoli separati rivolgersi alla:

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
VIA ARSENIALE, 21 - TORINO

Condizioni di abbonamento:

per un anno (4 numeri) Italia L. 2500 - Estero L. 4000.

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

Prezzo lire 750