

L'APPRODO LETTERARIO

6

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 6 (nuova serie) / Anno V / Aprile / Giugno 1959

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACHELLI, 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. 6 (nuova serie) - Anno V - Aprile - Giugno 1959

EMILIO CECCHI	<i>"La casa della vita"</i>	pag. 3
ROMANO BILENCCHI	<i>Maria</i> (racconto)	» 7
LEONE PICCIONI	<i>Proposta per Bilencchi 1925</i>	» 11
DIEGO VALERI	<i>Sei poesie</i>	» 13
RICCARDO BACCHELLI	<i>La riva delle Sirti</i>	» 16
GENO PAMPALONI	<i>Ritratto di Guido Piovene</i>	» 21
SERGIO SOLMI	<i>Poesie</i>	» 32
VITTORIO LUGLI	<i>Nella scia di "Madame Bovary" "Fanny" di Feydeau</i>	» 35
ADRIANO SERONI	<i>Biglietto di ringraziamento per un interprete di Phèdre</i>	» 39
GIOVANNI COMISSO	<i>Spiagge del mio paese</i>	» 41
PIERO BIGONGIARI	<i>Sbarbaro alle origini del Novecento</i>	» 46
ALFONSO GATTO	<i>Poesie</i>	» 61
ANGELA BIANCHINI	<i>Tom Wolfe dopo vent'anni</i>	» 67
ENZIO CETRANGOLO	<i>Supplemento lucreziano</i>	» 71

LE IDEE CONTEMPORANEE

G. B. ANGIOLETTI	<i>Nobiltà di Jaspers - Fascinazione e decadentismo</i>	pag. 79
LIBERO BIGIARETTI	<i>Che cosa pensano gli scrittori della critica</i>	» 81
ALESSANDRO BONSAANTI	» » » » » » »	» 83
MARIO POMILIO	» » » » » » »	» 85
PIER PAOLO PASOLINI	<i>Dove va la poesia?</i>	» 87

RASSEGNE

PIETRO CITATI	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	pag. 91
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 99
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 102
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 104
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 108
MARIO VITTI	<i>Letteratura neogreca</i>	» 112
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 117
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 122
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 126
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 128

Illustrazioni di F. L. WRIGHT, HANS RICHTER, KONRAD WACHSMANN, LE CORBUSIER

“LA CASA DELLA VITA”

di

Emilio Cecchi

Finita la lettura del bello e strano libro di Mario Praz: *La casa della vita* (Edit. Mondadori, Milano), quando si riepilogano e vagliano le nostre impressioni, ci troviamo dinanzi a una serie di dati che sembrano contraddittori. *La casa della vita* è una sorta di autobiografia dello scrittore, strettamente collegata con la storia dei mobili ad uno ad uno da lui selezionati e raccolti nella propria dimora: all'incirca quasi tutti mobili e quadri di stile neoclassico. Fino da giovane il Praz predilesse infatti questo stile, coltivò questo gusto. E ne divenne addirittura un'autorità: tanto è vero che il suo ponderoso volume: *Gusto neoclassico* (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli), fu l'anno scorso ristampato per la terza volta.

Ma anche più che come storico del gusto neoclassico, il Praz è famoso come nostro massimo cultore di letteratura inglese; e alla sua scuola s'è formata una schiera di giovani, alcuni dei quali si applicano ora con zelo anche alla letteratura americana. A chi legge *La casa della vita*, con l'annessa storia dell'arredamento in mezzo al quale l'autore trascorse tanta parte della propria esistenza, è difficile non torni alla memoria un capolavoro della prosa romantica inglese: *Le confessioni d'un oppioman* di Tommaso De Quincey. Non badiamo se la disparità fra certi elementi delle due opere può mettere in questo richiamo una nota da sembrare talvolta perfino un po' umoristica. Perchè l'autobiografia del De Quincey s'intreccia alla cronistoria delle sue

allucinazioni, delle sue sconfitte ed infine delle sue vittorie, durante il lunghissimo sforzo per liberarsi dalla tirannia dell'oppio. E l'autobiografia del Praz, in gran parte, è in rapporto e funzione della sua qualità d'esperto, e delle sue avventure di collezionista di suppellettili Impero ed altre curiosità ottocentesche. In altre parole, nel caso del De Quincey, uno dei principali temi del libro è altamente lirico e drammatico: la liberazione dalla schiavitù d'una droga micidiale. Mentre nel caso del Praz, il motivo corrispondente è soltanto culturale, o più esattamente di mera curiosità. È la mania dell'erudito e del collezionista: collezionista, si aggiunga, di una specie di prodotti artistici piuttosto modesta. Nel caso infatti della architettura e del mobilio neoclassico e di stile Impero, non si sa neanche, a rigore di termini, se più esattamente non si tratti soltanto d'un gusto e d'una moda, che di un vero e proprio stile. Con tutto ciò, la meccanica e il giuoco di questo motivo, nella struttura e nel corso del libro, fanno ricordare quelli del motivo dello oppio, nelle *Confessioni* del De Quincey, e sono altrettanto fertili di digressioni e divagazioni.

S'è accennato a questa analogia, non tanto per mettere in rilievo eventuali, cosiddette, « derivazioni » che del resto non avrebbero la minima importanza; quanto per lumeggiare il rapporto un po' stridulo e sforzato che corre fra i diversi elementi dell'opera, e ne determina certi caratteristici effetti. Che sia questione d'un'opera bella e singolare, s'è detto al primissimo rigo; e talune nostre insistenze, anche dove sembrano assumere un'aria quasi polemica, tendono solo a definire più esattamente possibile la qualità di questa bellezza e il tono della sua suggestione.

A *La casa della vita*, che come creazione letteraria è forse il più importante libro di Praz, non potrebbe rendersi ragione completa se non a prezzo d'una minutissima analisi. Disgraziatamente, non è questa l'occasione per ordinare le risultanze d'una simile analisi in un lungo commento. Contentiamoci dunque di qualche annotazione sommaria; con la speranza un giorno di riprendere questo tema: sicuri che nel frattempo avremo spesso avuto occasione di ricordarcelo, e di rileggere pagine e pagine del libro, senza aver dovuto sconfessare le nostre prime opinioni.

La parte iniziale, dove il Praz ricostruisce la storia della sua famiglia e della sua infanzia, e dove l'elemento erudito e neoclassico non ancora interviene, non direi mi sembri fra le più riuscite. Non vi mancano spunti interessanti, particolari non dirò preordinati, ma di cui non ci sorprende affatto e non giunge inattesa l'impronta freudiana. Tra le notazioni più illuminanti, è il ricordo delle cerimonie ecclesiastiche, officiate in veste di vescovo dal Praz con i suoi compagni, ad un altarinò da balocchi, quando era fanciullo. Si intuisce che nell'esibizione delle immagini e degli arredi, alla luce dei ceri, nell'ordine e nella simmetria delle cerimonie, era per lui un elemento contemplativo, di natura mistica. Di tale elemento sono vive tracce nella sua passione per il mobilio; nella quale si attua la sua idea della casa, idea quasi rituale, più che semplicemente ornamentale e decorativa.

Ma si potrebbe anche parlare d'una specie di sublimazione dell'oggetto, che nel Praz si produce, indipendentemente dalla bellezza artistica dell'oggetto stesso e del suo significato; in altri termini, si potrebbe parlare d'una specie di vero e proprio feticismo, mascherato sotto alla veste di una insaturabile passione per l'ammobiliamento. Passione che non tanto ha rapporto e somiglianza con quella trattata nel celebre saggio di Edgar Poe sulla *Filosofia dell'arredamento*; ma piuttosto con quella di cui, nel *Fanciullo nella casa*, s'investe Walter Pater, celebrando la casa soprattutto come paesaggio della memoria, e scenario di storia interiore.

Al buon lettore non occorrono di certo nostre indicazioni riguardo a quei punti che, in *Casa della vita*, dovranno richiamare la sua speciale attenzione e trattenere il suo impegno. Il corso del libro è agevole e assai vario. Talvolta lo scrupolo dello specialismo e qualche tecnica pedanteria appesantiscono la descrizione e presentazione d'uno od altro di questi « pezzi scelti » e campioni di mobilio, pittura e ceramica ottocentesca. Scarsamente ricercati, una quarantina o cinquanta anni fa, oggi più o meno meritamente essi interessano larghe sezioni del pubblico che frequenta i negozi degli antiquari, e le aste delle grandi case di vendita.

Stanza dietro stanza, oggetto per oggetto, la lenta visita alla *Casa della vita*, che tale è l'itinerario che siamo invitati a percorrere, s'interrompe di

movimentate e colorite digressioni. L'autore ha molto viaggiato; ha risieduto lungamente all'estero, specie in paesi anglosassoni. Di tratto in tratto, le sue pagine si popolano di figure dell'intellettualità occidentale e nordica, con le quali i suoi studi letterari e le sue curiosità antiquarie lo misero in contatto. Vasti panorami di vita sociale e mondana, per esempio a Londra nel decennio dalla prima guerra, sono fra i più spiritosi che, nella nostra odierna letteratura, ci restino d'un periodo che forse mai più in Inghilterra tornerà così bello. Il lettore può scegliere fra tante vignette e ritratti di personaggi nostrani e forestieri. E se l'autore è notoriamente spregiudicato, la sua spregiudicatezza non diventa mai fastidiosa aggressività e maligna indiscrezione.

Tra l'una e l'altra divagazione, ed uno ed altro *excursus* a carattere culturale e sociale, altri episodi, quattro o cinque in tutto, sono di natura più personale, più intima, e volentieri li chiamerei *idilli*. Questi *idilli* hanno ciascuno un nome: Letizia, Doris, Vivian, Diamante, ecc.; e si svolgono tutti con una analoga parabola, e tutti con una stessa fine malinconica e taciturna. Ripiegano tutti in un senso di solitudine e rinuncia, che rende più misterioso il segreto di questa casa stipata di cose squisitamente inutili, che circonda tanto egoistica, gelosa affezione.

La prosa del Praz è sempre copiosa e fluente, e non conosce la mortificazione di frigidità esercizi e preziose affettazioni, quali sembrano caratteristiche di certe forme della cosiddetta « prosa d'arte ». Nella *Casa della vita*, tale prosa ha uno slancio anche più spontaneo ed eloquente, fino ad una dotta trascuranza e sprezzatura. Il che contribuisce a rendere il libro particolarmente accogliente; mentre pure nella sua atmosfera, per tante ragioni che abbiamo accennate, è anche qualcosa di capzioso e delusivo. Complessivamente, non c'è dubbio che trattasi d'una delle più bizzarre ed insieme ragguardevoli opere della nostra ultima stagione letteraria; ed è nostro rammarico, s'è detto, non aver potuto dedicarle subito più lungo discorso.

MARIA

di

Romano Bilenchi

Maria fino all'età di sette anni non aveva detto una sola parola. Quando gli altri parlavano, guardava perplessa, con gli occhi d'un tratto spenti, le bocche che si aprivano e si chiudevano; poi, disperata, fuggiva scotendo la testa.

In casa, nonostante che appena nata avesse vagito come gli altri bambini, la credevano muta. Gli abitanti del paese, invece, dicevano che era stregata e capace, a sua volta, di fare del male: rincorreva tutti i ragazzi che passavano davanti alla sua porta e li accarezzava con gesti di consumata malizia.

Maria era brutta nel volto, ma aveva il corpo precoce benchè nata da genitori vecchi e malaticci. Il babbo e la mamma e gli altri parenti impreca- vano contro di lei: era muta ed era brutta e guardavano il suo corpo pieno e solido con avversione; e anche fuori nessuno la poteva vedere. Essa, allora, girava fino a sera per il paese, ma doveva fuggire da ogni luogo in cui veniva sorpresa.

Quella sera Maria, quasi udì parlare per la prima volta, alla parola « morte » pronunciata dai genitori, dai parenti e dalle vicine di casa che vegliavano la nonna in agonia, alzò la testa e i suoi occhi guardarono in modo insolitamente interessato le persone che stavano intorno al letto.

Ripeté piano piano come per ascoltarsi e impossessarsi di quella parola: «Morte, morte» e poi con forza, con violenza disse: «Morte, morte, morte».

I genitori, i parenti, le donne, non curandosi più della vecchia che rantolava, gridarono: «Maria, Maria, ripeti quello che hai detto». L'accarezzarono, la baciaron. «Ci hai fatto star male per sette anni» dicevano. «Abbiamo sofferto fino ad oggi». Ora erano buoni e affettuosi mentre prima le urlavano: «Crepa! Oh, se tu crepassi». Maria scosse la testa. Senza pensare alla triste parola che aveva detto, la incitavano a parlare. Se la contendevano, scrutavano i suoi occhi, le fissavano la bocca. Infine la mamma le si inginocchiò dinanzi e la pregò: «Ripeti alla tua mamma la bella cosa che hai detto».

Maria era di nuovo muta e fissava stupita le persone che la circondavano, come fosse meravigliata di vederle tanto agitate. Le schiusero le labbra e i denti. Inutili furono suppliche e minacce. La picchiarono anche. Maria tacque sempre, con gli occhi spenti, con la brutta faccia rigonfia. Infine la mamma lasciò che si addormentasse, come al solito, in un angolo della stanza, mentre poco prima aveva pensato di prepararle il lettino in cui non riposava più da tanto tempo.

Dopo che Maria si fu addormentata, la nonna morì. Rimase a vegliare il cadavere la donna più vecchia, una vicina che della nonna era stata amica d'infanzia e che in paese vestiva tutti i morti. Verso l'alba la vecchia fu presa dal sonno e si addormentò. In quel momento Maria fu scossa da un tremito; poi, sveglia, si stropicciò gli occhi, si alzò e salì sul letto. Prese per i capelli la nonna, che in vita era stata tanto cattiva con lei, e cominciò a tirarli gridando: «Morte, morte, morte». Sembrava un grido di vendetta. La vecchia si destò e fuggì impaurita. Quando giunsero i genitori e gli altri familiari, Maria aveva fatto cadere la nonna sul pavimento e gridava ancora: «Morte, morte, morte». Mentre il cadavere veniva di nuovo depresso sul letto, Maria fuggì. Ricomparve improvvisamente il giorno dopo mentre il trasporto funebre, di ritorno dalla chiesa, passava dinanzi alla casa. Dalla finestra della camera che era stata della nonna Maria gridava: «Morte, morte, morte».

Gli abitanti del paese cominciarono davvero a temere Maria e la odiarono. I genitori proibivano ai ragazzi di avvicinarlesi. Maria invece cercava i ragazzi e li invitava, con muti richiami e ardite tenerezze, a stare con lei. Allora i grandi le si scagliavano contro e la picchiavano. Maria andava ad accucciarsi nell'angolo della stanza in cui era morta la nonna, finchè non la scacciavano anche di lì. Ma appena in paese qualcuno entrava in agonia, Maria, sfidando la gente, correva sotto la casa del moribondo e gridava: « Morte, morte, morte ».

Quando Maria fu più grande un ragazzo prese ad andare con lei. Col crescere il corpo di Maria diventava svelto e procace. Essa aveva già un petto alto da donna. Ma la sua faccia diventava sempre più brutta e da quel contrasto sortiva per chi la guardasse una sensazione di irrefrenabile insofferenza per cui Maria rimaneva più odiosa che mai. Il ragazzo era alto e forte, si batteva prepotente con i suoi coetanei e talvolta attaccava anche i grandi. Rompeva a sassate le finestre di coloro che non gli piacevano. Ma era bello, aveva gli occhi verdi a mandorla e quando passava per la strada donne e uomini si fermavano a guardarlo. I genitori dei ragazzi picchiati da lui e gli altri abitanti del paese gli perdonavano tutto proprio per la sua bellezza, fuorchè di star sempre con Maria. Il ragazzo voleva bene a Maria, l'accarezzava, la portava correre nei campi e la proteggeva.

Un giorno il ragazzo si ammalò e l'intero paese partecipò alle sue sofferenze e al dolore dei genitori. Tutti i momenti qualcuno andava a informarsi della sua malattia.

« È stata la strega a farlo ammalare » dicevano. « Bisognava impedirgli di andare con lei ».

Una sera Maria apparve sotto la finestra del malato e disse: « Morte, morte, morte ». Nella nottata il malato morì.

Maria venne picchiata lì nella strada. Anche i suoi genitori la picchiarono. Dovette fuggire lontano.

Dopo qualche anno Maria arrivò in una grande città. Dove era stata tutto quel tempo? Che cosa aveva fatto? Neppure lei, stupita dalla lunghezza delle strade, dalla vastità delle piazze, dall'altezza dei palazzi, riusciva a

ricordarlo. Tra quelle persone nuove aveva subito parlato come parlano gli altri. Ma passato qualche giorno neppure gli abitanti della città erano stati buoni con lei. Si erano accorti del suo corpo desiderabile e della sua faccia orribile. Ovunque la trovavano la scacciavano con parole violente e con minacce.

Un giorno Maria camminava lungo un viale che sboccava in una piazza lastricata, la più grande della città. La piazza era sempre oscura e deserta. Maria aveva paura di arrivare fin là, ma quel giorno l'avevano maltrattata ad ogni porta davanti a cui si era messa a sedere. Voleva raggiungere la piazza per riposarsi. Improvvisamente udì un brusio. Trassali. Il brusio cresceva. Si voltò. Dal fondo del viale veniva un gruppo di persone, uomini e donne, e poi uomini e donne a centinaia, a migliaia. Maria non aveva mai veduto tante persone insieme come in quel momento. Neppure quando era bambina e i suoi genitori e gli abitanti del paese si univano per imprecare e picchiarla e per le loro parole e i loro colpi le sembravano infiniti. La folla avanzava verso la piazza. Quando le prime persone le furono accanto, Maria vide che innanzi a tutti camminava un ragazzo bello come quello che era morto al paese e le voleva bene. Teneva alta una bandiera e gridava: « Morte, morte, morte ». Anche la folla urlava: « Morte, morte, morte ». Ad un tratto il ragazzo si voltò verso Maria. Era proprio il ragazzo che al paese la proteggeva e la portava a correre nei campi.

Il ragazzo le sorrise e anche gli altri le sorrisero. Ora nessuno guardava il suo corpo e la sua faccia. Quando le passavano accanto smettevano di gridare e le dicevano: « Vieni con noi. Tu sei come noi ». C'erano tutti quelli che l'avevano fatta soffrire. Maria raggiunse correndo il ragazzo e con lui si mise alla loro testa.

Nella piazza un'altra folla venne rabbiosa contro quella guidata da Maria e dal ragazzo. « Morte, morte, morte » gridavano tutti. La strage era grande. Maria sentì di andare alla morte. Ne fu improvvisamente felice. Avrebbe voluto ringraziare almeno gli uomini e le donne che le stavano vicino. Ma non conosceva il nome di alcuno, neppure sapeva come si chiamasse la città. Fine più bella quegli uomini e quelle donne non potevano serbarle e li perdonò anche per le sofferenze di quando era bambina.

Siena, dicembre 1925.

PROPOSTA PER BILENCHI 1925

Riesco a portar via a Bilenchi, non poco riluttante, la promessa di darmi per l'« Approdo » il suo racconto intitolato Maria, di cui s'era parlato insieme. Da Firenze mi fa sapere in una lettera: « Eccoli il raccontino. È il primo che ho scritto. Precisamente nelle vacanze di Natale del 1925 a Siena. Frequentavo il liceo scientifico a Firenze e quell'anno con tutti i parenti ci riunimmo a Siena per le feste. È un racconto molto strano. Soltanto tu potevi farmelo tirare fuori. È l'unico, fra tanti scritti perduti, che si sia salvato: lo ritrovò mia madre un mese fa in un vecchio brogliaccio dove per qualche tempo segnava le spese di casa. Non l'ho copiato neppur io, l'ho fatto copiare. Non avrei resistito alla tentazione di riscriverlo ».

Prima di tutto, allora, la data: 1925. È l'inizio letterario di Bilenchi indicato per la prima volta con una data assai diversa da tutte quelle precedenti. Il suo inizio era infatti finora collocato al 1931-1932. Del 1931 è infatti quella Vita di Pisto che uscì all'insegna del « Selvaggio » (già fertile il sodalizio Maccari-Bilenchi); del 1932 — sebbene rechi la data dell'anno successivo nella edizione a stampa benissimo illustrata da Rosai (ecco il secondo sodalizio Rosai-Bilenchi, e recentemente ce ne ha parlato nel capitolo « I pittori » in Una città) — La cronaca dei socialisti di Colle: è una vena che si collega al gusto, fortemente caratterizzato ed allora importante di « Strapaese » che avrà un suo seguito e una sua importanza per il forte legame che afferma con una terra nettamente drammatizzata nei suoi colori e nei suoi tipi, ma che, per il resto, non avrà seguito nella ricerca di Bilenchi. Ma del '30 e del '31 sono anche la maggior parte dei racconti subito apparsi nel Capofabbrica (1935), riproposti poi in Dino e altri racconti nel '42, e infine nell'ultima raccolta vallecchiana dei Racconti, 1958. (Uno dei pochi libri italiani del nostro secolo, a mio parere, davvero da salvare).

Ed è quella, nata appunto nel 1930, la vena che sempre più si affermerà in Bilenchi, affinandosi, arricchendosi via via di nuove suggestioni, di una nuova potenza raffigurativa fino alla Siccità, fino al

recente Una città. Il filone, sul quale oggi Bilenchi — dopo una lunga « distrazione » o vacanza letteraria (ma non certo vacanza di partecipazione umana, sociale, morale) — ha ripreso il lavoro durando quel terzo sodalizio della sua vita che potrebbe oggi meglio siglare il suo impegno vittorioso: Bilenchi-Luzzi (né va scordato quello degli anni '35-'40 con Vittorini).

Ora si vede come subito in lui nacquero quegli interessi in questa direzione, nacquero quei temi: almeno dal 1925, cinque o sei anni prima, quando Bilenchi aveva sedici anni.

È già, subito, il tentativo di restare nell'ambito del paese, nell'ambito dei « parenti » (vedendone le fazioni, le divisioni, gli odi implacabili), in un ambito estremamente caratterizzato, insomma, ma per riuscire subito a trarsene fuori, a parlare contemporaneamente per riferimenti lirici e drammatici di carattere generale. Nasce subito con un gusto per il simbolo e per l'analogia, tutto intriso e sposato, come assai raramente accade, con la partecipazione diretta, con i modi popolareschi, con la tentazione strutturale del « bozzetto ». Sicché da una parte a Bilenchi resterà sempre la corposità, il sapore, l'impasto del diretto collegamento, il tono della familiarità, la vivacità dei colori; e dall'altro arriverà rapidamente ad ampliare il suo raggio di riferimento, il senso corale delle sue parole e delle sue affermazioni (La Siccità, in questo senso, sarà un coronamento; il Conservatorio il tentativo più ampio anche verso una disposizione narrativa « orizzontale »).

Per questa tematica, per il modo dei suoi riferimenti e delle sue analogie, possibili d'interpretazione, per il gusto delle sue « metamorfosi », a me è sempre parso in Bilenchi più rilevante l'apporto di Kafka, piuttosto che quello solitamente indicato dalla critica di Proust. (E Bilenchi, del resto, mi ha dato ragione).

In un racconto come questo del 1925 (quando l'opera di Kafka era ancora inedita) si può anche cogliere, a mio modo di vedere, la disposizione di Bilenchi a ricevere, più tardi, come fortemente caratterizzatrice, l'influenza del Processo o delle Metamorfosi: ma si può anche vedere come la trama di questi rapporti debba ogni volta essere indicata con cautela, perché quella che potrebbe essere intesa come rivelazione, come sorpresa, spesso altro non è che autonoma e congeniale disposizione. Certo che il clima al quale spontaneamente Bilenchi attinge in quel 1925 (a sedici anni è difficile pensare a determinanti influenze culturali) potrebbe essere definito come « espressionista » (Bilenchi « impressionista » non sarà mai), riguardando così, proprio quel particolare Background dal quale Kafka uscirà come frutto maturo per il maggiore apporto della metodologia psicanalitica di Freud (ecco un aspetto invece — proprio nei riguardi del senso analogico delle cose — che non avrà molta importanza in Bilenchi: motivo per il quale la sua chiusura, il suo pessimismo riesce tuttavia ad essere accolto con una forte capacità consolatoria, mentre la profetica visione di Kafka non apre spiragli, non suscita respiri).

Abbiamo cercato di proporre alcuni aspetti della importanza di documento del racconto di Bilenchi che pubblichiamo. Ma non lo pubblichiamo soltanto come documento. C'è altro, c'è la lettura in sé da condurre, ci sono autonome indicazioni. Il lettore avrà veduto da sé.

LEONE PICCIONI

SEI POESIE

di

Diego Valeri

ORIZZONTE

*Nella bianca fessura d'orizzonte,
tra le due pietre bige del mare e del cielo,
lenti sono passati, in lunga fila,
gli dèi dagli occhi ceruli.*

*Come re di tarocchi, a uno a uno,
appariti e spariti, con quel loro
segreto riso di ciechi, e un fulgore
solo, di chiome e corone.*

*Ora il mare si stende
muto di luce, sotto
il gran vuoto del cielo.*

*Deserte, le sue vie
dilungano e si perdono
all'orizzonte chiuso.*

LA PIOGGIA È LUCE

*La pioggia è luce sopra il grano nuovo;
in punta ad ogni filo d'erba accende
una favilla di giovane vita.*

*Così, tra fossatelli lutolenti
e vitree pozze abbrividite, ride,
sotto un cielo di fredde ombre rimorte,
il verde nuovo, la speranza nuova.*

VENEZIA

*La pietra alzata su l'acqua,
corrosa inverdita dall'acqua.
Nel silenzio della pietra e dell'acqua
la luce, sospesa su la pietra,
lieve posata su l'acqua.
Il fruscio della luce a fior del silenzio,
bisbigli correnti sul bordone dell'ombra.
L'ombra sepolta viva sotto la pietra,
sotto la lastra dell'acqua...
Tempo che lontanissimo canta,
da oltre la luce e l'ombra,
da un cielo di pietra d'acqua e di silenzio.
Tempo come un cuore che lontanissimo batta,
scandendo solo un nome, un nome che canta.*

MA IL DOLCE VISO

*Ma il dolce viso che s'inombra, gli occhi
sbiancati, la parola che vacilla
e sprofonda nel cuore, e quel fuggire
lungo sparso di tutto il sangue: il punto
in cui più non c'è noi, solo la vita
col suo morire e ricrearsi eterno:*

*quello è pur nostro bene, palpitante
amicizia dei sensi, fuggitiva
luce di gioia, nostra disperata-
mente breve ora d'immortalità.*

NEL PROFONDO GIARDINO

*Nel profondo giardino, sotto rami
di lacca e frutti d'oro, tra le palme
erette e aperte a fiore e gli eucalipti
ricadenti a pennacchio di fontana,
io penso i pioppi argentei tremanti
lungo i miei fiumi, e l'azzurro pallore
dei salici protesi sopra i fossi
di nerastro velluto, e gli orizzonti
perduti in fondo alla grigia pianura,
nebulosi di tenere ombre smorte.*

SOLITUDINE

*Solitudine dura e cara,
compagna dei miei tardi giorni,
alla mensa d'erba amara
al torbo vino dei ricordi
soli siamo, tu ed io.
Pur non è triste il nostro stato:
una dolcezza lenta di oblio
già impolvera e vela il passato.
E fuori ride un cielo puro,
e splende il prato di tenere erbe.
Ancora sui rami del futuro
la speranza ha fior del verde.*

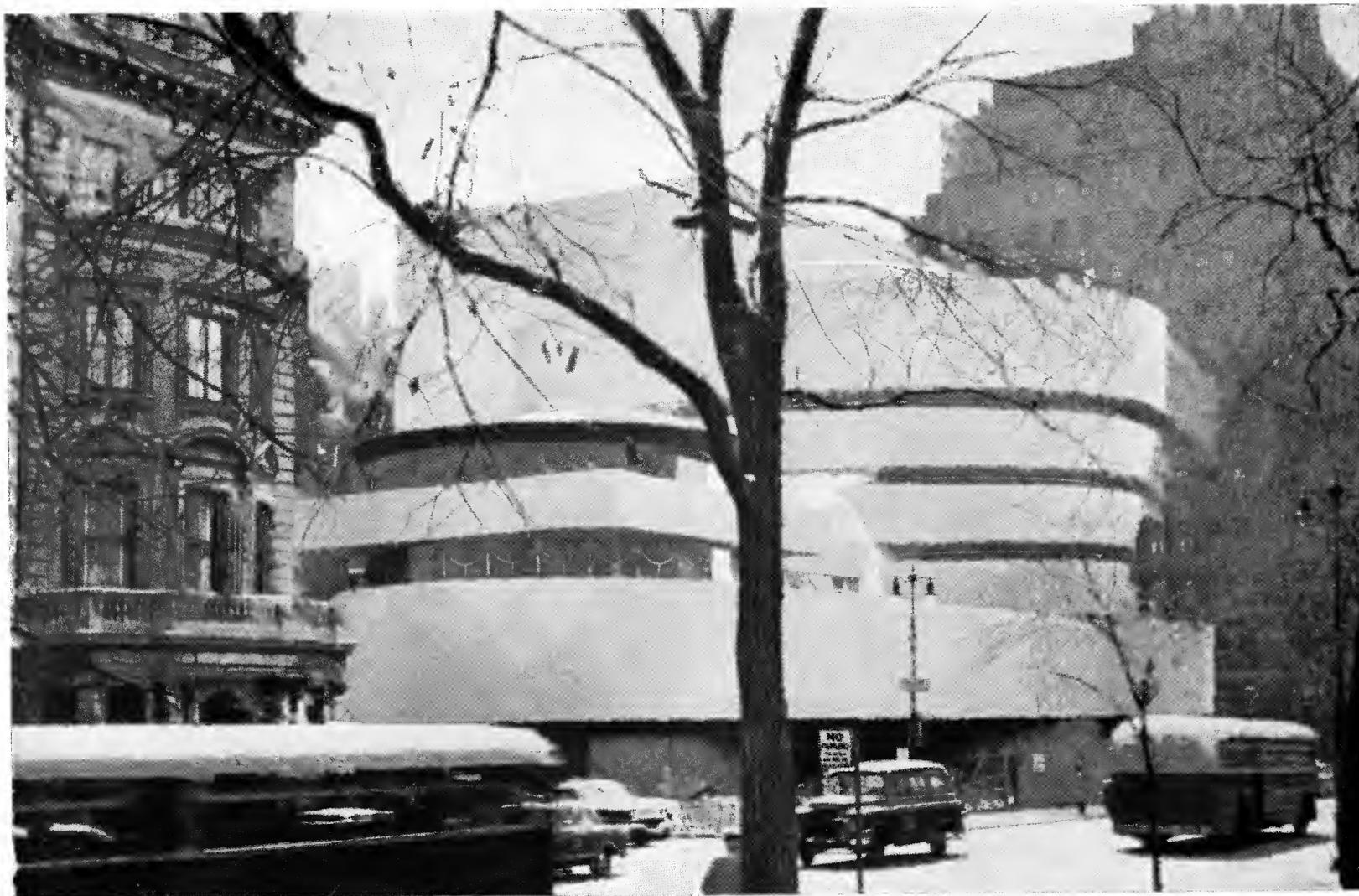
LA RIVA DELLE SIRTI

di

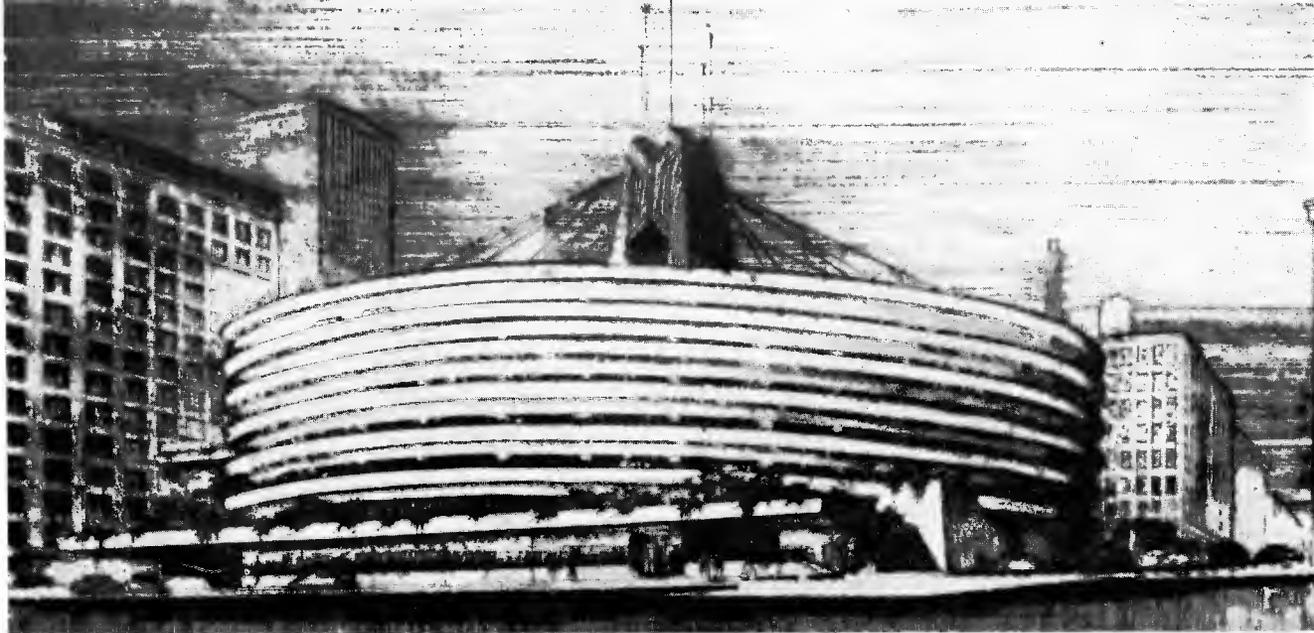
Riccardo Bacchelli

Da romanzo a dramma per musica, il trapasso, per *La riva delle Sirti*, esigeva e comportava più che un adattamento e una riduzione librettistica. Ci voleva e c'è stata ad opera del librettista Renato Prinzhofer e del compositore Luciano Chailly, una trasposizione, una riduzione del romanzo di Julien Gracq dalla poesia narrativa alla poesia musicale operistica. Ed è riuscita di chiaro, preciso, cospicuo interesse estetico, proprio in quanto personaggi, posizioni, discorsi sono stati trasferiti con fedeltà stretta ed esatta, aderentissima al testo originale; per questo riguardo ancor più che una traduzione, una trasposizione. La libertà, indispensabile, ha riguardato il taglio delle scene, e la composizione drammatica, e la conclusione.

Ora, tanto la fedeltà quanto la libertà del libretto, sono state possibili e feconde, perchè il libro del Gracq, più che un romanzo vero e proprio, è una favola, anzi una « féerie » filosofica, adoperando questo termine nel senso che s'usava nel Settecento, quando dicevano: romanzo filosofico. Dunque, personaggi e vicenda, in quanto suggestivi, riccamente e fantasiosamente allusivi, simbolici e fiabeschi, eran nati e fatti per adattarsi a una reincarnazione operistica. La sottigliezza e le squisitezze e le sontuosità stilistiche della narrazione erano una difficoltà soltanto apparente, rispetto alla quale bastava ed è bastato sfrondare con mano rispettosamente risoluta.



1 - F. L. Wright: *Il Solomon R. Guggenheim Museum*, Fifth Avenue, New York (progettato dal 1942 e non ancora inaugurato)



2 - F. L. Wright: *Self-Service Garage* per E. Kaufmann, Pittsburgh, Pa., 1947 e *Casa David Wright*, Phoenix, Arizona, 1952 (progetti)

Ma il romanzo di Julien Gracq nasce da una penetrante, alerte, sensitiva intelligenza sensibile, tutta particolare e singolare, dell'autore, nei riguardi dei fenomeni di decadenza politica e sociale, quali si producono in tempi e fatti di decadimento lento e sontuoso, in luoghi e momenti nei quali la storia produce esempi di sospensione e d'indugio, dove e quando essa sembra consentire a una dimenticanza. Infatti, la nazione del romanzo, la fiabesca città di Orsenna, sussiste proprio in quanto dura come dimenticata dalla storia, e in quanto non turba l'inerte equilibrio di tal condizione: lume di sole tramontato, sorta di fata morgana politica, e, anche, febbre lenta crepuscolare. Il pericolo viene da tal febbre latente, che può insinuare inquietudini e tentazioni d'agire, simili ad allucinazioni deliranti e trasognate.

Orsenna e il suo Mar delle Sirti sono Venezia e il suo Levante, ma soltanto come il più evidente riferimento storiografico: sono anche Bisanzio, o un Celeste Impero cinese, o l'Atene di Alcibiade; o forse l'Italia del Quattrocento. I due inquieti turbatori della paradossale pace, della guerra non belligerata che da tre secoli dura alle Sirti fra Orsenna rifinita e il barbarico reame del Farghestan, Aldo e Vanessa, sono due personaggi alcibiadèi. D'altra parte, cotesta guerra non belligerata può essere la neutralità dell'ultimo secolo di Venezia, la politica di equilibrismo bizantino, la recessione della Cina dentro la Gran Muraglia.

Questo per dire che l'intelligenza sensibile particolare del romanziere è non meno logica che estetica, non meno storicistica che fantastica: poetica e immaginosa tanto quanto politica e realistica, soprattutto nella raffigurazione mitica e allegorica, simbolica ed emblematica, fittizia ma a ragion veduta, delle ripetizioni rituali, delle sterili contemplazioni di sé medesime, in cui si vengono a consumare arte di governo, ragion di stato, saggezza e magistero e tradizione politica, nelle decadenze protrate in decrepitezza, quasi fuor di tempo e appartate dalla storia.

È ovvio che questo lato realistico e storicistico del romanzo, prodotto d'acume specolativo, d'una anatomia delle decadenze storiche severa ed insieme simpatica, non poteva esser trasferito in dramma e tanto meno in un'opera musicale. Però dà un presupposto, un tono, uno stile; è effi-

cace e presente; dà un carattere e un significato al sentimento che pervade e regge e guida le azioni e i detti di tutti i personaggi, che si muovono e parlano come influiti, dominati e rassegnati da un senso di inevitabile fatalità, capzioso e trasognato, saturato e consunto in una cognizione di sé medesimo e della propria obbedienza, appunto fatalistica, a una sorte senza scelta, a una illusione e brama di libertà e volontà, che nei moti della passione e del capriccio, e dove più posson illudersi d'affermarsi, si distruggono, si negano, si perdono. E tale è anche la sorte finale di colui che vorrebbe opporsi ai due perturbatori dell'inerzia; tale è la sorte del conservatore della antica quiete nel Mar delle Sirti, l'onesto e patetico Capitano Marino.

Tale carattere, dei personaggi e degli eventi, nel romanzo analizzato, nel dramma musicale è espresso attivamente: la musica dello Chailly gli corrisponde e n'origina, lo aspettava, in quella predestinazione delle opere d'arte, che sempre nascono dall'incontro di tanti motivi e argomenti preordinati. Nella intima e necessaria e sincera corrispondenza del romanzo e del libretto e della musica si riceve la prima persuasione dell'autenticità di quest'opera. Autenticità anche si rivela e s'impone, finalmente, proprio nel più rilevante cambiamento e nell'unica sostanziale mutazione subita dal romanzo nell'opera. Esso infatti, il romanzo, termina, risolve e culmina in una conclusione affidata al più acuto e spietato anatomista politico, al più catastrofico ragionatore: a Danielo, in cui la sapienza logora e consunta, l'arte di governo ridotta al vuoto, la ragion di stato macerata fino all'odio di sé stessa, si eccita fino alla propria distruzione consaputa e volontaria. All'appello dell'azione e del dovere, cotesto eroico e tragico e capzioso pessimista risponde nei termini disperati di un feroce amor del fato, che accetta e provoca e profetizza una specie di palingenesi suicida.

Dall'opera in musica, Danielo è escluso e sparisce, senza mezzi termini. E, intanto, questo era il modo verace di riconoscerne e rispettarne l'importanza nel romanzo. Ma non è soppresso soltanto per motivi di convenienza e necessità drammatiche ed operistiche. È che il musicista, originariamente, è sollecitato e animato da un bisogno di pietà e di speranza, di trascendentale razionalità, di religiosa abnegazione, che esigono un'espressione ascetica. È quella in cui l'opera culmina e risolve, con l'epicedio corale di Marino,

e coi cori sacri e penitenziali della chiusa, e con una potente inserzione parlata. Insiti nel romanzo, questi argomenti ed accenti d'ascetismo cristiano, d'abnegazione remissiva e violenta, di spirituale violenza, non terminano il romanzo; concludono invece, e trascendono, e trasfigurano il dramma musicale, ispirando al compositore una musica che ha l'alta e geniale capacità di suggerire e di postulare e d'animare nell'uditore un canto dell'anima, che va al di là della musica, in un silenzio ultimo dello spirito assorto in sé stesso.

Così la tragedia, l'illusione, l'errore della volontà individuale, si purifica annullandosi asceticamente nella mistica invocazione della folla cristiana invocante pietà e perdono della colpa originaria, dalla misericordia di Dio. E in ciò sta la ragione intima estetica del fatto che il lavoro non termina con un finale d'opera ma con un rito chiesastico.

E a questo, finalmente, pienamente perviene la musica, una musica d'operista che si vale delle più diverse ed ardite e sottili e violente possibilità espressive e dinamiche, scrutative e costruttive, dei procedimenti ritmici ed armonici e contrappuntistici più nuovi, più sperimentali, più aggressivi, per comporsi in forme e scritture di potente architettura musicale e operistica, di dialogo e di soliloquio, di orchestra e di coro. Musica, ho detto, aggressiva; aggiungo, introspettiva, ma animata e avvivata da un continuo respiro, che si allarga in espansioni di tenerezza e di pena e di pietà. E lo Chailly non rifiuta, anzi cerca e adopera gli strumenti e le forme dell'odierno tecnicismo e scientismo musicale, in quanto gli riescono espressivi e drammatici.

Ed ecco che, più spiegata e più imperiosa che nel romanzo, la favolosa, la feèrica Orsenna non è più soltanto Venezia e Bisanzio e la Cina o l'Atene immaginarie: è immagine ed espressione, simbolo e parola poetica di una condizione umana odierna, quotidiana, realissima, nostra.

Non esco dall'argomento, anzi me n'investo a pieno e ultimamente, se vengo a parlar da uomo della generazione che nel 1914 sollecitò una scelta attiva, accolse l'appello del destino, si fece alla vita rispondendo ad una chiamata alle armi. Non esco dall'argomento, se dico che patimmo l'inquietudine che si manifesta, misteriosa e trascinante, nei tempi di pre-

monizione storica e di storiche mutazioni. Ansia e catastrofi, pericoli e sospensioni fatali, da allora han travolto l'Europa e incombono sul mondo, in una sorta, anche, di guerra non belligerata.

Non esco dall'argomento, anzi mi par d'esaurirlo criticamente, se dico di ravvisare nella musica di quest'opera, d'uno che ai tempi di cui ho detto non era ancor nato, una forza d'espressione e di conoscenza acre, pungente, strenua, che consegue un lume di bellezza e di pace e di consolazione contemplativa, nell'approfondimento di se medesima e della realtà, fino a trovare, a scavar dall'intimo, una affermazione religiosa ed estetica, artistica ed umana: una catarsi tragica corroborante, perché caritatevole e fraterna. Non credo d'ingannarmi né d'eccedere, ma in ogni caso non mi saprei perdonare, di fronte a quest'opera, la incomprendione e la frigidità.

RITRATTO DI GUIDO PIOVENE

di

Geno Pampaloni

Vorrei cominciare con il rileggere una pagina del *Viaggio in Italia*, l'incontro con una delle guardie del Parco del Gran Paradiso in Val d'Aosta. Come a Piovene capita spesso, è un ritratto di grande acutezza, che tuttavia immediatamente si accresce di un significato ulteriore e più riposto, si colloca in una realtà più profonda, e diviene di fatto un appunto dello sterminato diario in cui sino ad oggi lo scrittore, con il romanzo, con il saggio, con il reportage, si è confessato.

«Felice Berthod, capo delle guardie del Parco, ci racconta dunque Piovene, è grande, i capelli d'un grigio argenteo, il viso duro e la fronte spaziosa. Lo sguardo dell'occhio azzurrino guarda con acume freddo, ma d'improvviso si annebbia, quasi svapora; tutte le facoltà dell'uomo sono attratte dallo scatto di un meccanismo, l'abitudine dell'ascolto. Mi sono accorto che per lui, e per gli uomini come lui, il mondo naturale e animale è tutto. I duemila stambecchi sono duemila conoscenze distinte come persone umane; ed i guardiani scrivono giornalmente le loro osservazioni naturalistiche in diari impressionanti per potere di commozione. Nel mondo animale essi vivono il sentimento familiare, l'idea della società, le proprie passioni buone e cattive, e perfino i drammi morali. Berthod mi parla di una guardia che, avendo subito un sopruso, per vendetta seminò la strage tra gli stambecchi e i camosci; poi pentitosi si convertì. "Era un distruttore",

aggiunge. " Un giorno, ebbe la visione della montagna morta; non poté tollerarla, e cambiò partito ". Gli chiedo chi fosse la guardia; Berthod mi risponde: " Io stesso ". La comunità ondeggia in una perpetua vicenda da bracconiere a guardia, da guardia a bracconiere; questa vicenda non sorprende se si riflette che nel Parco l'essere bracconieri vuol dire caduta, peccato; e l'inclinazione a peccare è incarnata alla vita. Si alternano le conversioni tra salvatori e assassini, associate a un'idea di perdizione o di riscatto. Vi è in questi uomini segregati il sentimento primitivo e concreto di una lotta costante tra il bene e il male, tra l'istinto di vita e l'istinto di morte, che ha per teatro la montagna; essi ne sono gli insidiati protagonisti ».

Con questa pagina, dettata da un'occasione quasi fortuita, nata da un reportage, siamo già entrati nel nocciolo della questione, al centro del ritratto critico che possiamo dare di Piovene come artista: Piovene, che è scrittore di fantasia tenace, ha colto qui un nuovo, suggestivo angolo visuale sul tema fondamentale del suo mondo poetico: l'alternanza, la coesistenza del bene e del male; ed anche nella solitaria biografia della guida Berthod ne ha ritrovato una variazione, un emblema, una conferma vitale. Così le parole solenni di « peccato », « caduta », « perdizione », « riscatto », suonano nella sua prosa congeniali e semplici anche in un episodio di cronaca giornalistica, in un breve incontro di viaggio. E, se possiamo già anticipare una delle nostre conclusioni, credo che la principale ragione dell'interesse che suscita in ogni lettore l'esercizio giornalistico di Piovene sia questa: che egli non dimentica mai di portare intera in ogni sua pagina la sua serietà di scrittore: il suo impegno culturale e la fedeltà alle proprie ragioni di poesia.

Tra gli scrittori italiani, Piovene è certo uno dei più colti, dei più visibilmente colti. Nella letteratura, nel teatro, nelle arti figurative egli si è esercitato più volte come critico e come cronista, e sempre con informazione precisa oltre che con gusto fermo (detto tra parentesi, quando egli rimase in Francia per qualche anno come corrispondente di un grande quotidiano, riuscì a darci, in un modo che poi nessuno in Italia ha saputo ripetere, un panorama quasi perfetto di quella situazione culturale, in ciò che era espresso e in ciò che era fermentante, in ciò che declinava e in ciò che era allora sot-

tile traccia di tendenza); e del resto è nota l'eleganza raffinata di ogni suo intervento, il prezioso intarsio della sua prosa, l'orgoglio dell'informazione sempre aggiornata, la qualità aristocratica, in sintesi, di scrittore moderno che vuol rendersi conto in modo diretto e consapevole di ogni aspetto, e vorrei dire di ogni anfratto, della frastagliata realtà contemporanea. Lo scrittore rivela sempre l'uomo attento, prensile, curioso, pronto sempre a risalire dalla superficie dei fatti a una ragione più profonda, a considerare quei fatti come diagrammi di una storia interminabile dell'uomo (di cui la coscienza inquieta dell'uomo contemporaneo è una delle incarnazioni più complesse).

Ma, e a questa osservazione volevamo arrivare partendo dal rapido ritratto della guida del Gran Paradiso, la singolarità di Piovene scrittore colto e moderno è questa: che egli non è mai irretito o condizionato dal problemismo: il suo mondo di scrittore (e di critico, e di giornalista) non si impenna su una problematica, ma su una tematica. Parlando di Bernanos, egli scrive: « Quello che vive nei suoi libri è il grande male mescolato alla natura umana, nei buoni come nei cattivi, nelle azioni più nobili come nelle più perverse. Bernanos non è mai tanto forte scrittore come quando lo scopre nella vita dei santi, che anch'essi, appartenendo al genere umano, sono condannati a dibattersi in un'ambiguità perpetua ». L'ambiguità, l'uomo come « insidiato protagonista » di una lotta interminabile per trasformare in bene la materia prima malvagia di cui è, anche, impastato: questo accomuna la lettura di un grande scrittore come Bernanos alle oscure notti delle Alpi; e questo è un tema, non un « problema ». Il problema è una serie di dati analizzati per ricavarne una soluzione; ma l'educazione spiritualistica, e possiamo dire cattolica, di Piovene lo mette in guardia dall'affrontare la realtà umana con strumenti illusori o artificiali. La tematica che sorge dal dato: uomo, dalla non coincidenza tra il mondo dei sentimenti e il mondo morale, la volontà, è inesauribile, e illuminarla è il compito che Piovene si è scelto. Perciò dicevamo prima che la sua opera, al di là di ogni distinzione di generi letterari, è un unico, continuo diario. La sua ambizione non è soltanto la diagnosi della realtà, ma l'acquisizione della verità; non è neppure la ricerca per la ricerca, ma se mai l'accumulare una casistica il

più possibile rivelatrice; non è la definizione di « soluzioni » ma l'apprendimento degli aspetti diversi, talora drammaticamente ingannevoli, dell'assoluto che è nell'uomo. L'impegno di Piovene è di riconoscerne le costanti, di avvalorarne il significato, attraverso la confusa massa delle variabili. Per questo i suoi romanzi possono essere davvero paragonati, come qualcuno ha fatto, a scatole cinesi, ove una storia è incastrata dentro l'altra, senza ragioni strutturali apparenti, se non, appunto, la necessità dello scrittore di rimanere nell'ambito di una tematica praticamente infinita e sempre paragonabile con se stessa.

Un discorso analogo può farsi, credo, per ciò che riguarda la memoria. I personaggi di Piovene vivono, artisticamente, per confessarsi e frugare nel loro passato: i rari gesti che contrappuntano questa confessione (e sono quasi sempre imprevisi gesti di forza) hanno la natura del soprassalto, della protesta isterica, la conclusione affannosa e lampeggiante di uno sradicamento. Ed anche in prima persona, anche per esempio negli articoli pubblicati in questi ultimi tempi su *La Stampa*, e che costituiscono le prove più suggestive della sua maturità, gli capita spesso di soffermarsi a ricordare il passato. Ma la memoria in Piovene ha tutt'altro significato che quello corrente nella letteratura da Proust in poi. La memoria non è per lui il paradiso perduto, il regno irrecuperabile della felicità scomparsa. La sua è una memoria per così dire pedagogica, ove si possono riconoscere, come in uno scavo archeologico, i diversi, sovrapposti strati della consapevolezza; è la matrice perpetua che la vita continuerà a sviluppare, è il luogo ove le costanti dell'uomo sono più vicine agli istinti vitali, ove può capitarci di sorprenderci inconsapevolmente più prossimi alla rivelazione di noi stessi. Il paradiso perduto, per Piovene, è sempre proiettato nell'avvenire, è nell'ordine della chiarezza, non nella contemplazione e nel rimpianto. « Non desidero giungere a nessun paradiso, se non riesco a portarvi tutto il bagaglio dei miei egoismi, della mia cattiveria e dei miei cangianti pensieri », scriveva nella prefazione alla *Gazzetta nera*. Ed è una proposizione, nel suo orgoglio giovanile, ancora valida per lo scrittore, se la si interpreti alla luce di quanto Piovene ha affermato sempre in seguito, e che cioè quel bagaglio deve essere acquisito alla nostra coscienza attraverso la conoscenza e la chiarezza. Può

essere interessante rileggere ciò che Piovene scriveva in un breve saggio su Bernanos, e che probabilmente anticipa qualche motivo di un « saggio sulla sincerità » al quale sta lavorando da molti anni. Il fondamento di ogni vita religiosa, egli scriveva, consiste nel « sapere ciò che si fa ». E aggiunge: « Noi temiamo fortemente ogni trasformazione dell'incosciente psicologico in incosciente metafisico: non sono la stessa cosa, ma potrebbero anche esserlo, e l'incosciente è di necessità cattivo. La carità si sforza, anzitutto, di fare di noi un centro di carità e d'innocenza, di sottrarci alla presa della menzogna; bisogna subire il mistero ma non accettarlo, perchè il mistero è nostro nemico, nostro unico peccato, la fonte della nostra mancanza di sincerità e della nostra doppiezza ».

È una pagina molto significativa, e nella quale occorre trovare, a mio parere, i fondamenti della poetica del nostro scrittore. In realtà, per concludere brevemente queste prime note del ritratto di Piovene, nella sua personalità di scrittore convivono due atteggiamenti: da un lato un atteggiamento che chiameremo per convenzione romantico, di edonismo dei sentimenti, di egotismo, di gelosa avarizia, quasi, nel non lasciar cadere e perdere ogni minimo trasalimento della coscienza, ogni sfumatura della doppiezza per cui si divide e si somma in ogni persona il bene e il male; i personaggi di Piovene, e per prima la Rita delle *Lettere di una novizia*, sono quasi dei vivai, delle colonie d'incubazione di questi germi drammatici di ambiguità irrisolta, goduta sino allo spasimo nell'intimità del loro animo aristocratico. Dall'altro lato un atteggiamento che, sempre per convenzione, chiameremo illuministico, per il quale lo scrittore esercita la sua lucida, raffinata capacità di analisi, e insiste con il detergente della chiarezza intellettuale in un'operazione di definizione, di analisi di quella ambiguità, sì da risolverla alla fine in un ordine morale. Sono due momenti, quello romantico e quello illuministico, entrambi essenziali nell'opera di Piovene; dire che egli sia riuscito a risolvere compiutamente in pienezza artistica tale ambivalenza sarebbe dire troppo, e non ci sentiamo di dirlo. Eppure proprio quella ambivalenza costituisce la sua singolarità di scrittore, la matrice della sua ricca tematica, la modulata risonanza, a echi interni, della sua prosa, l'impegno aristocratico a cercare la verità in alto, là dove è più arduo raggiungerla.

In un'intervista concessa circa un anno fa, parlando della sua attività giornalistica che lo aveva praticamente tenuto dieci anni in giro per il mondo e lontano dal suo scrittoio di romanziere, Piovene uscì in questa frase: « La verità è che io ero un tempo tra i più ammalati della malattia di chiudere gli occhi sul mondo. I miei viaggi sono stati una medicina, e ora ho una gran voglia di non prendere più medicine e di tornare ad essere malato ». Egli annunciava così di aver ripreso a lavorare ad un nuovo romanzo, ma al tempo stesso dava una definizione autobiografica di grande interesse del suo lavoro di giornalista. Qualche mese dopo egli tornò in prima persona sull'argomento in un articolo su *La Stampa*. « Considero il giornalismo, scriveva, quasi un correttivo perpetuo all'astrattezza, alla pigrizia, all'eccesso di fantasia. Il primo requisito di un buon giornalista, ritengo, è quello di essere pochissimo giornalista. Se non altro perchè resti immune da stupidaggini come i colpi sensazionali (che quando non sono fandonie sono cattive azioni), la tecnica del mestiere (che non è mai esistita), le molte informazioni (al posto della ragione), le inutili interviste (al posto delle conversazioni tra uomini). Ma forse in tutti i campi il miglior lavoro è quello che si compie per metà con sé stessi, per metà contro ».

Ecco riassunta, con il garbo netto che gli è proprio, l'etica professionale di uno scrittore che considera l'attività di giornalista come una salutare « medicina ». Ed è anche il segreto dello straordinario risultato ottenuto dal Piovene giornalista, che, con il *De America*, il *Viaggio in Italia* e il volume delle corrispondenze dalla Francia che speriamo di veder presto pubblicato, ha segnato nella storia del giornalismo italiano un raggiungimento difficilmente eguagliabile. I due libri sinora pubblicati, quello sull'America e quello sull'Italia, sono profondamente diversi, come diverso è stato lo stimolo intellettuale dello scrittore verso realtà non solo così differenti, ma anche così disuguali in rapporto alla sua sensibilità e alla sua esperienza culturale. « Sono curioso dell'Italia, degli Italiani e di me stesso », dice Piovene all'inizio del suo viaggio in patria; ed è una nota gioiosa che si ripercuote e risuona in ogni pagina; è una felicità intellettuale e vitale di lavorare su di una materia congeniale, su di una società ed un costume in cui può riconoscersi, di afferrare e di definire con lucida partecipazione un paese senza segreti.

E a ciò si aggiunge la tranquilla coscienza di ritrovare un'Italia che, dopo la verniciatura retorica del nazionalismo fascista, riprende coscienza di se stessa, della sua schiettezza, della sua positività. È quella felicità, secondo l'osservazione di Aldo Garosci, che riesce a dare unità di stile a rappresentazioni di ambienti così diversi quali quelli che Piovene visita nel suo viaggio. « Il piacere di Piovene, scrive Garosci, è il piacere di un moralista che trae dalla sua conoscenza del bene e del male un rinnovato interesse per i casi del mondo. Il *Viaggio in Italia* non è un viaggio sentimentale; ma è un viaggio verso lo spettacolo dei sentimenti; e questa curiosità superiore, questo edonismo della scoperta, resta il suo tono dominante ».

Il viaggio in America fu evidentemente più impegnativo; la documentazione doveva essere più puntigliosa, più elaborata nella ricerca delle assonanze, dei simboli chiarificatori. L'intonazione della prosa è più saggistica, meno naturalmente narrativa come è il libro italiano: la disciplina « contro l'eccesso di fantasia », che Piovene si assegnava nella sua attività giornalistica, è più stretta. E tuttavia leggiamo due brani del *De America* per renderci conto della straordinaria penetrazione cui lo scrittore è arrivato; e, si noti, sempre nell'ambito della sua tematica, il che è per lui e per noi la garanzia della autenticità del suo reportage.

Il mondo degli affari: « Si crede comunemente che l'uomo d'affari in America sia una specie di grande macchina calcolatrice. Ma il grande uomo d'affari a Nuova York spesso è superiore ai suoi affari e perciò, privatamente, persona versatile, piena d'inquietudini moralistiche e di bisogni insoddisfatti. Questo avviene dovunque, ma più a Nuova York che altrove, credo per due ragioni. Una è che la vastità di certi affari obbliga ad osservare problemi diversi e lontani da diversi punti di vista. L'altra, la principale, è che tutto in America è affare, in superficie; difficilmente dagli affari si evade; si danno perciò agli affari uomini che in altri paesi del mondo avrebbero preso altre vie: avrebbero fatto, che so?, il letterato o il prete. L'affare comprende tutto, anche Amleto ».

L'ottimismo americano. « Un osservatore profondo della vita americana mi disse un giorno che l'America è governata da una specie di edonismo negativo: non cerca il piacere, ma fugge il dolore; non vuol godere, ma

evitare la sofferenza. La prima spiegazione si trova nella speciale forma di cristianesimo che l'America ha elaborato ed elabora. L'America è un paese cristiano ma riterrei temerario affermare che si senta cristiano al modo stesso dell'Europa. Mi è capitato di ascoltare prediche in chiese di ogni confessione cristiana. Mi ha impressionato il constatare quanto poca parte si dia, rispetto all'Europa, agli aspetti luttuosi e tragici della vita di Cristo, e in generale alla Passione. Non che un fedele americano non creda alla Passione come gli altri. Vi crede però formalmente, direi che la scolorisce nel suo pensiero. Il Cristo predicato in chiesa è il Cristo redentore, il vincitore della morte; colui che è venuto a sottrarci alla condanna biblica, per cui l'uomo muore, soffre, è sottoposto alla miseria o al lavoro. Il fondamento religioso della vita americana è la fede nella redenzione. L'uomo ha l'obbligo di adempirla attraverso i secoli, di farsi più redento. L'obbligo religioso della rinuncia è sostituito dall'obbligo religioso della "plenty" (abbondanza); alla "austerity" è subentrato l'obbligo religioso di espandersi a fruire i beni della vita». Per questo, osserva Piovene, è inesatto il luogo comune secondo il quale la vita americana sarebbe «materialista». E continua: «Quell'edonismo negativo, di cui si è parlato all'inizio (volontà, decisione di non soffrire), ha un retroscena religioso più augusto dell'edonismo positivo pagano (ricerca dei piaceri). L'America gode poco, e mentre l'americano è educato all'arte di combattere la sofferenza, è poco educato a quella di godere positivamente. Più che essere felice l'americano sa opporsi all'infelicità. Tutti gli aspetti più vistosi della vita americana si riconducono alla volontà religiosa, divenuta morale pubblica, di distruggere l'infelicità: sono una specie di redenzione in progresso. Tale la cosiddetta produzione di massa, che è la democrazia americana sotto l'aspetto industriale: sogno di dare tutto a tutti, e a tutti il meglio. La patente di nobiltà di un industriale è di avvertire i primi segni di un bisogno, o magari crearlo, per annullarlo mediante la produzione. È un dovere morale il desiderare e il volere tutto quanto esiste di meglio».

Sia pure da questi brevi stralci, si può cogliere, credo, il senso vivo di una interpretazione non «giornalistica» della realtà americana: una interpretazione alla quale Piovene arriva attraverso la sua piena maturità

di scrittore: il suo impegno, si sente, non è certo documentario, ma è volto a rilevare in ogni fenomeno umano la profonda matrice spirituale, le diverse parentele e affinità culturali, e, non ultimi, quegli elementi di dramma, o romanzo, della coscienza, che vi si riflettono. A ciò Guido Piovene è, se mi si passa questa brutta parola, abilitato da tutta la sua vicenda di scrittore. La quale è stata, se non punteggiata da episodi clamorosi, certo intensa e complessa: dall'egotismo, dalla compiaciuta crudeltà di manipolare i sentimenti umani avviluppati in un'inestricabile bivalenza di sincerità e menzogna, egli si è avviato a una sempre più acuta coscienza del distinguere e del giudicare. Egli ha accentuato cioè, o ritrovato, sempre più la sua misura laica di scrittore; senza tuttavia rinnegare, e se mai approfondendole, la memoria della trascendenza, la vellutata ricchezza della sfera religiosa dell'esistenza, sulle quali era nata la sua vocazione di narratore: arrivando così ad essere uno degli interpreti più agguerriti e lucidi della coscienza contemporanea. Se si può parlare di una generazione letteraria che, capitata a vivere in un periodo di crisi della cultura, ha cercato di dominare le ragioni di quella crisi in un ordine consapevole, e di arrivare per ciò stesso a definire una « cultura della crisi », Piovene ne è certo uno dei rappresentanti più validi.

Guido Piovene nacque a Vicenza nel 1907, da un antico e patrizio casato veneto: e divise l'infanzia e l'adolescenza tra le familiari ville scenograficamente composte tra le vallette e i colli vicentini e lo sfumato paesaggio lombardo dei collegi ove ha compiuto gli studi. Anche recentemente, quando ha stabilito di nuovo il suo domicilio a Milano, dove iniziò la sua carriera giornalistica nella redazione dell'*Ambrosiano* e dove scrisse i suoi primi libri egli ha tenuto a riaffermare la sua consanguineità con il paesaggio padano: « una delle bellezze di questa terra, si leggeva nella prefazione alle *Lettere di una novizia*, sono certamente le nebbie, di vario e incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. La nostra persona e le cose si confondono in una sola mollezza umana, e ogni colore, ogni passaggio di luce accrescono in noi un piacere che assomiglia all'intelligenza ». Si tratta, mi sembra, di una vera e propria dichiarazione di poetica; giacché

non solo i personaggi, come egli dice, vivono entro di lui « come un paesaggio », ma, contemporaneamente, il paesaggio vive nella sua prosa come un vero, autonomo personaggio, come una delle voci che si compongono nell'infinito dialogo dei sentimenti. Il paesaggio non ha cioè soltanto una funzione descrittiva, o lirica, ma partecipa intimamente del chiaroscuro morale entro il quale si svolge la vicenda del racconto.

Piovene scrisse quasi contemporaneamente *Le lettere di una novizia* e la *Gazzetta nera*, pubblicati rispettivamente nel '40 e nel '43. Il primo libro, che sembrò rinnovare le fortune del romanzo epistolare, è certamente il più bello dei romanzi del nostro autore. La storia è nota: è la torbida e al tempo stesso dolce vicenda di una ragazza costretta a monacarsi per nascondere un suo precedente delitto; e che, per evitare di prendere i veli, fugge dal convento, coinvolgendo in questa fuga una serie complessa di complicità, dalla superiora del convento, al suo confessore, al segretario del vescovo; sino a che, scoperta nel suo rifugio, non uccide chi veniva a riprenderla. La rivelazione della sua anima arida e intimamente malvagia avviene con una perversa, misurata lentezza: la sua sincerità scatta di volta in volta soltanto quando ella ha già in un certo senso predisposta la sua difesa: la molle cortina di pietà che la salvi da un giudizio severo. Il suo vero peccato è l'orgoglio, per il quale ella riconosce in sostanza soltanto a se stessa il diritto di assolversi. E anche morente, ella sussurra: « Speriamo che Dio mi capisca », riaprendo così all'infinito il circolo peccaminoso della sua falsa pietà. *Le lettere di una novizia* sono, nel suo genere, un libro completamente risolto: il clima di approssimazione, di « diplomazia » dei sentimenti, di andirivieni morale sono resi da Piovene con una trasparenza translucida, come in un'acqua morta ove i molli cerchi della menzogna si allarghino e tornino su se stessi all'infinito. « Ognuno di noi deve certo capirsi, ma soprattutto assistersi e prendersi in cura », scrive l'autore, e Rita, la protagonista ha preso alla lettera questo suggerimento. Ne è uscito un personaggio che sta tra Defoe e Laclos, concepito tuttavia da un moralista che ha letto la storia della manzoniana monaca di Monza, e immerso il suo lucido intellettualismo nella corrosiva inquietudine della casistica religiosa.

Gli altri romanzi, e soprattutto gli ultimi due, *Pietà contro pietà* e *I falsi*

redentori, non raggiungono la felicità espressiva delle *Lettere*. Non che manchino pagine belle e molto belle; anzi qualche racconto di *Gazzetta nera*, per esempio *Il monaco spagnolo*, sono ancora oggi tra le pagine più suggestive che Piovene abbia scritto, e tra le più inquietanti radiografie dell'inganno scritte nel nostro tempo. Ma, in questi libri, la struttura, la macchina del romanzo è sopraffatta dalla necessità di confessione dei personaggi; tale necessità di confessione ingombra il racconto di una materia volutamente eccezionale, macerata nei dubbi, nell'orgoglio, nella insincerità, spasmodica come un itinerario in un labirinto; mentre, per converso, nessuno di questi personaggi monocromi (come sono stati ben definiti) ha poi la piena, sensuale partecipazione al proprio peccato, il rilievo romanzesco che ha la novizia Rita.

Del resto, l'autore stesso non ama più questi libri, ed è disposto a considerarli espressione di una fase superata del suo lavoro, pagine del suo lungo diario. Nella sua nuova casa di Milano, silenziosa ed ampia, ove un arredo prezioso e discreto si riflette vivido nelle grandi specchierie, un lungo balcone si apre su di un quieto e dolcissimo fondale di paesaggio cittadino che la sera si stempera nella nebbia rosa e marrone. Nella piazza antistante, file di automobili si allineano lucide al posteggio sotto le finestre della casa « ove visse e morì Alessandro Manzoni ». Piovene parla con distacco del suo lavoro, e il suo tono obiettivo e critico si incrina soltanto quando accenna ai prossimi romanzi non lontani dalla conclusione. Egli ci parla di « romanzo totale », di un libro cioè ove insieme a vicende di fantasia trovino posto senza finzioni il saggio, la riflessione morale, la considerazione della storia, così come fece il Manzoni, così come fece lo scrittore che in questo momento sembra interessarlo di più, il Nievo. È difficile dire se il « romanzo totale » cui pensa Piovene sia qualche cosa di diverso dal grande romanzo dell'Ottocento. È certo però che questa sua ambizione rispecchia fedelmente il ritratto, quale oggi possiamo tracciarlo, di questo scrittore aristocratico, curioso di tutte le manifestazioni in cui si esprime, in alto, la cultura e la coscienza dell'uomo del nostro tempo.

(dal Terzo Programma)

POESIE

di

Sergio Solmi

FERMATA FACOLTATIVA

*Va facendosi il mondo d'anno in anno
sempre più bello. Nel sole arretrando
s'addolcisce e si fa minuta ed intima
la strada cittadina, come il cavo
di due mani accostate, a rivelare
il prezioso accento d'una fronda
o un frammento d'azzurro, e il verde tram
sopraggiungendo fa d'ogni stagione
primavera.*

*O tu lindo liscio nitido
mondo, i tuoi quieti rumori!*

*Domani,
giunta di sua bellezza al colmo, forse
la fragile pellicola d'un tratto
schianterà lacerata? Sarà solo
l'immenso fiore di fumo di questa
nostra storia incendiata a sollevarsi
tremando contro un abolito cielo?*

1954.

ALASSIO, MARZO

*Uscivi nei giorni di vento
infagottata nel rude cappotto, abbassato
il fazzoletto sul viso,
come le vecchie alassine. Alle svolte,
dopo tanti anni, ancora
l'occhio s'ostina a ingannarsi, a sorprendere
in altre la nota figura, onde il cuore
al duolo antico trasalga. La raffica
del tramontano violenta
lo sterile mare, sconvolge
la primavera malcerta. Un sì lieve,
un sì trascurabile errore in cotesta
alta abbagliante macchina di spazio
e di tempo, e saresti ancora qui.*

1958.

I LIBRI

*Indugia nel crepuscolo la mano
sui cari oggetti, entro la quieta stanza
dove sfocia stasera innumerevole
il murmure dei secoli.*

Parole

*oltretempo sospese, esatti ritmi
di bianco spazio, pause schiuse a cogliere
la più flessuosa delle idee, dolci-acri
odor d'inchiestro, fin dal più lontano
tempo sognati.*

*A voi, nei miei calanti
anni alfine mi rendo, siate voi
del lungo labirinto la cintura
estrema.*

*Perseguirti ormai per gioco,
pagina dopo pagina, pensiero
dopo pensiero, lungo ogni meandro,
ogni tua vena, fin che all'occhio s'aprano
gli opposti irresoluti tuoi miraggi,
o verità impossibile.*

*Entro pinte
immagini di favola riapprendervi,
fermati, assunti in pura luce, eventi,
volti, paesi, di questo confuso,
oscuro, obliquo, stremante passaggio.*

1958.

NELLA SCIÀ DI «MADAME BOVARY» «FANNY» DI FEYDEAU

di

Vittorio Lugli

È passato il 1958 senza che alcuno abbia ricordato il romanzo di Ernest Feydeau, che fu — o quasi — l'avvenimento letterario del 1858 in Francia. Veramente *Fanny* è ben lontana dall'essere un capolavoro da celebrazione centenaria, e tuttavia richiama un episodio interessante nella storia della cultura e del costume. Si aggiunga che, venuta nella scia della *Bovary*, poteva farsi la rievocazione come una « coda » al centenario del 1957. La cosa è troppo risaputa: il mediocre libro di Feydeau si avvantaggiò del gran rumore, dello scandalo, della battaglia suscitata da *Madame Bovary*; questa volta niente processo, molto chiasso, e i lettori che accorrevano curiosi a vedere se le audacie del nuovo autore superassero quelle che l'arte del Flaubert, l'anno prima, aveva finito per imporre tra i più duri contrasti.

Il capolavoro, con la sua ardua, autentica novità, aveva spianato la via alla troppo fortunata *Fanny*, che anche si ebbe la lode quasi senza riserve del Sainte-Beuve in un « lunedì », e una brillante « préface » di Jules Janin alla terza edizione, cui molte altre seguirono nel giro di dodici mesi. E le storielle messe in giro dagli amici (fra cui il troppo benevolo Flaubert) giovarono al successo, come quella del giovane che, prossimo alle nozze, lascia la fidanzata che aveva sorpreso a leggere *Fanny*, o delle signore che, verso sera, nell'incerta luce, entrano furtive dal libraio a comprare il volume proibitissimo. L'autore stesso, quasi ignoto dopo alcuni tentativi giovanili, e solo

noto agli archeologi per una sua *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, appariva come una rivelazione, un nuovo che baldanzosamente entrava nella grande luce, si prendeva uno dei primi posti nella fiera clamorosa.

C'era poi il soggetto, per cui ancora si ricorda il libro: di una novità che doveva sembrare arditissima cento anni or sono. Feydeau ha detto la gelosia dell'amante per il marito, la gelosia fisica, però totale, assoluta, senza rimedio. Nel trio, nella situazione abusatissima ha colto questo dato più secreto, e certo umano. Non proprio novissimo, perchè la sofferenza, il grido l'abbiamo già sentito in un poeta francese del Cinquecento, oscuro fino ad alcuni decenni or sono, fino a quando non si vide in lui un « ermetico », un Mallarmé del primo Rinascimento. Maurice Scève è un precursore della Pléiade, un petrarchista mirante, più che al maestro, agli scolari artificiosi del secondo Quattrocento, Serafino dell'Aquila, il Cariteo e il Tebaldo; un devoto di Marsilio Ficino che impronta il suo petrarchismo del più compiaciuto idealismo platonico.

Le oscurità spesso lambiccate del suo canzoniere — *Délie* — han fatto pensare che la donna celebrata sia — per anagramma — « l'idée », la platonica idea, anche se già i contemporanei accennavano all'amore dello Scève per una giovane rimatrice del suo cerchio poetico, in Lione: Pernette du Guillet... Ora, fra le parecchie centinaia di strofe che compongono quella specie di poema lirico, ve n'è una la quale toglie ogni dubbio circa l'umana realtà dell'amata, perchè il Lionese vi dice la sua acerba pena per l'inevitabile immagine della donna tra le braccia dello sposo: « moi en ma peine, elle en sa molle couche »... e il resto d'un franco realismo come usavano i nostri vecchi in prosa e in rima. Quindi l'accenno irato al « lien injuste — Que droit humain, et non divin, a fait ». Se non temessimo di allungare troppo questa che è solo una parentesi, vorremmo dire la nostra sorpresa per aver incontrato lo stesso sentimento, quasi l'accento stesso nel Carducci il quale, pur con la sua alta stima, spesso dichiarata, per il colonnello Piva, qualche volta, quando fiammeggia la passione, come nella lettera del 18 giugno '74, trova che il vero ladro è lui, il marito: « furto ingiusto, illegale, profano, benchè sia un furto civile, legittimo, religioso ».

Del resto, Enotrio non conosceva Scève, nè aveva letto la *Fanny*. Alla quale, insomma, non si può negare la suggestiva novità del tema, dello spunto, che tanto deve aver illuso i contemporanei, compreso Sainte-Beuve. Nessuna novità in *Madame Bovary*: un « fait divers », un fatto di cronaca dove però Flaubert ha incontrato, per segnalarla profondamente nello stile, la intensa verità delle creature, insieme rivelando un dato eterno dell'anima umana, che sarà appunto il « bovarismo ». Quello di *Fanny* è solo un caso, un caso estremo, degno certo di essere indagato, espresso da un cercatore attento, da un pittore dell'intima vita. Ma occorre, insieme con una schietta simpatia e pietà umana, un raro senso dell'arte, per evitare la facile sentimentalità, il patetico banale, sopra tutto per togliere all'episodio ogni sapore lubrico. Feydeau non ha schivato nè l'uno nè l'altro pericolo.

Il romanziere di *Fanny* certo ha presentito lo scandalo, v'è andato incontro, l'ha sollecitato. Sopra tutto ha sbagliato la forma del libro, facendo parlare il protagonista in una confessione enfaticamente ansiosa, che sta tra l'*Adolphe* e il mussettiano « enfant du siècle ». Nulla però del classico, desolato rigore che è nel Constant, o della abbandonata, generosa foga che dà qualche palpito di vita alla prosa del Musset. L'Oceano col suo clamore monotono culla appena il dolore dell'eroe, che narra atteggiato come il René di Chateaubriand; al racconto poi non manca neppure l'orgia a cui il giovane chiede invano l'oblio del suo male, la struggente gelosia. Il più vieto romanticismo nella espressione (« Buvant la coupe amère jusqu'à la dernière lie... » « Puissance du ciel! c'était elle!... ») stranamente contrasta con la data del libro, con l'ambizione dell'autore. Il quale certo pensava di fare opera ardita, fuori dei modi comuni, delle vie trite. Chiamava il suo libro « étude », promettendo una indagine tra psicologica e fisiologica, secondo lo spirito del tempo decisamente avviato al positivismo; si poneva tra i nuovi della « scuola realista ».

È vero che, mentre il realismo informava ormai l'arte e il pensiero, la « scuola » propriamente detta si riduceva a un modesto gruppo di narratori, tra cui mancava assolutamente quello che era in pittura il Courbet. Flaubert sfuggiva del tutto alla « scuola », toglieva l'equivoco subito dopo la *Bovary*, rifugiandosi nelle epiche, luminose visioni africane di Salammbô. Restavano

Champfleury, Duranty, Murger, la piccola quotidiana realtà riprodotta con una precisione fotografica, senza nulla purtroppo della potenza evocatrice, allucinante di un Balzac. Ad essi pareva unirsi il Feydeau, che poi, proprio in questa *Fanny*, nonostante la provocatoria audacia di alcune pagine, aveva l'aria di un romantico attardato. Invece degli ambienti popolari o piccolo borghesi, visti magari con un lieve umore caricaturale, qui è l'alta società, le donne di lusso, i protagonisti ricchi, tutto un mondo convenzionale, già fissato nei libri, e lo scrittore non vi aggiunge alcun segno incisivo a rilevare la descrizione ingenua e ammirata.

Roger, giovane di ventiquattro anni, è tutto pieno del suo amore corrisposto per una signora di trentacinque, sposa e madre. Il rovello assiduo è pel legittimo possessore della bellissima amica; vuol conoscerlo e trova un uomo forte, quadrato, un dominatore, che quasi lo opprime con la sua tranquilla superiorità. Più acuto diviene il tormento della gelosia, e posa solo quando la donna ha promesso che ormai ella sarà solo dell'amante. Poi non tarda il dubbio che Fanny venga meno al giuramento, lo « tradisca » col marito. E Roger vuol sapere, essere certo; penetra nella villa del rivale, giunge sino al balcone della stanza, può guardare dentro... È la scena per cui sembra scritto tutto il romanzo, e che poneva l'autore fra i realisti: s'immagina il sapore di scandalo che poteva avere un secolo fa, oggi ci domandiamo come quell'audacia potesse essere scambiata per arte. Poi, come avviene, la critica e il pubblico videro meglio i limiti dello scrittore, che s'incaricò di mostrarli apertamente, dopo due altri saggi di mediocre e più autentico realismo voltosi alla letteratura più facile e redditizia. Suo figlio Georges, sempre fedele alla farsa acuta e spassosa in tre atti, fece migliore prova, ed ora torna come un maestro nel genere.

Naturalmente, non tutto è cattivo o banale in *Fanny*; qualcosa possiamo ancora ammirarvi che sfuggiva forse ai contemporanei, qualche acre osservazione sulla gelosia, quasi l'invidia pel marito che non soffre, e l'amante non può farlo partecipe della sua sofferenza. Una nota che si presterebbe piuttosto a una variazione comica o amaramente ironica. « Le plus heureux des trois », diceva il buon Labiche, e Becque ne traeva il suo lucido, mordente capolavoro, *La parisienne*.

BIGLIETTO DI RINGRAZIAMENTO PER UN INTERPRETE DI "PHÈDRE"

Interpretare la raciniana Phèdre significa avvicinare e allontanare a vicenda l'analisi raciniana dei sentimenti alla nostra sensibilità di moderni. Mai forse, come nel caso di Racine, i due procedimenti debbono essere con maggior costanza applicati: da una parte, invero, ti trovi dinanzi alla celebre annotazione di Proust (« rien n'est si baudelairien que Phèdre »); massimo avvicinamento della sensibilità raciniana alla moderna sensibilità; ma dall'altra parte devi fare i conti col secolo di Racine e con quello che si apre dopo la maturazione raciniana, almeno con quei quattro o cinque decenni fra l'un secolo e l'altro, in cui parve che la sensibilità raciniana (del Racine poeta dell'amore) trovasse i suoi eroi sulla terra, fra gli uomini reali. Così, dalla nostra particolare sensibilità di moderni retrocedendo verso i tempi in cui Racine visse e operò: in certo qual modo maturando l'interpretazione del passato con la lezione del presente, e viceversa. È questo, alla fine, un modo di storicismo dialettico, che evita sempre da una parte il pericolo della cronistoria, dall'altra il pericolo di una « fantastoria ».

Uno dei nostri maestri più attenti a letture così esemplari (e vorremmo che questa breve notizia suonasse da parte nostra omaggio e riconoscenza per chi lascia l'insegnamento universitario avendo dato veramente alla scuola la miglior parte di sé), Vittorio Lugli, ci ha offerto, sul piano storico-interpretativo che si diceva, una lucida e affascinante interpretazione della grande tragedia raciniana Interpretazione di « Phèdre », edizione Cappelli).

Delle due parti fondamentali che compongono il volume, l'una non può assolutamente esistere senza l'altra: chè l'introduzione storica è indispensabile a capire la distesa e ampia, particolarissima « lettura » dell'opera; così come nella seconda parte, nella « lettura » appunto, certe notazioni critiche non le puoi afferrare a pieno nella loro significazione profonda, se non le rivesti, investi di quei sensi storici che sono, si guardi bene, storia di Phèdre, come storia della grande poesia francese moderna. (Moderna in senso lato, naturalmente: con al centro, se vogliamo, la grande rivoluzione sentimentale rousseauiana).

Una volta concessaci questa premessa, ne potremo trarre come stretta e necessaria conseguenza il fatto che la interpretazione del Lugli si presenta fondamentalmente come una interpretazione libera, chiaramente non teologica: i problemi, gli elementi dell'« angoscia » cristiana di Racine son tolti da un loro schema di necessità, per affondare nel tono di una sensibilità già in effetti baudelairiana (l'« oscuro demone »); sì che il « male » di Fedra può essere analizzato come un momento cosmico diremmo della tragedia d'amore. Ora, la liceità di una simile impostazione è confermata dalla rivalutazione « romantica » della grandezza di Phèdre a scapito della ammiratissima Athalie: in una vicenda storica che tocca momenti interessanti anche fuori della letteratura e della poesia francese: basti citare, da noi, l'unico esempio della versione ungarettiana, e che l'attenzione di Ungaretti si vada oggi appuntando, dopo Phèdre, ad Andromaque.

A darci una interpretazione in simil chiave era necessario unire finezza (e spregiudicatezza) d'analisi a senso della storia e a conoscenza profonda della vicenda degli ultimi quattro secoli (ivi compresa una nozione meno deformata, diremmo scientifica, dell'età di Luigi XIV). L'interprete Vittorio Lugli possiede l'una e l'altra qualità, nè mai le aveva così intelligentemente messe in luce nella loro necessaria interdipendenza come in questo suo recente lavoro. Non creda tuttavia il lettore che un così concreto interesse per Racine nasca d'improvviso: noi ricordiamo il vecchio « profilo » del 1926 fra le letture più gradite della nostra adolescenza; inoltre lo stesso impianto del commento del '42 ad Andromaque era ben più che scolastico in senso stretto; quanto poi alla finezza dell'interprete, parla da solo l'impareggiabile Libro della poesia francese da Villon a Valéry, pubblicato nel '49.

In un breve « Intermezzo raciniano » di anni fa, il Lugli, accennando alla « mirabile ascesa » di Racine, metteva in rilievo come essa avvenisse « in nome della poesia pura, assoluta », e come, col fissare gli occhi al « lirico raccolto e prestigioso », si rischiasse di « dimenticare il dramma ». Ecco un altro elemento di fondo per valutare appieno la natura di questa interpretazione del Lugli, dove si opera per la restituzione del Racine drammatico (e, più estesamente diremmo, per la riconquista alla storia della poesia moderna di un dramma baudelairiano). La stessa analisi stilistica (e si sa che in questo campo di studi il Lugli è aggiornatissimo, fino al Bally o allo Spitzer) non perde mai di vista questo assunto, la natura drammatica — interiormente e storicamente drammatica — dell'opera.

Certo, a illustrare la « resa » dell'interpretazione del Lugli ci vorrebbe ben altro che questa rapida, fugacissima nota. Ma il nostro intento era soltanto quello di segnalare ai lettori di poesia una delle più fini e intelligenti « letture di poesia » che siano apparse agli anni nostri. La nostra insomma non vuol essere una recensione vera e propria, ma un ringraziamento all'autore.

ADRIANO SERONI

SPIAGGE DEL MIO PAESE

di

Giovanni Comisso

L'Adriatico, nel suo arco estremo, finisce a una lunga spiaggia, tra Grado e Venezia, dove da secoli rotola con le sue onde alghe salsedineose, sonanti conchiglie, azzurrine meduse e il profumo delle più belle civiltà fiorite nel vicino Oriente. Molti fiumi: il Natissa, il Tagliamento, il Lémene, il Livenza, il Piave e il Sile, dopo avere attraversato la pianura veneta, qui scendono al mare rompendo quella spiaggia in comodi porti fluviali che sembra siano stati noti anche ai primi navigatori greci. Greco fu l'originario nome del Piave: Anasso, e alla sua foce sarebbero approdati gli Eneidi di Trebisonda dai quali nel connubio con la nuova terra sorse la gente veneta. Anche i romani si servirono di quei porti naturali nella loro espansione imperiale e vi fondarono città ed emporii come Aquileia, Petronia, Concordia Sagittaria, Jesolo, Eraclea, Altino, alcuni alle foci dei fiumi, altri nel retroterra. Alla decadenza dell'impero romano parve che queste città, le navigazioni fluviali e la spiaggia dovessero essere travolte per sempre dalle invasioni distruggitrici dei barbari, dalle alluvioni, dagli sprofondamenti tellurici e dall'impeto del mare. Quelle città scomparvero sepolte dalle acque e dal limo e le terre rimaste emerse si ricopersero di vaste boscaglie, ma gli uomini, come una fauna intensamente legata a un clima, non scomparvero, una parte si trasferì nelle isole di Rialto dove fondò Venezia, altri in quelle di Grado, altri nella spiaggia di Caorle, difesa dal delta del Livenza, e, dimenti-

cata la terraferma, vissero solo del mare. Questi navigatori insofferenti dei brevi spazi di terra, dove avevano i loro primi abituri, si fecero audaci fino a spingersi coi loro scafi veloci verso il vicino Oriente da cui riportavano con una crescente fede nel Cristianesimo i corpi dei santi, il gusto per la nuova arte che si diffondeva da Bisanzio, gli artefici del mosaico e gli architetti a cui affidarono la costruzione delle loro basiliche. Per lunghi secoli questa zona, interposta di lagune e di fiumi irrequieti, ebbe una vita solo attorno alle basiliche dei pochi villaggi, come Aquileia, Grado, Caorle e Concordia, dalle quali, quegli abitanti si staccavano per il quotidiano lavoro sul mare e se si protendevano lontano riportavano sempre marmi lavorati per accrescerne lo splendore. Come un nastro ideale, in quei tempi, questa spiaggia bizantina da Grado a Venezia poteva considerarsi congiunta a quella di Ravenna da una stessa vegetazione di pini marittimi di cui oggi rimangono solo brevi tracce. Al decadere di Ravenna subentrava il sorgere di Venezia, ma i pochi villaggi rimasero sempre isolati e come soltanto sospesi sul vento marino simili a gabbiani che vi si riposino stanchi.

Rimasero isolati con le loro basiliche dove capitelli di colonne sono tramutati in pile per l'acqua santa, dove fregi di templi servono di soglia alle porte e coi loro battisteri trapuntati di fregi romanici e bizantini. Rimasero isolati per lunghi secoli dalle lagune malsane, dalle paludi inaccessibili e se volevano comunicare coi paesi della pianura avevano solo i tortuosi canali scavati dai romani, che andavano interrandosi e, come sempre, il mare coi piccoli porti adatti però soltanto ai loro scafi leggeri. Tuttavia come ostriche strette alla roccia quei nuclei di antichissimi abitatori continuavano a vivere in un limitato equilibrio di lavoro e di ricavo di cui cibarsi, senza possibilità di commercio, di scambi e di migliorare le loro condizioni di vita. Attorno alle loro basiliche con le facciate adorne di altorilievi greci, scolpiti nello stesso marmo che avevano usato Prassitele e Fidia, vi erano i loro abituri fatti di stuoie impastate di fango e col tetto di canne. E quella gente continuava a vivere come in un letargo, quasi presagisse che sarebbe giunto il tempo di un suo fatale risveglio. Il primo tocco che doveva annunziare la nuova vita fu dato durante la prima guerra mondiale. Si era osservato che da Venezia

attraverso quelle lagune, riassetando gli antichi canali e aprendone di nuovi, si poteva con una navigazione sicura raggiungere le retrovie sul fronte dell'Isonzo. D'altra parte le necessità di difesa contro incursioni austriache dalla parte del mare su quella spiaggia pretesero aperture di strade e consolidamento dei piccoli porti dove le nostre navi leggere da guerra potessero sostare. Il secondo tocco di campana a indicare il risveglio e la rinascita fu dato subito dopo la guerra, quando abolito il vecchio confine che era prima di Aquileia e svanito lo scopo strategico delle paludi e delle lagune, malsane come una giungla invalicabile per un invasore, l'iniziativa privata dei proprietari terrieri della pianura protese le loro campagne con imponenti opere di bonifica. A queste iniziative, che avevano finito col prostrare i privati, intervenne ad aiutare lo Stato, che aveva capito come la bonifica di quelle paludi avrebbe dato nuove terre feconde da lavoro per nuovi abitanti nel continuo aumento della nostra popolazione. Da allora le bonifiche hanno abolito le paludi, annientato i vasti boschi improduttivi e ristretto le lagune. Riassetati i canali di navigazione interna e consolidato il terreno questo si dimostrò avido di generare biade, frutteti e vigne. Piccoli gruppi di casali divennero villaggi e da villaggi si trasformarono in grossi centri agricoli e industriali, nelle località, dove si presumeva dai cocci venuti a galla arando che vi fossero le antiche città romane, rispuntarono nuovi paesi coi nomi di un tempo, come: Altino, Eraclea e Jesolo. Le strade si allungarono come tentacoli dalla pianura verso i piccoli porti e trasversalmente lungo il litorale. In pochi anni fu tutta una terra promessa che veniva ad accrescere il Veneto, una vera terra biblica fatta di lunghissimi campi coltivati da aziende organizzate con grandi mezzi meccanici. Sono terre ampie e nere macerate dalle alluvioni e che convincono di essere, oggi, mentre la terra si spezzetta in piccole proprietà bastevoli a chi le coltiva, le sole grandi riserve a darci il pane e il vino.

Il terzo tocco di campana è stato dato dopo quest'ultima guerra per un avvenimento nuovo, ma che doveva essere immancabile, coordinandosi alle bonifiche delle terre retrostanti alla lunga spiaggia marina, che va da Venezia a Grado, e all'apertura delle nuove strade. Da pochi anni gli Europei che vivono al di là delle Alpi hanno scoperto che questo mare è il più caldo

che sia a loro vicino e dove l'estate ha una durata maggiore della loro consentendo di bagnarsi da maggio alla fine di ottobre. Austriaci, Svizzeri, Tedeschi, Danesi hanno scelto questa spiaggia come la loro spiaggia familiare, più vicina, più comoda, più economica e più salubre. È come una nuova invasione, ma benefica. In quattro anni in certe località prima abbandonate e deserte si passò da 150 a quindicimila forestieri. Questo ultimo tocco di campana fu suonato veramente a gloria. Altre strade ampie e diritte sono state fatte con lo scopo esclusivo di unire la spiaggia in raccordo rapido con quelle che valicano le Alpi, perchè quegli Europei del Settentrione sono tutti motorizzati. Le bonifiche hanno abolito la malaria, nuovi acquedotti e i frutteti miracolosi di sapore e di colore completano il benessere.

Gli antichi abitatori che erano rimasti attaccati come ostriche a questi porti fluviali, esperti ai venti e al loro variare, hanno subito avvertito che dopo secoli di languore era venuta una vita felice come se sulle loro spiagge vi si fosse scoperta una profonda vena d'oro. Vi furono famiglie che abitavano in baracche lasciate dai soldati durante la prima guerra che si costruiscono con le loro mani nuove case dove ospitare i forestieri, altri che avevano tenui casupole che tenevano sempre il loro cuore sospeso nel timore che i fortunali le sciogliessero come fossero di carta, fecero altrettanto. Tutti: uomini, donne e ragazzi si sono tramutati in muratori. Lungo le spiagge si sono elevati grandi alberghi e caffè e da queste fino alle vecchie strade dei paesi tutte le iscrizioni utili al commercio sono state tradotte in tedesco e in francese. Altre famiglie come quelle che nel porto di Falconera, vicino a Caorle, vivevano in capanni di stuoie impastate di fango e col tetto di paglia, scaltri nei segreti del turismo, li hanno migliorati mantenendo l'antica struttura e mentre gli uomini continuano a pescare, le donne hanno aperto all'ombra dei pioppi impetuose friggitorie di pesce. Gli stranieri che vi si accalcano a migliaia attorno a quei capanni si illudono di essere giunti all'equatore e il traffico fiorisce. Certi vecchi capi di famiglia che si ricordano il tempo in cui facevano trenta chilometri di barca per andare per canali a rifornirsi di tabacco al paese più vicino nella pianura, hanno richiamato i loro figli che tentavano di guadagnarsi la vita emigrati in Svizzera, per venire a costruire la casa nuova che durante l'estate sarà adibita a pensione.

Le ragazze che prima si occupavano a pescare le cappe lunghe avvinghiandole col dito sulla spiaggia emersa durante la bassa marea, ora vanno a lavorare negli alberghi. I lavori del piccolo podere che prima erano la sola certezza a sostenere la vita, sono rimasti come un superfluo retaggio. Così la passione per la caccia nelle valli vicine permane ancora, non come una primordiale necessità per avere di che vivere, ma come uno svago nelle epoche di passaggio delle anitre selvatiche e dei beccaccini, che coincidono con le soste lasciate dai forestieri. I pescatori che fino a qualche anno addietro durante l'estate dormivano in barca per potere affittare la loro casa, ora l'anno ricostruita a più piani con tutte le comodità moderne. Il mare che rasenta queste spiagge è ricco di pesce squisito, perchè sverna nelle lagune e si nutre alle foci dei fiumi numerosi che portano dalla pianura le essenze vegetali. Storioni, anguille, rombi, sogliole, branzini, volpini, seppie e tutte le specie del pesce turchino: sardine, sardoncini e sgombri, qui abbondano meravigliosamente e trovano finalmente sul posto il loro immediato mercato. Questi navigatori adriatici non devono essere mutati dagli antichi: arsi dal sole e dalla salsedine, neri alle mani come artigli, potenti nelle spalle e nelle lunghe braccia, quando arrivano con le barche colme di pesce hanno uno sguardo infantile di sorridente purezza, come doveva essere quello dei loro avi, che qui portavano dall'oriente i corpi dei santi e i marmi di Grecia, uno sguardo gioioso conservato intatto dal mare.

SBARBARO ALLE ORIGINI DEL NOVECENTO

di

Piero Bigongiari

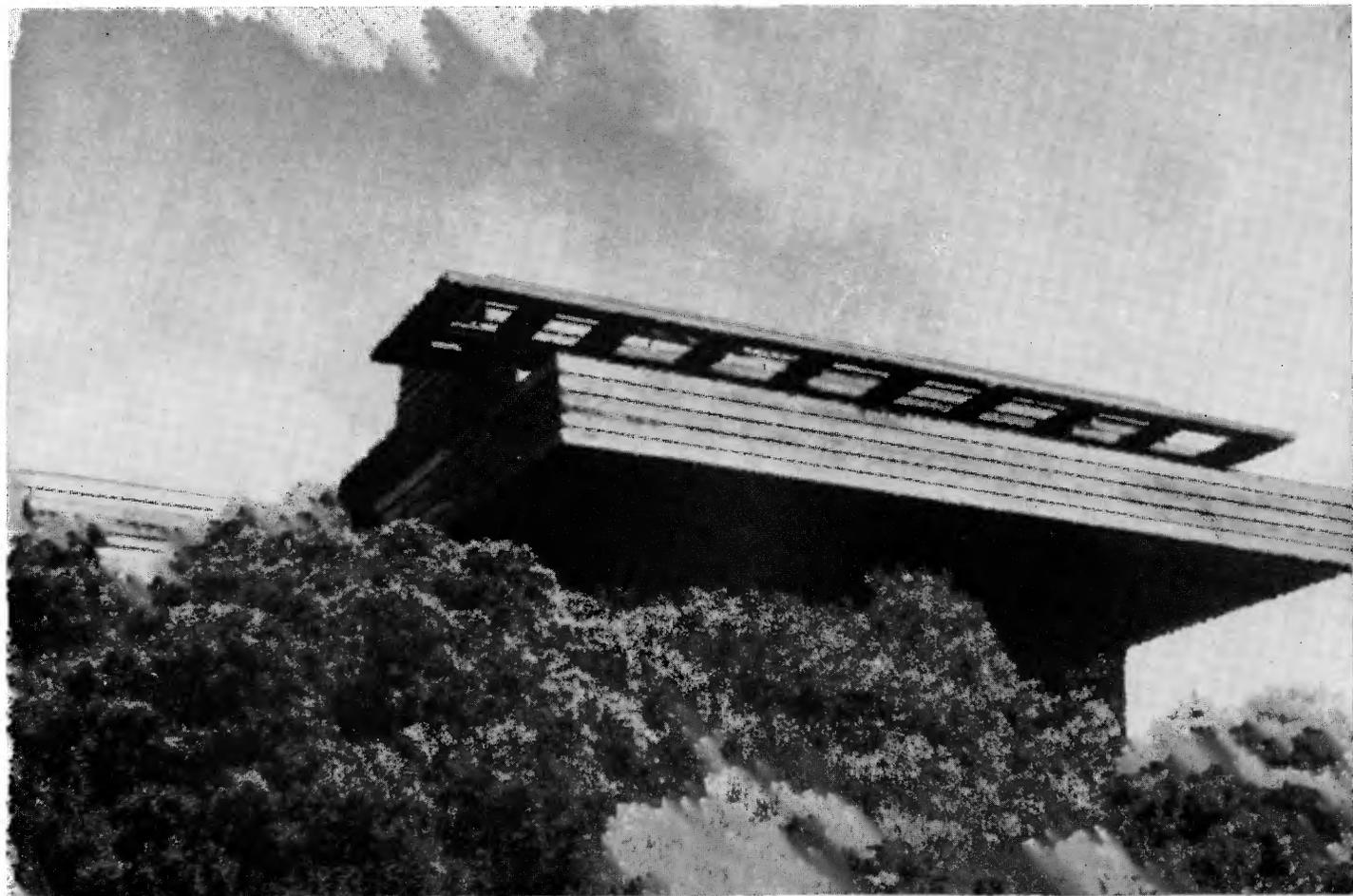
I. «Il Tempo e lo Spazio morirono ieri»

«Il Tempo e lo Spazio morirono ieri», così annunciava il Manifesto del futurismo su «Le Figaro» del 22 febbraio 1909; ma era morta la concezione spazio-temporale dell'Ottocento, nel cui vuoto credette il futurismo di poter aumentare progressivamente la propria «velocità» assunta dall'esterno all'interno dell'uomo, stante la mancata resistenza del mezzo, in modo del tutto presuntivo. Ora, in questo falsamente vertiginoso paradiso predicato dal futurismo si gettò proprio la poesia crepuscolare, ottenendovi se mai un'intensificazione di ironia, come è il caso di Palazzeschi, o comunque una chiara enucleazione di toni ironici dal fondo fuso, ambiguo, «leonardesco» del crepuscolo poetico, ultima luce sia del gran giorno dannunziano, sia dell'ora panica riportata in bella copia dal Carducci. Nella dissoluzione del linguaggio crepuscolare, cioè intenzionalmente cantato anche se tutto esemplato su moduli prosastici, perchè ritenuti più vicini a quelle cose che avevano cessato di significare, cioè di trasferirsi in linguaggio, in autonomia linguistica, s'avverava la conclusione della parabola romantica, che passando dal primo al secondo tempo aveva separato l'azione umana (il Risorgimento essendo ormai passato dalla fase ideologica a quella pratica, ma poi con la raggiunta unità politica avendo perduto proprio quell'impulso ideologico che l'aveva mosso) non solo dagli strumenti dell'azione ma altresì dagli oggetti, dall'oggettiva natura. Si pensi, per un esempio tipico, alla «con-

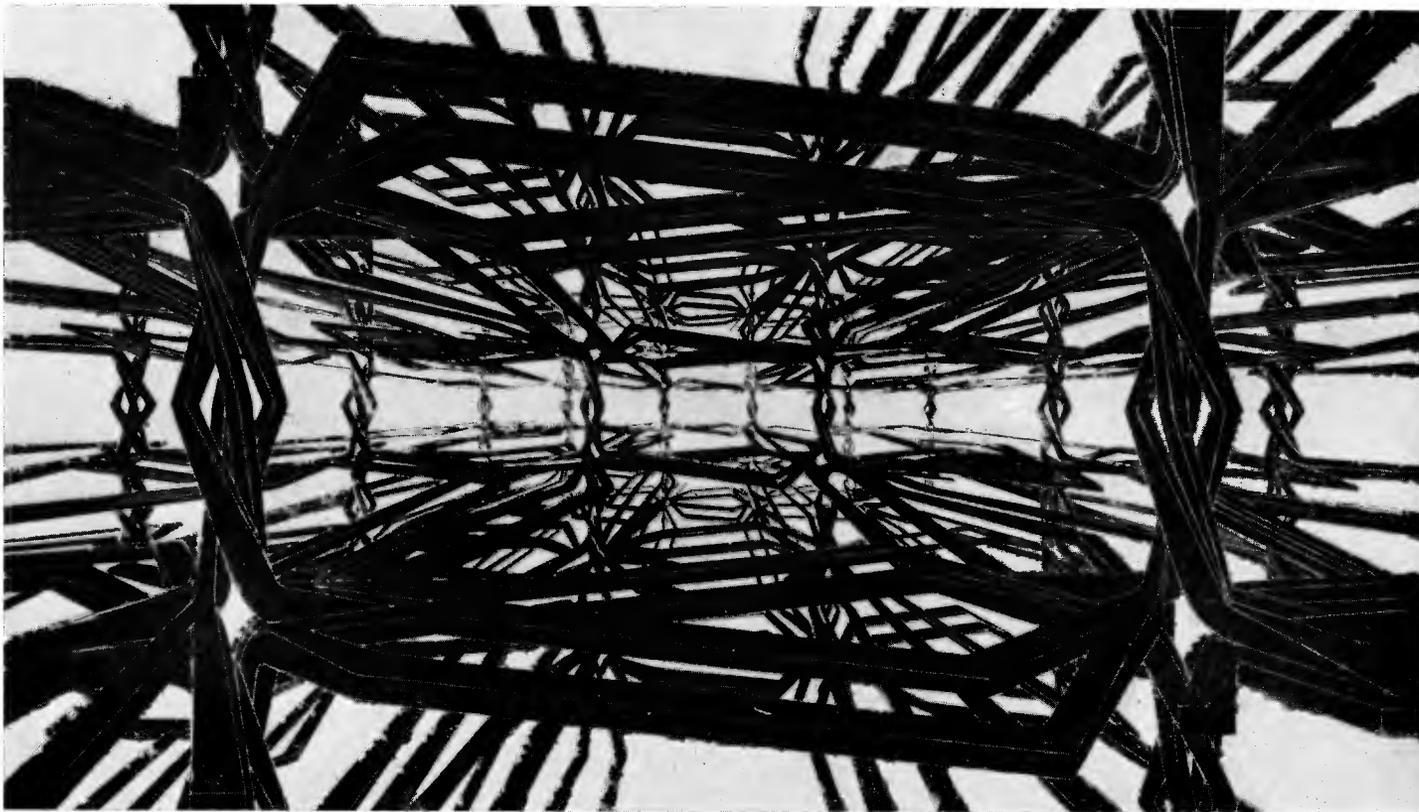
chiglia fossile » dello Zanella: quanto lontana dai cosmici *bibelots* mallarméani, ha il valore di uno di quei lavori di pazienza nei quali l'uomo, ad ingannare il tempo, sfoga il desiderio di manualità che gli rimane se si sente avulso dall'azione.

La nuova poesia italiana, se ha fin dagli inizi un merito fondamentale, ponendosi così ripidamente a contatto e a contrasto con la poesia precedente, è quello di essersi posta senza infingimenti in questo « vuoto », come in un ambiente storico, e accettando i dati ambientali, dico dell'ambiente morale, ossia sociale, in cui si trovava ad aprire gli occhi, il merito di essersi assunta il compito di riconoscere come necessari un tempo e uno spazio, ossia inventandosi un tempo e uno spazio storicamente oggettivi, in quanto apicali e nidificanti nelle cose. In altre parole, la poesia del Novecento è iniziata quando è iniziata una nuova speculazione sulla natura. L'acuto lirismo che ha caratterizzato questa prima metà del secolo è la sonda per riconoscere, *in interiore homine*, il sottosuolo sociale e naturale nella sua autentica costituzione organica: il discorso è sempre stato *de rerum natura*. Cioè l'uomo ha avvertito la spinta che lo smoveva dal muro del proprio destino verso un eventuale libero arbitrio quanto più ha impresso un discorso naturale, quanto più ha parificato il proprio destino a quello delle altre cose, di cosa tra le altre cose. Oggettivando se stesso e la propria storica inerzia, accettando l'alienazione, gustando il sapore amaro, fino in fondo, della maledizione del vivere, si è messo nella condizione di porre un termine alla caduta. L'inerzia di tanta poesia novecentesca deriva proprio dal fatto che, toccato il fondo propulsivo della parabola, è chiaro che le forze contrastanti si equilibrano; e che nel no esplicito è implicito il sì. È la contropinta dal fondo, la contropinta del fondo. È della stessa pasta quell'« operare zitti », « operare senza la preoccupazione del gesto », proprio di un'altra figura prima, il Boine perso nella sua tenebra magmatica. Il maledettismo iniziale di Sbarbaro indica che il poeta si muove proprio su questo fondale, che l'ha raggiunto, che ha finito di scendere. Per questo Sbarbaro si è negato qualsiasi appiglio umano, qualsiasi scappatoia umana, ed ha accettato fino alla civetteria di parificarsi all'immobilità, all'aridità del sasso: proprio per dar corpo a quel *quid humani* che altrimenti non avrebbe assunto né una

forma né una consistenza qualsiasi. D'altronde ricordo come il soprannaturale s'è rifugiato in bocca allo zio Pellegrino che, in *Borgo (Liquidazione)*, parla di « pietre che vivono »: « “In Bolivia i montanari che calano alle fiere offrono in scatolette delle pietre. Sono pietre che vivono. A introdurre nella scatoletta un ago, se ne consta il dì dopo la scomparsa. È che la pietra si ciba d'aghi come il tapiro di mosche”. — Il soprannaturale, scacciato dappertutto, s'è rifugiato qui: in bocca allo zio Pellegrino ». E si deve avvertire che il soprannaturale è portato, direi sopportato, proprio dal naturale che sembra, chiuso in sé, nemmeno più avere la forza di rilevarsi. L'« aridità » di Sbarbaro adempie anche a questa funzione, oltre che in sé conclusiva, dialettica: « Così dalla mia aridità scaturisce la disperata invocazione del soprannaturale ». Ma non solo le pietre mangiano, anche la fame rimbaudiana davanti alle pietre degli antichi diluvi si rinnova in Sbarbaro con quel suo indefinibile sorriso, con quel « volto di riso »: « Trovai Polidoro con volto di riso davanti alla Mangiasassi. Degli energumeni la imboccavano di macigni che sollevavano a fatica. Nella fauce sempre aperta scomparivano le solide pagnotte, restituite quasi subito in minuta pietraglia. — “ E tu non sai se questo, che ad ogni imboccata si rinnova, sia gorgoglio di soddisfazione o lo sforzo delle mascelle nello sgranocchiare il confetto. D'eguale disinvoltura farai mostra qualunque cibo il mondo ti proponga. Niente smorfie, soprattutto, Polidoro! Gli schizzinosi basiscono al banchetto della vita... ” » (*Sproloquio d'estate*). All'umanesimo di chi ha proclamato: *Nil humani a me alienum puto*, l'umanesimo negativo di Sbarbaro s'affretta a mettere avanti, ripeto persino con una punta di civetteria, la propria totale alienazione umana, e, cosa tra le cose, a trovare un mutuo concerto, o nel mutuo sconcerto, uno spazio, un tempo obiettivamente determinabili. Insomma l'irrazionalismo dello Sbarbaro maledetto è puramente maieutico per arrivare alla definizione di un ordine razionale che può ritrovarsi solo se lo accettiamo come conseguenza di un abissale statuto, non dunque nel suo farsi; e, aggiunge Sbarbaro, inutile la ribellione, meglio accettare, anzi allora è persino possibile sorridere, godere il discorso delle forme in piena libertà quando non è possibile intervenire per modificarlo in alcunchè. Questa contemplazione, questo stato di contemplazione nel pieno dell'inerzia è



3 - F. L. Wright: *Sturges House* - Toward Ocean



4 - K. Wachsmann: *Rappresentazione prospettica di uno studio sulla trasmissione degli sforzi in una costruzione a più piani*

straordinario, fino al batticuore, come porti l'uomo a sorprendere il mondo, a sorprendersi anzi in una posizione che per quanto qualsiasi rispetto ad esso indica comunque un sistema di rapporti dovuto alla perfezione del proprio nell'altrui non essere. Dunque curiosità ed estraneità si bilanciano a creare l'acutissimo osservatorio sbarbariano: il poeta non siede, no, tutt'altro, alla guardia del proprio dolore, che dunque ha perso qualsiasi velleità di farsi, come in Leopardi, strumentale. Il poeta ha cauterizzato, si direbbe, persino il proprio dolore; toglie qualsiasi finalità ai propri moti, li ferma, ma non per indifferenza, anzi predomina la curiosità, non tanto per la loro sorte, di cui anzi, come degli uomini, si proclama incurioso, quanto del fatto che quei moti, evadendo dal meccanismo, si affermano come individualmente localizzabili, e insomma autonomi nella perfezione irripetibile dell'evento: quei moti divengono statici, e direi stati del moto. Predomina insomma questa partecipazione totale, non momentanea e nervosa, alla vita, ma meglio si direbbe allo stabilirsi, allo stabilizzarsi della vita. Vita dunque non come farsi, ma come fatto perpetuo: ed egli insiste su questa dettatura delle cose; forma ch'è già un essere, se il tempo di Sbarbaro abolisce tutto quello che non è istantaneo, dato, incontrovertibile. Ed ecco che l'uomo «umano», cioè immesso nella probabilità della durata, non può non essere un cumulo contraddittorio non di atti, ma di fatti, l'uno di fronte all'altro, l'uno all'altro incomunicabile.

A questo punto uno potrebbe dire che anche per Sbarbaro, dunque, «il Tempo e lo Spazio morirono ieri»; ma no, se manca il *continuum* metafisico che tempo e spazio presuppongono, se cioè manca qualsiasi volontà di storia, non però manca la sorpresa che tempo e spazio darebbero nell'ipotesi che esistessero. Quell'abolizione del tempo e dello spazio, che il futurismo riconosceva, e che il *cupio dissolvi* crepuscolare bramava, anche Sbarbaro l'ha desiderata: «Abolisci per me lo spazio e il tempo E nel nulla dissolvi questo io»; ma è proprio qui che Sbarbaro, se rasenta contenutisticamente il crepuscolarismo, dimostra di iniziare una dialettica dell'anima che i crepuscolari nemmeno supponevano, fin dallo sviluppo dell'io dal tentato non io (l'io cosa). L'«antimateria» di Sbarbaro è totalmente affermata, ed essa basta a che gli incidenti della materia, la sorpresa delle cose siano effettivi,

concreti, e insieme testimonino d'un movimento che non può darsi come continuità, ma che si dà, e come, in quanto compresenza, eternità del dato. In questo mancato processo di riduzione storica è la ricchezza delle ipotesi di Sbarbaro. Ed esso valorizza anche il distacco, il disinteresse del poeta che non carica di commento la propria materia vitale: la quale dunque viene a godere, come un dato algebrico, di tutte le possibilità di soluzione che sono implicite nell'operazione poetica. Ecco dove l'uso storico di un dato vitale da parte di Sbarbaro sarebbe inconsequente: « La vicenda di gioia e di dolore Non ci tocca »; Sbarbaro non può uscire dalle forme integrate di vita che inventa. Uscirne sarebbe distruggere la probabilità stessa della forma. Dunque, in questa inscindibilità, un tale scrittore è proprio uno dei primordiali, dei necessari, alle origini dei « materiali » della poesia novecentesca; ma questo al di là di qualsiasi considerazione consueta, e puramente letteraria, sul frammentismo vociano. L'« aridità » di Sbarbaro non è che la conseguenza del sigillarsi delle cose in se stesse, è dunque un'aridità che si contrappone al cuore in palma di mano dei crepuscolari; ma intanto il mondo si fa inconoscibile, e il poeta fortifica il linguaggio che significa la sua navigazione senza approdi definitivi in questa insularità della vita. « Rasento le miriadi degli esseri Sigillati in se stessi come tombe. E batto a porte sconosciute; salgo Scale consunte da generazioni ». Ma in questa estraneità egli pare rafforzare quel che anche Trakl aveva scoperto quando aveva dichiarato, in *Primavera dell'anima*, che « l'anima è in verità cosa strana sulla terra ». Qui Heidegger soccorre il nostro discorso, avvertendoci che la frase trakliana (anima come « cosa strana sulla terra » proprio in quanto alla ricerca più fonda della terra, non in quanto intenda fuggirne via) si attiene assai più compiutamente alla natura di quel che significa « anima ». E andiamo avanti: se Sbarbaro ha introdotto, come il cavallo di Troia, nella cittadella della nuova poesia, il lato « maledetto » che aggalla in tutto il filone del simbolismo, da Baudelaire a Rimbaud ed oltre, quello che in Ungaretti si scioglie in inquietudine cosmica (« In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare », in *Girovago*) e che in Montale s'impunta, solidificandosi e oggettivandosi, in talismano (« ...tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua E recano il loro soffrire con sé come un talismano », in *Ripenso il tuo sorriso*), dobbiamo però dire che questa

« maledizione » in lui non ottiene che di inchiodare il mondo alla propria inconoscibile evidenza. Il mondo condannato di Sbarbaro in definitiva non è condannato che ad essere, a resistere al colmo della propria resistenza. Lo sforzo che il mondo, le cose denunciano, il patimento a cui è sottoposta la loro evidenza oggettiva, è in ultima analisi la concorrenza in un destino che fa, non d'ogni erba un fascio, ma anzi un fascio di indomabile energia, il sigillo di un passaggio di forze che, d'altra origine, evidentemente sono destinate anche a un'altra fine che non quella denunciata dal loro stesso patire. Nel patire di Sbarbaro trionfa la radice della pazienza: una pazienza tutta in luce, che elide intorno a sé qualsiasi possibilità di trasformazione, di riposo, di tradimento. Per rifarci al chiarimento di Heidegger, nell'estraneità delle cose sbarbariane è dunque da invenirsi soprattutto un tentativo di appoggio sulla loro « natura » profonda piuttosto che il cordoglio inerte dinanzi a una loro presunta *fin de non recevoir*. Insisto insomma su questo valore algebrico, cioè di scambio interno, del libro di Sbarbaro, che sottratto a qualsiasi nozione temporale tocca dell'invenzione proprio il lato costruttivo, il dato elementare. È la natura della roccia, del lichene, del sorriso, del dolore che in essi s'esprime, l'elementare pudore della loro esistenza. I personaggi, quei personaggi a mezzo, hanno una portata dimostrativa della fatalità del mondo quanto meno accennano a uscire da sé, quanto più abbracciano la loro statica essenza; anche la psicologia pur alta è lievemente toccata, è subito bloccata nella sua perfetta strumentazione, nella chiarezza finale che deriva dall'incantarsi dell'invenzione nella propria irreparabilità. Quanto più ti distruggi, o ti dissipì, tanto più dimostri chi sei, tanto più entri in te, nella dura essenza della tua vita. E viceversa: quanto più entri in te, tanto più ti distruggi. Dice Sbarbaro, a proposito della sua passione per lo studio dei licheni: « In due casi, il mio amore per i licheni soffre eclisse: quando sono innamorato e quando scrivo. Vide giusto allora chi lo diagnosticò una forma di disperazione » (*Fuochi fatui*). Ora il lichene di Sbarbaro, questa « forma di disperazione », questa resistenza passiva, con quel conforto di coscienza che il poeta dona allo scientifico raccoglitore e catalogatore, a me pare che ricordi la materia plastica informale di una pittura come quella di Fautrier; mi pare insomma che anche nella divagazione di Sbarbaro sussista l'idea

fondamentale della sua poesia che è in quell'accostamento dell'oggetto alla sua ultima essenza, quanto più sembra casuale, con il gusto dell'esperienza *in vitro*, in cui allora il sussulto della vita rivela la sua elementare costituzione, e la materia quotidiana s'allunga e si stira fino al limite di rottura. Ma è lì, nella resistenza del mezzo, nella riduzione al limite, al suo limite formale, cioè alla sua resistenza morale — d'una moralità oggettiva, concreta, quasi da toccare con mano — che il mondo dimostra lo scatto oltre il fatto, emette il seme del futuro, prova che non è finito di fare. «Anche oggi un lichene nuovo: il mondo non è finito di fare» (*Fuochi fatui*). È lì che richiede questa compartecipazione, tanto più attiva quanto più il soggetto si assimila all'oggetto: un reimpasto del soggetto pensante e veggente nell'oggetto pensato e veduto. È lì che la richiesta, e l'accordata, comunità di destino comprova la *pietas* della creatura verso la creazione. Non solo testimone, il poeta, ma quanto più oggettivo testimone tanto più partecipa del fatto, si mette dalla parte della creazione, dov'essa è più rigorosamente in crisi, dov'essa, nei suoi frusti effetti, dimostra la ricchezza inattingibile, ma inesaurita, delle cause. Finché esiste la possibilità di raffigurarlo, in realtà il mondo esiste oggettivamente nella sua più cristallina qualità genetica. E anzi diremmo che il rigoroso giudizio morale di Sbarbaro è questo viavai continuo del mondo tra il suo essere e il suo parere, e viceversa: gode, questo giudizio morale, di una qualità poetica altissima, perché appunto è indice continuo di uno stato di crisi perpetuo, non è, voglio dire, scindibile dai suoi estremi, bensì è lo stesso dinamico porsi come rapporto tra due momenti che altrimenti sarebbero incomunicabili nella loro staticità, inattingibili sia l'uno che l'altro dallo sguardo del poeta. Se persino «i ricordi, Son mani che non giungono a toccarsi» (*Versi a Dina in Rimanenze*). È insomma, quella di Sbarbaro, una moralità attivante, a sostegno, e mai distaccata, delle stesse figure poetiche.

Basta pensare ai suoi titoli: *Resine* (che era *Bolle di sapone*), *Pianissimo* (che era *Sottovoce*), *Trucioli*, *Liquidazione*, *Calcomanie*, *Rimanenze*, *Fuochi fatui*, *Primizie*, con sempre quel che essi comportano di marginale, indicano una realtà che si difende, ridotta all'orlo, anzi gettata fuori, espulsa, data in soprappiù come un'elemosina o un anticipo fuori stagione, ma con quel che di abba-

gliante, dalla pienezza tanto fatale quanto ipotetica delle cose. A Sbarbaro importa tale limite; anche la naturalezza, una gioia comune, un dolore comune, godono di questa suprema individualità: non possono essere adoperati, non possono fare storia, contribuire a una storia, che sarebbe un conforto minore, un'inutile ripetizione: un cedere tutta quella luce che il motivo ha su di sé, luce fissa che ne svalorizza la continuità tematica proprio per enuclearlo nella sua istantanea folgorazione. Ed ecco la « continuità » naturale di questo attimo di Sbarbaro: egli sa di « non poter vivere che l'attimo Al modo della pecora che bruca », ha trovato il suo pascolo proprio in questa serie di rotture che la vita presenta nel suo riapparire per attimi e barlumi. L'oggettivarsi della vita, in Sbarbaro, si ricordi che significa soprattutto un venire alla luce dal fondo, con un senso di salita verticale: e sotto la luce il motivo acquista qualcosa di statico, si ferma; si fa come una cosa compatto, come una visione immoto. E così un paesaggio — indimenticabili i suoi paesaggi — è un modo dell'assuefazione; è un'ora che si fa paesaggio; cioè dell'ora Sbarbaro considera proprio il seriso dell'immagine che essa comporta, per quella fiducia ultima, ineliminabile nella vita, nel suo restringersi in sé, nel suo sentimento, in ogni istante, complessivo: e complessivo quanto più l'immagine è una e irripetibile, comune quanto più privato ne è lo spunto.

II. «Pietre sono le parole»

« Amo solo la voce delle cose ». Poiché, ritratto in se stesso, il poeta s'è portato al livello naturale delle cose,

*Mi lascio accarezzare dalla brezza,
illuminare dai fanali, spingere
dalla gente che passa, incurioso
come nave senz'ancora né vela
che abbandona la sua carcassa all'onda.
Ed aspetto così, senza pensiero
e senza desiderio, che di nuovo
per la vicenda eterna delle cose
la volontà di vivere ritorni.*

Egli in definitiva, in questa riduzione di se stesso a cosa, non altro ha voluto che accostarsi alla loro « vicenda eterna ». Perso ogni moto, ecco che qualcosa lo sommuove, qualcosa che agita il mondo quando questo vive in stato di abbandono: il poeta ama sentire questa spinta che tutto sommuove, non solo la sua individuata, mascherata umanità. È come un livello di vita che, portata la vita a zero, è destinato a crescere. È insomma la vicenda naturale a sostituirsi alla vicenda individuale, il senso della specie a quello dell'individuo. Ma questo livellamento — un ripartire da zero — gli riprocura il senso che l'universo è infinito, se per la « vicenda eterna » è portato a sollevarsi, a prenderne coscienza: poiché il rilevarsi da tale livello, altro non è che averne coscienza. Ed ecco dove la « volontà di vivere », questa volontà donata, si sottrae all'incosciente sforzo nervoso e quotidiano dell'uomo per farsi coscienza di un empito, coscienza, proprio nel distacco, di un'alterità insopprimibile.

E intanto, nel sottovoce di *Pianissimo*, nella serie di versi discorsivi che paiono chiudere entro la loro grigia cenere questo interno di più, questo montare dall'interno, un calore di fiamma lontana che proprio dà, essa, alla monotonia delle parvenze desolate, alle parole neutre e assuefatte, qualcosa di trasparente o almeno di translucido, di più intimo perché protetto da questo velo di cenere, un tono insomma segreto e assorbito; nel sottovoce di *Pianissimo* nasce uno dei modi novecenteschi di sillabare la parola in un discorso nuovo. Un tanto di canto, rotto da un tono convulso ma pacatamente contenuto, come un'illusione indomabile, percorre il grigio andare di questa poesia: è un andare, nel canto, verso la prosa, cioè verso una convinzione per cui al poeta par sostituirsi il malvivo, chi nemmeno può più illudersi. « *Pianissimo* è la mia voce di quando ero vivo (e cioè di quando imparai ad appagarmi d'un colore del cielo), una voce che mi scotta ogni volta che la riodo », commenta Sbarbaro nel '54. Ed ecco che nel tepore della parola neutra, piena di canto ma verso la convinzione della mente, cioè già indirizzata alla prosa, con un che di alto quanto più contenuto, non detto, accennato, vediamo, pronto a un soffio a risuscitare, un fuoco di atti, di fatti, un insieme cioè di cose che nella mortificazione serba la sua sostanziale intangibilità. Il mondo pesto di Sbarbaro, ecco che in questa singolarissima sillabazione,

opaca e attutita, come corrosa, insomma nel canto neutro, ritorna intatto, si reintegra perché ha trovato una strumentazione corrispondente. Ma ciò accade a costo di una disintegrazione dell'«umanità» del poeta o, se la disintegrazione per cui il poeta può impadronirsi partitamente del sussultare del suo canto non avviene, a costo di una estraneità crescente da un tal nucleo di vita, a costo di ridursi «uno specchio rassegnato Che riflette ogni cosa per la via. In me stesso non guardo perché nulla Vi troverei»: ed ecco che in questo nulla, da cui il poeta allontana lo sguardo, egli in realtà ritrova una consonanza con quel «vuoto» sociale da cui è partito: in questo nulla il poeta si risente semplicemente uomo del suo tempo. È il coraggio di far tabula rasa per non essere da meno dell'affamato e del mendico; e se ciò fa parte del mito del maledetto, in Sbarbaro si ricordi il colore morale che assume questa fame e questa povertà: sono i segni d'una coerenza, con anche un che di dialettico nel disporsi dei termini disperati (la Perdizione, il Delitto, la Follia).

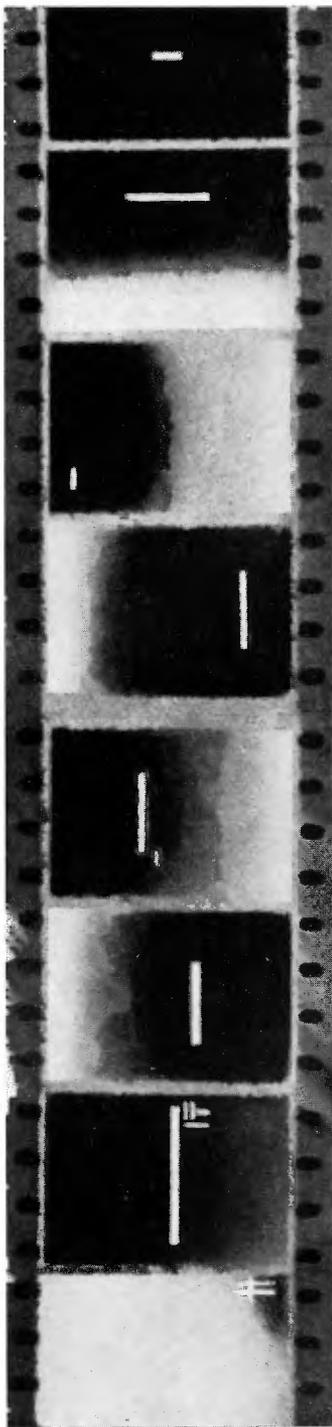
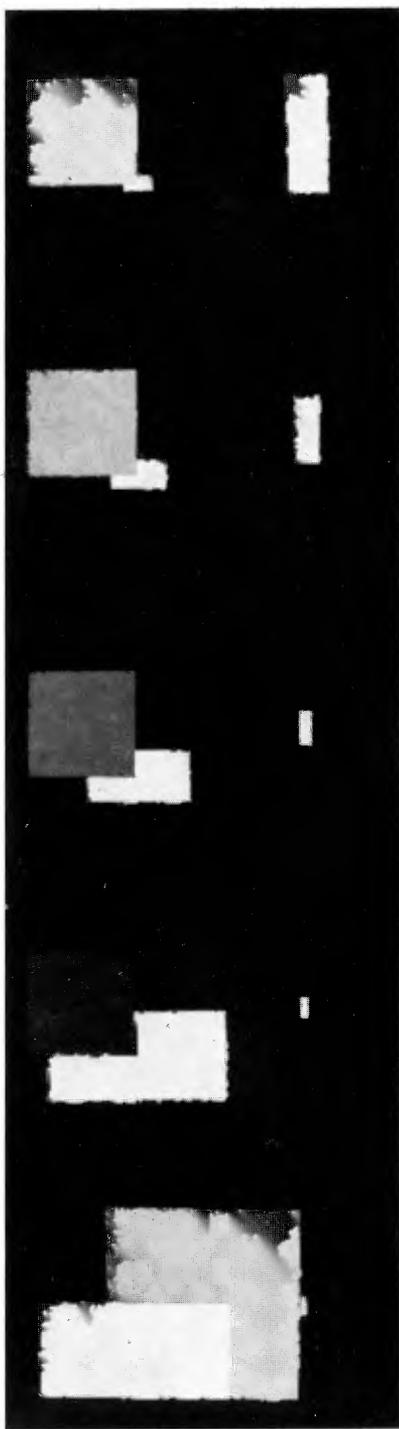
Il poeta, si diceva, ama solo «la voce delle cose». Ma, ora, s'intende che se le cose hanno una voce, e il poeta può intenderla, ciò accade perché il linguaggio di Sbarbaro si è fatto neutro, pronto ad accogliere la cosa significata più nella sua quantità di cosa che nella sua qualità individuante, nella sua ereditarietà intuitiva. È questo risentirsi delle radici, questo schiodarsi dal fondo, questo scricchiolio, questo cigolare di cardini, nascosto nelle apparenze più futili; il cosmo, la sua forza nascosta, svetta nelle cose, fa crollare il tempo, incenerisce l'istante: è obiettivamente presente in questi minimi sacrali. Non per nulla il Sant'Agostino che Sbarbaro conosce ha riconosciuto Iddio «magnus in magnis, maximus in minimis». Non per nulla nello stupendo «fuoco fatuo», balenante lieve, per Verezzi il poeta confessa «questa attrazione irresistibile per le minime esistenze». Esiste insomma nella sintassi di Sbarbaro questa possibilità di rapporto al livello quantitativo delle cose, al livello minimo. La sua non è, per fortuna, una poesia ad alto livello. Non è la voce individuale, o di casta, della passione, la voce che suonava con echi di crepuscolo sulle labbra di chi si riattaccava senza corrispettivo oggettivo a una lingua poetica nazionale dopo che D'Annunzio e Pascoli l'avevano consumata. Già la pregrammaticalità pascoliana

aveva tentato l'accosto, ma era stato un accordo per mimesi, per imitazione fonica: sopravviveva in realtà nell'animo pascoliano tutto il portato di una cultura che cercava di riscattarsi linguisticamente come se travestisse in modo dialettale un discorso che nascendo non poteva nascere che in lingua nazionalborghese. Le « paure » pascoliane sono le paure di una metafisica *fin de siècle* dinanzi all'area di certezza che il positivismo cercava vanamente di insinuare nel pensiero. Il « mistero » pascoliano, se è grande in estensione, è in verità poco profondo: e il vero *pathos* della poesia pascoliana è che il suo vascello s'è andato a infilare in una zona di pericolosi bassifondi dove rischia di far naufragio da un momento all'altro, se l'argonauta mira alle stelle invece di tener d'occhio la sagola dello scandaglio.

Ora nella parola neutra di Sbarbaro, nel suo lasciarsi vivere al livello quantitativo, vibra proprio un che di naturalisticamente comune, comune perché proveniente, per spinta, dal basso: proprio quel *quid* che le parole « individuate » ad alto livello della poesia *fin de siècle* più non potevano contenere né avvertire, poiché s'era perduto di strada, sotto l'usura di contenuti ad alto livello metafisico e morale. Il « decadentismo » di Sbarbaro è insomma, in questo aderire al pavimento naturalistico dell'universo, nell'accettare anche le conseguenze della caduta, nel non metterle nemmeno più in discussione; ma proprio per svuotarle di ogni velleità di conservazione sociale. Per Sbarbaro la società è più che altro, come ho accennato, senso della specie, solidarietà puramente esistenziale. E nella parola neutra e ferma è la poca luce originaria invece che la molta luce terminale di tanta poesia « alta ». Cioè la parola di Sbarbaro è come se fosse ferma, con un che di geneticamente cristallino, e insieme di pateticamente chiuso, perché lì è all'origine un moto, non perché ogni moto è finito. È la voce delle cose appunto; non le cose chiamate col loro nome; ma son esse a farsi udire, e la loro voce è già il loro essere originario, il resistere istintivo perché così è e non può non essere, se il mondo è regolato dalla legge della necessità. Sotto il segno della necessità esso è perfettamente concluso, e, anche, ogni sua parte risponde a ogni altra parte; insomma chiuso nella legge della necessità il mondo partecipa,



5 - Hans Richter: *Suonatore di violoncello* - 1915 - olio



6 - Hans Richter: Dal film *Ritmo*, 1921 - Dal film *Ritmo*, 1923

ha una sua solidarietà, una sua naturalistica *societas*. E si odano gli echi stupendi e raccapriccianti della compartecipazione della macchina umana alla funzione della macchina universale:

*Son come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.*

Ma non riesco a dolermene.

*Cammino
pei lastrici sonori nella notte.*

Nei sordi tonfi paiono riecheggiare gli *chocs funèbres* baudelairiani, ma ripuliti anche d'ogni smorzato atmosferico, in un lucido universo novecentesco asciutto d'ogni romanticismo: dove anche il dolore si purifica, e «dove la Necessità Sola conduca i carri e suoni l'ore». Il limbo nel quale la vita vorrebbe ributtarsi quando ne esce è appunto questa ferrea, inderogabile legge; ma la poesia della legge nasce tutta *ex lege*: l'uomo e le cose sono quali sono perché la necessità può essere contemplata, e anche le cose, attraverso l'uomo, possono manifestare, nella resistenza, il passaggio dalla passiva necessità all'attivo puramente contemplabile dell'esistenza. Dunque un tanto di moto in un tanto, tanto maggiore, di stasi rivela la parola di Sbarbaro; ed è moto il rivelarsi della vita sulla sua stessa statica necessità. È la poesia a misurare, anzi, prima, a portare il seme del moto in quel che altrimenti sarebbe inavvertibile stasi.

III. «Per cantare anch'io sono pronto a perdermi»

Vi sono, nella prosa di Sbarbaro, valori di canto; ma sono valori che non sollevano la prosa distaccandola dalle cose; anzi, la prosa prosegue, accompagnata dalla coscienza riflessa del poeta, l'insieme delle cose con un valore di «tematica ritmica» che è proprio del frammento vociano e che non lo è,

non lo sarà più, del frammento rondista dove le cose cedono a un ritmo distaccato, quello dell'animo che, seguendo una sua parabola, ha bisogno di avverarsi come durata, cioè di acquistare un tempo ritmico separato dalle cose le quali tornano in esso come momento della durata. Penso alla retorica di Cardarelli, cioè a quella pretestualità per cui i temi si fanno pretesti ritmici ad avverare uno stato d'animo, e che rientra in quella poetica della memoria in cui il leopardismo, d'un tono fatalmente baudelairiano nella *Ronda*, era destinato a farsi cangiante, attraverso Proust, in *Solaria*. In Sbarbaro, no. In Sbarbaro i valori di canto variano modellandosi sui nuclei oggettivi che lo compongono. Il canto non trasfigura, ma conserva della vita questa sua fase algebrica. L'eco, l'eco della parola o del motivo, è eco nella parola o nel motivo, d'un'evidenza senza durata, d'una rappresentatività insomma senza musica additoria. Ecco come termina *Lüsen*: « Il curato occhialuto è scappato pei campi con la macchinetta fotografica. Nella corte della casa povera, sotto l'albero abbagliante, la maggiore pettina la sorella più piccola con un gran pettine rado » (*Trucioli*, 36). C'è nell'operazione riduttiva del poeta la speranza che la realtà si riscatti quanto più ruota su suoi cardini nudi: egli ha bisogno di udire il cigolio che la *tranche de vie* emette, chi la sposti come un'immagine che gira su se stessa per mostrare il meccanismo stesso della vita. Vita stretta a sé, vita che si difende, si rattrappisce pronta a scattare, in cui la durata sarebbe un tradimento, una divulgazione, un volerla spostare da questa sua perfetta inerenza. E anche la saggezza fulminata e fulminea di Sbarbaro, i suoi *Fuochi fatui*, è la parte terminale di questa perfetta immedesimazione delle cose — fatti, pensieri — in se stesse: con un che di sorridente, in quel chiudersi, che è un concludersi tutto assaporato. E così i mirabili paesaggi, i suoi paesi costieri di Liguria sono non altro che dati perfettamente saldati su di sé, oggetti di un canto che ha ogni volta disponibile tutta la propria disponibilità, di cui la gamma è segnata dall'obbedienza a una realtà da salvaguardare quando essa è ridotta ai suoi termini di resistenza. Il poeta insomma par tentare con la sua pena o la sua umana allegria, con la sua apertura e la sua irreperibilità di uomo, proprio questa saldatura elementare per cui una cosa è una cosa, un'avventura un'avventura, un fatto possiede la sua incognita costante. E la poesia è l'equazione che rivela, per rapporto

di dati certi, la posizione dell'incognita, avviandola alla soluzione possibile. Ripeto: soluzione di rapporto, mai in sé; in sé il mondo è destinato a mostrarci la sua costante conclusione, un non andare oltre (quella difensiva pronta a scattare).

È qui, allora, o mi sbaglio, che la poesia-prosa di Sbarbaro cauterizza una situazione che la nostra poesia finisecolare aveva cacciato nel vicolo cieco del canto equivalente. L'equipollenza dei documenti lirici pascoliani o dannunziani permetteva, anzi avallava, una circolazione fiduciaria che poteva portare, come portò, a un'inflazione: tanto sentimentale quanto linguistica. È poesia inflazionata quella crepuscolare, dove la coscienza non muove un dito, bensì si ammanta di elegia, mentre la realtà slittava sempre più lontana e imprevedibile. E dove è canto apparente, come nei crepuscolari, ivi in realtà la poesia si accosta alla prosa; dove invece la prosa è più dichiarata, come nei nuovi, dichiarandosi anche lontana dal canto nel suo vivere *per fragmenta*, senza che l'unisca un'illusione razionale, e nemmeno la ragione costruttiva, ivi il canto si rimodella sulle cose, sulla passione orfica, da Sbarbaro a Campana a Cardarelli al sillabato ungaricano, che ha già un tono di richiesta, e di preghiera, elementare. E dove la poesia sembra accettare vecchi metri e schemi, lì l'opera di naturalizzazione poetica è altrettanto evidente, altrettanto reperibile, dagli indugi ritmici, a caricarsi di tempo, nella poetica tutta riflessa della poesia cardarelliana al martellamento ritmico di Rebora, dal parlato subpetrarchesco del canzoniere di Saba al « carduccianesimo » orfico di Campana. C'è insomma uno scambio tra l'*animus* del poeta e il mezzo: che devono essere inversamente proporzionali perché non sia tradito l'unitario risultato, quando l'invenzione rifacendosi da capo i mezzi formali devono cominciare ad essere sotto la stretta dell'animo che vi si travasa lentamente. Quando allora l'invenzione formale non va più in là della scoperta morale. Ed è in questo senso ch'io parlo dei primitivi del Novecento, ch'io parlo di un medioevo poetico novecentesco. È che alla morale immaginifica cui aveva già contribuito il Carducci col poeta grande artiere, che il Pascoli aveva incentrato nel fanciullino, proseguendosi l'eco nel fanciullo che piange di Corazzini, ora subentra un pensiero che, accettati i dati di fatto, conclude piuttosto a una morale che a una poe-

tica autonoma. Voglio dire che il poeta rimette tutto alla poesia, ma non la salvezza per meriti poetici dell'uomo che è tutt'uno col poeta. E per esempio nel 33° dei *Trucioli* (ed. '48), quello intitolato *Rospo*, è significativa la conclusione, dov'è rigorosamente rispettata, nel tono dell'apologo, e altrove dell'aforisma, la purezza dell'invenzione, dove l'uomo non intrude, né intride, alcun alibi sentimentale a cercare di sviare le conseguenze dell'obiettività salvaguardata, ma appunto affiora la verità del fondo: « Rinfanciullito, mi chino sull'argine. Per gioco, tiro un sasso nell'acqua. La bestia ammutolisce e s'immergerebbe; ma per un po' il gozzo enfiato dal canto la trattiene a galla, bersaglio al passante. — Natura coi poeti è spietata. Ma per cantare anch'io sono pronto a perdermi ». Una poetica in difficoltà può riscattarsi in lume d'apologo dalle sue condizioni storiche: e in tal modo andare incontro alla poesia senza timore di dover dimettere per via non tanto la compostezza quanto, nella correlazione, la verità ultima del suo significato. Che non è da sovrapporre all'irrazionale poetico, se la poesia è un insieme, liberato, di ragioni.

POESIE

di

Alfonso Gatto

QUALCOSA

*Nel mio paese dai passi immemori
si vedon cose che nessuno ricorda,
un arrotino che accorda
sulla sua ruota il rumore
dell'ala che passa nel cielo.
Qualcosa ci sfugge che trova
nel vento l'ultimo stelo,
il fresco ardente, la nuova
faccia del suo colore.
Farfalla fiore città.
Perenne il monito, l'uomo
attende alla soglia dell'uomo.*

(1957)

AL MIO BAMBINO LEONE

*Vedere ogni parola
che tu provi coi denti
per spiccarla da sola
battendo sugli accenti
il passo di vittoria,
vederti nella storia
di tutti col tuo cuore
innocente che sa,
forse è chiamarti, amore,
mia breve eternità.*

*Alla rissa veloce
correndo ti si spezza
l'occhio ridente, leggi
la tua limpida voce
ch'è scritta sulle cose:
parole vittoriose.
O ilare ai dispregi
del tuo cadere, acconcio
nella piccola mano
ch'è piena del tuo volto,
tu fuggi la carezza
pietosa, godi il broncio
stretto a te solo, solo
a riprendere il volo.*

*Ed io ti guardo, ascolto
i tuoi pensieri, il nulla
sospetto che ti coglie
in mezzo al gioco. È brulla
la tua vita anche a te*

*nell'attimo che toglie
la certezza al tuo piede.
La vita come un fiato
sospeso ti richiama
al tuo breve passato,
ti dona ciò che chiede.
Non sei piú solo, t'ama
chi ti porta con sé
parlando e rassicura
la tua lieta paura.*

(1953 - 1959)

POESIA - FIORE SULLA TOMBA DI DE PISIS

*Lo scolaro che salta la campana
i numeri di gesso,
passo nel trenino del Brenta
dopo Giotto e la mattina di Padova.
La confidenza minuta,
a viverla, a metterci il capo,
tu ne sapevi il soffio,
o dolcissimo pettegolo.
Al cielo aperto migrante di Fusina
il battello sigilla le acque,
nel cespito la scia del sole
gli è dietro quacchera quacchera.*

(1956)

IL DIO POVERO

*Il Dio povero all'ala della sera
al rapinoso grido alzava il volto,
al pensiero remoto che lo chiama.
E sorridendo a credersi sottile
senza rumore col suo passo eguale
alla dolcezza d'essere credeva.
Parve a se stesso innamorato, buono,
da amare con parole che le mani
accompagnano a lungo, le parole
comuni che non sembrano mai dette.
Povero Dio dei poveri a Milano.*

(1957)

INVERNO A ROMA

*I bambini che pensano negli occhi
hanno l'inverno, il lungo inverno. Soli
s'appoggiano ai ginocchi per vedere
dentro lo sguardo illuminarsi il sole.
Di là da sé, nel cielo, le bambine
ai fili luminosi della pioggia
si toccano i capelli, vanno sole
ridendo con le labbra screpolate.
Son passate nei secoli parole
d'amore e di pietà, ma le bambine
stringendo lo scialletto vanno sole,
sole nel cielo e nella pioggia. Il tetto
gocciola sugli uccelli della gronda.*

(1958)

FUNERALE IN SARDEGNA

*Ad Aritzo la povera montagna
è povera e montagna con sé sola,
la morte è morte se scende la sera.
Nella conferma è il dubbio che la voce
sillabando col passo al passo affretti
la carica dei volti, segna il volto
di chi solo con tutti a tutti è solo.
Il paese deserto ha stanza eterna
nel suo silenzio, vi tentenna Dio.
Il grido è tanto alto che non s'ode.*

(1958)

SERA A POMPEI

*Perchè dare alla morte
la grande meraviglia
del cielo oltre le porte?
Il cielo si ripiglia*

*nel vento, sopra un carro
lontano innalza il pieno,
si gode nel suo sgarro
di nuvole il sereno.*

*La casa accende il rosa
del suo vecchio acquedotto,
la strada polverosa
a quel piccolo trotto*

*dell'asino riporta
lontano fiocchi e piume,
i búboli, la sporta
di tegole, il suo lume.*

*A piedi nella sera,
e la polvere odora
di pepe e d'afa, c'era
una volta quest'ora.*

*La cenere dei campi
porta agli scavi l'erta
dell'asino tra i lampi.
Porta al silenzio certa*

*la fissità del muro,
la casa della loggia
radiosa ove d'oscuro
sole vien giù la pioggia.*

(1955)

TOM WOLFE DOPO VENT'ANNI

di

Angela Bianchini

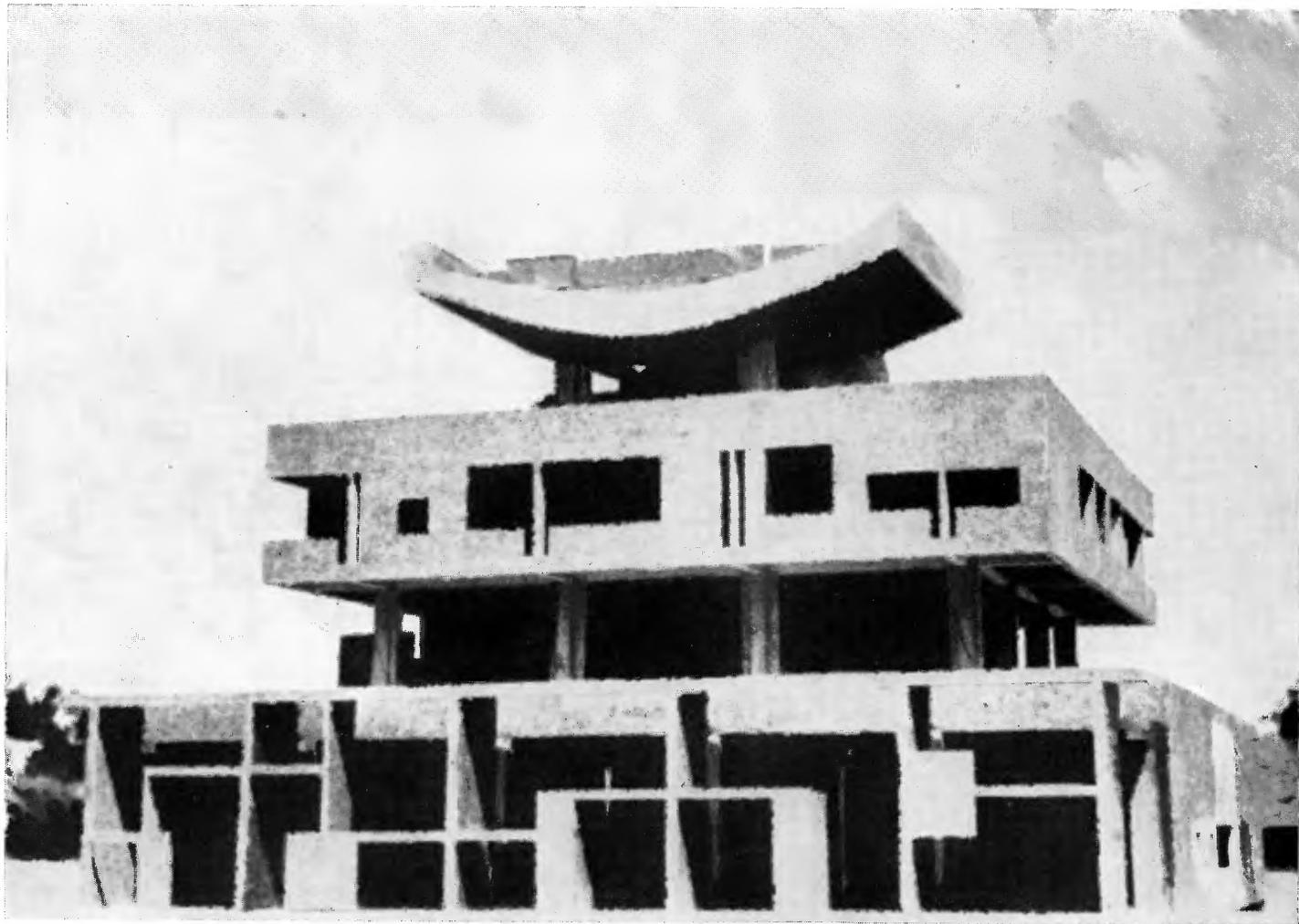
Circa diciott'anni fa, un universitario americano, che aveva letto tutti i libri di Tom Wolfe, e lo considerava il più grande scrittore che fosse mai esistito, ebbe l'idea di andare a visitare la casa del romanziere ad Asheville, nel North Carolina. A quell'epoca Wolfe era già morto da due anni, precisamente il 15 settembre 1938 e la madre di Wolfe ne aveva ben ottanta. Il ragazzo la trovò in quella casa di camere d'affitto che il figlio, in *Veglia la mia casa Angelo*, aveva resa così famosa. La signora Wolfe portava in testa una cuffietta con crestina e chiese al ragazzo di ripassare perchè occupata con le pulizie. Quando il giovane tornò, Mrs. Julia Wolfe si era preparata a riceverlo indossando « un vestito nero con un piccolo disegno a fiori » che, tuttavia, « era stracciato quasi dall'ascella fino all'orlo in fondo » e seduta nel salotto, con due vetri rotti alle finestre, fece una lunga conversazione, anzi un lungo monologo. Narrò degli ultimi giorni di Tom: « Decise di fare questo viaggio (nel West)... Quando seppe di star veramente male mi telefonò, mettendomi in conto la telefonata, e disse: " Mi fanno una cosa nuova, Mamma, mi fan dormire all'aperto ". Beh, stava sempre peggio. Quei dottori mi chiamavano continuamente al telefono. Mi chiamarono per tre giorni di seguito, facendo pagare a me, e una volta mi chiamarono due volte in un giorno. E conti enormi. Due dollari e sessantasette. Tre dollari e sessantotto. Un'altra volta era quattro e sessantatre. Alla fine dissi: " Se

volete dirmi qualcosa perchè non mi mandate un telegramma ”». Infine lo portarono a Baltimora, la città dove il padre di Wolfe, giovane, aveva visto un grande angelo di marmo, importato dall'Italia, e lì, dopo un'operazione, a 38 anni Tom morì di tubercolosi. « A lei voleva molto bene, vero? », chiese il ragazzo, e la signora Wolfe rispose: « Lui e io siamo sempre andati d'accordo. Ci fu uno scandalo tremendo quando uscì quel suo primo libro. La gente di questa città era furente e Tom per un po' non osò tornare. Ma tutti i suoi personaggi se li era immaginati lui. La gente continuava a dire che io ero Eliza Gant. Ma no, io non sono Eliza Gant. Io sono Julia Wolfe. Tutte e due affittavamo camere, e basta. Tom prendeva materiale ovunque, ma io non sono Eliza Gant ».

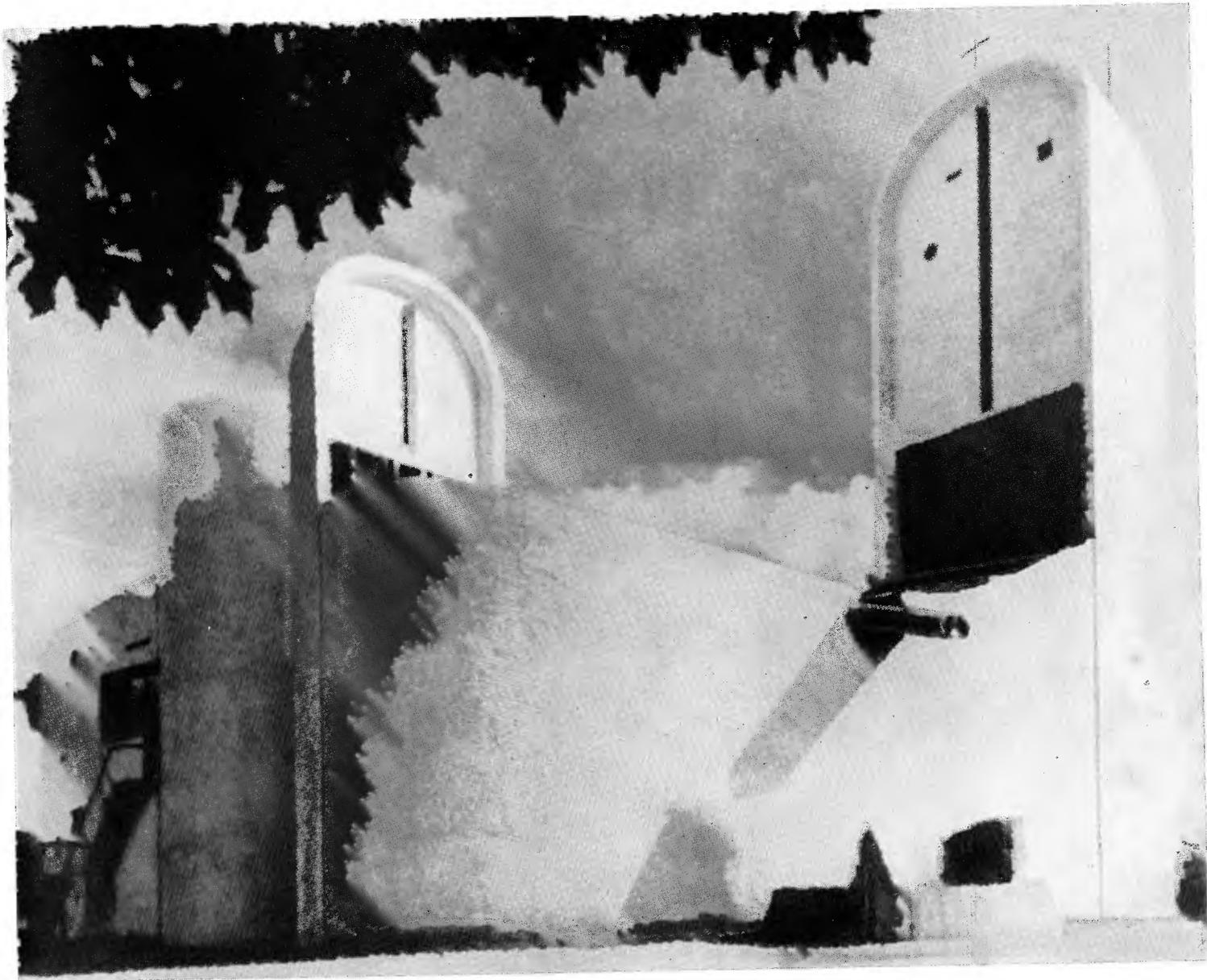
Diverse osservazioni nascono alla lettura di questo pezzo che, per l'insistenza quasi irritante su particolari materiali, ricorda al lettore italiano un documento tutto diverso: il lamento della madre per il poeta lucano Rocco Scotellaro. L'accostamento può parer strano, ma è dato proprio da quello stupore angosciato di madre di fronte alla scomparsa del figlio adulto che riesce ad esprimersi soltanto attraverso l'elenco delle piccole cose che, negli ultimi giorni, glielo riportarono vicino. I tre dollari e sessantotto sono meno un frutto della parsimonia tradizionale della signora Wolfe che un ultimo ricordo di Tom, anche se c'è da chiedersi se Tom, ancora vivo, non avrebbe avuto modo di utilizzarli per una pagina sua. Esiste infatti nel dolore della signora Wolfe un elemento assolutamente unico e quasi inimmaginabile nel dolore di altre madri: il rifiuto reciso, tragico, di essere Eliza Gant, l'affittacamere dura, avara, sempre occupata in speculazioni di immobili, dimentica della salute dei figli, che Tom ritrasse in *Angelo*.

Ci riporta, insomma, il monologo della vecchia donna ormai scomparsa (com'è scomparsa da alcune settimane la sorella di Tom, Helen, del libro, che negli ultimi anni si occupava di mostrare la vecchia casa di legno ai visitatori), al centro di quella che è la questione wolfiana: il rapporto dello scrittore con quella realtà che scrisse e descrisse attraverso milioni di parole, la validità della sua arte stessa, così legata alle sue origini e alla sua famiglia.

C'è un nuovo interesse per Wolfe, ora, nel ventennale della sua morte, e dicono che anche i giovanissimi lo leggano, sulla scia del successo teatrale



7 - Le Corbusier: *Modello del Palazzo del Governatore a Chandigarh (India)*



8 - Le Corbusier: *Facciata ovest della cappella di Ronchamp*

di *Angelo*. Ma ci dev'essere una differenza di qualità fra l'ammirazione meditata di oggi e l'entusiasmo e il vituperio che turbinarono intorno all'opera di Wolfe negli anni tra il '30 e il '40. Perché l'America di allora era veramente un'altra cosa. Chiunque fosse capitato in America verso il 1940, poco dopo la scomparsa di Tom, ne avrebbe ancora sentito aleggiare le frasi più famose: «...Una pietra, una foglia, una porta non trovata; di una pietra, di una foglia, di una porta. E di tutti i visi dimenticati... Ricordando muti, cerchiamo la grande lingua dimenticata, il sentiero perduto al paradiso... O perduto, e compianto dal vento, fantasma, torna di nuovo», e «Io credo che qui in America noi siamo perduti, ma credo che saremo ritrovati». Il primo libro di Tom, l'*Angelo*, aveva infatti curiosamente coinciso, nell'ottobre del 1929, con il crollo della Borsa, e la fine di un'epoca assai più gaia e spensierata. Fra F. Scott Fitzgerald e Wolfe c'è tutta la differenza che corre tra la pura gioia animale di buttarsi vestiti e sbronzi nella fontana del Plaza e la solitudine di Brooklyn che sono «soltanto i morti a conoscere», fra la vita facile di Parigi e «il terrore senza nome, la desolazione senza radici» che la Francia suscitava in Tom.

Se esistono due poli, infatti, in quel sentimento primordiale, sentimento di *Paradiso perduto* che Tom cercò d'esprimere tutta la vita, sono quelli del perdersi e del ritrovarsi, dell'allontanarsi e del tornare a casa. Attraverso tutto quel simbolismo così affascinante e pur così poco stringente, in cui la ripetizione dovrebbe servire ad un'esattezza maggiore e l'omissione del verbo al senso dell'estatico ineffabile, c'è l'America che, in quegli anni, si era scoperta vasta e triste, imponente e disordinata e pur ricchissima. Wolfe diceva: «E ovunque, attraverso il buio immortale, qualche cosa che si muove nella notte, e qualche cosa che si muove nei cuori degli uomini, e qualche cosa che grida nel loro sangue selvaggio inespresso, le lingue selvagge inesprese delle sue immense profezie — così presto il mattino, presto il mattino: O America!».

Le lettere e la *Storia di un romanzo* di questo provinciale del North Carolina, che si era assunto il compito di esprimere un intero continente, rivelano un elemento curioso: la chiaroveggenza con la quale egli prevede e prevenne le accuse alla sua opera. Quando poi queste accuse giunsero veramente:

quella di ripetizione, di prolissità, di non sapere mettere insieme un romanzo senza l'aiuto dell'editore Perkins, e le querele dei concittadini, Tom ne soffrì terribilmente e si rivoltò contro le persone più care: l'amico editore, la donna amata, la famiglia.

Oggi la critica, che ha esitato a lungo tra l'acclamarlo genio americano, paragonabile soltanto a Melville e a Whitman, e il vilipenderlo come artista mancato, autobiografico e sproporzionato, sembra, a vent'anni dalla morte, aver raggiunto una specie di equilibrio. In un'epoca in cui gli artisti, almeno in America, son fin troppo assennati e fin troppo abili nel tagliare, cucire e mettere assieme prodotti quasi standardizzati, e il vasto continente è diventato quasi ristretto e soffocante, la poesia di Wolfe, seppur affetta da gigantismo, pare il ricordo di altri tempi e di altri ideali. A Tom più che ad ogni altro romanziere si applicano certe osservazioni di Virginia Woolf, molto antiche e recentemente ristampate: «Lo stato del romanziere», dice la scrittrice inglese con quella chiarezza tutta sua, «è precario... Egli deve rischiare di essere trascinato via ed ingannato (dalla vita); deve carpirle il suo tesoro e abbandonare i suoi rifiuti. Ma ad un certo momento deve lasciare la compagnia e ritirarsi, solo, in quella camera misteriosa dove il suo corpo si rinforza e si temprava per sempre con dei procedimenti che se sfuggono al critico, hanno per lui un fascino così profondo».

Che Tom Wolfe si fosse, alla fine della vita, ritirato nella cameretta misteriosa, lo dimostra la sua ultima lettera scritta per riconciliazione a Perkins, in quei giorni del 1938 nei quali, malatissimo, appunto, telefonava alla madre. È il documento tragico dell'artista che vede lentamente recedere la riva della sua arte: «...Ho fatto un lungo viaggio e sono stato in uno strano paese... volevo disperatamente vivere e ancora lo voglio... e c'era l'impossibile angoscia e rimpianto di tutto il lavoro che non avevo fatto, di tutto il lavoro che dovevo fare... Qualunque cosa succeda... penserò sempre a te e ti sentirò come ti ho sentito quel 4 luglio di tre anni fa... quando andammo ad un caffè sul fiume e dopo salimmo in cima ad un grattacielo e sotto c'era tutta la stranezza e la gloria e la potenza della vita e della città».

SUPPLEMENTO LUCREZIANO

di

Enzio Cetrangolo

LA DISTRUZIONE DEI CORPI

*Osserva l'acqua del mare e la terra e il cielo:
ecco tre vite, tre forme diverse, tre masse
enormi di atomi che spariranno; un giorno solo
le prenderà per darle insieme alla rovina.
Allora questa immensa mole del mondo costretta
da tanti anni a sostenersi finalmente cadrà.*

*Una cosa nuova davvero e stupenda sarà
la rovina futura della terra e del cielo e del mare
per chi resta a vederla. So bene quanto difficile
è dimostrarla coi detti; e così è
se all'orecchio ti portano cose incredibili.
Io non posso portarla davanti, questa rovina;
né metterla qui su le mani, per la via che sola
fa certa del vero la mente degli uomini.
Eppure ne parlo. Forse la cosa medesima
darà fede al mio dire; forse in breve vedrai
per moti terrestri il tutto squassarsi e perire.
La fortuna distolga lontana da noi questa fine:
è meglio che sia la ragione e non l'esperienza*

*e farci convinti che l'intero sterminato universo
può crollare di colpo, andarsene subito
in un fragore di orribile suono sommerso.*

UCCELLI

*Piumate versicolori famiglie di volucris,
sparvieri, ossifraghi, smerghi marini
scendono giù verso i flutti frugando la vita;
e mandano voci che il mare lontano diffonde
diverse ad ogni stagione.*

*Roca trema da riva l'aria di strepiti
quando su l'acqua intorno alla preda si scontrano.
Al mutarsi del cielo anch'essi mutano il canto;
e si crede così che gli stuoli dei corvi,
le cornacchie longeve chiamino il tuono,
il fulmine da torbidi nemi e la pioggia;
e intanto, se passano, annunziano il vento.*

L'IRIDE

*Se molti atomi d'acqua si muovono in alto
e nubi si aggiungono a nubi dai lati del cielo,
lunghe piogge si versano ininterrotte
tanto che tutta respira fumosa l'umida terra.
Ma quando tra opache tempeste il sole coi raggi
fende vapori su l'aria che splende di stille
allora da nere dense erranti nubi di contro
variato arco di luci Iride emerge.*

LA MATERIA ETERNA

*Nessuna cosa del mondo finisce nel niente per sempre :
ma tutto ritorna, pur deformato, agli elementi
della materia eterna.*

*Ecco: la pioggia scompare in grembo alla terra
materna, dove il cielo l'ha fatta cadere :
ma nitida sorge la spiga sul campo,
i rami degli alberi di umido verde si tingono
e frutti maturi li piegano, buono alimento
di animali e di uomini; corrono intanto
per le strade i fanciulli; dai boschi
festosi ascoltiamo gli uccelli nell'Iride
nuovamente cantare; sui lieti
pascoli al piano il gregge stanco si adagia
con le mammelle rigonfie, gocciolanti di latte
mentre i capretti con gli arti ancor deboli
su l'erba appena spuntata saltellano,
già ebbra di latte la lor vita novella.*

*Non finiscono dunque nel niente i corpi presenti
se di forma in forma i germi trapassano ;
né cose nuove fioriscono se prima
distruggendo le vecchie non le aiuta la morte.*

IL MATTINO

*A tempo prefisso Matuta divina apre dall'ombra
il cielo dall'aurora rosata, colma di luce lo spazio :
è il sole che sta ritornando per vie sotterranee
e tenta lontano di accendere il cielo coi raggi ;*

*oppure si adunano fuochi e atomi ardenti
che proprio a quest'ora vengono insieme a raccogliersi
e ogni giorno producono un sole.*

*È forse così che si crede dai monti dell'Ida
scorgere fuochi dispersi errare nell'alba
e stringersi poi in unica massa e a globo
di spire veloci formare una sfera che ascende.*

IL VENTO

*Verbera il vento veloce libera forza invisibile
i corpi: grandi vascelli rovescia, lacera nubi,
corre a turbine rapido i campi distesi,
alberi altissimi atterra, orribile fischia
battendo le vette supreme dei rigidi monti:
infuria in ridde di polvere un fremito acre
e s'alza al cupo fragore l'ira del mare.*

LE MINIERE

*Nella terra profonda sulfurei vapori si spandono
e cresce fra odori corrotti il nero bitume.
Tu pensa che là discendono uomini e scrutano
il ferro nascosto, l'oro e le vene d'argento,
scavano in chiusi abissi la roccia compatta
nell'umida ombra e respirano aria maligna,
come nelle putrescenti miniere di Scaptensula.
Tu non puoi senza dolore guardare nel viso
di quegli uomini quando salgono un poco alla luce:
se non li hai visti ancora, avrai certo sentito
anche tu parlarne, come rapidamente periscono*

*e quanta parte di vita essi perdono
ogni giorno dentro la terra in quella fatica
sepolta, dove la dura miseria li spinge.*

MOTO E DISTANZA

*Spesso in un colle il gregge lanuto s'inerpica
brucando pascoli lieti dovunque l'erba l'invita
splendente di fresca rugiada,
e corrono agnelli saziati in placidi scherzi:
ma sembra da vista lontana un intreccio confuso,
un candore adagiato sul verde del colle.*

*Così anche le grandi legioni passano in corsa
lanciate su larghe pianure a prove di guerra:
s'innalzano agli archi del cielo baleni di ferro,
tutta lampeggia di bronzo la terra d'intorno,
il suolo battuto rimbomba forte di passi, i monti
colpiti dal grido rimandano le voci alle stelle,
volteggiano schiere nell'armi serrate a cavallo,
un impeto scàlpita dritto su l'arido campo:
eppure se guardi la corsa dall'alto di un monte
vedrai solamente un fulgore disteso, fermo sui campi.*

L'OMBRA

*Ci sembra nel sole che un'ombra simile a noi
si muova sul nostro cammino
e i gesti ripeta e l'andare dei corpi:
quasi che un tratto di aria privata di luce
possa vagare coi moti e coi gesti degli uomini.*

*Ciò che ombra suole chiamarsi è solamente
un'aerea figura sottratta alla luce.
Dovunque passiamo, occupando lo spazio, la terra
si priva di luce; e quanto di vuoto lasciamo
dietro le spalle torna a risplendere subito.
Sembra così che l'ombra ci segua
da un luogo nell'altro: sempre cadono raggi
nuovi dall'alto e i primi spariscono
come al fuoco fili di lana: per questo la terra
ora si veste ora si spoglia di luce
e ombre nere da sé manda su abissi lontani.*

I SIMULACRI

*Una prova mi sembra evidente di quanto sia rapido
il moto che porta nell'aria i simulacri
delle cose: appena tu metti uno specchio di acqua
sotto la notte, subito gli astri sereni
mandano raggi dal cielo nell'acqua terrestre.
In un attimo, vedi, cadono immagini lucide
dalle sedi alte dell'etere in queste terrene.
Corpi sempre vaganti colpiscono gli occhi
e quasi ci consumano il viso.
Da certe sostanze fluiscono odori perpetui
come il freddo dai fiumi, il caldo dal sole;
e dall'onde marine esala un umore,
un lento respiro che rode i muri sui lidi:
in tal modo voci diverse scorrono l'aria.*

LO SPAZIO

*Ecco allo sguardo una cosa limita l'altra,
così che ogni limite segna le forme del mondo:
l'aria è confine di un colle, un monte dell'aria;
la terra è termine al mare, il mare alla terra.
Nulla c'è che il tutto chiuda in un giro da fuori:
ma un lungo vuoto profondo che neppure la folgore
potrà mai percorrere intero
né abbreviarne d'un punto solo il cammino,
neppure se il tratto lucente durasse
il corso perenne del tempo,
tanto è lo spazio aperto alle cose
da tutte le parti, libero incolmabile abisso.*

LA QUIETE DEL NULLA

*Perché una smania atroce di vivere ci fa trepidare
tanto nei pericoli incerti della fortuna?
Eppure sta fissa ai mortali una fine sicura,
la morte inevitabile termine ultimo.
La via che facciamo affannati è sempre la stessa
né il tempo ci mostra vivendo un nuovo piacere.
Ci sembrano belle soltanto le cose lontane
dal desiderio: larve che appena raggiunte
rimandiamo lontane, cercandone altre,
arsi sempre e spronati da un sete medesima.*

*Che cosa in sorte ci rechi il futuro è incerto,
quale caso, quale esito volga il giorno alla sera.
Né prolungando la vita potremo niente sottrarre
al tempo che segue la morte, neppure un minuto.
Tu potresti vivendo chiudere età quante vuoi,
non di meno la morte resterà quella: eterna.*

*E chi della luce avrà visto oggi la fine
non starà nella quiete del nulla un tempo più corto
di chi giace in quella da ieri o da anni o da secoli.*

LA VORAGINE

*Ogni cosa che vedi stare nel mondo puoi ritenerla
esistita già prima. Ma come una parte degli uomini
andò liquefatta nelle fulgide spire del fuoco
improvviso e antiche città ricordiamo
nei grandi tormenti del mondo
crollate e fiumi cresciuti da piogge lunghissime
e campi e paesi affondati: similmente
la rovina futura del cielo e della terra
non è dubitabile.*

*Non mancano corpi che possano dall'infinito
con violento impeto irrompere contro la terra
a sprofondarla. Non manca certo lo spazio
che rotolanti disciolte riceva le mura del mondo
colpito dall'urto di forza invincibile:
non è chiusa alla terra la porta della fine.
Niente contende il pericolo ultimo,
la catastrofe ultima: né al cielo né al sole
né all'alte onde del mare. Ma lunga nel vuoto
una immane spalancata voragine attende.*

NOTA. - Queste versioni che ora pubblico, compiute in varie e distanti riprese tra il 1955 e il 1957, seguono al mio volume lucreziano *Ho vegliato le notti serene* (Sansoni, Firenze 1950) come terza e ultima parte di quella raccolta; e rappresentano il mio congedo da Lucrezio, ritenendo io di aver esaurito quanto del suo poema potesse, almeno a me, offrire materia per una rielaborazione poetica nuova.

E. C.

Le idee contemporanee

NOBILTÀ DI JASPERS

Comincia oggi ad essere conosciuto anche in Italia, grazie a un certo numero di traduzioni accessibili al pubblico di buona cultura, un filosofo del quale non si sa se lodare di più il valore, il coraggio morale o la serietà: Karl Jaspers. Non tocca a me discutere delle sue idee, del suo esistenzialismo così aperto verso orizzonti che altri della sua stessa tendenza si precludono. Ma vorrei almeno segnalare i due ultimi libri tradotti: Del Tragico (ed. « Il Saggiatore ») e Introduzione alla Filosofia (ed. Longanesi e C.). Nel primo mi sembra fra l'altro notevole, da un punto di vista letterario, questa affermazione: « Delle grandi opere di poesia non ce n'è alcuna che la nostra interpretazione possa sviscerare sino in fondo. In esse non troviamo che spunti d'interpretabilità. Là dove il pensiero riesce a illustrarle interamente, l'opera poetica risulta superflua, o meglio, non è, a priori, vera opera di poesia ».

In apparente contraddizione, ma in realtà complementare, è questo concetto svolto nel secondo libro: « Quanto al senso del loro pensiero alcune opere di filosofia sono infinite allo stesso modo delle grandi opere d'arte. In esse c'è più pensiero di quanto l'autore avesse consapevolezza di avervi posto ». Ne deriva, noi concludiamo, che l'opera d'arte o di pensiero è tanto più grande quanto è meno esauribile criticamente, tanto più intensa quanto meno volontaria, tanto più durevole quanto più ispirata: perchè l'ispirazione, essendo di origine irrazionale, nasce sovente dall'inconsapevole e soggiace alla smemoratezza dello stesso autore.

Notevole, in Jaspers, anche la riduzione del sentimento tragico della vita ai suoi limiti filosofici. Senza di esso non nascono grandi opere di poesia, è vero, ma esso « non offre un'interpretazione totale del mondo », non riesce a spiegarsi e a spiegarci interamente il dolore universale, nè abbraccia « tutta la misteriosa terribilità della condizione umana ». È, insomma, una concezione del mondo « aristocratica »: e con tutto ciò la filosofia deve attingere alla coscienza tragica come a un'inesauribile ricchezza.

Questo scrupolo dell'imparzialità, questo onesto concedere il loro valore anche alle opinioni non condivise costituiscono il fascino dell'Introduzione alla Filosofia, fondata in buona parte sulla

negazione di un progredire costante del pensiero speculativo e, a maggior ragione, sull'impossibilità di giungere all'assoluto. « Del tutto erronea — dice Jaspers — è la concezione di uno svolgimento totale della filosofia secondo linee di garantito progresso. La storia della filosofia è simile alla storia dell'arte per la irripetibilità e insostituibilità delle sue opere più alte ».

Ma il punto forse più cattivante dell'operetta è quello dove l'autore definisce l'indipendenza filosofica. Vale la pena, credo, di riportare il brano per intero: « Non chiudersi in alcuna scuola filosofica; non considerare come definitiva ed unica alcuna formulazione di verità; rendersi padroni dei propri pensieri; — non erigersi un proprio edificio filosofico, ma approfondire la filosofia come movimento del filosofare; — lottare per la verità e l'umanità nella comunicazione incondizionata; — mettersi in condizione di trarre profitto da tutto il passato, di ascoltare i contemporanei, di aprirsi a tutte le possibilità; — in quanto singolo approfondirsi nella propria storicità, nella propria origine, nel proprio passato; assumere ciò che sono stato, sono divenuto, e ciò che mi è donato; — non cessare mai di sviluppare la propria storicità nella storicità dell'umanità intera, e quindi nel cosmopolitismo ».

Come ho detto prima, non è mio compito parlare delle dottrine di Jaspers. Mi sia tuttavia consentito di formulare un giudizio: l'opera di questo filosofo è tutta posta sotto il segno della nobiltà (e non è poco, poichè lo stesso Jaspers dice del filosofo che forse ammira di più, Kant: « Un nobile uomo »; e non aggiunge altro).

Una postilla, sempre a proposito di Jaspers e di altri filosofi stranieri tradotti in italiano. La nostra lingua non sembra aver trovato espressioni adeguate a quelle originali. Ne può dare, sì, il senso, ma le parole usate — ci si perdoni l'intrusione stilistica — stonano orribilmente ai nostri orecchi. Qualche esempio, tratto dalla traduzione (d'altronde condotta da un competente, Pietro Chiodi) della Introduzione alla Filosofia: Tutto-abbracciante (per Umgreifende), l'impurezza, l'oltrepassamento, il diveniente, l'autoapririmento, l'afferramento, confilosofare, la rivelatezza dell'essere, l'incondizionatezza, e così via, fino all'«illuminazione razionale» che, oltre tutto, suggerisce significati lievemente umoristici. Proprio non ci sarebbe modo di trovare « corrispondenze » meno stridenti? Non è facile, certo, tradurre Dasein altrimenti che con « esserci »; ma altre espressioni potrebbero ben suonare con un minimo di grazia verbale. O forse la nostra è una richiesta troppo frivola?

FASCINAZIONE E DECADENTISMO

Un altro bel libro, dopo quello premiato a Viareggio, ha scritto Ernesto De Martino: *Sud e magia* (ed. Feltrinelli). Secondo l'indole di questa rubrica, anche in questo caso mi limiterò a qualche appunto di lettore. La « magia lucana », presa qui come indice delle forme più primitive di superstizione, è vista con acutezza alla luce non soltanto delle recenti teorie psicologiche, ma anche della filosofia esistenzialista: segno, fra i molti, di un orientarsi lento ma continuo della cultura verso una

nuova concezione unitaria. Ecco, ad esempio, come viene definita la situazione dell'individuo a caratteri psichici e morali primordiali, quasi predestinato alla « fascinazione »: « ... l'esserci nel mondo da condizione produttiva dei singoli problemi connessi all'operare secondo forme di coerenza culturale si viene tramutando esso stesso in problema vuoto, in un puro domandare senza reale volontà di rispondere, cioè in dubbio esistenziale irrisolvibile e angosciato che si avvolge nella miseria e nella pigrizia del suo mero chiedere e dubitare ».

Sempre seguendo il processo di riduzione al razionale (ma non al falso illuminismo di cui parla Jaspers nel secondo libro sopra citato), il De Martino traccia un brillante profilo dell'eroe decadente; « Pallido volto, inaccessibilità, calma apparente contaminata dalla oscura pressione di sinistre passioni, melanconia per antichi delitti misteriosi o per non scontate sventure, origine sconosciuta e alto lignaggio di angelo decaduto, orgoglio smisurato e cupa gelosia del vivente: questi i tratti salienti dell'eroe byroniano. Il "fascino" di questo eroe sta nel fatto che gli altri si sentono agiti irresistibilmente da lui, e incappano nelle maglie di una rete dalla quale inutilmente cercano di divincolarsi ».

La fine dell'ultimo capitolo, dove il rigore scientifico diventa a un tratto appassionato, è un altro indizio del « nuovo corso » preso dalla cultura. Dopo aver detto che anche per le genti meridionali è giunto il tempo di fondare una civile città terrena, in luogo di tante fantomatiche città del sole, l'autore conclude: « Nella misura in cui questo avverrà sarà ricacciato nei suoi confini il regno delle tenebre e delle ombre... e impallidirà anche il fittizio lume della magia, col quale uomini incerti in una società insicura surrogano, per ragioni pratiche di esistenza, l'autentica luce della ragione ».

G. B. ANGIOLETTI

CHE COSA PENSANO GLI SCRITTORI DELLA CRITICA

I.

Tra le mie esperienze personali di scrittore più volte sottoposto alle osservazioni e agli accertamenti (quasi sempre benevoli e spesso affettuosi) della critica, citerò la più recente, che con una certa dose di malizia si potrebbe definire esemplare. Ho pubblicato, sullo scorcio del '58, un volume composto di quattro racconti aventi per comune denominatore una certa atmosfera fantastica, o immaginaria, o utopistica come qualcuno ha detto. Ritagli dell'*Eco della Stampa* alla mano, posso affermare che le recensioni dei critici sono da suddividere in quattro gruppi; quelle che concludono essere migliore il primo racconto: quelle che invece lodano il secondo: quelle che danno la palma al terzo e, infine, quelle (poche, in verità) che affermano la superiorità del quarto. Chi ha ragione? O meglio: è possibile si dia una simile difformità di giudizio? Fossi un vanitoso concluderei che tutti i quattro

racconti sono buoni, dal momento che ciascuno ha trovato il suo caloroso e autorevole difensore. In realtà, lo stesso era accaduto, nel 1952, per le tre storie che compongono la « Scuola dei ladri »: e suppongo che altri autori siano stati posti dalla critica nella medesima perplessità. Il senso vero che si può cavare dalla esperienza che ho riferito, secondo me, è il seguente: il lavoro del critico è della stessa natura di quello dello scrittore, comporta, voglio dire, le stesse approssimazioni e incertezze, è influenzabile allo stesso modo dall'umore, dal particolare « stato di grazia », dalle situazioni psicologiche, infine dalle umanissime e spesso misteriose simpatie e antipatie. Per quanto esperta ed acuta, la attenzione di un critico non somiglia allo scandaglio, alla misurazione, alla rilevazione del tecnico. Mancano naturalmente al critico le possibilità strumentali di misurare esattamente il valore di un'opera d'arte, e ciò risponde alla natura dell'opera d'arte, la quale si rifiuta di essere per così dire scomposta nei suoi elementi e analizzata. Ad uno spirito pedante o maniaco un poema offre tutt'al più la possibilità di contare il numero delle parole e dei segni d'interpunzione, di accertare statisticamente il rapporto fra sostantivi e aggettivi; il che è lontano dalla critica quanto sarebbe lontano dalla poesia il programmare preventivamente, da parte del poeta, per l'appunto il numero delle parole e delle virgole.

Dovrei dunque affermare che la critica è inutile o impossibile? Penso esattamente il contrario e, in quanto autore, dichiaro di dovere qualche cosa alla critica, a taluni critici. Per chiarire questo (del resto ovvio) riconoscimento debbo premettere che io non credo essere la sola o la più importante funzione del critico quella di determinare le parti valide e le parti caduche di un libro: bensì quella di valutarlo complessivamente e di rivelarne le intenzioni, la portata, la novità, la carica di verità, l'adeguatezza del mezzo espressivo, i movimenti psicologici storici e morali che hanno determinato nascita e risultato del libro. Tutto ciò, più di quanto non si creda, è oscuro e confuso nella coscienza dell'autore. La sua intuizione, o se si preferisce la sua ispirazione, è organicamente complessa e indeterminata.

Se uno scrittore sapesse tutto, *a priori*, di ciò che vuole scrivere o sta scrivendo sarebbe incapace di procedere. Un creatore è più vicino alla *bêtise* di cui parla Flaubert, che non a uno stato di limpidezza rivelatrice dell'intelligenza. Spetta al critico dirgli non già che cosa ha voluto dire, ma fino a che punto, e come, lo ha detto. Compito difficile, che richiede, tra l'altro, più che una discutibile obiettività, una assoluta onestà e una condizione di libertà interiore ed esteriore che consenta ogni movimento dentro la sfera d'azione dell'opera d'arte. Un vero critico deve saper evitare il limite degli interessi particolari e l'arbitrio e l'abuso dei mezzi di cui dispone. Un grande saggista, Erich Auerbach, ha scritto: « Il metodo della interpretazione dei testi lascia qualche gioco al criterio dell'interprete; egli ha possibilità di scelta e di porre l'accento là dove gli piace. Ciò nonostante, nel testo deve sempre potersi ritrovare quanto egli afferma ».

La funzione interpretativa si rivolge parimenti al lettore; talvolta immerso nel libro

non meno confusamente dell'autore, e capace soltanto di reazioni semplicistiche, quasi fisiologiche.

Per concludere: la vitalità di una letteratura, la sua storia, il suo sviluppo sono determinati tanto dalle opere creative quanto dal loro sostegno e prolungamento offerto dal lavoro della critica. Naturalmente i due processi, quello creativo e quello critico, non sempre sono contemporanei. Così ogni buon autore non disperi di trovare il suo buon critico: ciò può accadere tardi, dopo che egli non è più, e il critico, in tal caso, può compiere il miracolo di risuscitarlo.

LIBERO BIGIARETTI

II.

PARADOSSO SULLA CRITICA EMPIRICA

Un giudizio sull'utilità della critica non può in realtà diventare che un giudizio sul modo di farla. Il che può sembrare ovvio, pur essendo in questione l'alternativa sull'utilità o meno della critica intesa in senso stretto, intorno alla quale non dovrebbero esistere dubbi di sorta. Eppure sarà capitato a tutti di udire in determinate circostanze un energumeno esprimere l'opinione che la critica non serve a niente se non a far confusione, e si vivrebbe e lavorerebbe meglio senza. Tuttavia, se qualcuno, per approfondire l'animo del protestatario, gli rivolgesse domande in proposito, non tarderebbe ad accorgersi che lo sprezzo per la critica è in realtà rivolto a un determinato modo di esercitarla, di cui chi protesta non ha avuto da lodarsi. Poste così le premesse di carattere generale, in che modo si potrà impostare e risolvere il tema?

Vien fatto di pensare che un'epoca ci debba pur essere stata, in cui esistette la critica senza che esistessero nello stesso tempo i vari metodi in cui poi si è venuta frammentando, e che servirono e servono a distinguerla. Più che una critica vera e propria come la intendiamo oggi, qualcosa di estremamente complicato e largamente soggettivo, essa fu notizia, informazione e magari polemica; con quel tanto d'espressa preferenza che non può mancare perfino nella semplice notizia, ed equivale all'inflessione della voce, benevola o rigorosa, nel discorso parlato. Ma una situazione primitiva non poté durare certo a lungo; e se parlassimo in assoluto, si potrebbe anche dire che non c'è stata mai, salvo il momento in cui qualcuno, ignaro dei guai che avrebbe provocato, la esercitò per primo in incompreso isolamento. Bastò esser due ad esercitar critica perché i metodi subito si sdoppiassero, e di questo passo moltiplicandosi i critici, si moltiplicarono i metodi anche se, è obbligo riconoscerlo, senza una vera e propria proporzione geometrica.

In pratica, i metodi restarono tuttavia sostanzialmente due, sebbene le storie letterarie ne enumerino in abbondanza, e quasi con voluttà vengano sempre più suddividendoli sotto nomi diversi. Il primo dà la precedenza alle notizie, alla cronaca, alla storia; corrisponde alla critica che giudica l'opera facendo

tesoro degli elementi esterni, non respingendone, né ignorandone alcuno, d'ambiente e di circostanza, richiamandosi alle opere che sono venute prima, e a quelle ad essa contemporanee. Il secondo metodo corrisponde invece alla critica che vuol giudicare basandosi soprattutto, se non esclusivamente, sull'opera; che viene esercitata senza tener alcun conto degli elementi esterni, dei dati anagrafici, di quanto si mette di solito sul biglietto da visita, o almeno persuasa di astenersi da tutto ciò, cercando di capire insomma ogni opera solo con l'aiuto dell'opera medesima, di ciò che vi è già contenuto.

A questi due metodi — a queste due critiche — per quanto se ne contino a bizzeffe, tutti gli altri si possono ricondurre, a seconda che prevalgono gli elementi dell'uno, o quelli dell'altro; e può avvenire persino una specie di simbiosi, o almeno una serie di combinazioni che confondano di nuovo le acque, distruggendo gli schemi dei grammatici.

Perché in realtà la critica non può agire su basi astratte, tenendo conto solamente dell'opera considerata di per sé, avulsa dal ceppo ancestrale da cui è stata espressa, e privata di tutti quegli elementi di contorno che ne giustificano l'esistenza, anzi fanno sì che esista fornita di determinate caratteristiche; pensar che sia possibile, è abbandonarsi all'illusione. Nello stesso modo, il metodo che esamina l'opera da un punto di vista eminentemente attuale, che si propone di far critica storica, e quanto può andare sotto questa illustre etichetta, e vuol giudicar l'opera non tanto partendo dal difuori, quanto restandovi; che accumula magari dati eruditi, riferimenti ambientali e l'insieme dei suoi titoli emeriti: ebbene, anch'esso procede fuori della realtà, è un criterio parziale che conduce a un giudizio insufficiente, inesatto. Il metodo giusto sarebbe dunque una via di mezzo? Questo è infatti il punto di vista sostenuto dagli adepti della critica empirica. Per spiegarlo, basterà elencare i difetti degli altri due, che ne vengono eliminati.

Il primo metodo, in quanto tende a voler l'opera legata al tempo, e specchio di fatti esterni, contingenti, non riuscirebbe a situarla se gli mancassero gli appigli cui è assuefatto. Nella graduatoria a cui aspira, un'opera priva di elementi che si riconoscono alla prima occhiata, cioè dalla buccia, produrrebbe scompiglio, e certo sarebbe assai difficile attribuirle il numero d'ordine che le spetta. È un metodo che non può concepire opere le quali vivano nel passato o nel futuro; rifiuta sia le nostalgie, quanto le ottimistiche anticipazioni, ancorato com'è alla cronaca quotidiana. Apparentemente, dà la precedenza ai contenuti, ai fatti; a quanto è più evidente, e subito tocca l'animo, il cuore, i sensi. In realtà, è talmente legato ai fatti del giorno, che sarebbe equo definirlo il più antistorico. Rimane sempre alla superficie.

Il secondo metodo fa correre invece il pericolo inverso; spinge a dimenticare che i libri non nascono sotto i funghi, un po' come accade dei bambini; posseggono bensì genitori che alla loro volta possedettero i loro; sono infine inevitabilmente preceduti dalle fronde di un intero albero genealogico. Esaminar l'opera isolata in sé stessa, avulsa dalla propria temperie e dall'ambiente in cui è sorta; interpretarla e giudicarla movendo esclusivamente dal suo didentro, analizzarla per quello che è e non per quello che sarebbe possibile ritenere che fosse; ebbene, può solleticare una élite, ma non accontenta una seria persona del mestiere. Ogni opera letteraria è frutto di innumerevoli innesti; non è lecito escluder nulla di ciò che può essere invocato per meglio comprenderla. Insomma, il torto sia del primo metodo quanto del

secondo, è di trascurare quale elemento di giudizio, quale testimonianza, quanto non può venir ricondotto all'uno o all'altro di essi: quanto si sottrae a catalogazioni, schemi, e via di seguito.

Si deve riconoscere che ogni critico non può che giudicare secondo un proprio criterio generale, che gli permette di adottare, nei casi che cadono sotto la sua giurisdizione, la medesima misura, e non due pesi e due misure. Il metodo messo fuori dalla porta rientra allora dalla finestra? Se non proprio un metodo, qualcosa di simile, e appunto quella unità di misura nel giudicare, e una libertà totale, se così si può chiamare, nel non escludere niente, al contrario di quanto accadeva nei due metodi rigorosi. Anche qui, ripeto, un rigore, ma nell'accogliere tutte le prove, da qualsiasi parte giungano, di qualunque natura siano, e nell'assegnare a ciascuna di esse il peso che merita, sino ad aver raggiunto un'equilibrata motivazione in pro e in contro. È una forma d'empirismo, e diciam pure una sorta di critica empirica che possiede la fortuna di non essersi mai posta questioni di principio. Il suo vero principio consiste nella disposizione a comprendere ogni cosa, e a costituirsi un vanto, anzi una vanità. È mossa dal desiderio di scoprire il vero, non dal presupposto che gli compete imporlo.

Certo, questo metodo empirico, possibilista, direi didascalico per eccellenza, è inficiato anch'esso da una manchevolezza. Non crea una scuola. Come può esistere, difatti, un maestro d'empirismo? Non esistono allievi di una dottrina che, se possedesse le caratteristiche da cui di solito sono distinte le dottrine, si auto-negherebbe. Perciò conviene accettarla così com'è, questa critica empirica; non tentar di definirla; non lodarla, né denigrarla. Ricavarne il buono che contiene, e ricordarci degli errori che ci risparmia.

ALESSANDRO BONSAINTI

III.

Che cosa ne pensano gli scrittori della critica militante? A una domanda del genere furono già chiamati a rispondere molti scrittori da un'inchiesta de "La fiera letteraria". E le risposte, quale più quale meno, furono rivelatrici d'un vero e proprio malcontento. Moravia, tra gli altri, scriveva bruscamente: « Gli scrittori d'oggi, e specialmente i giovani, non possono dirsi contenti della critica, in quanto la critica letteraria non esiste più ». Un'affermazione, questa, che pur nella sua brevità, si presta a molte considerazioni, e anzitutto fa venire in mente come in Italia vada facendosi sempre più rara la figura del critico militante che intenda il suo come mestiere da impegnarvi intera la vita e che all'indagine specifica del mondo letterario a lui contemporaneo si dedichi affidandosi non solo alle risorse del proprio gusto e della propria sensibilità, ma muovendo da quelle premesse culturali e da quella chiarezza di visione storica che sole permettono a un giudizio critico d'essere qualcosa di più che una reazione immediata e istintiva a una lettura.

Tale fenomeno, è inutile nascondercelo, esiste, né bastano alcune eccezioni a metterne

in ombra la gravità. Tra le nuove leve specialmente, quanti sono i critici che svolgono la loro opera solo ai limiti del giornalismo e con la distratta e generica impazienza di chi va, o magari viene dalla cronaca, e che un avvenimento letterario intende, o sembra intendere, come un fatto di cronaca? E quanti poi sono i critici che magari poi tali non sono e sono invece, in pectore o no, narratori o autori di liriche, e da un lato intendono quella loro di critici come un'attività solo marginale, dall'altro sono ovviamente portati a restringere la loro attenzione alle poetiche e in genere alle opere letterarie più affini e congeniali al loro gusto e ai loro interessi di narratori e autori di liriche? Si verifica insomma, in questo secondo caso, che uomini impegnati in una loro individuale ricerca tematica e stilistica, nel momento in cui puntano, sia pur con la massima serietà, al giudizio critico, difficilmente sappiano spogliarsi del loro abito di scrittore e di quella santa unilateralità che l'esser tali comporta e porsi quindi dinanzi a gusti e a poetiche magari antitetiche con la disinteressata ampiezza di visione che è — dovrebbe essere, almeno — tipica del vero critico.

Questo mancato cambio della guardia nel campo della critica, o meglio, il fatto tante volte rilevato che il dopoguerra, come ha espresso una generazione di scrittori, non ha espresso parallelamente una generazione di critici cresciuti alle loro stesse esigenze, è una delle ragioni dell'odierna crisi della critica militante, rappresentata in gran parte anche oggi da uomini cresciuti ad altre esigenze e ritrovatisi poi freddi e disorientati di fronte ai fenomeni letterari più recenti: ammirabilmente fedeli alla propria formazione, ma ansiosi, si direbbe, di restarvi fedeli: interessati ormai soprattutto a svolgere la propria personalità anziché ad aprirsi ad esperienze da cui in molta parte si sentono distanti. E anche coloro che hanno cercato davvero di rinnovarsi (e farne i nomi a questo punto sarebbe persino superfluo) sono rimasti tuttavia in bilico tra l'affetto per concezioni d'arte sentite pur sempre come meglio congeniali e l'urgenza dei problemi che le nuove situazioni storiche venivano loro ponendo.

Ma un simile stato di fatto, già di per sé così pregno di rischi, lo diventa ancor di più se si considera che a tale mancanza di congenialità e, nei casi estremi, di simpatia storica, si aggiunge in molti casi una concezione particolare, dei propri compiti, che spinge il critico militante ad assumere comunque un abito giudiziario, lo rende troppo preoccupato d'una storicizzazione immediata delle impressioni ricevute da una lettura e della catalogazione definitiva d'un'opera o di parti di essa nelle categorie di poesia e di non poesia: quasi che, si direbbe, più che sentirsi contemporaneo dell'opera appena nata, egli fosse automaticamente portato a farsi postero di essa. Di qui una prudenza che non è, come è stato affermato, avarizia o incapacità d'entusiasmi, ma deriva quasi da una sorta di paura di sbagliare di fronte alla storia.

È ciò che si aspetta lo scrittore dal critico? Credo senz'altro di no. Credo che esso preferisca, a un giudizio che gli distingua poesia e non poesia, pagine buone e cattive, una sofferta partecipazione, e sia pur delle negazioni, ma che derivino da un'effettiva convivenza

del critico con lo scrittore. Sbagliamo insieme, si vorrebbe dire ai critici, ma stiamo insieme, facciamoci gli uni agli altri contemporanei nel sentimento d'essere gli esponenti, meritamente o no, d'una comune epoca storica, dei quali domani i veri posteri giudicheranno insieme.

Discende poi sempre da quel medesimo atteggiamento l'altra carenza comunemente ascritta alla nostra critica: la mancanza di vere tentazioni saggistiche, l'escludere dal proprio compito la possibilità di indagini di più vasto respiro che non siano le recensioni o gli articoli dedicati ai singoli scrittori. Nè vale dire che il passaggio alla saggistica accentuerebbe la tendenza alla storicizzazione immediata che fin qui si rimproverava alla nostra critica: perchè inversamente le indagini sul costume, i problemi morali, i filoni sotterranei, le implicazioni d'ordine filosofico o politico e via dicendo, l'aderire insomma organicamente al mondo letterario-culturale della nostra epoca, porterebbe i critici a giustificare meglio le stesse opere e pagine sbagliate e ad attenuare, se non altro, il proprio atteggiamento giudiziario e la convinzione che essenziale ai fini della storia è unicamente la categoria del bello ed essenziale ai fini del critico solo il rincorrere i valori poetici puri.

A questo punto, mi pare, tocchiamo il nocciolo della questione: perchè poi tale esplicita e metodologica volontà di delimitare gli orizzonti, quest'attenzione portata soprattutto sui risultati e quasi affatto sui messaggi, fa sì che la nostra critica trascuri il fatto che l'opera d'uno scrittore, d'ogni scrittore, prima d'aspirare a porsi come valore assoluto e perenne, vuol essere umilmente un colloquio coi contemporanei: un colloquio in cui le idee che esprime, i valori umani, i problemi che pone, hanno per lui, e forse pei contemporanei, almeno la medesima importanza della poesia che realizza; e che circoscriverli, aiutare lo scrittore a chiarirsi, e il pubblico a capirli, è per il critico, ai fini della civiltà a cui collabora, altrettanto importante che indicare ciò che è destinato a sopravvivere e ciò che deve morire.

MARIO POMILIO

DOVE VA LA POESIA?

Ci sono due modi di rispondere a questa domanda: uno filologico e uno ideologico. Ambedue mi tentano: leggendo quasi un libro di poesia al giorno, ho un'infinità di schede, che potrei ordinare, dividere in sezioni, in tendenze, servendomi magari degli strumenti descrittivi della *Styl critic*, così particolarmente adatti allo scopo. Ma un lavoro del genere, del resto, l'ho fatto già, in altra sede, giungendo alla conclusione provvisoria, che si può parlare in questo momento, per molta poesia italiana, di neo-sperimentalismo; atteggiamento che riassume — assai fiaccamente, a dire il vero — modi proto-novecenteschi, per ridare forza nuova all'epigono ermetismo e al declinante neo-realismo.

Ma richiedo di dare un'indicazione apparentemente innocua e oggettiva, non mi riesce di essere né innocuo né oggettivo: qualcosa ch'è più forte di me filologo deforma in me, categoricamente, la domanda: « Dove va la poesia? » nella domanda: « Dove deve andare la poesia? »

S'intende che non è precettistica la mia, né retorica normativa, né, secondo le abitudini novecentesche, l'esigenza di una poetica. Contro una « libertà stilistica » in cui io, da ragazzo e da giovane, scrivendo in un friulano ch'era per me « tout court » la « lingua della poesia », mi ero trovato così felicemente immerso è nato in me il bisogno di una vera libertà: una libertà non puramente letteraria e stilistica, appunto, le cui innovazioni nascevano per partenogenesi da sé, del tutto staccate dalla genesi prima; il bisogno di una libertà conquistata proprio nella sua genesi, a fatica, a costo di molte perdite, rimettendo in gioco oltre che me stesso, il mondo sociale e politico di cui ero un frutto puro, irriflesso.

Da qui l'incapacità, ora, nel pieno del mio lavoro, a essere oggettivo, la noiosa tendenza al dover essere...

Per un incontro di scrittori, mi è capitato in questi giorni di proporre dei temi di discussione, quali temi della rivista « Officina ». Questi temi sono quattro, schematici, ma paradigmatici abbastanza, per poterci impiantare sopra un breve scritto parenetico come questo. Le risposte che si possono dare alle quattro domande incapsulate in questi quattro temi, io credo possano costituire le coordinate esterne del dover essere dell'attuale poesia.

Ma ecco lo schema:

Tema n. 1: Lo scrittore deve possedere una ideologia?

Nel periodo letterario che ci ha preceduti, fino alla guerra, lo scrittore aveva, della letteratura, una nozione ontologica, quasi che le sue leggi interne vigessero in assoluto, permanenti come avrebbe dovuto essere la società stessa che le aveva prodotte. La guerra sconvolse quella società, e ne seguì una politicizzazione della letteratura: la « letteratura impegnata », come si disse. Ma negli scrittori il trapasso fu confuso; la fede e l'irrazionale, che avevano presieduto alla letteratura novecentesca, presiedevano ora alla così detta scelta. Più che una ideologia lo scrittore possedeva un ideale: prima della guerra rigidamente letteristico e misticheggiante, dopo la guerra moralistico e politico. Sembrerebbe ora maturo il momento, per uno scrittore, per un poeta, di cercar di sapere con precisione qual è il rapporto che lega il suo fare poetico alla società che l'ha espresso: questo atto storico-razionale deve ora presiedere al suo lavoro, sostituendo il raziocinante intellettualismo finora vigente. Atto storico e politico che non solo gli deve fornire i dati chiari del proprio rapporto con la società — poichè si tratta di due entità in movimento, spesso drammatico —: ma che gli deve fornire inoltre i mezzi di una modifica, di una influenza, del proprio fare poetico, su quella società. Mi tengo sulle generali, come si vede: accomuno in un'unica esigenza il marxista e il cattolico: poichè anche il cattolico, ormai, dovrebbe capire che non è più il tempo di estetizzare, di fingere che si pubblichi ancora il Frontespizio. La società

intorno non richiede più simili evasioni verso l'interno: il praticarle, ora, è una vana prolessi dell'assoluto, un atto ascetico gratuito.

Tema n. 2: Qual è il rapporto tra lo scrittore e il neo-capitalismo?

La domanda e la risposta precedenti si calano ora nel concreto: e, benché a prima vista non paia, il discorso non può che assumere una forte coloritura moralistica. In breve, si tratta di definire il comportamento, la dignità del poeta di fronte alla nuova richiesta e alla nuova coazione della società borghese (dove le involuzioni reazionarie e neo-fasciste mi paiono solo dei fenomeni sopravvivenuti, delle mistificazioni scontate, per quanto sempre minacciose). L'ascoltatore potrà forse meravigliarsi per questo mio porre il rapporto scrittore-società nei termini di una fatale, magari drammatica antinomia. Ma in realtà non può essere che così: le innovazioni linguistiche del poeta — insisto — non si riducono ad attuarsi in un ipotetico isolamento letterario: l'innovazione ha percussioni profonde, fino nel cuore del semantema, e poichè il semantema è un dato collettivo e sociale, oltre che individuale ed estetico, ogni innovazione linguistica non può non essere una innovazione anche nell'istituto sociale. Una rapida occhiata alla più recente storia letteraria ce ne può convincere: il primo Novecento è stato tutto una rivolta antiborghese (che poi alcuni dei suoi rappresentanti siano finiti conformisti e fascisti non può che confermare l'intima debolezza di simili atteggiamenti anarchici e artistoidi): il secondo Novecento è stato tutta una protesta al regime retorico e totalitario, attraverso l'ermetismo, che fu in sostanza uno sciopero, una ribellione silenziosa, un'evasione nell'intimo. Ora è il momento che simile tendenza innovativa — che contemporaneamente agisca nella lingua e nella società — sia pienamente cosciente di sé. La società in cui viviamo oggi, 1959, 1960, tende da una parte a rialzare il livello economico-culturale dove questo è già alto, tende ad abbassarlo, proporzionalmente, là dove è già basso. Questo implica un mutamento del discorso del poeta, in due direzioni, appunto: se diretto alla classe borghese, non può ora non tener conto dell'evoluzione di questa, della maggiore serietà delle sue intenzioni e dei suoi atti, del maggior peso ideologico dei suoi errori. Se usato, invece, indirettamente, a rappresentare, a esprimere magari mimeticamente, una condizione popolare, o sottoproletaria, esso dovrà ricorrere a delle nuove soluzioni stilistiche, a rinsanguare con dei dati nuovi, viventi, il vecchio populismo. In sostanza, l'ideale che dovrebbe sostenere il poeta in questa doppia operazione è un ideale etico, come dicevo: dato ch'egli dovrebbe tentare di mantenere unita e unica l'idea dell'uomo, in un periodo in cui l'uomo tende a dividersi e a dissociarsi in due mondi incomunicabili, malgrado il fittizio livellamento operato dalla cultura di massa.

Tema n. 3: Cultura o poetica?

La critica del Novecento ci ha abituati a sapere che ogni poeta ha la sua poetica. Questa faccenda della poetica era una entità nuova, piuttosto nebulosa, irrelata, ma seducente, che veniva a inserirsi nel meccanismo poesia-non poesia delle formazioni crociane. C'era la poesia, è vero, ben distinta, assoluta, ineffabile, e c'era, insieme, la non poesia, la strut-

tura, il miserabile pensiero: su questa distinzione non si avevano dubbi. Il frammentismo, l'autonomia, la purezza, la grazia ecc. trionfavano: così la poetica era una specie di mediazione tra la poesia e la non poesia. Il poeta, certo, si guardava bene dall'enunciare la propria poetica: questo incarico era per lo più devoluto al critico, che ne faceva una questione di umori, di atmosfere, di analogie, di affinità elettive, tutto un bagaglio di razionante razionalismo. Tuttavia quella « poetica » era il segno dell'urgere dei dati storico-culturali repressi: era, ed è, poichè ancora l'ermetismo non è del tutto finito: anzi, sta in qualche modo risorgendo (non dico quello alto di Ungaretti o Montale: magari!) data l'involuzione politica di questi ultimi anni. Io credo, al contrario, che, come specialmente Angelo Romanò, su *Officina*, passim, si è incaricato di dire e provare, una nuova poesia non può nascere che da una nuova cultura, o per lo meno dalla coscienza storica e razionale della propria cultura.

Tema n. 4: Qual è il rapporto tra ideologia e stile?

È uscito recentemente sulla rivista *Tempo presente* un importante scritto di Adorno contro Lukacs: a me, nell'insieme, tale scritto sembra poco convincente, poichè si basa sulla negazione aprioristica di certi dati che invece per Lukacs esistono realmente, operano realmente nella coscienza e nel mondo: quindi, ignorati, svuotati di senso questi dati, tutto il sistema vacilla. Ma su un punto Adorno ha ragione: quando accusa Lukacs di insensibilità al problema dello stile: come se tra il pensiero (o realtà) e l'espressione non ci fosse, sempre, di mezzo la ricerca stilistica. Lukacs tenderebbe a supporre un nesso diretto tra pensare bene e scrivere bene, tra filosofia realistica e stile realistico: e questo vale certo quando la scrittura è usata a livello strumentale o scientifico. Non certo per la poesia che, insieme, esprime pensiero e sentimento: il pensiero e il suo sentimento: e dunque il grande problema di questo periodo letterario, a me, sembra il rapporto di causa e effetto tra ideologia e stile. S'intende: tra un'ideologia nuova, anticonformista, progressista, e una formazione stilistica antecedente, già completa e matura. Adorno parla benissimo di « cristallizzazioni stilistiche », che sopravvivono alla società e alla cultura che le ha generate: in che modo risolverle e riadattarle a una nuova cultura, o, almeno, alla prospettiva di una nuova società? Come si vede, questo è anche il modo più concreto di porre il problema dell'interno contrasto, tipico di tutti gli scrittori e i poeti che oggi operano all'opposizione, tra decadentismo e realismo. Per uno scrittore di questo tipo, a rigore di logica, verrebbe a porsi la necessità di individuare, in ogni stilema derivatogli dalla cultura ch'egli vuol superare, la capsula ideologica superata e sopravvivenza, eliminarla, e quindi trasformare lo stilema nel fondo. È questa un'operazione possibile? Non direi: sarebbe, tutto sommato, una forma un po' folle di asceti. Così resterebbe, necessariamente, al poeta, la contaminazione, la fusione, contraddittoria, drammatica, l'adattamento, l'esperimento. È a questo punto che la materia sfugge tra le mani, che non sono più possibili previsioni, e che anche l'enunciatore del moralistico imperativo « dove deve andare la poesia » non può che smarrirsi e dubitare.

PIER PAOLO PASOLINI

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

Praz romanziere

Vi sono infiniti modi per vivere una vita completa. Si sa bene che incominciare dall'estremamente piccolo può riuscire un sistema altrettanto buono e persino migliore, per arrivare all'eternità, che misurarsi a prima vista coi massimi problemi. Basta saper riconoscere ed imprimere, in quello che altri definirebbero semplicemente casuale ed insignificante, il segno di una legge personale ed inflessibile. Gli atti, i gesti, i sentimenti più banali e comuni di ogni giornata vanno allora vissuti nella luce piena del significato. Nulla deve essere sottratto alla necessità fondamentale. Persino gli ambienti nei quali abitiamo, che ormai sembrano all'uomo moderno una dimora così cangiante ed effimera, possono diventare un'espressione perfetta della nostra profonda natura. Non esagero a dire che Mario Praz ha ammobigliato e arredato l'appartamento romano che abita a Palazzo Ricci, in via Giulia, sulla propria misura, con la medesima assolutezza e coerenza di convinzioni con la quale si sarebbe accinto a scrivere un libro o a dipingere un quadro. Senza un attimo di concessione al gusto dei tempi, si è realizzato in quei mobili e in quei quadri, costringendo alla fine ogni oggetto a rispecchiare

un frammento della sua cultura e una parte della sua vita. Prima di trascriverla materialmente, nelle quasi quattrocento pagine de *La casa della vita* (Mondadori editore), la propria interpretazione autobiografica Praz se la è costruita giorno per giorno, fra i negozi di antiquario che andava appassionatamente spogliando.

Non è che io intenda affacciare, contro questo ideale, delle obiezioni morali. Tanto meno vorrei accusare Praz, che raccoglie mobili con lo stesso animo con il quale, qualche secolo prima, si sarebbe confessato, di indulgere al colpevole piacere di contemplarsi in codesti infiniti specchi che gli riempiono la casa, e riflettono, da tutte le parti, la medesima immagine. Credo che questo sia, forse, il meno illecito di tutti i piaceri intellettuali possibili. E, dopo tutto, edonista e narciso lo è assai di più, probabilmente, colui che, per infinito amore di sé, rifiuta di trovare nelle cose esatti equivalenti di sé. No, quello che mi allontana, nell'ideale di Praz, è se mai l'eccesso di rigorismo, nascosto sotto la dolce follia del collezionista: questa continua e quasi maniacale necessità di vedersi incarnato, espresso, realizzato, giudicato, in ogni luogo e in ogni momento. Mai liberi, mai labili, mai inespresi. Mai immersi nel quotidiano, nel casuale o nel convenzionale, nelle cose o nei gesti che non hanno significato,

o che potrebbero appartenere a noi come ad un altro. Questi grandi margini di volgarità della vita, queste ampie zone nelle quali non si è nessuno, non si è noi stessi, e si aspetta il momento e l'occasione giusta per diventarlo, a Praz ripugnano o fanno paura.

L'ansia di totalità, di vita perfetta, senza vuoti e senza fratture, alla quale Praz ha obbedito ammogliando la propria casa, ha naturalmente le sue giustificazioni culturali. È sin troppo facile scorgervi il segno della ultima grande religione dei tempi moderni: l'estetismo. Le figure di Walter Pater, di Charles du Bos e di Bernard Berenson continuano a dire moltissimo al cuore di Praz. Può irridere ai loro errori di gusto. Ma non è detto che, domani, un nuovo Praz non ironizzi sugli errori del suo maestro. L'ultima cosa a cui badano gli esteti, come è noto, è proprio il buon gusto.

Invece che in noi, l'estetismo racchiude la poesia negli oggetti. Invece di intenderla come una nostra possibilità, sempre continua e vitale, una relazione aperta, un rapporto, la requisisce e la sequestra in cose, su cui stende il segno del possesso e che propone all'adorazione. Come per Robert de Montesquiou una veste femminile era bella ed adorabile perchè rievocava, ad esempio, la *toilette* della principessa di Cadignan, per Praz la bellezza di una cosa può dipendere dalla ricchezza che si concentra in essa di ricordi. Possedere la cosa bella forse è un vizio: un errore morale. L'estetismo — non c'è bisogno di ripeterlo — è insieme religioso e borghese. Il desiderio di eternità si capovolge ad un tratto nel suo contrario: diventa estremamente oggettivo e limitato. E può accadere — ciò che a Praz è accaduto assai meno che ad altri — che gli oggetti, alla fine, nella loro fredda perfezione, risucchino ed annullino l'ansia di eternità che aveva spinto alla loro ricerca. Che il mondo diventi indifferenziato; e la medesima luce levighi ed impasti la morte e la vita, allo stesso livello di una decorazione e di un fregio. La sublimazione estetica può avvenire al gradino più basso, non a quello più alto. Invece di possedere una cosa, si finisce per rimanere posseduti da lei. Nato per assorbire la banalità del quoti-

diano, l'estetismo rischia di far trionfare, sovente, proprio il quotidiano, nella immobile serie degli oggetti che vorrebbero sublimare la vita, e finiscono invece per annullarla.

Potrebbe sembrare, a prima vista, che il nuovo libro, anzi il primo romanzo di Mario Praz, nel quale una autobiografia romanzesca si nasconde curiosamente in un catalogo di antiquariato, sia un caso addirittura patologico di queste tendenze. Lo stile che Praz predilige, quello neoclassico, e la tradizione pittorica, da Bronzino a Dalí, alla quale egli affida i propri gusti, parrebbero fatti apposta per incarnare i superbi sogni dell'estetismo. Nulla meglio dell'impeccabilmente nitido e *figé* di questi effetti figurativi può risolvere la vita e le cose in un solo impasto di realtà levigate ed immobili. Tuttavia Praz, psicologicamente, non è affatto un esteta; o se mai lo è diventato — quel tanto che lo è diventato — senza volerlo. Mentre sembra attendarsi fra lampadari, stampe, divani e *psiche* Impero, il libro di Praz è poi invece così umanamente diretto, accorato, straziante. Sa far appello, con la più semplice e nobile dignità, alla commozione e alla pietà di chi legge. Proprio perchè l'uomo che parla in queste pagine non bada a costruire il proprio personaggio secondo modelli o figurini estetici: è abbastanza ingenuo; avrebbe voluto semplicemente vivere, e non c'è riuscito: La naturale bonomia, la bontà, la dolcezza d'animo che si nasconde, in Praz, dietro qualche innocente ghigo letterario non hanno nulla a che fare con la dolcissima, infinita, tollerante, bontà, che possono permettersi di possedere gli esteti, quando sono vecchi, hanno finito di trangugiare l'umanità come un pitone la preda, e si sono completamente liberati dalle passioni e dagli errori degli uomini. Qui questa disumana sublimazione non avviene mai. La ferita non si è mai chiusa: continua a dolere come un tempo.

È Praz è devoto alla memoria di Charles Lamb. Ma le sue qualità personali lo portano naturalmente lontano dalla perfezione leggermente manieristica ed astratta della prosa d'arte o saggistica. Singolare combinazione di un erudito settecentesco e di un fluviale romanziere vittoriano, questo Tiraboschi dell'arredamento, questo

erborista della critica letteraria colleziona dati, avvicina fatti diversi, rubrica, codifica impressioni ed avvenimenti. Minuziosamente, pedantesco, non vorrebbe tralasciare mai nulla. Nella sua prosa grigia, senza luci, senza scatti, simile all'impressione che lasciano certi mobili di gran linea ma eseguiti in provincia, da un artigiano che riproduce il modello con qualche lieve imperfezione e in un legno meno pregiato, Praz raccoglie nel suo libro aneddoti, impressioni di viaggio, saggi critici, riflessioni, capricci, moralità. Ma nessuno ha bisogno di un nuovo prosatore d'arte. Questa enciclopedica dismisura, questa maniacale lentezza costituiscono, appunto, il primo incanto del suo libro.

Nel Museo che sono diventate la sua casa e la sua vita, Praz trafugge ed imbalsama, eternamente pietrificati, simili ai mobili e alle curiosità che gli affollano le stanze, i sentimenti e i volti umani che ha incontrato e conosciuto. In un divano giallo o in una palla di vetro blu, sono racchiusi, prigionieri, i suoi più cari ricordi. Non è che l'idea di un mondo umano totalmente ghiacciato, immobile sasso mortuario, puro fregio decorativo, talvolta non lo affascini. Ma come non capire che custode di codesto museo di cere Praz lo è diventato senza volerlo: i morti, si sa, non si muovono mai, non si agitano, si possono tenere sotto mano, sono *nostri*. Questo museo non è nato come un sogno premeditato e superbo, o una intenzione disumana; ma come un rifugio e una difesa. Di una vita mancata non gli è rimasto che questa casa, divenuta un cimitero di memorie. Oggetti invece di sentimenti, mobili invece di persone; ai quali Praz accudisce, che spolvera e che restaura con quell'attenzione e quell'amore teneri e delicati che non si può non avere verso noi stessi, quando sappiamo che ci è rimasto poco o niente di tutto quello che avevamo sognato di essere o avremmo potuto diventare.

Due libri di Bilenchi

Con la ristampa di tutti i suoi *Racconti* presso l'editore Vallecchi, Romano Bilenchi sembra aver assunto le parti, ormai, dell'editore postumo di

se stesso. Sarà veramente un silenzio definitivo? Quando qualcuno smette di scrivere, si afferma di solito che le ragioni della sua rinuncia non sono meno misteriose di quelle che lo avevano indotto, per la prima volta, a prendere in mano la penna. Credo poco a codeste professioni di ineffabilità. Non ho abbastanza fiducia nella psicologia per presumere di poter spiegare *perchè* uno ha cominciato a scrivere. Ma certo il silenzio di uno scrittore è una *espressione*, al modo stesso di un racconto o di una poesia. Quello di Bilenchi, tuttavia, sembra a prima vista insieme misterioso e casuale. Dovremo allora accettare le spiegazioni che ne offre lo scrittore medesimo? Davvero l'attività politica e giornalistica del dopoguerra lo avrebbero allontanato, a poco a poco, dalla letteratura?

Scritti nel corso di dieci anni, fra il 1930 e il 1940, i racconti e l'unico romanzo di Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa*, si possono distinguere, mi sembra, secondo due « maniere » fondamentali. Una prima maniera si potrebbe intitolare, per esempio, a *Il capofabbrica*. È probabile che, a distanza di anni, il nuovo lettore rimanga specialmente colpito dallo scrupoloso spirito di devozione alla verità oggettiva: la provincia toscana, negli anni immediatamente successivi alla vittoria del fascismo. Ma i motivi psicologici, i rapporti e le allusioni troppo concrete e precise, gli stessi personaggi sono risolutamente tolti di mezzo. I fatti vengono livellati, ridotti a segni, in una specie di nudo riassunto geometrico. Quella umile realtà quotidiana si tuffa nell'indistinto, sopraffatta da enormi margini d'ombra. Specialmente i finali (« Anna glielo prometteva, ed esse vivevano tranquille e andavano insieme al cinematografo »; « Si trovavano lontani dall'officina: ridevano e facevano progetti per andare insieme a lavorare altrove ») fanno coincidere la vita con il senso puro dell'esistere, con la sua continuità ininterrotta. Il programma flaubertiano di impassibilità conoscitiva si trasforma, un'altra volta, nella cosiddetta poetica dell'assenza.

Un racconto bellissimo come *Anna e Bruno*, e gran parte del *Conservatorio di Santa Teresa*,

rappresentano, invece, il prototipo della letteratura di « memoria ». Mentre ne *Il capofabbrica* l'indeterminato veniva suggerito negativamente, con la precisa riduzione del racconto al suo nucleo geometrico, qui Bilenchi lo ottiene sollecitando egli stesso l'alone attorno alle proprie immagini. Lo sguardo del narratore si identifica con la sfumata e vaga ottica infantile, in un continuo e morbido impasto. Si capisce benissimo che questo Bilenchi potesse, e anzi dovesse, smettere di scrivere. Dopo aver composto *Il capofabbrica* ed *Anna e Bruno*, i modelli delle sue diverse maniere, Bilenchi aveva detto tutto quello che gli interessava di dire. Intese a questo modo, e con la probità di Bilenchi, sia la poetica dell'assenza come quella della memoria dovevano condurre alla rinuncia, tanto ambedue identificavano la poesia con una atmosfera immobile e illimitata: addirittura con una situazione negativa. Quando questa atmosfera fosse stata presentita una volta, nessuna ragione avrebbe potuto spingere un vero scrittore come Bilenchi a prolungare senza necessità i propri tentativi.

Senonchè i due capolavori di Bilenchi: *La siccità* e *La miseria* non rientrano affatto in codesti tipi di narrativa. Certo, è « memoria » anche questa, come si dice: due scorcii di esperienza infantile. Ma come non notare che, qui, l'« alone » non costituisce più il nucleo del racconto: che il nonno o la vedova hanno le dimensioni della grande narrativa ottocentesca; e, soprattutto, che lo scrittore costruisce intellettualmente le esperienze, ricorre ad una prosa tanto più solida e organizzata, interpreta in chiave di simbolo il proprio mondo? Con un minimo di esagerazione, la fascetta editoriale richiama Manzoni, e la *Storia della colonna infame*. Certo è offensivo e persino odioso, immaginare quello che uno scrittore avrebbe potuto essere, invece di capire e di descrivere quello che è stato. Ma, nemmeno davanti a racconti perfetti come *La siccità* e *La miseria*, posso fare a meno di pensare a quali splendidi risultati avrebbe condotto questa densa e profonda monotonia, quando Bilenchi l'avesse applicata ad una materia più vasta di quella infantile. Invece,

a leggere le recentissime prose di *Una città* (Quaderni del « Critone », Lecce), pur così fini, ma che costituiscono soltanto i minuscoli scampoli, le briciole rimaste del *Conservatorio*, riprese a distanza di quasi venti anni, sembra che *La siccità* non sia stata mai né immaginata né scritta.

Qualcuno potrà aggiungere che Bilenchi scrive soltanto di sé; ed esaurito il monolite dei propri ricordi, non gli restava che tacere. Ma sempre gli scrittori hanno parlato soltanto di sé: tutta la narrativa è memoria, e nasce dal materiale di impressioni e di immagini che si è lentamente depositato, durante una vita, nella coscienza di chi scrive. Dopo Proust, queste verità sembrano persino troppo evidenti. Soltanto che Proust aggiungeva subito dopo che tutta la letteratura è memoria, sì, ma a patto di non esserlo più materialmente, di diventare romanzo, di trasformare il *côté de chez Swann* nelle favolose *Mille e una notte*, nelle nuove, smisurate, *Memorie* di Saint-Simon. Alla letteratura di memoria propriamente detta mancò questa capacità di metamorfosi romanzesca. E si capisce: la verità si può raggiungere soltanto — si pensava — restando materialmente, misticamente, fedeli a se stessi. Era, dopo tutto, un atto di sfiducia nella natura assolutamente creativa della letteratura, commesso, come sempre, proprio da chi sembrava puntare *tutto* soltanto su di essa. Come sempre, il misticismo si intrecciava con una punta, almeno, di umana pigrizia. Nemmeno l'autentico scrittore di questi *Racconti* poté persuadersi che la verità sul proprio conto la si ottiene tanto meglio quanto più si traspone, si deforma, si snatura, secondo metamorfosi e incarnazioni continue, le proprie pure esperienze.

Ritratto di Pasolini

Compaiono ogni tanto, nella letteratura, degli scrittori « scandalosi ». Da noi l'ultimo caso fu D'Annunzio. Ad ogni libro che scrivono, disposti come sono a cambiare, in apparenza, dall'oggi al domani, capaci di capire ed appropriarsi tutte le esperienze, di provarsi in tutte le tecniche, riuscendo a cavarsela sempre, alla

disperata, magari sul punto di affondare sino al collo nel volgare e nel mediocre, questi scrittori hanno il dono di sconcertare e di irritare violentemente il pubblico dei lettori e dei critici. Ma i loro medesimi errori sono sempre segni di coraggio, di fantasia, di intelligenza. Per essi, sbagliare è addirittura proficuo. Sorprendenti come meteore, codesti scrittori, sembrano specialmente rari in Italia, dove non è mai mancata una certa retorica dell'autentico e della purezza. Non è, ad esempio, che i primi versi di Pier Paolo Pasolini (*La meglio gioventù*; *L'usignolo della Chiesa Cattolica*) fossero intimamente meno esplosivi e clamorosi dei suoi recenti romanzi e libri di poesia. Soltanto, si capisce, ebbero meno eco e risonanza.

Lo scandalo di quei versi poteva essere questo. Era finalmente comparso, sulla scena della poesia italiana, un vero decadente; come non lo erano stati né Ungaretti, né Montale, né Luzi. Da allora ad oggi, dalle lontane *Poesie a Casarsa* all'ultimo romanzo *Una vita violenta* (Garzanti, 1959), Pasolini sembra aver voluto saccheggiare, da ogni parte, in ogni angolo e secondo tutti i punti di vista possibili, il gran tesoro delle esperienze decadenti, alle quali la moderna letteratura italiana era rimasta in gran parte estranea. Di quel gruppo di geniali e terribilmente confusi poeti ed artisti che vissero intorno ai due secoli, Pasolini possiede il primo e più evidente contrassegno. La ricchezza esuberante, persino limacciosa ed eccessiva, della sua vitalità, che si rivolge da ogni parte, non lascia nulla di intentato, sino al punto di distruggere anche se stessa, si unisce — nei suoi libri — con un talento di artista superbamente manieristico.

Il lettore che riprenda in mano i versi friulani de *Le Poesie a Casarsa* rimarrà subito sorpreso dal ritorno ossessivo di un tema. Come Narciso, il poeta ventenne è intento a contemplarsi nello specchio d'acqua, il viola dell'occhio nel pallido della carne, trasponendosi anzi, per una complicazione di amore, nella figura mitica di un ragazzo popolano: «Io i soj na viola e un aunàr, Il scur e il pàlit ta la ciar. I olmi cu' l me vuli legri L'aunàr dal me stomi amàr E dai me ris ch'a lusin pegris In tal soreli dal seàl. Io i soj na viola e un aunàr,

Il neri e il rosa ta la ciar». («Io sono una viola e un ontano, lo scuro e il pallido nella carne. Spio col mio occhio allegro l'ontano del mio petto amaro e dei miei ricci che splendono pigri nel sole della riva. Io sono una viola e un ontano, il nero e rosa nella carne»). Qui il simbolo è persino troppo evidente. Ma come non avvertire, in tutto il libro, un'ondata struggente, dolcissima e continua, di tenerezza verso di sé. Si sa bene quali possano essere le conseguenze psicologiche di ogni attitudine narcissica, quando sia così completa ed esclusiva. L'amore per sé diventa amore per il tutto. L'assoluta autoadorazione si trasforma nella più assoluta adorazione del mondo.

Cade ogni limite. Siamo al di qua di ogni scelta, nel puro ardore della indistinzione. Invece che distribuito e suddiviso secondo oggetti e volti umani, il mondo diventa una grande e indeterminata macchia di luce. E il poeta? Il giovanissimo Pasolini sembra dotato di una coscienza di sé addirittura diabolica. «Imprendibile nel tuo esistere puro, Ingenuo, e conscio, vivi: Anche a me sei oscuro». La sua sensualità non ha confini. Siamo di fronte, piuttosto che ad un individuo, ad una pura possibilità esistenziale. Insieme bambino e vecchio, familiare e mostruoso, cinico e innocente, mistico e sensuale, l'adolescente friulano riunisce in sé tutti gli estremi psicologici. La purezza diventa impura, talmente è completa, morbida e compiaciuta. Il peccato puro, tanto è enorme e non ammette nulla fuori di sé, tanto il poeta, nel «gioco del cuore arso dal suo fuoco», è «ebbro e ardente D'impura castità», «invasato e imprudente E cieco amore».

Non potrà nemmeno stupire, allora, che Pasolini si abbandoni al piacere di essere, in una volta, profondamente, cupamente irrazionale; e lucidamente razionale. Che inalberi sul fango degli istinti la luce della moralità. Ma si capisce anche, che codesta non può diventare, mai, una situazione drammatica: resta immobile, tanto le antitesi sono previste e prestabilite. L'opposizione, nelle *Ceneri di Gramsci*, fra il momento morale-razionale (Gramsci) e quello puramente vitale era, per così dire, risolta e decisa in partenza. La vitalità di Pasolini porta in sé, nascosto, anche il proprio contrario.

Conosco pochi versi più completamente « lirici » dei suoi giovanili. Poetico è il Friuli, visto da Bologna, con l'alone irradiante della distanza; poetico quel dialetto, di Casarsa o di Cordovado, ricreato, inventato, ricco, agli occhi dello scrittore, di un valore lirico in sé. Una massa di oggetti, di simboli, di colori tenerissimi si rovescia in questi versi: « sangue di viole », « viso di rosa e di miele », « viso di sangue e di fiele », « una greve viola viva », « pavido come un fiore », « i calzoni freschi come una foglia sul grembo », « una primula con voce di cardellino ». C'è un continuo eccesso, una confusione, un dolcissimo bagno di estetismo, che attrae e scioglie in sé tutti gli aspetti più reali della vita contadina. È estetismo, senza dubbio; ma sempre barbarico e preziosamente infantile; e sempre sorretto dall'« impuro Ardore », dall'« Ardore dolce », dalla febbre dolorosa di esistere e di sentirsi vivi.

Nella *suite* « L'usignolo » dice il Giovane al Ragazzo: « Sotto il fuoco ruggine della testa, oh gli occhi abbagliati, che specchio di fuoco! Tu mi guardi. Tu mi guardi. Tu mi guardi, ah, chi sono per te? Un giovane sereno nel suo mistero? T'incanto. T'incanto. T'incanto e mi brucio nello specchio di fuoco ». La violenza sensuale si fonde in una cera sola, in una pasta luminosa. La materia verbale si scioglie: morbidissima, sfatta, incandescente. (« Corpi spenti dai tremiti Della carne, uno spettro Di batticuori senza Pietà, spada affondata nella rosa Della gola che sanguina, I corpi dei figli Coi calzoni felici... »). Ci sono tocchi, a tratti, correggeschi. Ma non era stato appunto Correggio il primo e il più grande « usignolo della Chiesa Cattolica »? Non era stato Correggio a far comunicare la sua Arcadia Cristiana con quanto vi può essere di più voluttuosamente sfatto e, in una parola, di seminale? Anche nell'Arcadia Cristiana di Pasolini, la dolcezza è infinita e candida, ma terribile; e dietro « gli occhi chiari dei Cristiani », « il corpo leggero, i ricci di luce » di San Giovanni sta la violenza di un caso clinico che il giovane Rimbaud gli avrebbe invidiato. Nella bellissima poesia intitolata *La Passione*, un doppio rapporto omosessuale stringe il poeta al Cristo dal « corpo

di giovinetta », e il Cristo ai suoi crocifissori, « due vivi Ragazzi e rosse Hanno le spalle, L'occhio celeste ».

Ne *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Pasolini si era abbandonato ad un'orgia di psicologia: quella psicologia che Montale, ne *Le Occasioni*, aveva abolito, trascrivendola in simboli oggettivi, e alla quale i poeti successivi hanno reso appena un omaggio discreto e da lontano. Con *Le ceneri di Gramsci*, è la volta dell'ideologia, in terzine dall'evidente sapore pascoliano. Ma rappresentano davvero, *Le Ceneri*, un Pasolini nuovo, risanato, che trascorre dalla solitudine alla collettività, e rovescia la ossessione narcisistica in un programma di moralità civile? Il giovane, torbido poeta decadente ha veramente dato luogo a un Carducci dei nostri tempi? Non lo credo affatto. La struttura morale è ancora la medesima. In realtà *Le ceneri di Gramsci* costituiscono l'estremo momento manieristico dell'arte di Pasolini. Solamente l'intenzione a tavolino, il programma deliberato e artificioso hanno permesso di inventare, nel nostro secolo, una poesia politica o ideologica; gli Auden e i Neruda insegnino. Il decadente si riscatta, se vogliamo; ma solamente come artista.

Come fosse il geniale Padre Pozzo del ventesimo secolo, le idee gli servono in special modo per inventare delle grandi strutture scenografiche: una decorazione allegorica e sublime. I paesaggi esemplificano tesi. E sul gusto sfatto, morbido, che si è dilatato e incupito dai tempi della sua poesia giovanile, Pasolini fa adesso convergere un gelo, una fissità da allievo del Caravaggio, una patina lucida ed obliqua. Gli evidenti effetti sentimentali, la intenzionale pietà per la povera gente di Fondi, di Aversa, o delle borgate romane potranno, a prima vista, irritare. Ma come non capire che questa secrezione sentimentale gli serve come materia pittorica: è l'ingrediente necessario, l'acre pimento, intenzionalmente provocato, che può corrodere e dar nuovo sapore alle sue gelide intenzioni di manierista.

Non discuto davvero il coraggio e la straordinaria intelligenza di queste poesie. Ma *Le Ceneri*

di Gramsci è certo il libro di Pasolini che mi lascia, ancor oggi, più sconcertato e perplesso. Non è, come dicevo, che la sua natura di scrittore sia davvero cambiata. Sotto le diverse maniere si lascia riconoscere facilmente la stessa mano. Anzi mai — si può dire — Pasolini aveva scritto una poesia così volutamente « poetica », mai si era giovato a tal punto della sovrabbondanza e dell'eccesso di un linguaggio preconstituito; come se disponesse di una massa di materiale poetico allo stato puro. Lo stesso accadeva, si è visto, nei versi giovanili. Certo il linguaggio, ora, è diversissimo. Pasolini impasta genialmente termini lirici, critici, scientifici, politici, anzi tutti i possibili rottami di tutte le possibili tradizioni linguistiche, entro enormi grovigli, smisurati ammassi sintattici, che sembrano al tempo stesso intenzionalmente costruiti e intenzionalmente scardinati.

Ma c'è una differenza fondamentale. Ne *La meglio gioventù* e ne *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, nonostante la sovrabbondanza dolcissima della sua materia, Pasolini continuava ad obbedire a quel principio di fusione tonale che regge la poesia europea dopo Virgilio; secondo il quale ogni verso deve esser trattato come un assoluto, una gemma simbolica: una lirica. Nelle *Ceneri di Gramsci* si può dire che è veramente morto Virgilio; e forse per questo Pasolini, che non manca mai di coraggio, si appresta a rendergli una specie di omaggio postumo, traducendo l'*Eneide*.

Invece di badare ai singoli effetti, alla perfezione locale, egli compone, per così dire, a gruppi, a mucchi di parole, gettandole a grandi manciate sulla tela. Sono infinite le toppe, le suture, addirittura gli errori lasciati qua e là, proprio intenzionalmente, dal poeta, il quale calcola in primo luogo gli effetti generali della composizione, e ha bisogno di qualche spazio vuoto, o incondito e grezzo. Non possiamo giudicare questi versi secondo un criterio di densità e di concentrazione poetica. È finita, in altre parole, la identificazione secolare fra la poesia e la lirica.

Certo sono diversi gli occhi con cui guardiamo una tela di Vermeer e di Monet — o il Tintoretto di San Rocco e il Tiepolo di Würzburg. La tecnica della pittura a cavalletto non è la medesima,

ovviamente, di quella dell'affresco; la quale ricorre, data la posizione dell'osservatore, ad un genere di effetti infinitamente più approssimativo. È probabile che per capire veramente *Le Ceneri* si debba procedere — come esiste una visione a distanza — ad una lettura a distanza o, se volete, globale, di tutta la poesia in una volta. Per ora, questo metodo di lettura col cannocchiale non è ancora stato inventato. Non nego affatto che possa venire scoperto; e nemmeno che l'abbia già inventato Pasolini medesimo. Per parte mia, io che a questo proposito sono non dico virgiliano, ma certo conservatore, mi permetto di sospendere intanto il giudizio su *Le ceneri di Gramsci*, attendendo la completa rivoluzione delle mie abitudini ottiche.

Fa meraviglia che il tenero Narciso friulano, il peccaminoso usignolo della Chiesa Cattolica sia diventato il narratore agguerritissimo dei *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*. Immaginate Pascoli, per esempio, che trascinato fuori dalla Garfagnana, riuscisse a trasformarsi nel romanziere di quegli emigranti in America di cui, in *Italy*, raccolse soltanto le voci. Ma che Pasolini abbia scelto il mondo melmoso delle borgate romane non può stupire nessuno. Non è vero, forse, che anche questo mondo, come quello del mito infantile, vive al di qua della distinzione: tanto è subumano, informe, e annega le creature umane nella più sordida natura? Può meravigliare, se mai, che Pasolini abbia raggiunto una tale sicurezza e secchezza di rappresentazione; lui che, per natura, sarebbe stato anche troppo incline ad aggrovigliare la propria inesauribile morbidezza nelle pieghe di quella materia infetta. Ne sarebbe uscito, certo, un prodotto unico: ma intoccabile, illeggibile; un puro caso clinico. Ma Pasolini, si diceva, è un « cinico innocente »; furiosamente irrazionale, come furiosamente cosciente. Per non lasciarsi vincere da quel caos, egli è ricorso alla figura, distaccata da lui, di un Narratore.

Chi racconta, difatti, in *Una vita violenta*? Pasolini? No di certo: un'altra persona: una figura astratta, stilizzante, che, volta a volta, sembra

coincidere con quei personaggi o è invece letteratissima, preziosa; e gli permette di contemplare quel mondo, di distinguerlo da sé, di fissarlo, di irrigidirlo. Persino di incrudelire, cupamente, senza assumerne la responsabilità diretta. Chi rimprovera, a Pasolini, l'assenza di pietà non capisce che egli sarebbe naturalmente portato a questi sfoghi sentimentali-sensuali. E, davanti ad una realtà così fangosa, invece di aggiungere a quella estrema indistinzione oggettiva la indistinzione soggettiva della pietà, l'unico partito da prendere era proprio quello della durezza, della crudele impassibilità.

Tanto i *Ragazzi di vita* che *Una vita violenta* furono scritti, idealmente, con l'occhio che guardava dall'orizzonte lontano di Casarsa. Voglio dire che Pasolini non descrive le cose *come stanno*. Non fa del colore veristico. I suoi romanzi rappresentano un sogno; come erano state un perfetto sogno infantile, materno e narcissico, le poesie di adolescenza. Questo delle borgate romane è, in certo modo, un incubo egualmente perfetto, egualmente arbitrario e di fantasia. Un puro, assoluto, inferno, come era puro l'inferno di Lautréamont.

Con una perfezione ossessionante e monotona, Pasolini mira a svuotare il mondo delle borgate di tutto quanto non sia completamente animale e brutale. Risucchia ogni respiro, ogni fiato umano, ogni spiraglio di speranza; ogni ragione che spinga quei personaggi a vivere piuttosto che a morire. Di codesta pervicace intenzione, Pasolini nasconde ogni tanto, nella trama del romanzo, un simbolo rivelatore. In una scena dei *Ragazzi di vita*, per esempio, due cani che si azzannano ferocemente sulle rive dell'Aniene, azzati da una torma di ragazzini, abbaiano ed urlano, per una specie di ironico contrappasso, in dialetto romanesco.

Quelle rare oasi di dolcezza friulana che ancora intiepidivano, qua e là, il mondo dei *Ragazzi di vita* sono, nel nuovo romanzo, completamente scomparse. Nessun Ricetto salverebbe più la rondine ferita (la pia, mite rondine settentrionale de *L'umile Italia*) dalla corrente vorticoso del Tevere. Questa volta la coerenza è assoluta; e

non ha scampo. Pasolini, anzi, incrudelisce. Ricorre ad effetti più che mai ingrati, potentemente grezzi e volgari, atrocemente grotteschi, come quando il protagonista, Tommasino, scende dal sobborgo di Pietralata nei gironi infernali degli invertiti romani, a Trinità dei Monti e all'Esedra. Con una pazienza ed una esattezza da orologio, Pasolini ha costruito il proprio incubo cimiteriale. Un sublime assolutamente negativo. Non avevano avuto torto Albert Thibaudet e Cesare de Lollis a interpretare tutta la letteratura francese dell'Ottocento secondo i poli opposti e complementari di un *sublime d'en haut* e di un *sublime d'en bas*. Dopo le prove antitetiche de *La meglio gioventù* e di *Una vita violenta*, dopo le *sublime d'en haut* della mitica adolescenza e le *sublime d'en bas* delle borgate di Tiburtino e di Pietralata, dubito che questa antinomia possa mai più raggiungere una così estrema violenza.

Ad un mondo così svuotato di ogni sostanza umana, cosa resta? Restano i gesti. Il Narratore di *Una vita violenta* non sa nulla di quanto accade — se pur accade — in quelle menti e in quei cuori. Conosce il comportamento di quei corpi, le parole di quelle labbra; ma non le motivazioni che le possono spiegare. Non commenta mai. Sa solo quello che *vede*: i gesti che portano, volta a volta, Tommasino a compiere un furto o una rapina, a imbrancarsi coi fascisti, a tuffarsi nell'Aniene, a frequentare la sezione comunista di Pietralata, a scendere per avventure nella grande città, a abbordare una ragazzina, a salvare, chissà perchè, una donna che sta per affogare, e a morire, egualmente senza ragione, di tisi.

L'umanità è un polipaio, che gestisce, gestisce senza motivo, secondo una meccanica mostruosa ed assurda: «La platea sotto la luce, pareva come quando si solleva una pietra e sotto si trova tutto pieno di vermi: un mucchio di vermi attorcigliati l'uno sull'altro, che si muovono e sgusciano da tutte le parti, intorcinando le teste e le code, investiti dalla luce come sono. Le ultime due file dei secondi posti, erano tutte piene di piscelli, con qua e là qualche vecchio grigio, fermo come un sasso in mezzo a un rigagnolo

di fanga». Mai Pasolini aveva raggiunto una così atroce evidenza nel registrare ogni minimo movimento della grande vegetazione umana. Mai un gesto sbagliato; mai un tocco fuori posto. Un occhio infallibile, una precisione elettrica bloccano, per sempre, quel verminaio.

Avrebbe torto, tuttavia, chi intendesse sorprendere questa potenza di raffigurazione allo stato puro. Chi voglia ammirare le straordinarie doti mimetiche di Pasolini legga, ad esempio, il brano in cui Tommasino telefona ad Irene, da un bar del quartiere Tiburtino. Ma *Una vita violenta* è, in realtà, un romanzo così costruito, così composto a larga apertura di compasso, secondo effetti generali, che riesce difficile antologizzarlo. Qualche cedimento appesantisce qua e là, è vero, la compattezza del tessuto narrativo; specialmente dove Pasolini, che continua ad essere un poeta lirico anche nei suoi romanzi, non fa appello alla propria diretta esperienza di osservatore. Si aggiunga un fatto. Questo scrittore che sembrerebbe limitarsi alla pura riproduzione dei gesti è, invece, di quelli che più profondamente fidano e contano sul taciuto, sull'inespresso. Dietro la precisione dei primi piani, le intenzioni segrete o la psicologia nascosta gravano cupamente, aggiungendo tensione, come una orribile presenza drammatica. Dei propositi di Tommasino, nel primo capitolo, non si sa nulla; ma quello che si intuisce, oltre la lettera, basta a colorare tutta la scena di una luce infernale.

Un giorno Tommasino ritorna a casa, dalla prigione; o si sveglia, nell'alba fosca, dopo un temporale che ha infuriato tutta la notte, allagando le borgate. Una banda di giovinastri cala, una sera, su Roma: ruba, si ubriaca, infuria, finché uno di loro, la mattina, ha una gamba e un braccio stritolati dal tram. Il significato di queste pagine è davvero nella nuda enunciazione dei gesti di Tommasino, di Lello, dello Zucabbo, dello Zimmio? Quello che importa invece, per usare una parola antiquata, è l'*atmosfera*. Si capisce: in un mondo di puri atti, animali e quasi gratuiti, si avverte soprattutto il trascorrere delle ore. I gesti si iscrivono, si modellano nello spazio,

fisicamente avvertibile, della giornata. Sull'enorme verminaio umano, la più vera presenza poetica resta, forse, la dimensione, insieme concreta e indifferenziata, del tempo.

PIETRO CITATI

Critica e filologia

Ristampe di classici

In questi ultimi anni erano già apparse due importanti antologie di opere del Vico rispettivamente a cura di Fausto Nicolini e di Nicola Abbagnano. La scelta del Nicolini, pubblicata dall'editore Ricciardi, rispecchiava ovviamente il punto di vista idealistico, seguiva cioè molto da vicino, nella presentazione e nelle note, le indicazioni fondamentali di Benedetto Croce il quale sostenne, come è noto, il distacco del Vico dal suo secolo, il suo antilluminismo, mentre l'antologia dell'Abbagnano, stampata dall'Utet di Torino, polemizzava implicitamente con la descritta tesi del Croce e teneva piuttosto a far rientrare il Vico nell'illuminismo, a considerare, anzi, il pensiero vichiano come parte integrante della filosofia settecentesca. A queste due antologie se ne aggiunge ora una terza, curata da un giovane studioso di vivace ingegno, Paolo Rossi, educato alla scuola del Garin, e pubblicata nella bella collana dei «Classici italiani» di Rizzoli (Vico: *Opere*, Milano, Rizzoli, 1959).

Il Rossi ha evidentemente tenuto conto, oltre che dell'opera antologica dei suoi due illustri predecessori, anche degli interessanti contributi critici e culturali che sul Vico ci hanno offerto recentemente filosofi e letterati come Enzo Paci, che ha studiato il Vico dal punto di vista dell'esistenzialismo contemporaneo, Nicola Badaloni, che ha esaminato l'autore della *Scienza nuova* partendo da premesse marxiste, e Mario Fubini, che ha illustrato acutamente lo stile vichiano arrecando chiarimenti anche alla ricostruzione storica del pensiero del Vico. Per non dire delle interpretazioni cattoliche, tra cui spicca quella di Rosario Amerio, e delle ripetute confutazioni idealistiche affidate soprattutto al Corsano e al sempre bat-

tagliero Nicolini. Ciò che si nota, dunque, nel saggio introduttivo del Rossi è prima di tutto un dominio sicuro e disinvolto della ricca storiografia vichiana e un agile muoversi tra tante opinioni senza mai distaccarsi dai testi, senza mai lasciarsi fuorviare da presupposti tendenziosi o metafisici. Non diremo, in proposito, che il Rossi sia molto attirato, ad esempio, dalle dispute tra cattolici e idealisti. Anzi, è nostra impressione che egli giudichi queste dispute ormai superate, e alquanto arcaiche, o per lo meno non utili, nel momento attuale, a farci veramente capire il significato della filosofia vichiana in rapporto al suo tempo. Questo indica che il Rossi, pur rispettando gli altri studiosi, ritiene che sia giunto il momento di liberare il Vico dalle sovrastrutture interpretative che hanno minacciato di isolarlo dall'ambiente culturale e ideologico in cui il suo pensiero è nato e si è svolto, sia pure tra molte contraddizioni, evitando le definizioni unilaterali e troppo rigide e rifiutando di trasformare il Vico in un astratto idolo polemico o in un ipotetico precursore di questa o quella filosofia moderna. La via scelta dal Rossi è pertanto quella rigorosamente storica, senza apriorismi concettuali. È una via che non pretende di condurre subito ad una interpretazione del Vico, ma che indirizza piuttosto a un esame riflessivo e sereno di alcuni punti fondamentali della filosofia vichiana sullo sfondo della cultura settecentesca. In questo modo è consentito al Rossi illuminare concretamente il rapporto, ora discorde ed ora concorde, che lega il Vico al suo secolo e mostrare che se il Vico assunse un atteggiamento di chiusura verso la grande rivoluzione scientifica della sua epoca, e in questa chiusura ebbe a rivelare una sorta di conservatorismo culturale, è anche vero però che sul terreno della storia e delle umane cose civili egli propose, in un dialogo di respiro europeo con Bacone con Grozio con Cartesio, problemi essenziali e prospettò soluzioni alle quali si richiameranno più tardi il positivismo e lo storicismo.

Due nuovi volumi sono venuti ad arricchire l'ottima edizione nazionale delle *Opere* del Foscolo, giunta ormai a metà del suo cammino. In questi

due recenti volumi, curati con competenza particolare da Cesare Foligno, sono raccolti i saggi di letteratura italiana che il Foscolo scrisse in Inghilterra. Si spiega che l'incarico di approntare questa edizione sia stato affidato a Foligno il quale ha per moltissimi anni dimorato in Inghilterra e ha avviato le sue ricerche foscoliane dedicandosi pazientemente a raccogliere materiale raro relativo appunto all'attività critica del Foscolo (FOSCOLO: *Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958, voll. 2). I saggi che ora vedono la luce erano noti anche in passato, ma la più parte di noi li aveva letti nelle traduzioni ottocentesche che figuravano, come univoca testimonianza, nella vecchia edizione lemonnieriana delle opere foscoliane. Il testo in cui queste pagine si ripropongono ora alla nostra attenzione è invece, finalmente, quello originale, ricostruito laboriosamente e con grande pazienza sugli autografi superstiti e tormentatissimi, e quindi di difficile interpretazione, oppure sulle stampe « principi ». E non è chi non veda il grande e decisivo vantaggio che si potrà trarre dal disporre della lezione autentica al fine di riesaminare, proprio attraverso la precisa accezione dei termini e delle definizioni, il valore degli interventi critici del Foscolo, cioè il grado di novità e di acutezza dei giudizi foscoliani su epoche e figure della nostra letteratura. Nel primo di questi due tomi (che costituiscono, per l'esattezza, le due parti del volume undicesimo dell'edizione nazionale) è stato pubblicato il ricco e unitario saggio che reca il titolo *Epoche della lingua italiana*, dal medioevo all'età moderna. Il Foscolo ne tracciò il disegno nel suo corso di lezioni che tenne a Londra nel 1823. Quindi lo riprese nell'anno successivo in parte modificando lo schema iniziale. Da questa rielaborazione uscì, più che una storia della lingua italiana, un vero e proprio abbozzo di storia letteraria tanto autorevolmente vi campeggiano, in primissimo piano, i documenti letterari, che avrebbero invece dovuto costituire una serie di semplici esempi, e tanto strettamente questi documenti appaiono legati alla storia della nazione italiana. Nel secondo volume trovano quindi posto alcuni fra i più celebri e giustamente apprezzati

zati saggi foscoliani, quelli in cui, fra l'altro, è sviluppata anche una sorta di polemica « militante » da parte del Foscolo in rapporto a movimenti e personaggi del mondo culturale italiano a lui più vicino, tra settecento e ottocento. Si tratta infatti, delle pagine sui *Poemi narrativi*, apparse per la prima volta nel numero di aprile 1819 della « Quarterly Review » e ora riprodotte nella lezione inglese approvata dal Foscolo e nell'originale francese tratto dal testo in bozza di stampa di proprietà della casa editrice John Murray, a cui fanno seguito: l'articolo sulla *Letteratura periodica italiana*, apparso in due puntate nella « European Review » del settembre e ottobre 1824 e che giunge sino al « Conciliatore » e all'« Antologia », il *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, che fu pubblicato come nota illustrativa in una opera sul *Child Harold* di Byron scritta da John Hobbouse e stampata a Londra nel 1818, e infine l'articolo sulla *Nuova scuola drammatica italiana*, che viene ora presentato secondo la lezione dei manoscritti labronici e nel quale emerge l'interessante e significativo atteggiamento antimanzoniano ribadendo (insieme ai giudizi sul « Conciliatore ») l'estraneità del Foscolo al romanticismo italiano. Accanto a questi saggi si allineano scritti minori sulle *Donne erudite*, sui *Viaggi classici*, intorno ad *Antiquari e critici*. Non manca mai la traduzione italiana, salvo che per lo studio sui *Poemi narrativi* per il quale, come s'è detto, è parso sufficiente dare a fronte l'originale francese.

Continuando nella sua animosa impresa, iniziata alcuni anni or sono con la pubblicazione delle poesie manzoniane rifiutate e degli abbozzi di quelle riconosciute, il venerato Ireneo Sanesi, nonostante abbia varcato felicemente il traguardo dei novant'anni, dà ora alla luce, sempre nel corpo della nuova raccolta critica di tutte le opere del Manzoni promossa dal Centro di studi manzoniani e pubblicata dall'editore Sansoni, tre grossi tomi in cui lo studioso troverà le tragedie manzoniane secondo i manoscritti e le prime stampe (MANZONI: *Le Tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, Firenze, Sansoni, 1958, voll. 3). Si tratta di un lavoro filologico di pa-

ziente restauro che ci ripresenta una serie di pagine che per l'addietro erano poco oppure pessimamente pubblicate sì da non servire in alcun modo ad un fondato ragionamento critico. Destinati ad altri volumi, secondo il piano di questa cospicua edizione nazionale, i testi definitivi delle tragedie, cioè conformi alla lezione della stampa delle *Opere varie* del 1945 e della loro ristampa del 1870, il Sanesi si è ristretto a studiare queste creazioni drammatiche del Manzoni nel periodo della loro genesi ideale e formale, dei primi abbozzi, delle incessanti correzioni, sino al compimento di questa prima fondamentale fase elaborativa, e precisamente sino all'edizione del 1820 per il *Carmagnola* e a quella del 1822 per l'*Adelchi*, entrambe uscite a Milano dalla tipografia di Vincenzo Ferrario. Nel primo dei tre tomi il Sanesi ci offre un suo ampio e documentato discorso introduttivo articolato in quattro capitoli, dei quali il primo riguarda la « preparazione delle tragedie », vale a dire le letture e le meditazioni, le idee storiche e le convinzioni morali, che condussero il Manzoni a concepire il primo disegno, la struttura e lo spirito interno delle sue tragedie, mentre il secondo e il terzo capitolo espongono puntualmente le varie vicende della composizione, pubblicazione e fortuna delle tragedie stesse e ne illustrano i manoscritti e le diverse redazioni, e il quarto ed ultimo capitolo precisa i criteri seguiti nella presente edizione. Non si tratta, dunque, d'una semplice nota filologica, ma piuttosto d'un vero e proprio saggio, o meglio d'una minutissima cronaca degli eventi manzoniani, relativi alle tragedie, distesamente narrati col gusto un po' arcaico delle digressioni, dei ricordi personali, delle parentesi umorali. Personalmente preferiamo altro tipo di discorso filologico e critico: più veloce, economico e funzionale. Ma riconosciamo volentieri alla introduzione del Sanesi quelle probe virtù di sicuro accertamento dei fatti, di chiara esposizione dei diversi corni del dilemma, di protratto fervore investigativo, che furono caratteristica, rimpianta, del buon metodo storico e che pateticamente si esprimono, sotto la coloritura ottocentesca dello stile, proprio in virtù di questa candida inclinazione a narrare romanzescamente

persino le sorti varie d'un codice o d'una edizione a stampa! Se nel primo tomo ha trovato posto unicamente il discorso del Sanesi, nel secondo è pubblicato il *Conte di Carmagnola*, nella sua prima elaboratissima stesura e poi secondo la prima edizione del 1820, e nel terzo vede la luce l'*Adelchi* a sua volta stampato nella prima stesura e quindi secondo la prima edizione del 1822. All'*Adelchi* fa seguito quanto di appunti e di schemi ci è rimasto a proposito della progettata terza tragedia manzoniana: *Spartaco*. Come si vede, l'ordine delle tragedie è quello cronologico e non quello fissato dal Manzoni che voleva

l'Adelchi collocato prima del *Conte di Carmagnola*, e non dopo. Cosa non di gran conto, ma forse si poteva continuare a seguire il desiderio del Manzoni dal momento che la priorità storica del *Conte di Carmagnola* è un dato ormai largamente e sicuramente acquisito. I criteri di riproduzione dei manoscritti e delle antiche stampe è interpretativo, cioè non supinamente meccanico. Sul grado, più o meno accettabile, di libertà che il Sanesi ha ritenuto di attribuirsi in questo lavoro di riporto, si potrà anche discutere, ma nell'insieme l'impressione è che abbia operato ovunque con discrezione e con apprezzabile cautela.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

La letteratura dei nostri giorni batte il passo, siamo quindi costretti a riportare il nostro sguardo su opere del passato, su corrispondenze e diari, specialmente se sono — interamente o per grossa parte — inediti. Valga il caso del *Journal* di Michelet su cui da moltissimi anni stanno puntati gli occhi dei lettori più avvertiti. Come si sa, costituisce un vero e proprio caso letterario. Pubblicato solo in parte e con gravissime alterazioni, era rimasto una promessa. È stata mantenuta la promessa? O piuttosto, quei lettori affascinati non hanno dovuto registrare un momento di delusione? Le domande pongono assai bene i limiti del problema che si era creato a poco a poco intorno al *Journal* che finalmente l'editore Gallimard pubblica; il primo volume copre gli anni 1828-1848 e dà assai bene il ritmo interiore dello scrittore. Non ci si aspettino rivelazioni su persone amiche o conoscenti: lo spirito di Michelet andava al di là di questi motivi che per altri diaristi costituiscono uno dei centri di osservazione vitale. Ci colpisce di più il Michelet viaggiatore, specialmente quando egli viaggia in Italia ed osserva il volto delle città e dei paesi

e l'animo delle persone che incontra. Non importa se uno di noi sia portato a desiderare altre reazioni, per esempio quando incontra Manzoni: anche questo servirà a farci capire come Michelet istruisse il suo dialogo su un piano di eternità, assai al di là dell'attuale. Lo accuseremo di insensibilità o, al contrario, non conviene mettere l'accento sulla radice ossessiva dello scrittore? Penso che sia più esatto abordar il vero scrittore da questo punto di vista, da questo lato del tutto particolare della sua fantasia. Il Michelet ossessionato dalla morte, l'uomo che spia la rovina portata dalla morte sul corpo della moglie trova l'esatta corrispondenza nel dialogante con la storia degli uomini. A quel Michelet che potrebbe essere un « caso » corrisponde il grande animatore, il grande suscitatore del popolo infinito dei sepolti. Per Michelet il volto della vita si delinea proprio nell'ombra e nel segreto delle tombe. Un buon lettore insisterà su questa chiave per sistemare i motivi e le ragioni della vera poesia di Michelet.

È curioso come su questa meditazione sul Michelet affascinato dalla morte trovi il filo per

ragionamenti attuali una delle coscienze più sicure del nostro tempo, il Guéhenno. Jean Guéhenno in *Sur le chemin des hommes* (ed. Grasset) riprende il suo antico discorso, di fronte al quale si è portati a chiedersi prima di tutto la qualità e la ragione della sua lunga resistenza. Sono per lo meno trent'anni che il saggista francese si propone questi temi di educazione e non si notano tracce di stanchezza o di debolezza. Soltanto in un momento Guéhenno dimostra la sua perplessità ed è quando osserva che è assai più difficile insegnare a credere nell'uomo che non insegnare a credere in Dio. È una confessione che coinvolge due secoli di ricerche, di esperimenti, di trattative con l'uomo e, nonostante la fiducia e la speranza di Guéhenno, non si può fare a meno di sottolineare la gravità di certi errori, la difficoltà di questa costruzione dell'uomo. Naturalmente la tradizione di scrittori e saggisti come Guéhenno appare oggi più che rispettata, vigorosa (specialmente se si pensa al timido, riservato ma anche sicuro magistero di un Camus) ma è proprio studiando questa difficile continuità che ci è possibile stabilire le differenze di posizione. In Guéhenno c'è una dose di speranza nell'uomo che in Camus resiste soltanto per assurdo e forse se si tiene presente tale diversità si capisce la ragione della «età» della voce di Guéhenno. Non si dubita delle verità che proclama ma non si può fare a meno di osservare che per gran parte la sua battaglia è perduta e soprattutto che la sua ultima conclusione «il faudrait un coeur tout neuf» obbedisce alla luce della sfiducia e dell'abbandono. Eppure ci sono degli inventori, dei romanzieri e dei narratori che spostano questo tipo di ricerche all'ombra della storia, puntando i loro sforzi sull'esaltazione di personaggi di grande rilievo. Da che cosa dipende questo ristretto modo di allargare l'attualità, di riportarla indietro nel tempo? È difficile dare una spiegazione della fortuna di Cesare negli ultimi mesi in Francia: è difficile, nonostante la coincidenza delle date e la presenza di un De Gaulle vittorioso. Credo che ci siano molto più sotto dei motivi più sicuri, più utili: l'uomo comune perde troppo della sua forza, è finito il tempo dell'esaltazione dell'in-

distinto, del comune. Probabilmente gli scrittori hanno registrato dei fallimenti troppo grossi nel corso delle operazioni dirette e per questo puntano altrove, inseguono altri miti. Chissà che dall'illuminazione di un vecchio simbolo umano non sia possibile ricavare delle piccole verità più sicure, meno pericolose. È quello che deve essersi detto uno scrittore consacrato nella pura tradizione classica, Jacques de Bourbon Busset che pubblica da Gallimard il suo «récit» intitolato *Moi, César*. Lo scrittore prende Cesare al momento decisivo della sua storia, nell'ora del bilancio, il mattino del giorno in cui sarebbe stato assassinato. Il contrasto nel libro è assai curioso: da una parte l'aperto desiderio di restare fedeli alla monumentalità del soggetto e dall'altra la sensibilità tutta moderna di bloccare l'uomo di fronte alle ragioni prime e insuperabili della vita. Per avere un'idea dei sentimenti nascosti del nostro tempo, di quella seconda aria in cui viviamo conviene leggere il «récit» di Bourbon Busset insieme all'agile ritratto che fa di Cesare, Jacques Madaule, scrittore cattolico dei più liberali e che proprio negli ultimi tempi ci ha mandato una bella meditazione sull'Apocalisse.

Sono correnti segrete e nascoste della vita letteraria ma che sarebbe sciocco trascurare o sottovalutare: a volte riservano delle sorprese, delle indicazioni che la tavola dei valori ufficiali non può dare.

L'immagine di Cesare ci collega a un altro suo vecchio innamorato del passato prossimo, a Mérimée (non dimentichiamo che fra dieci anni bisognerà ricordare il centenario della sua morte). A Mérimée, per la verità, ritorniamo un po' per Cesare ma soprattutto per il bellissimo ritratto che di lui ci dà Robert Baschet (*Nouvelles Editions Latines*). Il Baschet segue la traccia della ricchissima corrispondenza e il sistema è suggestivo per non perdere nulla delle allusioni, delle ombre che pur nutrono uno scrittore apparentemente tanto chiaro, aperto, facile. Naturalmente la figura è centrata nel suo quadro naturale e di cui la ricchezza delle voci, il numero dei possibili incontri, insomma quell'abbondanza di materiale che distingue così bene quel secolo dal nostro

tempo. Si annunciano altri studi su Mérimée, il Billy sta per l'appunto lavorando a uno dei suoi ben noti affreschi, a uno di quei quadri animati di cui sarebbe ingiusto negare l'utilità pratica, la facoltà d'introduzione. Senonchè la domanda da farsi è un'altra: quali sono le luci che uno scrittore come Mérimée può offrire ai lettori d'oggi? Domanda che è giustificata dal carattere stesso delle ricerche letterarie ultime: Mérimée appare lontano, a volte quasi irrecuperabile ma forse è proprio dallo scoppio della differenza che è lecito aspettarci qualche mutamento nei suoi riguardi: non tutto in lui era

semplice atteggiamento, posa in senso superiore. Sotto quell'aspetto immediato c'era una sensibilità, una capacità di guardare e capire il mondo, di cui purtroppo noi non diamo troppo esempi. L'uomo resta, dunque, la prima radice d'ogni seria investigazione e nel filo della miglior tradizione francese non possiamo fare a meno di ricordare il *Carnet d'un biologiste* di Jean Rostand che per la prima volta su un libro si fregia della aggiunta: de l'Académie française. Un piccolo moralista, dice di sé il Rostand: il lettore saprà ben presto decidere da sé se lasciare quella correzione o toglierla o a dirittura modificarla.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

La grande edizione delle opere di Hölderlin procede ormai lenta, dopo che i primi volumi contenenti le liriche e il monumentale apparato critico avevano suscitato il profondo interesse, non solo degli studiosi, ma di tutti coloro che, ormai anche in Italia, considerano il disgraziato autore di *Iperione* un poeta da mettersi accanto, per altezza di ispirazione, ai maggiori di ogni epoca, di ogni letteratura. Ma dalla fine del 1954 si è dovuto attendere sino alla fine del 1958 per avere non solo il testo, ma anche le varianti e il commento a tutte le lettere del grande poeta tedesco (F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, voll. VI, 1 e VI, 2: *Briefe*, a cura di Adolf Beck, Grande edizione di Stoccarda sotto l'egida del Ministero del Württemberg diretta da F. Beissner. W. Kohlhammer Verlag e J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stoccarda 1954-1958). Il rammarrico si attenua subito quando si considera che il Beck ci ha dato in una forma sicura il testo di ben 312 lettere, commentandole, datandole (quando era possibile), spiegandone il senso, specie in allusioni non accessibili facilmente a un lettore anche preparato. Come mai ci sono voluti tanti anni per fornire il commento a quelle

lettere? Il Beck nella breve introduzione ha spiegato come le lettere del poeta, mentre offrivano, come è ovvio, questioni meno gravi per quel che riguardava l'interpretazione del testo, presentavano nelle varianti problemi diversi, ma ugualmente importanti per la conoscenza profonda della vita e dello stile del poeta. Se l'esistenza di Hölderlin fosse scorsa chiara, se non serena, dal principio alla fine, se non ci fosse stata quella improvvisa e, in fondo, difficilmente comprensibile follia placata, che tenne il genio legato alla vita di un falegname per tanti anni, l'importanza delle lettere potrebbe apparire trascurabile. Ma dato l'intrico che si è venuto a creare nella vita interiore del poeta, proprio negli anni che hanno preceduto lo scoppio della follia, ogni particolare, ogni inflessione sono importanti non solo per intravedere le segrete, le vere ragioni di quella folgorazione della pazzia, ma i legami che esistono tra la lirica più alta e la tensione in cui il disgraziato poeta viveva, proprio e unicamente per lei. Non dico che in queste lettere si trovi una spiegazione palmare, ma mi pare che costituiscano un commento, un contrappunto così vivo e commosso da non poterne far a meno

quando si voglia conoscere a fondo il cantore dei grandi Inni.

Si può trarre qualche conclusione dalla lettura attenta di queste lettere? Molte certamente, ma poiché porterebbero a una disamina troppo sottile ci limiteremo qui ad alcune osservazioni generali. Intanto la maggioranza assoluta delle lettere qui raccolte è indirizzata ai familiari, specialmente alla madre e al fratello, uno degli esseri umani con cui il poeta si confidava di più. Ma ci sono anche: una lettera a Goethe, diverse a Schiller e alcune a Hegel, che, come si sa, fu compagno di studi e intimo amico dell'autore di *Iperione*. Nella prima lettera da Waltershausen del luglio 1794 il poeta si rivolge al filosofo chiamandolo «fratello». Si sente un'intesa, una intimità di rapporti e insieme una chiara percezione dei limiti che li potevano dividere nel campo del pensiero. Queste lettere dirette a Hegel sono altrettanto illuminanti, come quelle dirette a Schiller; anche se in queste il poeta Hölderlin assume toni troppo dimessi, troppo umili ai nostri occhi. Ma tali non apparivano evidentemente a chi, come l'autore del *Don Carlos*, era giunto a sentirsi uno dei Dioscuri della poesia tedesca del tempo e una personalità che, quando ospitava un poeta «nuovo» nella sua rivista, gli conferiva una specie di autorevole battesimo. All'infuori dei grandi nomi, che compaiono in queste lettere, c'è un problema filologico che è stato risolto con grande misura e senza nascondersi le incertezze che potevano ancora restare, non poche, sulla origine di alcune di queste missive. La difficoltà maggiore è costituita dal fatto che molti originali sono andati perduti e, anche se tutte le speranze non si possono ormai lasciar cadere, è improbabile che si ritrovino i testi autografi, ai quali invece alcuni dei primi scopritori di lettere hölderliniane hanno potuto attingere, da Schwab a Schlesier, nell'Ottocento. Lo studioso a cui dobbiamo questo poderoso commento, e a cui è giustamente affidato anche il vol. VII che conterrà tutte le testimonianze dirette e indirette su Hölderlin dei maggiori contemporanei (e che si presenta sin da ora come una integrazione a questo epistolario in quanto

conterrà, come per esempio nel caso di Schiller, Hegel, Schelling e Goethe, le risposte alle lettere del poeta), ha accennato giustamente al fatto che, verso la fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento, come si sa, quando la fama di Hölderlin risorse improvvisa e potente, si pensò più alle liriche che alle lettere, tenute in minor conto, e come di solo aiuto alla biografia. Ma, come lo studio incessante del testo, anche dell'epistolario, ha dimostrato, dagli anni giovanili, sino al periodo della quieta follia, si nota anche nelle lettere un riflesso della mirabile metamorfosi che si operava nello stile poetico, nel linguaggio di Hölderlin. Già vi sono alcuni contributi interessanti su questo punto e, forse, non è lontano il giorno in cui, attraverso il sussidio di riferimenti alle lettere, si potranno stilisticamente intendere meglio le altissime liriche hölderliniane. È una speranza naturalmente, non una certezza, ma solo l'averla suscitata aumenterebbe l'interesse di questo straordinario epistolario.

All'età di quasi 86 anni si è spento il primo aprile a Sierre, in Svizzera, nel cantone ove si trova la tomba del suo grande amico Rilke, lo scrittore Rudolf Kassner, ultimo superstito di quella generazione di artisti, scrittori e poeti, che nel primo decennio del secolo avevano costituito la pattuglia di punta della letteratura, filosofia e critica tedesca, con George, Hofmannstahl e l'autore delle *Elegie Duinesi*; e poi con Mann, Hauptmann, Freud e tanti altri. Kassner non era né poeta, né narratore, e neppure, in senso stretto, filosofo; si era formato alla scuola di Nietzsche e Kirkegaard, ma anche seguendo Mommsen e Willamowitz e viaggiando un po' per tutto il mondo, dall'Europa al Turkestan, al Marocco, all'India. Negli ultimi tempi della sua vita, costretto a camminare col soccorso di due bastoni, non si era mai stancato di muoversi e, con un impegno che dimostrava la sua perenne vitalità, non lasciava un giorno senza compiere la sua solita passeggiata nei luoghi da lui preferiti di Vienna. Poi gli anni e le conseguenze della guerra lo costrinsero a ritirarsi in Svizzera. Fu un precursore di molte tendenze, che poi dovevano concretarsi lontano da lui e giungere a celebrità

senza il suo nome. In un suo libro intitolato *Melancholia*, per esempio, s'incontra una strana novella, *Il Sosia (Der Doppelgänger)*, Lipsia 1907) ove si ha, con qualche anticipo su Pirandello, un esempio di tragico sdoppiamento della personalità, con un sottile giuoco psicologico, che si spiega pensando all'influsso di Freud sugli scrittori e studiosi austriaci, ma che si cercherebbe invano in altri scrittori, specialmente italiani, dell'epoca. Aveva naturalmente ricevuto dei premi, come quello intitolato a Gottfried Keller nel 1948 e un volume di omaggio in occasione del suo ottantesimo compleanno. Ma in fondo egli restava uno spirito indipendente. Lo dimostra il suo libro di ricordi, intitolato appunto *Das Buch der Erinnerung* (Lipsia 1938) in cui, contrariamente a quello che ci si aspetterebbe, non s'incontra una serie di profili letterari, legati insieme da un fondo di rimpianto per un tempo felice. Kassner sa essere mordace, quando vuole, anche cogli amici, cogli intimi, sa affondare la sua analisi senza troppa pietà nel fondo dei personaggi più o meno illustri che ha conosciuto nel corso della sua lunga vita. La sua testimonianza non può essere ignorata tanto più che vien convalidata da una quantità di lettere, già note, che gli furono dirette da Rilke, da Hofmannstahl e da altre figure di primo piano del mondo intellettuale a cui apparteneva. Era poi uno dei pochi studiosi, insieme a Max Picard, della fisiognomica e aveva cercato, con molto acume, di riprendere il tentativo compiuto verso la fine del Settecento da un amico svizzero di Goethe, che ebbe un ruolo importante nel suo tempo e che sotto questo aspetto si potrebbe avvicinare a Kassner: il pietista Lavater. Certo oggi Kassner veniva considerato con rispetto e ammirazione, ma anche con curiosità perchè era quasi l'ultimo di una schiera gloriosa, l'ultimo che sapeva ancora parlare per conoscenza diretta del soggiorno di Rilke nel castello di Duino, delle sue confidenze sulla Duse, di tanti incontri del poeta tedesco, che, solo fra qualche anno, appariranno integralmente nelle sue biografie.

Da un pezzo a questa parte si nota un senso di stanchezza verso i libri che parlino di efferatezze,

di torture, di odio, di vendette, anche se sono realmente avvenute, anche se il teatro di tante nefandezze resta l'Europa nell'ultima guerra e in particolar modo i campi di concentramento. S'è tanto scritto in proposito, si sono presentati dei libri, dei drammi, dei films, sin che poi il pubblico ne ha avuto abbastanza. Questo è tanto più sensibile nel mondo tedesco dove la letteratura si è dovuta rifare a un « anno zero », dove ha dominato per parecchio tempo la « poesia delle rovine ». Può stupire dunque che venga pubblicato e diffuso oggi un volume che contiene le memorie di Rudolph Höss, che fu per cinque anni, dal 1940 al 1945, comandante in capo di Auschwitz (*Kommandant in Auschwitz*, Deutsche Verlagsanstalt, Stoccarda 1958) e ordinò, dunque, le terribili esecuzioni in massa che costarono la vita, nelle camere a gas, a decine di migliaia di esseri umani, prevalentemente ebrei, ma anche russi, polacchi, zingari, tedeschi, lettoni e lituani. Non è un'opera di valore letterario, ma un documento. E non è scritto, come avviene in altri casi, per giustificare il proprio operato, perchè Höss è stato giustiziato in Polonia nel 1947, dopo un lungo processo, per il quale scrisse questi suoi appunti autobiografici. Il tono con cui quest'uomo racconta la sua vita è dimesso, senza infingimenti, ma non raggiunge mai, almeno di proposito, una intensità drammatica. È la storia di un uomo mediocre, che tiene a distinguersi dal tipo del delinquente abituale, dell'assassino violento, che diviene però un esecutore ideale degli spaventosi ordini emanati da Himmler, per la semplice ragione che è abituato solo a obbedire, senza discutere. Non gli riesce di capire che, se uccidere un essere umano è un misfatto, il sopprimere, sia pure con rapidità e prima che se ne possano accorgere, 1000 persone al giorno è un attentato all'umanità, che non ha precedenti. Lo Höss rivela le qualità di un impiegato, che si preoccupa solo di ubbidire ai suoi superiori. Se invece di uccidere mosche o zanzare si tratta di esseri umani, per lui, praticamente, è lo stesso: c'è l'ordine scritto del superiore e si deve obbedire. Da innumeri testimonianze si è potuto appurare che il campo di

concentramento di Auschwitz fu, più di quello di Dachau, Buchenwald e altri tristemente famosi, il luogo ove gli «annientamenti» in massa procedettero con ritmo più intenso. Alle tante testimonianze si aggiunge quella, non espressamente richiesta dal giudice, ma soltanto sollecitata, del comandante Höss, il quale ha lasciato una documentazione così minuziosa e precisa, così pacata e misurata, da far meditare davvero sopra una forma di follia tranquilla, che si annida anche nell'uomo più normale. La freddezza con cui questo Höss ha accettato gli ordini di Himmler non ha potuto far a meno di colpire chi ha letto questo eccezionale documento autobiografico.

Sinora non lo si conosceva che a tratti in una versione polacca. Ma tra gli specialisti aveva già avuto tale diffusione che uno scrittore francese, Robert Merle, ne aveva addirittura ricavato un romanzo, che potremmo dire «nero» secondo una antica denominazione, intitolandolo *La mort est mon métier* (Gallimard, Parigi 1952). Mancava però, per riconoscere lo stile storicamente inconfondibile del comandante delle S.S., l'originale tedesco e questo è uscito da poco più di un anno, non dirò finalmente, ma anzi nonostante il clima ormai sfavorevole a pubblicazioni del genere in Germania. L'Istituto tedesco per la Storia contemporanea, che ha promosso la stampa di alcuni documenti sull'ultima guerra, ha creduto suo dovere ricordare a tutti i tedeschi e a tutti coloro che ancora dubitassero della spaventosa realtà, che *veramente* nella Germania nazista certe atrocità sono avvenute e in una forma ancora più spaventosa di quel che i giornalisti anche più compiaciuti di crudeltà osassero figurare. Certi fenomeni, anche i resocontisti più macabri non li hanno potuti sospettare. Höss ne dà ogni tanto una pacata relazione: «I casi di cannibalismo non erano rari» scrive a un certo punto (pag. 103); ed elenca una serie di fatti, osservati da lui personalmente, che confermano questa incredibile ipotesi; ne tralasciamo volentieri i particolari, perchè non si creda a un compiacimento torbido da parte nostra o dell'autore dell'autobiografia. Ma gli esempi che Höss cita sono sufficienti per credergli e, del resto, durante il processo avvenuto

in Polonia si potè verificare, attraverso testimoni sopravvissuti e documentazioni provenienti dalle più impensate fonti, che il comandante di Auschwitz era sempre stato molto «obiettivo» nei suoi racconti; voleva essere, pure in questo, un impiegato «lodevole». Anche a prescindere dal cannibalismo, le scene che Höss racconta dei prigionieri russi trasportati da un campo di concentramento vicino, in tali condizioni di fame da mangiare le patate crude, appena scavate dal terreno; da uccidersi con un colpo di pietra per impadronirsi di un pezzo di pane; da rimaner tramortiti per aver inghiottito una carota cruda tutta intera, per timore che altri la prendesse, sono così veritiere nella loro cronaca colorita, che non suscitano mai il sospetto di un intervento della fantasia. Anche Höss ammette: «Non erano più uomini. Erano divenuti delle bestie, che cercavano solo del nutrimento» (pag. 104). Non ha mai pensato, non gli è mai passato per la mente di chiedersi di chi fosse la colpa di un simile imbestialimento.

C'è davvero da domandarsi se il comandante di Auschwitz fosse assolutamente insensibile alle voci dell'umanità, oppure se ci fosse in lui una specie di processo di soffocamento di ogni istinto migliore. Qualche volta, quando parla per esempio degli zingari, che, a quel che dice, furono i prigionieri preferiti da lui, o quando parla dei cavalli e delle ore passate, quasi per un desiderio di rilassamento, nella stalla, vien fatto di pensare a un substrato più umano, che non sia riuscito ad imporsi per la debolezza del carattere dell'uomo. Ma altre volte — e questa è l'impressione più viva e forse più vicina alla verità — Höss parla di tutti i problemi dei campi di concentramento, facendo le critiche più obiettive, come se i campi fossero una necessità permanente dell'umanità, e lui il conoscitore più esperto ed autorevole — e insieme ingiustamente misconosciuto — di questa incredibile e spaventosa «specialità». È forse un'ambizione nascosta? Probabilmente sì. Certo che, anche dopo l'annientamento del nazismo, la morte di Hitler e di Himmler, il processo di Norimberga e la divisione della Germania, non appare molto chiaro

a Höss che lo si possa incriminare per quel che ha compiuto ad Auschwitz. Egli scrive: « Quando, nell'estate del 1941, Himmler in persona mi diede l'ordine di preparare ad Auschwitz un posto per l'annientamento in massa e di metterlo a punto, io non avevo la minima idea della misura in cui questo doveva compiersi e della sua attuazione pratica. Certo quest'ordine aveva qualcosa di inconsueto, di spaventoso. Ma la giustificazione che se ne dava mi faceva apparire *giusto* questo procedimento di distruzione. Sul fatto che questo annientamento in massa degli ebrei fosse necessario o no, non mi potevo permettere nessuna opinione, non riuscivo a veder tanto lontano. Dal momento che Hitler stesso aveva comandato la "soluzione definitiva del problema ebraico" non c'era per un vecchio nazionalsocialista possibilità di affacciare opinioni, ancor meno per un comandante di S.S. Da quando sono in prigione mi è stato spesso ripetuto che io mi sarei potuto rifiutare di eseguire quell'ordine, mandando al diavolo Himmler. Non credo che tra tutte le migliaia di comandanti di S.S. ce ne sia stato uno solo che abbia considerata questa possibilità. Gli ordini sostanziali dati in nome di Hitler per noi erano sacri. Non c'era possibilità di discuterli, commentarli, interpretarli. La scuola delle S.S. non era passata senza lasciare una traccia profonda nei comandanti, come avviene invece nelle lezioni universitarie. Quel che Hitler co-

mandava era *sempre* giusto. Quelli che sono stati fuori del nostro mondo non riescono a capire che non poteva esserci un comandante di S.S. che si fosse rifiutato a un ordine di Himmler o lo avesse messo da parte perché era troppo crudele e duro » (pagg. 120-121). Di questi ordini « duri e crudeli » Höss fu l'esecutore materiale più sicuro e preciso. Soltanto in carcere, alla fine della sua autobiografia, ammette che forse aveva ragione la moglie quando gli diceva: « Non pensare sempre al tuo servizio, ma anche un po' alla tua famiglia » (pag. 130). Ma si libera subito di questo pensiero, dicendo che quella povera donna non aveva la minima idea di quel che veniva inteso, allora, per « servizio ».

Son passati ormai tanti anni da quel triste tempo, che vide gli uomini in mezzo alla civilissima Europa, riportati, come per un malvagio incanto, alla barbarie di epoche remote, per la follia improvvisa di vasti strati di un popolo pur così colto come quello tedesco. Molti tra i giovani di oggi non lo sanno; altri lo hanno dimenticato, perché è una cosa triste. In questo documento, a volte, le efferatezze narrate sembrano inverosimili, incredibili, frutto più di una immaginazione malata che di una mente ragionante. Il comandante di Auschwitz, col suo tono pacato, sta a ricordare quello che fu e che, se Dio e gli uomini vogliono, non tornerà più, non deve più tornare sulla nostra terra.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Letteratura e vita nel Medioevo

Quando si pubblicò in Italia la traduzione di *Mimesis* di Auerbach, le reazioni furono vivissime: l'opera veniva portata alla conoscenza di un vasto pubblico in un momento in cui la critica era sottoposta, contemporaneamente, al trauma del rafforzato e rinnovato metodo spitzeriano della stilistica e a quello delle nuove, meglio meditate

proposte della sociologia. *Mimesis* suggeriva la possibilità di una convergenza di quel metodo e di queste proposte, interpretando le grandi linee della letteratura occidentale in base al calcolo dei rapporti ponderali tra gli stili (i tre stili della retorica classico-medievale) nei vari periodi e nelle varie opere, ma indicando come principale spinta al mutamento di questi rapporti il rinnovarsi delle condizioni sociali e culturali. L'opera, ricca di

pagine bellissime, feconda di suggestioni — talora anche elusiva o insoddisfacente —, abbracciava un panorama vertiginoso, lasciando necessariamente nella foschia opere, autori, movimenti. Un nuovo libro — l'ultimo, purtroppo — del grande romanista (*Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke, 1958) esamina un periodo sempre vasto, ma più breve e unitario: quello che intercorre tra sant'Agostino e Dante, tra la formazione della letteratura cristiana e la nascita delle letterature volgari.

Ai capitoli dedicati in *Mimesis* ad Ammiano Marcellino, a Gregorio di Tours, alla *Chanson de Roland*, a Chrétien de Troyes, al *Mystère d'Adam*, a Dante, sembra di poter intercalare le pagine ora destinate a sant'Agostino, alla *Passio Perpetuae*, a Cesario d'Arles, Gregorio Magno, Eginardo, Lupo di Ferrières, Raterio da Verona, Liutprando, Gerberto d'Aurillac, al *Roman d'Eneas* e ancora, con pagine altissime, a Dante. Ma l'interpolarizzazione non sarebbe possibile: l'autore ha rettificato il tiro, seguendo insieme i progressi della sua meditazione e la diversità dell'argomento. *Mimesis* era tutta dominata dal mito del realismo: un mito nato dalla frequentazione dei romanzi dell'Ottocento e dalla formazione postromantica del critico. Il mito veniva esteso retroattivamente sino agli incunaboli della letteratura europea, e inteso come riscossa delle gamme inferiori dello stile rispetto alle più elevate. Una siffatta ipotesi critica, discutibile ma in definitiva redditizia per quel grande panorama, non poteva applicarsi al millennio medievale, in cui è la stessa possibilità (e non ancora il modo) di rappresentare letterariamente i contenuti della vita e del pensiero ad esser messa in pericolo, e ad essere rinnovata dalle fondamenta.

Nelle gravi trasformazioni prima sociali (la senilità dell'organismo imperiale, la rottura dell'equilibrio tra capitale e province, l'involuzione burocratica, l'aggravarsi del morbo latifondistico, l'anarchia militare), poi spirituali (l'estendersi del cristianesimo), poi etnico-politiche (le invasioni germaniche, il frazionamento dell'impero, l'affermarsi di nuovi sistemi governativi e politici) si accentua ancora l'isolamento della tradizione let-

teraria latina che, non più esercitata e lucidata nella celebrazione teatrale, non più temperata nelle lotte politiche, era già divenuta nel tardo impero estranea alla totalità della popolazione: il suo linguaggio, via via che gli ambienti colti erano stati costretti a chiudersi in una dorata solitudine, era divenuto appannaggio di pochi iniziati, s'era spinto verso una fissità che ignorava il tempo, ma anche la vita. Sono condizioni che in complesso perdurano per tutto il medioevo, trasferendosi l'attività letteraria, e con lunghe eclissi, ai conventi o ad alcune corti illuminate; mentre in un vuoto culturale piuttosto spinto il latino si fraziona, si trasforma, si assimila elementi linguistici dei popoli occupanti. L'Auerbach descrive le prime grandi imprese culturali, come la rinascenza carolingia; i primi segni di civiltà letteraria, per esempio alla corte ottoniana; ma notando nelle une e negli altri il perdurare di una barriera tra gli ambienti dotti e la popolazione.

Questa barriera incomincia a cadere solo intorno al Mille, con le riforme monastiche, le polemiche politico-religiose, il catarismo, le crociate: alle lotte temporali e spirituali vengono interessate e spinte anche le masse, che ricominciano a prender parte alla coscienza storica. E per riprendere il dialogo con le masse prima si cerca di ridare vitalità ed efficacia al cristallizzato latino della Chiesa e dei dotti (alla fioritura di inni e sequenze s'affianca il caratteristico fenomeno della poesia goliardica), poi si ricorre ai linguaggi volgari. L'istruzione registra allora un incremento decisivo: l'opera letteraria può di nuovo avere un pubblico. Il primo pubblico è comunque costituito di ascoltatori più che di lettori: la diffusione orale delle opere è una delle cause della rarità di manoscritti volgari dei secoli XI e XII. Una nuova fase del rinnovamento culturale è quella in cui lo scrittore può contare su un pubblico di lettori: egli può destinare i suoi scritti a una calma, silenziosa meditazione (ed allora può anche nascere una prosa volgare).

In questo momento, che l'Auerbach esemplifica con la *Divina commedia*, nasce una civiltà letteraria tale da potersi avvicinare a quella in cui brillò il maestro ideale di Dante, Virgilio. Virgilio e

Dante sono due nomi che sintetizzano i due termini estremi di questo schizzo di storia culturale. Ma in senso più profondamente significativo Virgilio e Dante sono assunti nel volume dell'Auerbach come paradigmi, diversi ma apparentati, ai quali commisurare la validità dei più notevoli risultati artistici del Medioevo.

Il Medioevo cristiano accolse il sistema retorico classico rinnovandone dall'interno lo spirito. La tripartizione degli stili, che in precedenza era collegata con una gerarchia di nobiltà degli oggetti, a partire da sant'Agostino viene correlata soltanto ai modi e agli scopi della trattazione (*docere, vituperare sive laudare, flectere*), ma più spesso viene violata attraverso l'applicazione dell'«ornato» a un materiale sintattico o lessicale «umile». Fatto si è che gli oggetti e le situazioni risultavano equipollenti di fronte all'impegno umano verso la santità: lo scrittore dunque, oltre a tener conto del livello culturale modesto dei suoi lettori, obbediva a una concezione metafisica di opposizioni superabili o superate nel disegno divino (uomo-Dio; carne-spirito; terra-cielo), e adatte ad essere accostate per contrasto e per edificazione nel campo dello stile. Il primo motivo, quello della considerazione al livello culturale medio, s'impone sempre più agli scrittori dell'alto Medioevo, che spesso anzi sono essi stessi modestamente preparati, e ne hanno coscienza - si forma così, tra rivolgimenti storici e linguistici, il cosiddetto latino medievale -; ma quando il mondo incomincia ad assumere un aspetto più ordinato, e quando in seguito alla rinascenza carolingia si fa chiara la distinzione tra la lingua parlata e il latino, gli scrittori riprendono i tentativi di elaborazione dello stile.

Lo stile medievale era costituito, s'è visto, di materiali d'ascendenza classica. Ora, se la retorica poteva essere in Virgilio docile mezzo all'arte, e perciò non solo non irrigidire lo svolgimento narrativo, ma conferirgli il giusto ritmo, la retorica medievale, eredità quasi di estranei e volta a nuovi fini, diveniva per gli scrittori un aiuto, dal punto di vista esterno dell'impegno espositivo, ma nello stesso tempo un ostacolo alla libera espressione della personalità. Leggendo i grandi

scrittori del secondo Medioevo assistiamo dunque, secondo l'Auerbach, a una serie di tentativi di rinnovamento delle basi stilistiche: in un senso ancora puramente autobiografico, data la strettezza della scena culturale in cui questi tentativi si svolgono.

Quando si varca la soglia del secondo millennio il ritorno alle pure forme latine, coronando quegli sforzi isolati, indica una reazione polemica contro la retorica medievale: allo stile dialettico-scolastico si contrappone, sempre più fortunato, uno stile classico-umanistico, iniziando una lotta che si concluderà nel Cinquecento. Un itinerario analogo fu percorso, velocemente, dalla letteratura volgare, che dopo aver applicato l'«ornato» alla narrazione, sovrapponendo per esempio alla limpida ispirazione di Virgilio l'alessandrinismo di Ovidio, riesce presto ad aderire ai nuovi contenuti umani. La letteratura volgare aveva il vantaggio di poter più facilmente riprendere i contatti col mondo esterno, col pubblico: ed è infatti un poeta volgare, Dante, colui che ristabilisce la dipendenza e la fedeltà dello stile all'ispirazione e all'invenzione.

Sant'Agostino e gli scrittori cristiani avevano caricato la retorica di contenuti metafisici, impegnandola in una lotta che poteva e doveva sacrificare la soggettività dell'artista; Dante, nel momento in cui sentiva ristabilita la risonanza potenzialmente ecumenica dell'opera letteraria, poteva ricreare lo stile con la forza della soggettività, delegando all'autobiografia e alla passione la rappresentanza simbolica di significati universali e di valori etici.

I Fabliaux

Dei tre argomenti principali a cui il Bédier applicò la sua critica acutissima e rinnovatrice: la nascita dell'epica francese, la critica testuale, l'origine dei *fabliaux*, il terzo, a differenza degli altri, che videro crescere e organizzarsi forti dissensi, parve rimanere stabile alle conclusioni del filologo francese. Il Bédier (*Les fabliaux*, IV ed., Paris, 1925), dopo avere sgominato le affascinanti ma spesso deboli costruzioni storiche secondo le

quali i temi dei *fabliaux* si congiungerebbero, per complessi movimenti attraverso il tempo e lo spazio, a modelli orientali, per lo più indiani, aveva inserito i *fabliaux* nell'ambiente culturale e spirituale che ad essi diede forma (la Francia nord-orientale dei secoli XII-XIII), dimostrando che i pochi temi orientali e i non più numerosi temi d'origine classica erano stati conformati all'indole della ormai robusta e vivacissima borghesia, e moltiplicati secondo i motivi più ricorrenti, o più cari al gusto allegramente grossolano della nuova società. Accettata la sistemazione storiografica del Bédier, agli studiosi non rimase che svolgere indagini monografiche.

Uno studioso danese, P. Nykrog (*Les fabliaux. « Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale »*, Copenhague, Munksgaard, 1957), propone ora nuovi punti di vista e una diversa interpretazione generale, muovendo le acque stagnanti da anni. Quanto al problema delle origini, il Nykrog nota giustamente che occorre scindere l'origine dei temi da quella del genere: solo alla seconda può esser tentata una spiegazione unitaria, avendo invece ogni tema una sua storia, che s'immerge poi nella grande storia dei temi novellistici. Il Nykrog, in base a raffronti contenutistici e strutturali, propone di collegare il genere *fabliaux* alla favola esopica, così com'essa fu rinnovata da Maria di Francia nel suo *Ysopet*: proposta che ci pare attraente, purchè non si vogliano trascurare certi *lais* della stessa Maria come *Equitan* e *Bisclavret*, e non si dimentichi la « commedia » pseudo-ovidiana e pseudo-plautina così fiorente proprio nel secolo XII.

Ma la tesi bédieriana contro la quale il Nykrog concentra il fuoco della sua critica è quella sociologico-culturale. Non è vero - afferma il Nykrog - che i *fabliaux*, espressione della borghesia, s'oppongano alla lirica cortese e al romanzo arturiano, generi nati dalle e per le classi aristocratiche. I *fabliaux*, non meno delle altre forme letterarie, erano graditi anche negli ambienti nobili, come appare dalla loro vicinanza, nei manoscritti, a composizioni più raffinate, dalle frasi rivolte agli ascoltatori all'inizio e alla fine dei poemetti, dalle espressioni proprie della lirica e del romanzo pas-

sate nei *fabliaux*. Il Nykrog sottopone a un'analisi sistematica i soggetti, i protagonisti, il metodo narrativo, la comicità, il senso della vita dei *fabliaux*, ricorrendo anche ad espedienti originali (come una statistica dei personaggi sfortunati e fortunati, al fine di scoprire le propensioni del pubblico, come un confronto con le *arts d'amour*, ecc.), mettendo a punto la sua interpretazione, che vede nei *fabliaux*, quasi per un'opposizione stilistica di generi, il necessario contrappeso e complemento alle concezioni più raffinate della cortesia e alle loro espressioni artistiche. Nel contesto letterario dei secoli XII e XIII i *fabliaux* s'affiancherebbero ai generi più illustri nello stesso modo che ai primi capitoli del *De amore* di Andrea Cappellano, codice delle concezioni cortesi, s'accoda una *Reprobatio amoris* che concentra le più malevole espressioni della misoginia medievale.

La completa disamina del Nykrog ha anzitutto il merito di fornirci un quadro ragionato dei temi e dei procedimenti narrativi di questa nutrita e fortunata serie di poemetti, e soprattutto di valorizzare le qualità artistiche di un numero abbastanza grande di *fabliaux*. Quanto alla tesi, si deve riconoscere che il dualismo implicito nelle pagine di Bédier (ma irrigidito, per amor di polemica, nell'esposizione del Nykrog) ha subito una certa scossa; non diremmo tuttavia che le proposte storiografiche del maestro ne escano gravemente intaccate. Le concezioni cortesi rappresentarono ovviamente un ideale, non una realtà: e certo si poté dare accoglienza, nelle cerchie signorili, agli intrecci ridanciani o triviali, agli scherzi spesso grossolani dei *fabliaux* (come riconosceva anche il Bédier, *op. cit.*, Cap. XIII). È altrettanto naturale che alla costituzione del nuovo genere narrativo siano stati adibiti, inconsciamente trivializzati o rilevati parodisticamente, modi, espressioni, concezioni propri della letteratura cortese. Non si possono però trascurare certi fatti e certe considerazioni. I fatti sono questi: che la lirica amorosa e il romanzo nacquero in ambienti aristocratici, per ispirazione o per opera di nobili - ambienti e principi di cui conosciamo bene l'influenza: le corti di Champagne, di Blois, dei Plantageneti;

Aliénor, Alix, Maria, Enrico II, ecc.; che viceversa gran parte dei *fabliaux* furono scritti in una regione, la Piccardia, caratterizzata dal commercio, dall'industria, dal predominio amministrativo borghese. E le considerazioni potrebbero esser queste: che la lirica amorosa della Provenza e della Francia del nord, il romanzo arturiano, i *lais*, si situavano entro un orizzonte nel quale esistevano soltanto i nobili: il contrappunto burlesco che già si riscontra nel primo trovatore, o quello ironico che si affaccia in Maria di Francia e in Chrétien, sono contrappunti di sentimento o di stile che non spostano per nulla quell'orizzonte. Viceversa il *fabliaux* attesta indubbiamente la formazione di un altro orizzonte vitale, la *presenza* della borghesia: presenza che non può essere stata prima constatata, da lontano e a scopo di svago, dalle cerchie aristocratiche, che sentita e attestata da giullari vicini al nuovo ambiente. S'aggiunga che, accettando l'impostazione del Nykrog, ci si attenderebbe che i *fabliaux* presentassero in modo caricaturale o spregiativo i loro personaggi borghesi (come le diffuse satire del villano facevano, a diletto della borghesia, rispetto alle classi rurali). Viceversa proprio le statistiche del Nykrog mostrano che gli intrighi dei *fabliaux* si svolgono entro il triangolo borghesia-

clero-popolo minuto, senza concedere particolari soddisfazioni ai personaggi nobili, che del resto sono raramente in scena; non solo, ma la connotazione sociale è affatto secondaria rispetto a quella funzionale (marito-amante-moglie).

È anche interessante rilevare come il Nykrog, sforzandosi di abbattere la contrapposizione di due correnti letterarie, abbia per contro accettato senza discussioni una contrapposizione di ambienti sociali anche più rigida e astratta. Gli strati sociali sono, tra la fine del secolo XII e quella del secolo XIII, in fase di assestamento, ma proprio per l'aumento del potere e l'ampliarsi della cultura del milieu borghese: è in questa epoca che la lirica incomincia ad essere esercitata anche da commercianti e artigiani, specie in Piccardia, che le narrazioni romanzesche si diffondono tra il gran pubblico, che la cortesia diventa gusto dell'avventura. La posizione sociologica dei generi è dunque instabile (non dal punto di vista genetico!); ma lo è specialmente per i generi nobili, che « degradandosi » in coloro che li esercitano diventano meno caratterizzati e meno raffinati. In questo stesso momento le classi che si stanno affermando esprimono, per bocca dei giullari, un genere nuovo, più consono alla loro vita e al loro senso della vita.

CESARE SEGRE

LETTERATURA NEOGRECA

Gli orientamenti voluti in Grecia dall'ultima poesia non divergono minimamente da quelli, ormai familiari, avvertiti e studiati in ogni parte del nostro mondo; il breve resoconto che intraprendo su queste colonne risulta perciò inteso piuttosto a trovare una conferma della vastità che certi atteggiamenti spirituali assumono in tutta l'area d'Europa, anzi che a esplorare una *terra incognita* sita tra Oriente e Occidente.

La letteratura neoellenica ha ritrovato il suo equilibrio tra i modelli occidentali sulla fine del secolo scorso, dopo esserne stata tenuta fuori per

ben quattro secoli dal giogo ottomano. Dal simbolismo e dal parnassismo in poi anche in questo Paese vicino si sono dunque susseguite le correnti culturali che hanno traversato più o meno rapidamente tutta l'Europa.

L'affiatamento intimo tuttavia dei poeti greci nella loro totalità con le poetiche occidentali — francesi, inglesi e, più tardi, spagnole — s'è concretato da Kavafis in poi e in misura più vasta dai poeti maturi appena un lustro prima dello scoppio dell'ultima guerra.

Quel che è importante rilevare, ai fini di una

più chiara intelligenza degli ultimissimi orientamenti, è che in Grecia la poesia d'anteguerra non ha raggiunto posizioni estreme nelle ricerche del linguaggio, non ha sfiorato in maniera pericolosa l'inesprimibile nel tentativo di raggiungere la purezza assoluta, come è toccato a ermetici di vari altri paesi. È vero che la polemica dei surrealisti, scatenata ad Atene nel 1935, ha inteso sovvertire i valori affermati travolgendoli in una rivoluzione totale, ma è pur vero che, salvo alcune eccezioni, i poeti greci si sono valse dei metodi surrealisti transitoriamente per svecchiare un regime di poesia che non aveva più probabilità di sopravvivere nelle nuove condizioni di vita. Anche in Grecia pertanto la rivoluzione, apparentemente di forma, incideva sulla sostanza morale della poesia: attraverso quello che oggi sembra talvolta gratuito esercizio di stile alcuni poeti tentavano di evadere per sempre dalla falsa situazione di facile dolore e di sentimenti posticci ai quali s'erano abbandonati i crepuscolari e i pessimisti più inerti.

Infatti, in seguito agli esercizi di stile e alle divagazioni di scrittura automatica, durati poco in verità, i poeti sono tornati su alcuni temi fondamentali nella tradizione neocellenica, attratti fatalmente dalle *costanti*: culto sereno del paesaggio, ma anche domande sul destino della stirpe: « *Conosciamo così bene il nostro destino | errando in mezzo a spezzate pietre da tre o seimil'anni | frugando in edifici crollati che forse sono stati casa nostra | sforzandoci di ricordare date e gesta eroiche | ci riusciremo?* » (Seferis 1935). In fondo con queste parole il poeta si domanda com'è possibile sopravvivere con addosso la pena della sua razza, la *pena dei greci* come lo stesso Seferis l'ha chiamata.

Con la visione gioiosa del mondo greco, con la contemplazione rassicurante dell'Egeo, il « mar bianco » cosperso di isole felici, Elitis ha voluto tentare un altro modo di sopravvivere al lungo passato.

Sia Seferis che Elitis, pur così diversi tra loro, in virtù della loro ostinata volontà di vivere a dispetto della pena congenita nei loro connazionali, l'uno attraverso la sublimazione del dolore, l'altro con l'imbavagliarlo momentaneamente per lasciar godere al corpo la serenità della natura,

ci appaiono completamente « esistenziali », per usare un vocabolo oggi significativo. Essi non hanno mai rifiutato i contatti con la vita morale e sensitiva per ritirarsi in zone rarefatte dello spirito e serrare il loro linguaggio nell'ermetismo.

Inoltre Seferis affidava le sue esperienze intime dovute agli spostamenti subiti dalla furia della guerra (Medio Oriente, Africa, Italia) al *Giornale di Bordo*, II (1944), che si chiude con un impetuoso e immaginoso interrogare il destino, *L'ultima tappa*. La poesia, scritta a Cava dei Tirreni, vince con la sua foga drammatica certa maniera frammentaria da *collage*, ereditata da Eliot, che già si insinua nella storia di Seferis minacciando la vera indole del poeta. La maniera trionfa invece nel poema *Kicbli* (1947), nome di una nave semi-affondata che fa da sfondo simbolico al ritorno del poeta in patria e alle domande senza speranza che vengono formulate in sceneggiature riuscite nell'impostazione ma poco comprensibili alla lettura.

A confermare la vigilanza di Seferis sugli eventi nazionali è venuta nel 1955 una raccolta dedicata a Cipro; e pure qui constatiamo che i momenti più felici del poeta sono quelli guizzati d'un pezzo dalla memoria e dall'urgere d'una nuova verità e che, carichi di tale vitalità, riescono a non frantumarsi nella finzione:

« *Amici dell'altra guerra | su questa deserta nuvolosa riva | penso a voi mentre il giorno volge - | A quelli caduti in combattimento e a quelli caduti anni dopo la battaglia; | a quelli che hanno intravisto l'alba nella foschia della morte | o, nella rude solitudine sotto le stelle, | hanno sentito sopra di sé i grandi azzurri | occhi della distruzione* ».

Elitis, nel frattempo, durante la guerra scriveva un lungo poema, che circolò clandestinamente fino alla liberazione, dal titolo *Canto eroico e funebre per il sottotenente caduto in Albania*. Altre poesie ancora, appartenenti allo stesso periodo e sparse su riviste, ci mostrano che la guerra ha mutato la prospettiva del mondo nell'ispirazione di Elitis. Il dolore e le ansie, allontanando la felicità prima celebrata, ponevano in una visuale nuova la vita, nella quale la gioia si dimostrava sogno e aspirazione.

L'anno scorso Elitis, dopo dieci anni di silenzio, ha pubblicato sulla stampa periodica due serie di poesie appartenenti rispettivamente a due opere di imminente edizione. Nella sequenza *Axion esti* il poeta ha voluto imporre alle sue poesie la disposizione della liturgia greca, osservando non solo lo schema bizantino, ma anche la metrica. Attraverso le numerose unità poetiche, tra sé collegate, che ne risultano, Elitis traccia un panorama spirituale tra l'autobiografico e il cronistico. Nei brani in prima persona ora parla il poeta, ora il greco in genere, e spesso i due *io* si accavallano coincidendo. La terza persona, cui è affidata la dizione di numerosi brani, rappresenta un'altra corrente di coscienza e s'intreccia con l'enunciato in prima persona in modo movimentato. Dall'alternarsi delle prospettive riportiamo un'impressione di drammaticità che rende ancora più vivida l'impressione di attualità e di partecipazione.

Nell'immediato dopoguerra i poeti che alzano di più la voce, stimolati da intendimenti ideologici e politici e spesso da una intima rivolta giustificata dal momento storico, sono quelli del *realismo sociale*. Trascurando il contributo di altri poeti, essi avocano a sé tutti i meriti di una poesia della resistenza. Nikos Papàs e Rita Bumi Papàs piegano la loro poesia alle nuove esigenze dando contributi considerevoli alla corrente.

A questo periodo appartiene anche la maggiore risonanza delle poesie di Nikiforos Vretakos e di Janis Ritsos. Si tratta di due poeti che erano stati « lanciati » nel '37 con poesie che alludevano alla dittatura fascista di Metaxàs; partiti da un pessimismo decadente, essi conquistavano gradatamente fiducia nella vita in un cammino quasi parallelo. Comune ai due poeti è anche un gettito continuo e sorgivo di immagini precise e rivelatrici. La facilità di stesura tuttavia che sta alla base del loro linguaggio ha spinto il loro istinto poetico a risultati nei quali più che la disciplina espressiva conta l'impeto vibrante. Alla debolezza critica della loro opera ha contribuito in misura determinante il loro pubblico che si contentava del messaggio di protesta sociale e di profezia

e non esigeva nulla di più da questi due dotati poeti.

A Janis Ritsos è stato assegnato un premio statale nel 1956 per il suo libro *Sonata al chiaro di luna*, un lungo monologo messo in bocca ad una donna anziana che narra con petulanza i suoi fatti di tutti i giorni e invoca la compagnia d'un giovane, presente, che tace durante tutto lo sproloquio della vecchia. La critica ha salutato entusiasticamente questa opera di Ritsos ora ravvisando un superamento della sua poesia militante passata, fondata su formule derivate da Elitis (KARANDONIS: *Nea Estia*, I, III, 1958), ora scoprendo nella descrizione umile degli oggetti quotidiani una presa di contatto immediata con una realtà più tangibile e reale (NISIOTIS: *Nea poria*, II, 1958). In realtà Ritsos deve la felice formulazione di questa sua *Sonata*, al libero svincolarsi degli elementi crepuscolari che stanno alla radice della sua ispirazione e che erano stati messi a tacere per un lungo periodo, non perciò trascurabile, segnato da intendimenti più « edificanti ».

Purtroppo la critica greca non ha saputo promuovere una chiarificazione soddisfacente sui punti oggi più controversi. Non s'è ancora presentato un giudice da tutti riconosciuto imparziale. Un saggio di storia letteraria, *Introduzione alla poesia nuova*, edito nel 1958 e dovuto ad uno studioso di poesia pura, Andrea Karandonis, ha provocato dissensi inattesi tra i poeti delle generazioni più recenti. Per esempio lo scrittore Jorgos Thémelis, critico egli stesso e poeta (tra l'altro premiato dallo Stato nel 1955), sospettando nell'elogio dei poeti puri la condanna dei poeti d'oggi, in una serie di articoli apparsi sulla più autorevole rivista d'Atene, la *Nea estia* (estate 1958) ha voluto replicare prendendo la difesa dei « nuovi », e a tal fine ha passato in rassegna l'opera di numerosi poeti che nel dopoguerra hanno manifestato orientamenti poetici nuovi originali e affrancati dalla poetica pura dell'anteguerra. Gli articoli, utili per il contributo positivo che ci recano segnalando e affermando i valori nuovi, nascono tuttavia come aspra polemica contro poeti che, al parere dell'articolista, detengono ingiustamente determinati privilegi. Ho voluto alludere a questo

episodio per lasciar intendere quant'è ingrata la situazione di certi poeti greci, che spesso coetanei di Elitis e a volte di Seferis (come appunto il Thémelis), ma nati alla poesia assai più tardi di loro, non sopportano più gli elogi tributati ai due poeti ampiamente noti e sono impazienti di vederli sostituiti.

In realtà una vera e propria divergenza estetica non è avvertibile tra i poeti nuovi e i precedenti grandi esempi di poesia moderna. Come abbiamo premesso all'inizio di questo resoconto, in Grecia non è mai prevalso un vero e proprio ermetismo e quindi non s'è assistito, come in Italia, ad un « processo di disgregazione delle forme ermetiche ». Non è stato necessario rovesciare alcuna poetica per giustificare il tono colloquiale, discorsivo, strumento improvvisamente urgente ad un gran numero di poeti assorti a concretare le loro ansie esistenziali o metafisiche.

I poeti nuovi, a prescindere dalle loro eventuali posizioni polemiche, si sono appoggiati, magari inconsapevolmente, alla poetica pura greca per procedere indi ciascuno per la strada scelta dalle loro individuali ambizioni; la loro poesia si rivela tanto più valida non in quanto più ignara delle esperienze ormai tradizionali della poesia pura, ma in quanto, memori dei suoi insegnamenti, essi hanno cercato di approfondire aspetti della esistenza odierna (vedi i casi di Dikteos e di Sinópulos qui di seguito).

La problematica spirituale emersa alla consapevolezza creativa della poesia in seguito ai profondi turbamenti della coscienza era materia troppo incandescente e rendeva assai spesso i poeti insofferenti di qualsiasi freno del linguaggio che sembrava inibire la verità e la sincerità della materia. Alcuni poeti hanno voluto proclamare, sebbene per motivi diversi da quelli dei contenutisti marxisti, una bellezza del *fondo* o della *sostanza*. In verità tale volontà di spogliare il più possibile il *fondo*, questa pretesa di sprigionare il contenuto liberandolo dalla forma, cosa in ogni senso impossibile, è segno dell'imperante bisogno d'essere concreti e non lasciarsi insabbiare in virtuosismi di forma.

A tale chiarificazione critica delle ambizioni

poetiche ha contribuito non poco l'allargamento delle letture nei giovani che, insoddisfatti dei modelli prevalsi nelle generazioni precedenti, hanno scoperto i poeti sudamericani, i poeti sovietici, e altre zone della cultura contemporanea, tentando una poesia *extra-lirica* che restasse ciononostante fedele ai dettami della poesia.

Kavafis torna ad essere, per tali vie impreviste, un saldo riferimento della nuova poesia. Dopo aver guidato i poeti della terza generazione, eccolo oggi maestro dei poeti della quinta. Non si tratta tuttavia d'una adozione totale di Kavafis, oggi impossibile, ma di certi suoi aspetti drammatici, prosaici di questo poeta e soprattutto del suo rifrangere l'io in altrettante persone fittizie che parlano in prima persona come i personaggi d'un dramma teatrale. Sotto questo aspetto Kavafis è un esempio greco, autonomo, d'una maniera che al principio del secolo ha conosciuto una notorietà più vasta nella *Spoon River Anthology* di E. L. Masters. Va precisato tuttavia che le ragioni dei monologhi odierni in bocca a personaggi reali, irreali o mitologici non coincidono con i moventi che avevano spinto i due poeti del primissimo Novecento alla soluzione monologica. A ben pensarci, oggi non si tratta più di una simulazione dietro il personaggio (come in Kavafis), bensì di uno spezzettamento dell'io lirico in numerose individualità autonome, ciascuna dal carattere ben delineato, azionata da una verità sua propria. Il grande monologo di Narciso si frantuma in tanti monologhi, popolando di personaggi, di *altri* uomini, la solitudine del poeta.

Il moltiplicarsi dell'io poetico è realizzato con singolarità di toni e ricchezza di modulazione tematica in Aris Dikteos e in Takis Sinopulos, che prendo qui come esempi più caratteristici. Aris Dikteos, nato in Creta nel 1919, ha dato la sua prima raccolta di versi quand'era ancora adolescente, nel 1935. Da allora ha sempre lavorato assiduamente producendo con regolarità poesie che stavano a testimoniare le esperienze e le crisi da lui di volta in volta attraversate. Dopo aver pagato anch'egli il tributo alla allucinazione surrealista e alla poesia di resistenza, s'è presentato con un volto ormai maturo, con energie morali

ed estetiche coordinate, pronte a rispondere ad ogni sollecitazione, in due raccolte dal titolo complessivo, *Città* (1956 e 1958, premio nazionale di poesia).

Nella *Città* è compresa una poesia, *Storia del paradiso*, che qui ci interessa in particolare per la sua impostazione a più voci: dal neonato al vecchio, in altrettanti soliloqui, i vari personaggi ci confidano tutto del loro paradiso. In un altro componimento invece parla una donna che, dopo aver sperato durante tutta la vita nell'amore, ora, delusa e disincantata, rinuncia all'attesa vivificante. Attesa e frustrazione, d'altronde, sono i temi che in più riprese tornano con tutto il loro peso drammatico ad abbattere i personaggi di Dikteos, gli abitanti fantastici e reali della sua *Città*.

L'opera prima di Sinopulos risale al 1951 appena. Nelle quattro brevi raccolte che hanno seguito noi possiamo chiaramente distinguere con quali consapevoli mezzi e con quale compiutezza questo poeta è capace di concretare le sue ispirazioni. Nell'*Incontro con Max* (1956) Sinopulos ha voluto partire in cerca della speranza: Max incarna un simbolo di speranza e di liberazione che insegna al poeta la fiducia. Nelle numerose parti del poema *Elena* (1957) incontriamo invece significati meno scoperti. Il poeta parla, ora con la sua voce (accorata prima, celebrativa in seguito), ora con la voce di Elena, simbolo antico di compagna incomprensibile e adorata: i monologhi di Elena sono tra i risultati più compiuti della poesia greca del dopoguerra.

Sinopulos, pertanto, alla pari di Dikteos, è una figura di poeta che, scongiurate le sciatterie e i discorsi improvvisati, dà corpo ad una poesia vigile ed attuale, ma nel contempo estremamente attenta ai mezzi espressivi.

Accanto a questi due poeti, presi come esempi rappresentativi d'un procedimento poetico (il monologo a più voci), potremmo ricordarne numerosi altri; e prima di tutti Zoï Kareli, una poetessa forse troppo assorbita dalla « sostanza », circoscritta in accenti un po' monocordi nonostante i

numerosi travestimenti in personaggi che si confessano. Di provenienza diversa sono Dimakis e Thémelis. Compiuto poeta è Miltos Sachturis che, partito da esperienze surrealiste, coltiva una simbologia di oggetti quotidiani per rivelare i suoi intendimenti e le sue preoccupazioni (*Fantasmì*, 1958). Preferisco tacere altri nomi che non potrebbero richiamare al lettore italiano alcun significato speciale e che tutti rappresentano altrettanti sforzi per superare una crisi in fondo durata non più di quella del primo dopoguerra. Un'*Antologia di poeti del dopoguerra*, edita ad Atene nel 1957, conta ben sessantun poeti nuovi.

Vorrei ancora aggiungere che alcuni poeti passati, ma non messi in evidenza dalla critica perché estranei a interessi di parte, si trovano tuttora sulla linea della poesia attuale per una aspirazione intima della loro poesia. Basta ricordare Takis Papazonis che da trent'anni invoca con pietà cristiana l'incarnazione in un linguaggio discorsivo che ha molti punti di contatto col linguaggio di poeti giovanissimi.

Può darsi che fra non molto saremo invitati a leggere con animo diverso l'*Odissea*, il lungo poema di Nikos Kasanzakis pubblicato nel 1938 e l'anno scorso edito in traduzione inglese presso Symond & Schuster di N. York: quel mondo epico fondato sul tormento per la ricerca d'una fede e d'una certezza potrà forse trovare ora il consenso negato al suo primo apparire.

L'indole della poesia greca degli ultimissimi anni riflette i termini non solo della nostra ansia, ma anche le fasi della nostra ampia crisi, l'eterna crisi — se pensiamo bene — della persona in cerca di una certezza, di un equilibrio delle forze morali. Attraverso la protesta sociale o metafisica, attraverso premeditate imperfezioni espressive e un tormento voluto alla misura dell'uomo comune e non di quello eletto, emerge un senso poetico, via via più compiuto, che avvicina i poeti greci d'oggi alla situazione stabilita in tutto il mondo durante questo dopoguerra.

MARIO VITTI

ARTI FIGURATIVE

In ricordo di Frank Lloyd Wright

In un romanzo americano (*Molti matrimoni* di Sh. Anderson, 1923) un piccolo industriale di macchine lavatrici, dopo aver trascorso metà della sua esistenza nella maniera più anonima tra casa e fabbrica, improvvisamente ritrova il senso della propria individualità, apre gli occhi sul mondo e lo scopre palpitante, miracoloso là dove l'uomo, sottraendosi all'ondata livellatrice della civiltà meccanica e ai suoi miti, è riuscito a mantenere i contatti con la natura e a lasciar parlare se stesso senza riserve. Tra le prime scoperte che egli compie nel nuovo stato di grazia, una particolarmente lo sconvolge: quali abiti ha mai indossato in tutti questi anni, in quale casa ha vissuto? In quale orribile casa, estranea a tutto ciò che egli è, meschina, sconsolatamente uguale a milioni di altre. E sentendosi trasportato a ristabilire contatti umani, la prima operazione che deve compiere è quella di far crollare mentalmente le opprimenti mura che inscatolano il suo prossimo, lo sopprimono umanamente, invece di esserne espressione.

Nel processo di rinnovamento architettonico che ferveva in Europa negli stessi anni, la voce di questo industriale, che con tanta schiettezza si riconosce alienato nel movimento di industrializzazione del suo Paese, non avrebbe trovato alcuna eco nè sociale nè culturale. In Europa la figura di industriale che si associò ai nomi di Le Corbusier, Gropius, Mies, ecc., ossia alla corrente razionalista, e vi contribuì concretamente con commesse di lavoro, fu di tipo intellettuale, illuminato, cosciente della propria funzione progressiva in politica come in arte. Una minoranza che optò a che i problemi venissero posti in maniera scientifica, pianificatrice e livellatrice insieme. In vista di una norma, di uno standard di vita, il rigido divario tra classe dirigente e proletariato esige una mediazione innanzitutto sul piano quantitativo. Porre la questione in termini individualistici sarebbe sembrata allora eresia reazionaria.

In America la situazione si presentava diversa: il capitalismo in fase espansiva alimentava una classe intermedia fluttuante cui sempre più il proletariato si assimilava. La cultura aveva fatto difetto ai grandi industriali che, per una svista madornale, avevano accettato l'architettura neoclassica di importazione europea a scapito della Scuola di Chicago (1883-'93) razionalista «*antelitteram*»; i piccoli industriali, commercianti, ecc., quando non rinunciavano completamente alla propria fisionomia, finivano con l'aspirare alla America dei pionieri, degli Individui e, oppressi dall'aspetto artificioso delle loro città, sognavano di fiumi e di praterie, in contatto con la natura, o piuttosto con la Terra. Venivano insomma a costituire complessivamente quella base sociale di uomini-medi americani in cui più drammaticamente si realizzava lo scontro tra il vecchio eppure vitale spirito pionieristico e le nuove condizioni industriali. Quella base che Frank Lloyd Wright elesse a ispiratrice morale del suo lavoro di architetto, via via che veniva precisando per chi, contro chi, con quali criteri, avrebbe adoperato l'architettura.

Con la formula: «Ogni americano ha il dovere di stabilire le tradizioni in accordo con i suoi ideali» (1910) e non peritandosi a identificare concretamente tale americano nel ceto medio, classe incolta per eccellenza che, nell'ambito dei valori, può offrire tutt'al più il proprio buon senso, W., polemicamente con certa pseudo-cultura in continuo stato di soggezione di fronte ai secolari trascorsi artistici europei, mostra di tenere in tutta considerazione tale buon senso, per riaffermare il diritto dell'architettura a esprimere innanzitutto la vita. «La gente è parte dell'edificio — dice W. — e aiuta a creare le cose organiche. La gente può comprenderle e farle proprie e perciò l'organico è la sola forma di espressione artistica che possa essere considerata democratica» (1910).

In nome dunque di un'architettura «organica»

nel senso sopra accennato, W. porta l'offensiva, dagli inizi del secolo, contro ogni forma di classicismo antico e moderno (quest'ultimo nella sua duplice accezione di neo-classicismo e di atteggiamento estetizzante nei confronti del rapporto uomo-architettura) in cui egli individua il prevalere dell'uniforme validità della norma sulla varietà dei fatti umani, in vista della soluzione elegante «dove la vita è impantanata». Mentre non risparmia le lodi all'architettura giapponese, una delle sue accertate fonti culturali, a misura d'uomo già cinquecento anni avanti Cristo, e a quella medioevale così varia, elastica, ricca di sviluppi e di narrativa, anch'essa tutt'uno con l'operare umano.

Altro bersaglio di W., strettamente connesso al primo nella sua polemica, è il movimento razionalista in architettura, almeno per certi suoi aspetti: ad esso contrappone una concezione in cui semplicità, ritmo, simmetria rappresentino una conquista al termine del processo costruttivo e non vengano posti dogmaticamente (ossia formalisticamente) all'origine di esso in quanto un simile procedimento, valutando in maniera astratta l'entità uomo cui l'edificio è destinato, porta inevitabilmente al manierismo, malattia dell'epoca moderna non meno che di quelle trascorse. Così come nella passiva e avveniristica accettazione della «civiltà delle macchine» quale somma categoria del nostro tempo, viene alimentata l'illusione che essa, esauendo tutte le esigenze dell'uomo, rappresenti anche la più legittima sorgente di forme per ogni settore. Fin dai primissimi anni del '900, W. aveva inteso e proclamato l'importanza rivoluzionaria della macchina nella vita moderna, società e cultura; anche se si riserbava il diritto, per l'architettura, di integrarne e di potenziarne la capacità formativa con altri fattori: «Fin da principio io ho avuto la certezza che l'architettura proveniva dalla terra, e che in qualche modo il terreno, le condizioni industriali del luogo, la natura dei materiali e lo scopo della costruzione determinavano la forma di ogni edificio».

Mentre Le Corbusier si fa teorico e sostenitore di un'urbanistica accentrata risolta mediante

grattacieli, su suolo americano (dove solo New York e Chicago, anche per evidente conformazione del luogo, hanno sperimentato integralmente tale soluzione) W. sostiene fermamente la necessità di un'urbanistica decentrata che garantisca all'individuo un effettivo margine di libertà, di spontanei contatti con il paesaggio, quello vero, non quello posticcio, creato da qualche ingegnoso surrogato. Di fronte alla prevalente scelta della soluzione verticale (l'ascensore), W., a lungo da solo, non ha dubbi sul significato profondamente etico di quella orizzontale (l'automobile).

In effetti, i sei punti dell'architettura secondo W. sono imperativi morali, dichiarazioni di fede nella libertà e nell'individualità umana secondo uno spirito che, a ragione, è stato definito pionieristico e whitmaniano, mentre i nomi di Dewey, Peirce, James, Whitehead, Husserl, che la critica più puntuale non à mancato di avvicinarli, saranno sempre più necessari alla comprensione storica di una personalità creativa quasi secolare che, proprio per essere libera e intimamente coerente, «à dovuto» riuscire contraddittoria, fuori da ogni schema. Nella sua Scuola di Architettura a Taliesin volle incisa questa frase: «Quello che un uomo fa, egli ha».

Frank Lloyd Wright è morto nell'aprile scorso all'età di 90 anni (essendo nato nel 1869) quando già molti dei suoi allievi avevano finito col credere alla sua indefessa attività come a un amuleto contro la morte, e il necrologio di prammatica da troppi anni giaceva negli archivi dei quotidiani; dopo aver realizzato oltre 300 edifici e altrettanti progetti la cui storia è narrata in quattro volumi autobiografici, dopo aver scritto numerosissimi articoli, tenuto conferenze ovunque e aver diretto la più famosa scuola di architettura del mondo, dopo essere stato «cubista prima del cubismo, espressionista prima dell'espressionismo, organico trent'anni prima che fosse enunciato in Europa il funzionalismo psicologico». In Italia, tra il pubblico non specializzato, questo grandissimo protagonista della civiltà architettonica contemporanea verrà conosciuto «post-mortem» e forse identificato con quel Wright di cui, qualche

anno fa, fu rifiutato il progetto per un edificio sul Canal Grande a Venezia, ennesima occasione perduta, per il nostro Paese, di pronunciarsi per una soluzione di alta e moderna civiltà.

Nel 1908 W. aveva enunciato i sei principi dell'architettura organica, ad essi faceva seguito la seguente dichiarazione: « Il metodo basato su questi principi non produce necessariamente un edificio bello, ma dà una base di lavoro che ha un'integrità organica... e assicura all'architetto una guida che non lo porterà mai ad essere totalmente falso, fuori del suo tempo e senza giustificazioni ».

Quadri, films e balletti astratti

La mostra del pittore berlinese d'avanguardia Hans Richter alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma avrebbe mancato il suo scopo se non fosse stata abbinata ad un ciclo di proiezioni filmiche dello stesso autore. In tal modo è stata ben messa a fuoco la personalità di un artista singolare, se non di primo piano, della generazione dei Malevic, Mondrian, Delaunay, ecc., che ha indotto a qualche considerazione generale sui rapporti tra le arti figurative e il cinema e, per amore di metodo, il balletto.

Infatti Richter fu il primo pittore, insieme allo svedese Wiking Eggeling, prematuramente scomparso, che considerò la pittura quale laboratorio formale per esperienze da compiersi, in tutta la loro portata espressiva, in altro settore. « Bisognerebbe abbandonare lo sciocco pregiudizio secondo il quale i problemi artistici del nostro tempo possono venir risolti solo con i colori ad olio o con il bronzo » affermò Richter in un momento in cui tale verità era tutt'altro che evidente.

Alludeva al mezzo cinematografico e in realtà la sua pittura, iniziata dopo il 1909 attraverso contatti col cubismo, futurismo, dadaismo e neoplasticismo, sfociò in una tematica di forme astratte nelle quali la relazione temporale, l'esigenza ritmica di successione diventavano così dominanti da non poter essere soltanto allu-

se, ma da dover essere appunto materialmente espresse. Il cinema era l'arte nuova che meglio si prestava a rendere effettiva questa esigenza di tempo vivo e scandito. Così dai « rotuli », strisce accentuatamente rettangolari (come le usavano gli antichi egizi e i cinesi) su cui Richter disegna progressivamente combinazioni sempre più complesse di elementi astratti, sovente ispirato dalla tecnica musicale, dalla « fuga » ad es., e da tutte quelle leggi armoniche che aveva appreso alla scuola di Ferruccio Busoni, passa alle sequenze filmiche, al montaggio senza peraltro abbandonare la pittura, anzi trovando in essa continui stimoli e soluzioni.

Nascono i primi documentari astratti o balletti cinematografici, in cui Richter si propone di « variare e di orchestrare gli elementi più semplici », di creare una « nuova sensazione di fermare il tempo, di viverlo nei suoi corsi e ricorsi: essere e divenire ». *Ritmo 21* (appunto del 1921), che offre soltanto una danza ritmica di rettangoli neri, grigi, bianchi, fu presentato a Parigi da Théo Van Doesburg e, nel 1924, insieme a *Enir'acte* di R. Clair e al *Ballet mécanique* di F. Léger, a Berlino dove suscitò vivo scalpore tra il pubblico.

Dopo *Ritmo 21*, *Ritmo 23* e *Ritmo 25* proseguono le ricerche di Richter, mentre altri artisti d'avanguardia, specialmente surrealisti, intraprendono esperimenti analoghi che segnano, nella tecnica cinematografica, una fase importante: quella nella quale viene posta in luce la capacità emotiva e espressiva di una successione ritmata di immagini, indipendentemente dal tessuto narrativo e drammatico relativo alla vicenda in quanto tale. Attraverso questi esperimenti venne chiaramente indicato come l'arte cinematografica avesse ben altre prospettive che quella di registrare automaticamente su pellicola una rappresentazione teatrale. Non a caso Eisenstein considerava il *Ballet mécanique* di Léger un capolavoro di stile e un programma di tecnica e di poetica filmica.

Contemporaneamente o poco dopo le danze cinematografiche di quadri, rettangoli, cerchi, spirali e denti di pettine, ecc., Kandinsky, Schmidt, Schlemmer (1921, Bauhaus di Weimar) e Léger (1925) pongono mano ad analoghi procedimenti

nell'ambito del balletto vero e proprio, tentando di affidare ad immagini più o meno astratte, mosse da ballerini secondo un determinato ritmo, il compito di creare un parallelismo visivo della musica. La danza tende in tal modo a liberarsi dall'asservimento alla trama e al racconto per sprigionare la propria essenza nel ritmo e nella invenzione coreografica. Un autorevole spettatore dei balletti astratti della Bauhaus poté scrivere in seguito: «... ed era bello vedere, alla fine ... un quadrato rosso e uno azzurro scivolare sulle punte nel finale e poi ricader su un lato e scomparire fra le quinte». Mentre la precisione del mondo meccanico, come per la pittura, ispira la purezza della linea, lo spazio astratto, la cronometrata evoluzione dei danzatori.

Tornando a Richter, questa pratica di «balletti astratti cinematografici» rimarrà circoscritta ad un periodo, che compone tuttavia, nel suo lucido estremismo tecnico, un nucleo fondamentale di stile e di invenzione anche quando, in seguito, germinerà altre esperienze: accordando l'oggetto naturalistico e la forma astratta per amore di choc espressivo o presentando in *Apparizione mattutina* del 1927 un'ipotetica ribellione degli oggetti contro la consuetudine, con insofferenza tipicamente dadaista e anarchica.

Questo dominio esatto e sincopato del tempo e della successione delle immagini gli gioverà anche in films di ispirazione politica e sociale come *Inflazione* (1927-'28), *Sinfonia delle corse* (1928-'29), ecc. e di ripresa surreale come sarà in particolare nei più recenti films del dopoguerra: *I sogni che i soldati possono comprare* (1944) e *8x8* (1956-'57) a colori, recitato, secondo una sua abitudine, da pittori, musicisti, scultori (in questo caso Arp, Cocteau, Calder, Tanguy, ecc.) su una fantasiosa interpretazione del gioco degli scacchi.

Forme e tecniche nell'architettura contemporanea

Nella mostra che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ha presentato dal marzo all'aprile scorso sotto il titolo: *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea* erano abbinata due sezioni. La

prima comprendeva un'importante rassegna della attività del più noto tra gli architetti razionalisti europei (e inoltre urbanista, pittore, scultore; arredatore, grafico, scrittore), Charles-Edouard Jeanneret, alias Le Corbusier, nato a La Chaux-de-Fonds, Svizzera francese, nel 1887; la seconda, ordinata con la collaborazione di uffici competenti del complesso siderurgico Cornigliano di Genova, era volta a documentare l'impiego della lamiera d'acciaio nelle costruzioni moderne attraverso l'esempio di vari architetti ed in particolare di uno dei più fermi sostenitori di tale uso: Konrad Wachsmann.

L'impostazione della mostra quindi eludeva di proposito il carattere monografico, pur sottintendendolo, per introdurre il pubblico all'interno di una tematica del «costruire nel nostro tempo», ponendogli di fronte una concreta situazione tecnico-industriale nell'ambito della quale, e da lei condizionato, l'architetto (e in stretta collaborazione con lui l'ingegnere e gli specialisti vari: dei materiali, della meccanica, della produzione, dell'organizzazione economica e sociale) realizza nuove forme, sfatando così l'opinione, ancora assai diffusa, di un'attività architettonica che crea sotto la spinta del «Bello», quale categoria spirituale eterna, e indipendente da quell'elemento tutto materiale e volgarmente utilitario rappresentato dallo sviluppo tecnico. Pregiudizio questo tra i più deleteri, che spesso ostacola la comprensione dei fatti maggiormente significativi della nostra civiltà. Va quindi reso atto alla Sovrintendenza della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma di questo giusto avvio alla diffusione dell'architettura moderna tra il pubblico italiano il quale spesso, e non per sua colpa, la identifica con certa scadente produzione novecentesca sorta alla periferia delle grandi città.

La mostra del grande artista svizzero, ordinata dagli architetti W. Boesiger e E. Katzenstein di Zurigo, che — come ogni mostra di architettura — ha dovuto superare difficoltà organizzative e didattiche assai notevoli essendo costretta a sostituire fotografie, disegni, modelli agli originali, era composta principalmente da fotografie ingrandite di costruzioni e progetti di Le Corbusier,

oltre a dodici modelli, che complessivamente documentavano: la progettazione della capitale del Punjab, Chandigarh (India) — gli strumenti di lavoro di L.C. — la Cappella Notre Dame du Haut, presso Ronchamp — costruzioni ad Ahmedabad — studi per musei — e infine quattro gruppi in cui erano esemplificati, per settori, alcuni momenti dell'attività di L.C.: progettazione di un centro urbano — abitazione — architettura — finestra. Inoltre l'esposizione comprendeva 30 dipinti dal 1918 al 1957, 3 sculture e una serie di disegni.

Per intendere in quale concezione spaziale L.C. abbia intrapreso la propria attività di architetto, è bene rifarsi a quel processo di dissoluzione della prospettiva rinascimentale che esplicitamente si rivelò col cubismo, all'origine, com'è noto, di numerose tendenze di rinnovamento architettonico. A Parigi, nel 1917, L.C. trovò nelle soluzioni cubiste i termini di una rappresentazione simultanea, interno-esterno, degli oggetti secondo una nozione di spazio percepito quale entità multilaterale, relativa ad un punto di vista mobile. E se nella pittura (cui da allora si dedicò L.C. fondando insieme a A. Ozenfant un movimento detto « Purismo ») la quarta dimensione, ossia il tempo, dovè essere indicata mediante un procedimento intellettualistico di analisi e di sintesi plastica dell'oggetto, nell'architettura il problema presentava un ordine di soluzioni più diretto. Un edificio lo si percorre, gli si gira intorno: la quarta dimensione è il nostro stesso moto. L'edificio avrà incorporato la nuova nozione di spazio se l'articolazione delle sue forme sarà calcolata in vista di questa spregiudicata ricognizione che non ammette più le usuali gerarchie prospettiche rinascimentali: facciata principale, lati, fronte posteriore.

La *Villa Savoye* (1928-'30), considerata come il più alto raggiungimento di cubismo architettonico, non presenta infatti alcun punto di vista che esaurisca da solo la vita spaziale dell'edificio, la sue molteplici relazioni dell'interno con l'esterno. La casa si snoda comprensibile e nuova da tutti i lati, in niente misteriosa e oscura, in tutto invece razionale e classica. Come i pittori cubisti, così

L.C. sceglie le forme primarie dello spazio, « les belles formes » della geometria (già in auge nell'architettura egiziana, greca, romana), nell'intraprendere una costruzione al di fuori di ogni stile precedente. « Ciò che distingue un bel viso — afferma L.C. — è la qualità dei lineamenti e un valore tutto particolare dei rapporti che li uniscono. Il tipo del viso appartiene ugualmente a tutti gli individui, bocca, fronte, ecc..., tuttavia ogni volto è diverso ». Fuor di metafora, volutamente L.C. si attiene ad un linguaggio figurativo, nella sua purezza, assai limitato: quello che gli preme è di trovare, all'interno di esso, la soluzione ottima fra tutte, la combinazione perfetta, universalmente valida, di quegli elementi. La differenziazione, cioè a dire il risultato volta a volta armonico e vario, senza il quale tale formula rientrerebbe nel campo della pura ingegneria, L.C. la affida alle modulazioni di luce e d'ombra, dunque alla scultura che, intesa intrinsecamente alla costruzione, altro non è che la « modénature ». Il Partenone, massimo esempio per L.C. di armonia architettonica, è opera di Fidia, lo scultore.

Ma come poté L.C. raggiungere i suoi scopi di interpenetrazione di spazi, di instabile equilibrio di forze, di trasparente leggerezza delle costruzioni nell'aria? Non certo con i tradizionali sistemi del costruire, ma utilizzando ai suoi fini modi che già nel 1918 erano stati impiegati da altri architetti novatori o che si trovavano pronti nella industria come i volumi puri, le superfici continue, i pilastri, le finestre orizzontali, le rampe, la banchina ferroviaria, ecc. L'uso del cemento armato permise a L.C. di realizzare i suoi intenti architettonici. Primo fra tutti l'interpretazione della struttura di un edificio quale scheletro da cui derivano quasi per intero i cinque punti che per L.C. stabiliscono i rapporti tra l'architettura e la costruzione nel nostro tempo. Essi sono: « i pilotis », che per mezzo del trave portante sostengono l'intero peso dell'edificio disobbligando i muri con conseguente « indipendenza dell'ossatura e del muro stesso »; « le plan libre », ossia l'organizzazione distinta dei singoli piani che possono così venir modellati nel loro spazio

interno con tutta varietà mediante paratie, scale, divisori, ecc.; « la facciata libera » di essere aperta da finestre per tutta la larghezza del piano e infine « il tetto-giardino », concepito come una faccia dell'edificio guardante il cielo, in contatto dunque con la natura.

Il razionalismo costruttivo di L.C., che lo porta a contrassegnare ogni fase della sua lunga attività con l'equivalente esposizione teorica del canone di lavoro, la « regola » entro cui si è sviluppata la creazione quasi a garantirne una logica efficienza e innumerevoli possibilità di applicazione e di variazione (tracciati regolatori, sistemi urbanistici, modulator, griglia, ecc.), poggia su una particolare interpretazione della civiltà contemporanea, enuclea i termini del rinnovamento architettonico a immagine e somiglianza di un ideale protagonista del nostro tempo: l'uomo-tipo, anonimo, spogliato di ogni carattere individuale, ricondotto ai suoi lineamenti essenziali, l'uomo-massa che esige soluzioni standard.

Formatosi nel clima sociale e artistico del primo dopoguerra, L.C. vide nell'architettura, quale veniva accordandosi alle forme più avanzate di civiltà meccanica e industriale, un mezzo per raggiungere quel livello comune di benessere che avrebbe funzionato da antidoto al crollo dei valori nella società borghese, alla lotta di classe, alle rivoluzioni. Utopia che accompagnò sovente le posizioni estreme dell'avanguardia razionalista e nell'ambito della quale è da intendere un brano come il seguente, scritto nel 1925 con disinvolto ottimismo, ma con generosa certezza di positività: « La casa operaia occupa già begli spazi salubri e allegri, e la stanza da bagno è vocabolo entrato nell'uso corrente; la prima classe del "métro" non si differenzia che per quattro soldi dalla seconda; la piattaforma dell'autobus è il luogo democratico dove si affollano uomini con la "casquette" e signori col "raglan"; sollevando la "casquette" l'uomo dice con sicurezza: "Del fuoco, signore, per cortesia" ».

CARLA LONZI

TEATRO

Il buio in cima alle scale

Una corrente rappresentativa del teatro americano di oggi è anche certo intimismo che porta alla ribalta fatti e cose di tutti i giorni, apparentemente senza alcuna importanza, dilatandone i significati, rallentando il tempo in una ricerca di verità e di espressione. Averci insegnato che si possono fare drammi anche senza scomodare le grandi passioni o i grandi sentimenti è, in fondo, una buona indicazione verso quel realismo che non è sempre fatto di eroi e di antieroi. William Inge, in Italia lo si conosce più che altro attraverso i film che sono stati tratti da due sue fortunate commedie, *Picnic* e *Bus Stop*, apparentemente così diverse tra loro ma, in fondo, entrambe

di tono popolare e paesano, con quel ritmo da sagra agreste e festosa entro cui si muovono personaggi solo un poco forzatamente caratterizzati, ma senza grandi torbidi, senza quei problemi che incupiscono altre opere, altre commedie. Piuttosto sono i personaggi di contorno, che prestano il verso ad un discorso sulla malinconia, sulla solitudine, sulla aridità dei sentimenti, dal cui riflesso nasce la problematica. Così il teatro di William Inge sembra procedere sui binari dell'intimismo, più vicino a quel realismo di rappresentazione, a quel sentire i personaggi sotto una prospettiva letteraria, che ricorda il mondo di Thomas Wolfe, quasi un riepilogo nel ricordo di una infanzia o, almeno, di una rappresentazione con personaggi della fanciullezza che compongono

le loro preoccupazioni con quelle dei grandi. C'è una dolcezza, proprio, in quel raccogliere da battute, sospiri, giochi e pianti da ragazzi, gli elementi compositivi in una sincerità d'espressione, che rende clima e atmosfera. La vecchia casa, la provincia americana, profonda, come immersa nel tempo, il sole, la pioggia, il lento trascorrere delle ore, gli improvvisi litigi hanno un sapore così letterario da fare del teatro di Inge il teatro della parola scritta, difficile, a volte, a rappresentare.

Neanche *Come back, little Sheba* abbiamo visto in Italia, direttamente: ma attraverso la mediazione del regista Daniel Mann il film ha saputo rendere quel clima crepuscolare e, forse, romantico, dove la tristezza della vita di due anziani sposi, il tramonto della loro esistenza piena di speranze e di sogni, suggerivano, in ogni momento, annotazioni precise, proprio quando più la pesantezza dei ricordi si faceva triste e ingombrante. La presenza della giovane ragazza riapre antichi ricordi nei due coniugi rimasti senza figli, ridesta, per un momento, la loro esistenza senza romanzi, senza luci, senza illusioni.

William Inge ha questa particolare capacità di cogliere dolore e rassegnazione, di ridestare sentimenti e passioni, di vivere, insomma, accanto ai suoi personaggi, quasi raccogliendo gesti abituali e dando loro consistenza teatrale. Così, in questo *Buio in cima alle scale*, sentimento, poesia e intimismo risuonano per le quiete stanze della casa, dove la madre, il padre e i figlioli vivono nell'attesa di gioie e di avvenimenti più grandi; ma dove i veri significati della vita che scorre sono, proprio e soltanto, gli avvenimenti di tutti i giorni — quel partire e quel ritornare — e le gioie sono quel vivere giorno per giorno, quel soffrire per le piccole vicende quotidiane.

Sembra assai poco per un intreccio drammatico. Ma William Inge non bada sostanzialmente agli intrecci, anche se poi qua e là mette nel suo testo tante cose da lasciare incerti del perchè e del per come questo o quel personaggio entri e sparisca, così repentinamente, lasciando come una scia di improvviso rimpianto. Tale è il personaggio del ragazzo ebreo, Sammy Goldenbaum — ufficialetto

orfano, con una madre, attrice del muto, che si vergogna di lui — che ha tanti complessi nel cuore da morirne, meravigliando con il suo suicidio quanti credevano alla sua apparenza allegra e svagata. Di questi episodi il suo testo è affollato ma in concreto, per la linea drammatica, contano solo i giorni della famiglia Flood; quell'attendersi la madre una serenità irraggiungibile, quel volere il padre una vita errabonda, quel pretendere la figlia una esistenza tutta per sé, quell'accettare il figliolo un mondo contemplativo, dove l'immaginazione riempia quelle amare pieghe della realtà. Ma sarà proprio la zia Lottie, con il fallimento del suo matrimonio, con quell'arido risvegliarsi sterile e senza felicità coniugale, con un marito affettuoso ma impotente, a far desiderare la presente realtà a chi crede troppo nei desideri sino a perdere di vista il concreto, sino a non vedere più la propria condizione felice. Naturalmente si tratta di una felicità relativa, di una assenza del male, nell'equilibrio dei sentimenti. Zia Lottie, sempre di buon umore, sempre pronta allo scherzo, al sorriso, al pettegolezzo, al second'atto scoppia improvvisa in un pianto nervoso, esprime dolore, malinconia, solitudine e disperazione. È un atto piuttosto bello, ma costruito con troppa cura di particolari ad effetto: ha una sua efficacia espressiva ma rompe l'equilibrio che Inge ha impostato. Qualcuno, forse, troverà questa parte migliore, proprio per la sua teatralità, ma assai meglio è quando lo scrittore resta fedele al suo mondo, intimamente inquieto, al ritratto d'ambiente, al gioco letterario.

La regia di Giorgio De Lullo è bella nella parte esteriore, nel rendere il sapore della antica casa; nel costruire, assieme allo scenografo Pier Luigi Pizzi, un interno vivo, sapientemente espressivo; nel muovere con prolungate pause l'attonito smarrirsi dei personaggi nei riflessi dei loro sentimenti. Ma manca a De Lullo proprio l'accortezza critica, l'attenta capacità di lettura, quell'avvicinarsi alla parola con un senso di interpretazione. « Dio mio, come sarebbe bella la vita se fosse dolce come la musica » dice Rubin Flood: la inquietudine di alcuni personaggi andava ricercata con un senso maggiore di unità e certo

macchiettismo (sottolineato particolarmente da Rossella Falk nel personaggio di zia Lottie) andava evitato e tutto l'impasto avrebbe assunto una dimensione più poetica, sarebbe stato più teatro letterario e, in ogni caso, si sarebbe avvicinato di più alla bellezza di questo intimismo, fatto proprio di piccole cose.

La giustizia

Il teatro è genere letterario: la parola scritta, la ricerca di una maturità espressiva, la forza stilistica sono gli elementi dai quali nasce la costruzione scenica, la stessa suggestione drammatica, la poesia di un gesto, di un'azione, di un personaggio. Limitato ai mestieranti, il teatro decade: anche il pubblico si accorge che certe situazioni non bastano più, e che la forza della parola si impone, rende umani e credibili i personaggi. Quando Giuseppe Dessì scrisse la sua *Giustizia* non pensò certo ai problemi di esecuzione scenica, non pensò alla costruzione secondo i moduli precostituiti. Scrisse la sua pagina curandone l'impulso, lasciando attorno quell'aria che è espressione, quella verità che è realismo. Dopo anni di silenzio, quella pagina è ora divenuta rappresentazione teatrale, ha trovato la giusta dimensione scenica, ha trovato la forma per far muovere quei personaggi, per rendere visiva quella lunga e tormentata inchiesta giudiziaria nel cuore della Sardegna, dove più gli animi sembrano essere chiusi allo scorrere della vita. Dessì ha tutto previsto: nelle azioni descrittive c'è questo vivo senso della realtà, c'è questo religioso modo di concepire una esistenza tutta interiore. Ci sono le voci della gente riprese con un senso di verità, ci sono le credenze antiche come in un rito, in un crogiuolo di superstizioni, che sembrano arrestare la stessa esistenza; ma c'è anche quel fermento continuo, per cui la vita ha un suo rigore, un suo significato anche di rassegnazione. La figura di Pietro Manconi ha una sua evidenza espressiva, che non è certo facile dimenticare; la sua saggezza nasce da una intelligenza antica, la sua sfiducia, dalla vita recente: (« Quindici anni fa sono stato accusato ingiustamente di omicidio. Ho fatto

dieci mesi di carcere preventivo, ho speso l'anima in avvocati. Ho perduto molti amici. Invece di aiutarmi mi hanno abbandonato »). È un personaggio che alla fine, quando rientra in scena portato a braccia, ammazzato in un conflitto dai carabinieri, lui « innocente come un bambino », diviene anche simbolo di amarezza e dolore.

Dessì conclude il suo dramma all'inizio di una veglia funebre e tornano in mente, con quelle candele che si spengono una ad una, come in un rito magico, le tradizioni di antichissimi piani e lamenti. Tutto il dramma ha la cadenza di un'azione immemorabile, sembra un ricordo, ed è proprio quel leggero spostamento negli anni, quell'averlo voluto ambientare attorno al 1943, ad accentuarne il sapore ancora più letterario. Come da una memoria colma di richiami e di annotazioni sembra emergere quella porzione di paese, nell'interno della Sardegna, chiuso nelle sue strade, dove l'acqua limpida da bere viene gustata come una benedizione di Dio, dove le donne nei loro scialli neri vivono con una fierezza che riluce dal profondo dei loro occhi consapevoli (« È Africa anche qui... Anche qui si sta abbastanza male senza andare in Africa... »), dove gli uomini si sono rassegnati ad avere una giustizia diversa da quella naturale della legge dell'onore. « Eravamo tutti stanchi — spiega un contadino — e più di noi erano stanche le donne. Le donne vollero le paci e il perdono; e ci furono paci e perdono, giurati nelle mani del Vescovo... E tutti giurammo sul Vangelo che la giustizia, da quel momento, dovevamo lasciarla ai Carabinieri. Che cosa hanno fatto da allora? ». L'interrogativo avrà, purtroppo, risposta quando l'innocente verrà ucciso. Ma la polemica di Dessì non ha come obiettivo il riproporre un ritorno alle antiche leggi della vendetta, cerca solo di riportare lo spettatore al centro di una realtà italiana di questi anni e far riflettere su una « condizione umana » per più versi intollerabile. Teatro della verità si potrebbe dire, quanto lontano dalla realtà come colore locale, di un D'Annunzio: ogni cosa è viva, ogni cosa ha in sé la polemica e gli uomini sono uomini, i carabinieri carabinieri, i preti preti. Ogni persona ha il suo aspetto

di tutti i giorni e la situazione si sviluppa nel chiuso rigore di una ricerca autentica. La letterarietà non significa astratta poesia, non perde il suo senso reale.

Il realismo di Dessì è un realismo piano, dentro le cose, affettuoso, umano: (« Siete voi che dovete parlare — dice il maresciallo rivolto alla gente —; perchè non collaborate? La vostra tattica è sempre la stessa: il silenzio. Siete come alberi, come rocce. Non si sa mai quello che pensate, quello che sapete »). C'è una esigenza di comprendere ogni posizione, e la polemica della scrittore nasce da questo bisogno di essere vicino alla gente, alla terra, proprio dalla conoscenza di una mentalità resa viva nei particolari, negli accenti, nelle descrizioni. Nel terzo atto il senso corale del dramma, con lo stringersi dell'inchiesta, si fa più concreto, trova più respiro, più forza di rappresentazione, più validità umana. È tutto il paese chiamato a partecipare: il dolore divine simbolo, il tempo viene rammentato nei dettagli, la vecchia donna Minnia Giorri acquista più rilievo, la sua reticenza una ragione. Chiusa, implacabile, ha negli occhi un lampo come di lama tagliente. E quando confesserà che il suo silenzio era colpevole per difendere il marito assassino, ora che il giusto sarà stato ucciso, la furia popolare esplose contro di lei. Inizia la veglia funebre con invettive e lamenti sul corpo di Pietro Manconi « depositato dentro il sudario bianco presso la porta di casa. Le candele e le lanterne si spengono lentamente mentre Adelaia, la moglie, intona piangendo: "innocente come un bambino..." ».

La rappresentazione si avvale di una scena assai efficace: Mischa Scandella ha come scavato un angolo della Sardegna, con le case addossate, i ballatoi che danno ritmo all'azione, gli interni e le strade di pietra, strette e scoscese. Il regista Giacomo Colli ha tenuto lo spettacolo in mano leggendo bene nel testo, restando attaccato il più possibile alle parole e alle indicazioni dello scrittore. Minnia Giorri ha trovato in Paola Borboni accenti di verità profonda; Pietro Manconi ha avuto da Gianni Santuccio l'umanità, la malinconia e la rudezza necessarie. E il senso della pagina scritta, il suo stile, ha trovato l'equiva-

lente nello spettacolo che ha avuto anche successo popolare: riprova che il teatro ha bisogno della letteratura e che il pubblico, al di là del mestiere, cerca la sostanza umana e poetica.

Le allegre comari di Windsor

Quando Shakespeare scrisse *Le allegre comari di Windsor*, Falstaff, come personaggio di beffe, furbo, corpaccioso e sferzante, aveva già concluso la sua spensierata esistenza. Eroe di « canagliasca grandezza » apparve per la prima volta nell'*Enrico IV*: e fu fustigatore di costumi contrario alle ipocrisie cortigiane, sempre in rivolta con le norme del conformismo e del quieto vivere. Personaggio prediletto da Shakespeare e, in fondo, amato dal pubblico che vedeva nelle sue truffe e nei suoi raggiri la rivincita contro il male e i compromessi della società, alla sua morte — nell'*Enrico V* — si rimane con una profonda tristezza e meglio si comprende come la sua presenza riempisse davvero la scena di buonsenso e di estro. Era un uomo, e in contrasto con i manichini servili, la sua spregiudicata vicenda aveva un significato di beffa continua, quindi di insegnamento e di vita. Con *Le allegre comari di Windsor*, per compiacere a quanti rivolevano Falstaff in vita, Shakespeare richiama a sé questo personaggio stupendo, gli crea attorno una quieta malinconia delle cose, rende il suo sorriso meno insidioso, mostra l'altro lato del personaggio, spiega la sua debolezza verso le donne. E crea il ricamo, sottile di umore e di brio, de *Le allegre comari di Windsor*, con una spensieratezza continua, muovendo il lazzo e lo scherzo secondo le regole sceniche della commedia italiana: ma sotto il profumo del gioco innocente delle sottane fruscianti delle donne galanti decise a vendicarsi di questo « vecchio impenitente » che manda messaggi d'amore uguali a due dame rivali, si sente un sottile gusto di ambiguo piacere, che riveste l'opera di una acre follia. Così le tre beffe famose — Falstaff tra i panni sporchi gettato nel Tamigi nella cesta della biancheria da lavare; Falstaff travestito da vecchia megera, bastonato a puntino; Falstaff, infine, burlato nel bosco dove un appa-

rente incantesimo crea un crudele balletto di streghe e di gnomi — hanno la dolce fantasia del dispetto della donna umiliata. E l'attrazione che Falstaff sente, per cui ogni volta sarà vittima consapevole — quasi il sottoporsi allo scherno sia per lui gioia e dolore — sarà il segno della sua follia inquieta, che dà carattere al personaggio, umanità e fantasia.

Il punto centrale delle *Allegre comari di Windsor*, rappresentato da Gino Cervi, doveva consistere proprio in questa definizione del personaggio vittima delle donne perchè queste, a loro volta, sono state da troppo tempo vittime dei suoi scherzi e delle sue impertinenze. Il patire, al quale Falstaff si sottopone, non è dunque dovuto ad amore o al rimbambimento senile, come appunto la recitazione di Cervi potrebbe far credere, ma alla attrazione che « l'eroe » sembra provare nell'essere oggetto della vendetta muliebre. Del resto, che il suo amore per le due vecchie signore, Page e Ford, fosse insincero, lo dimostra la uguaglianza della scrittura nei due biglietti

inviati, nei quali giura eterno affetto con le stesse parole! Commedia crudele, dunque, aspra anche nell'impasto variato di lingua, in cui l'inglese si avvale del latino maccheronico e del francese campagnolo, per meglio rendere il senso corale della rappresentazione.

La regia di Pietro Sharoff non sembra dunque aver afferrato il carattere penetrante del testo: formalmente, i colori, le scene, le allegre risate delle donne, le meschinerie dei galanti mariti avevano un loro significato espressivo, creavano lo spettacolo bello e variato. Ma lo spirito era cambiato e ridotto Falstaff a vittima, per amore, delle beffe di due donne, ogni cosa è restata forzatamente esteriore, favola quasi naturalistica e non acce designo di un personaggio sottile. Gino Cervi è stato assai bravo, misurato e preciso: ma se avesse riguardato il suo personaggio sotto una luce più acuta, dove grandezza e miseria si congiungono per dare un più inquieto carattere, avremmo avuto una edizione critica, letteraria, attendibile di questo capolavoro di Shakespeare.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Nuvole sul teatro lirico

È penoso imbattersi in un amico i cui giorni di vita sappiamo contati: gli rivolgiamo domande senza convinzione, e le risposte aggiungono alla pena lo sgomento; eppure in fondo a noi il barlume tenue dell'ottimismo cerca forza nel proverbio popolare che se c'è vita c'è speranza; e il commiato è meno amaro e triste. Dopo qualche minuto la ragione cancella quanto era affiorato di roseo, e ricadiamo nella oscurità dell'angoscia; se invece, improvvisamente, non percorso da segni premonitori, un dolore ci colpisce, troviamo pronte in noi le forze per sostenerlo, e la rassegnazione è più pronta al conforto. Queste parole appaiono strane in testa ad un

articolo che tratta di musica e di problemi musicali, eppure esse sono il riflesso logico di una situazione che minaccia la morte del teatro lirico. Allorché apprendiamo quali i programmi in studio per gli anni futuri, quali le speranze dei giovani artisti e le opere che gli autori stanno meditando o realizzando, ci prende l'angoscia di chi sa che l'amico così fertile di progetti per la prossima villeggiatura non vedrà il primo giorno dell'estate.

Dopo circa quindici anni di rimedi elargiti in extremis, e che hanno aggravato l'enorme tumore della passività, il teatro lirico non ce la fa più e morirà, come un qualsiasi commerciante incauto, sotto il peso non già dei debiti, ma degli interessi. Oltre quattro miliardi di interessi pas-

sivi minacciano di schiacciare ogni cosa, e non è detto che lo spettacolo finale non sarà quello della vendita all'asta di tutto quanto è bagaglio della lirica. Vedremo all'incanto i costumi di Aida, il Nilo, le tende di Azucena, i castelli di Lucia, i gioielli di Margherita, la cetra di Orfeo, la chitarra di Figaro e gli stessi personaggi, così cari al nostro cuore, vivranno solo nella memoria di chi ebbe la ventura di averli confidenti e amici.

Una legge progettata da anni, accantonata ogni sei mesi dal nostro Parlamento che non vuole dar peso a certi aspetti della vita dell'arte, grava come una spada di Damocle sopra il teatro: dopo il peso degli interessi passivi, i pericoli di una legge che risolverà i problemi distruggendoli. Gli Enti Lirici che hanno costituito la forza centripeta capace di trattenere il patrimonio musicale dal pericolo del dissolvimento, scompariranno, e al loro posto avranno vita degli strani Consorzi che daranno finalmente allo Stato la gioia di lavarsi le mani da qualsiasi responsabilità: un atto da Pilato di fronte alle leggi esatte e inesorabili degli interessi bancari che domandano la condanna del povero teatro alla morte per esaurimento.

Le conseguenze di cotesta legge sono prevedibili: il consorzio porterà fatalmente alla mancanza dell'unità di comando, ché ai rappresentanti dei vari enti sovvenzionatori non parrà vero di mettere bocca nel mondo dorato del teatro, con la incompetenza e l'incapacità che conosciamo per esperienza; l'amministrazione, nella migliore delle ipotesi, diventerà meccanica e si congelerà nella rigidità dei compartimenti stagni là dove occorre una ricca attrezzatura di vasi comunicanti; la politica prevarrà sulle esigenze artistiche e il teatro diventerà il contentino per quanti non hanno ottenuto i compensi sognati in settori più ricchi; dal disordine cadremo nel caos ed al caos seguiranno le liquidazioni più o meno clamorose; le maestranze artistiche si disperderanno nel deserto della disoccupazione, e nessuno raccoglierà il grido di dolore delle centinaia di dispersi.

Chi ha occasione di recarsi qualche volta all'estero si accorge subito che accanto alle scarpe

italiane, ai vestiti italiani, alle pizze napoletane ed agli spaghetti, gode di reputazione anche la lirica italiana; la nostra letteratura e le nostre arti plastiche entrano soltanto negli ambienti degli intellettuali e raramente discendono nella conoscenza degli strati più bassi e più vasti; la lirica invece è ancora un viatico che accompagna graziosamente i nostri viaggi oltre confine. La fama dei nostri teatri supera agevolmente le barriere geografiche e politiche, e grazie ad essa ancora accorrono in Italia giovani di tutti i paesi, ansiosi di apprendere i modi che da oltre due secoli permettono alla nostra scuola il dominio evidente e incontrastato. Cosa accadrà quando, uno ad uno, gli Enti cadranno negli ingranaggi dei Consorzi? Cosa accadrà quando fatalmente il decoro e lo stile verranno sacrificati ad esigenze ed opportunismi che nulla hanno a che fare con l'arte? Se i tempi sono difficili qui da noi, sappiamo che non sono altrettanto difficili altrove: in Germania il teatro domina sovrano anche nelle minori città di provincia, in Francia assistiamo proprio in questi giorni ad un riordinamento che tende a fare dei teatri di Stato un modello da imporre all'ammirazione del mondo, in America notiamo lo svilupparsi di attività liriche che si impongono ad un pubblico sempre più interessato; l'Italia, dopo avere insegnato al mondo un'arte e un mestiere, si ritira dall'insegnamento per raggiunti limiti di età; sembra che la legge sulle pensioni abbia travolto anche un organismo che, a parte certi acciacchi, è ancora vivo, vegeto e in gamba.

Chiediamoci ora se cotesto viaggio del teatro lirico verso il fondo dell'abisso non sia stato facilitato dai criteri della gestione e dell'amministrazione, nonchè dal distacco del pubblico da quelle sale che una volta erano il più allettante dei richiami. E la risposta è ovvia ché, secondo noi, solo il decadimento dell'interesse ha portato le gestioni ora a premere la mano sullo sfarzo canoro e scenico, ora a ridursi al lumicino dei cantanti modesti ed alle scene rappezzate e sciatte offerte da noleggiatori poveri di idee nuove e di intendimenti artistici. Nel primo caso l'aumento delle spese non è stato compensato dall'au-

mento degli incassi, nel secondo la diminuzione degli incassi non è stata compensata dalla diminuzione delle spese; due circoli viziosi l'uno al rialzo, l'altro al ribasso, efficacissimi mezzi per l'aumento dei deficit e il geometrico accrescimento degli interessi passivi. Costatazione superficiale cotesta ed a portata di tutti, che invita a guardare più nel fondo, alle cause di tutti i mali che lamentiamo. Sì, è vero, il pubblico non è più quello d'una volta; svagato e distratto oggi, quanto interessato e attento ieri; oggi altri interessi ed altre curiosità: il teatro lirico invece sempre quello. Cambiata la musica, senza dubbio, e ricca in sé degli accenti più nuovi, ma lo spettacolo ancorato ad una forma poco diversa da quella con cui apparve la prima volta agli attoniti amici della *Camerata dei Bardi*. Da allora ad oggi molte le tappe del cammino glorioso e, naturalmente, abbondanti gli abbellimenti apportati alla forma primitiva: eppure lo schema è sempre a un di presso quello di una

volta che gli organizzatori non amano avventurarsi a suggerire impianti nuovi, idee nuove. Alcuni anni or sono, allorché nel *Console* di Menotti apparve in scena, inatteso, un prestigiatore, nacque in noi la speranza che quel mago da « varietà » ispirasse agli uomini responsabili della vita lirica italiana qualche idea nuova, non fosse altro l'idea di uno spettacolo nel quale confluissero, come i fiumi nel mare, elementi estranei alla scena lirica convenzionale: meno elefanti, meno elmi, e corazze, e spade, meno sospiri, e morti, e cortei, ecc., e nello spazio economizzato l'improvviso *salto mortale* d'un acrobata, l'equilibrio agile d'un giocoliere, la battuta secca e chiara d'un attore. Cose nuove che, forse, accanto alla musica e al canto riuscirebbero ad avviare la lirica sopra una strada diversa, quasi certamente migliore di quella attuale.

A meno che la legge che terrorizza tutti non venga approvata rendendo inutili e inoperanti le proposte di chi ancora crede nel teatro lirico.

MARIO LABROCA

CINEMA

Situazione del film storico

Possiamo ingannarci: ma da qualche tempo, per molti segni ci sembra probabile che la formula « romanzo storico » stia rinverdendo con sortite vigorose e promettenti. Lo stesso successo di *Il Gattopardo*, con tutto il rispetto dovuto al valore di un romanziere eccellente, non si spiegherebbe senza ammettere l'insorgenza di una nuova richiesta in chi, ancora, legge: ed è stanco di sentirsi rivogare, in forme letterarie, fatti, problemi, ansie, perplessità, « complessi », che lo ripiombano nel clima greve e senza uscita di cui lo intrattengono del resto, a sazietà, periodici e quotidiani. La nostra vecchia opinione che ogni romanzo e racconto è « storico » in quanto si riferisce invariabilmente a un anno, a un mese,

a un istante scoccato (o non sarebbe possibile ricrearlo in sede poetica) trova ogni giorno conferme. In questo senso il concetto di « storia » coincide con quello di « memoria », convogliando appunto la letteratura di memoria nel gran fiume dell'esperienza umana, individuale e collettiva. Tanto importa, dunque, ricostruire le azioni di un uomo o di una classe del decimo secolo, quanto quelle di un contemporaneo. Il mutamento di costume e di condizioni sociali e politiche potrà, semmai, rendere più arduo il recupero degli « esterni » coi loro stimoli immediati: ma la verisimiglianza con cui i fatti e i caratteri saranno individuati e descritti risulterà tanto più convincente e autorevole quanto più netto sarà il distacco del narratore dal tempo che da essi lo divide. La serena imparzialità del postero, anche

se non scevra di umori personali, potrà così garantire quella costante dei sentimenti che è il nocciolo e l'incanto di ogni umana rievocazione: superando spesso in obbiettività e chiaroveggenza il referto inguaribilmente passionale del contemporaneo.

Tutto questo si è detto ponendo mente alla crisi del cinema, non soltanto nazionale, e ai legami strettissimi che intercorrono fra cinema e narrativa: convinti come siamo che è già cominciata l'età in cui narrare per immagini può tentare un giovane scrittore più che la tradizionale pagina bianca.

E perchè non lo tenterebbe, dunque, se è vero quel che si osserva del romanzo, l'espressione cinematografica di un soggetto propriamente « storico »? Chi, sommariamente, cerchi di rian- dare alle vicende di questo genere, di poco meno anziano della scoperta dei Lumière, non può non riconoscere che esso ha sempre incontrato l'interesse e il gusto popolari: argomento che ai nostri giorni di mito del successo, è tutt'altro che trascurabile. Lo intese benissimo Cecil De Mille che lo manipolò all'americana, come tutti sappiamo, sicuro di investir bene i suoi capitali. Egli lo aveva ereditato dai Caserini e dai Guazzoni: regista, quest'ultimo, di quel *Quo Vadis?* che nel '13 aveva fatto salire a New York da quindici cents a un dollaro e mezzo il prezzo della poltrona. Era, del resto, l'età eroica del film storico, cui via via diedero lustro *Cabiria* e *Intolerance*, allora colossi dello schermo: mentre le *Fabiola*, le *Beatrice Cenci*, le *Gerusalemme liberata* e simili si alternavano nei cinema, sommovendo anfiteatri di cemento, leoni e giganti al naturale, guerrieri cimieruti e donne in veli bianchi. L'industria del film nasceva invaghita della nuova possibilità di sostituire alle descrizioni dolciastre e prolisse dei *Niccolò de' Lapi* e degli *Ettore Fieramosca* costruzioni di cartapesta e paesaggi autentici, talchè gli animosi e sommari registi avevano l'impressione di creare spettacoli inauditi e qualche poco stregoneschi. Al confronto di queste prodezze le pitture slavate di fondali e quinte di teatro diventavano parate da baraccone, il pubblico medio si avvezza ai cibi grossolani ma

fastosi imbanditigli dal cinema che gli risparmiavano la fatica di una collaborazione fantastica, così necessaria allo spettacolo scenico.

Fu verso il '30 e cioè ancora al tempo del muto, che il film storico assunse dignità indiscussa di arte e un livello non mai superato: *Kermesse eroica* di Feyder, *Tartufe* di Murnau, *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *Don Chisciotte* di Pabst mostrarono qual grado di raffinatezza espressiva, dai volti ai costumi, dalla suppellettile al paesaggio, potesse raggiungere l'evocazione di un'età, di un mito, di una poesia, attraverso l'immagine in bianco e nero. Nella *Kermesse* soprattutto, che aveva alle spalle soltanto una mediocre novella, ogni particolare era studiato con cura estrema, ma senza pedanteria, talchè lo spettatore ne riceveva un senso di esaltazione esilarante, di facile piacevolezza. A tali risultati si era giunti mediante sottili accorgimenti che tenevan conto persino del grado di luce assorbito dai tessuti (lo scenario era corredato dei campioni delle stoffe usate per i costumi) sicchè l'immagine giungeva agli occhi dotata di un valore tonale che quasi sostituiva il colore. Senza tema di smentita si può asserire che l'opera di Feyder può stare anche oggi al confronto di un altro capolavoro recente, l'*Enrico V* di Olivier. Se nonchè dietro a quest'ultimo sta il mirabile testo poetico che tutti conoscono, giocato sull'astuzia del contrasto fra realtà probabile e fantasia dotta. Quanto al *Riccardo III*, che qui potrebbe venir citato, esso appartiene alla carriera di un grande mattatore scenico non alla serie dei films storici d'arte.

I quali oggi sono ormai da considerarsi una rara quanto capricciosa eccezione, sogguardata con una certa diffidenza dagli specialisti, coltissimi nel western, nel livido alla Hitchcock, negli esperimenti della nuova scuola francese. Non per questo, tuttavia, il film in costume (chè così conviene chiamarlo) manca ai nostri programmi, esso si è volto interamente alla produzione di consumo, sulle orme, appunto, di Cecil De Mille. Vicende bibliche, vicende nibelungiche, tutto il bagaglio della « storia universale », si succedono nei programmi degli studi in stretta simbiosi con le

puntate grossamente divulgative che i rotocalchi illustrano di atroci tavole a colori. Il colore, gli schermi panoramici, intervengono per soggiogare le platee colla forza di immagini incombenti, verniciate di lustri sudori. Da Cleopatra a Lucrezia Borgia, da Alessandro a Napoleone, gli atteggiamenti, le voci, il linguaggio non mutano e guai al costumista che non accontenti la diva concedendole l'acconciatura che le dona. Eppure, sebbene non poi così grezzo da bere supinamente tanto grosso, il pubblico mostra di preferire questi spettacoli al buon lavoretto modesto, in bianco e nero: in parte per la prevalenza pubblicitaria dei cartelloni, per gli effetti massicci e a sorpresa; ma molto per una confusa aspirazione culturale che, mescolandosi al desiderio di evasione dal proprio tempo, dà allo spettatore ingenuo la sensazione di un acquisto, di una pacificazione che soltanto la contemplazione del passato concede: ed è, in germe, il presentimento di quella « *pictas* » storica che è la forma più alta dell'umana solidarietà.

Sorprende dunque che, senza spendersi in eccessive raffinatezze, il mercato filmico non approfitti delle esperienze realistiche e psicologiche del dopoguerra per immetterle nel genere storico di larga e sicura consumazione. Un tipo di film storico che, a sfondo di figure eroiche e leggendarie, ponesse le reazioni, i pensieri, i sentimenti dell'uomo comune con il suo volto e i suoi panni, così poco diversi da quelli di oggi (i poveri vestono sempre, suppergiù, alla stessa maniera, anche se non sono straccioni) dovrebbe tentare qualche giovane regista che fosse, come non ne mancano, culturalmente provvisto. E tanto più se si riflette a quanto stretta e monotona sia, a conti fatti, la tematica della vita e dei problemi di oggi, chiusi nell'arco di un repertorio che va dalla casuistica del sesso a quella più o meno copertamente sociale: irrimediabilmente bruciati dalla sprezza di chi è coinvolto nel gioco o malamente

medicati da moralità scadute e miopi. Giova credere, inoltre, che in tempi di censura confessata se non ostentata, il soggetto storico non desterebbe i sospetti che insidiano il film di costume attuale, costretto a passare per le forche caudine di tanti emendamenti e mutilazioni. A meno d'incontrare intransigenze e faziosità feroci (e noi speriamo di non essere giunti a questo) il caso di chi ha sofferto ingiustizie mille anni fa sarà più liberamente narrato e compatito di quanto non lo sia quello di chi soffre per una fede giudicata pericolosa a un regime. E, per fare un esempio inverso: se rappresentando la situazione di un collaborazionista europeo dell'ultima guerra, il regista è necessariamente obbligato a una intransigenza senza attenuanti (magari deplorata dai fascisti superstiti in ogni paese e dunque tanto più indispensabile), il caso di un romano del settimo secolo, condotto, per ambizione o avidità a servire i longobardi e a tradire i suoi, potrà essere descritto e considerato con un briciolo di pietà, senza nulla togliere alla simpatia per le plebi soggette ed affamate. Gli anonimi cui pensava Manzoni scrivendo la sua Storia longobardica, sono molto più eloquenti quando le loro ossa sono ridotte in polvere.

Il nome di Manzoni, per finire, ci suggerisce un riflesso: come mai, nel paese dei *Promessi*, il primo e forse l'unico romanzo classico della nostra letteratura, non si è ancor trovato un regista che abbia sentito il desiderio di applicare le esperienze dell'ultimo cinema a un soggetto così ricco di costanti umane, così carico di saggezza buona per tutti i tempi? Sarebbe la prima volta che un film ad alto livello e tuttavia popolare renderebbe un servizio segnalato alla letteratura in genere e a quella italiana in ispecie; divulgando un'opera che neppure dopo cent'anni e una recente traduzione inglese di prim'ordine è riuscita a conquistare i lettori, diciamo così, dell'Occidente.

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

È uscito il numero cinque de

*l'*APPRODO MUSICALE

dedicato a **RICHARD STRAUSS**

SOMMARIO

A. Mantelli	IL TEMPO DI STRAUSS
V. Gui	RICORDI SU RICHARD STRAUSS
L. Mazucchetti	RICHARD STRAUSS E STEFAN ZWEIG
R. Paoli	LE LETTERE DI RICHARD STRAUSS
A. Mantelli	PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE DI RICHARD STRAUSS <i>Discografia</i>
R. Leydi	MUSICA POPOLARE E MUSICA PRIMITIVA <i>Discografia</i>
P. Santi	VITA MUSICALE RADIOFONICA
G. Maselli	IL CONCORSO INTERNAZIONALE DI COMPOSITORI SIMC 1958 <i>Recensioni</i> - LIBRI - DISCHI

La rivista contiene inoltre una interessante iconografia del Musicista

Ogni fascicolo L. 750 (Estero L. 1100) - Abbonamento annuo L. 2500 (Estero L. 4000)

Abbonamento annuale cumulativo alle due Riviste:

L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE - Italia L. 4500 - Estero
L. 7000 - I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 21 - Torino

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

Il libro della sera

È una collana nella quale sono offerte alla lettura raccolta e meditata delle ore più intime pagine di fantasia e di moralità. Ogni volume è corredato da una ricca documentazione illustrativa

ERNESTO BALDUCCI

CONCORDANZE SPIRITUALI

L'uomo è sempre, nel suo profondo, contemporaneo all'uomo: basterebbe a farcene persuasi un incontro con le testimonianze più significative della spiritualità di tutti i tempi e di ogni paese, quali son quelle che questo libro raccoglie L. 1.000

Altri volumi della stessa collana:

FRANCO ANTONICELLI: IL SOLDATO DI LAMBESSA	L. 800
C. BETOCCHI - L. FALLACARA - N. LISI: MISTICI MEDIEVALI	L. 600
ANTONIO BALDINI: IL DOPPIO MELAFUMO	L. 1.000
FRANCO ANTONICELLI: PICCOLO LIBRO DI LETTURA	L. 1.000

*In vendita nelle principali librerie
Per richieste dirette rivolgersi alla :*

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

Prezzo lire 750