

L'APPRODO LETTERARIO

9

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 9 (nuova serie) / Anno VI / Gennaio / Marzo 1960

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO

LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

DIRETTORE

G. B. ANGIOLETTI

REDATTORE

LEONE PICCIONI

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

N. 9 (nuova serie) - Anno VI - gennaio-marzo 1960

RITRATTO DI TRIESTE

pag. 3

GIANI STUPARICH: *Amore per Trieste* - BRUNO MAIER: *Condizione della letteratura triestina del Novecento* - BIAGIO MARIN: *Il dramma della Venezia Giulia* - OLIVIERO H. BIANCHI: *Visite a Saba* - MANLIO CECOVINI: *Svevo: un vizio segreto* - FABIO TODESCHINI: *Scipio Slataper* - AURELIA GRUBER BENCO: *Ricordo di Silvio Benco* - ANITA PITTONI: *Giotti e la Nina* - LUCIANO BUDIGNA: *Le arti figurative a Trieste* - VITO LEVI: *Vita musicale e musicisti di Trieste* - BIAGIO MARIN: *Poesie inedite* - DIEGO VALERI: *La poesia di Biagio Marin*.

MARIO TOBINO	<i>Bagnini e marinai</i> (racconto)	»	31
MARIO LUZI	<i>Due poesie</i>	»	44
GIULIO CATTANEO	<i>Le realtà sacre di Jabier</i>	»	47
ANGELO ROMANÒ	<i>Poesie</i>	»	58
ADRIANO SERONI	<i>Introduzione alla lettura del « Furioso »</i>	»	63
GILDA MUSA	<i>Giovane poesia tedesca</i>	»	76
CRISTINA CAMPO	<i>Diario d'agosto</i>	»	85

LE IDEE CONTEMPORANEE

ALESSANDRO BONSAANTI	<i>La vita delle idee</i>	pag.	91
LEONE PICCIONI	<i>Critici e moralisti</i>	»	94

RASSEGNE

GENO PAMPALONI	<i>Letteratura italiana - Poesia</i>	pag.	99
PIETRO CITATI	» » - <i>Narrativa</i>	»	103
LANFRANCO CARETTI	» » - <i>Critica e filologia</i>	»	107
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	»	110
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	111
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	»	115
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	118
GIACOMO PRAMPOLINI	<i>Letteratura frionale</i>	»	124
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	127
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	134
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	138
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	140

Illustrazioni di MAX ERNST, HANS ARP, ALBERTO GIACOMETTI,
HENRY MOORE, PAUL KLEE, WOLS.

Ritratto di Trieste

AMORE PER TRIESTE

Mi scriveva Scipio Slataper da Amburgo nel giugno del 1913: « Tu sai come tutta la mia persona abbia radici a Trieste, e che fuori di là — per quanto faccia e decida — non potrei vivere durevolmente », me lo scriveva dopo aver trascorso a Firenze quattro anni d'Università, dopo aver girato l'Europa, dopo aver accettato il dottorato ad Amburgo, che lo impegnava lassù per un lungo periodo.

Cantava Umberto Saba: « Molo San Carlo, quest'estrema sponda | d'Italia, ove la vita è ancora guerra; | non so, fuori di lei, pensar gioconda | l'opera, i giorni miei quasi felici, | così ben profondate ho le radici | nella mia terra ». Difatti, per quanto egli fosse stato sul punto d'abbandonar Trieste (« la mia città che in ogni parte è viva », « ingrata e adorata città »), per stabilirsi altrove; per quanti amici avesse a Roma, a Firenze, a Milano, egli, costretto dalla guerra del '15-'18 a staccarsene, costretto più tardi dalle persecuzioni razziali a fuggire da lei, vi ritornò sempre e vi rimase.

Silvio Benco non avrebbe potuto vivere lontano da Trieste; egli rinunciò più volte a posti di gran prestigio che gli venivano offerti altrove, pur di non lasciare Trieste che, se anche ingrata e impassibile davanti al suo sacrificio, rappresentava tuttavia l'humus e l'atmosfera più adatti alla sua modestissima vita materiale e al suo spirito da gran signore.

Italo Svevo era talmente attaccato alla sua città, tanto immedesimato con la sua lingua, col suo clima, con i suoi costumi, con la sua psicologia, che nè la sua opera, nè la sua vita sarebbero immaginabili fuori di Trieste.

Virgilio Giotti, che pur aveva vissuto lunghi anni in Toscana, dove s'era fatto una famiglia, non poté vincere la nostalgia di Trieste, e, non appena finita la prima guerra mondiale, vi ritornò e vi si stabilì, in quella periferia di Montebello che gli ricordava tanta parte della sua giovinezza.

Che cos'è che ci lega a Trieste, malgrado noi stessi e il nostro desiderio, molte volte, di fuggirne? Non si tratta soltanto del naturale amore al natio loco, c'è un più complesso sentimento che ci domina, anzi ci doma. È come quel senso che i pionieri provano in mezzo alla terra da loro scoperta, conqui-

stata con strazi e fatiche, benedetta e insieme maledetta. È un intimo tormento, dal quale si risorge esausti e felici. Un impegno a tenersi fermi e coscienti in un elemento labile e capace dei più impensati mutamenti.

Questa città, che ha una sua lunga storia e non ha storia; che ha tramandato nei secoli una sua fisonomia e non ha fisonomia; che è antica e nuova; che ha innestato la sua giovinezza rigogliosa su un vecchio ceppo rugoso, ma internamente ricco ancora di linfe, rigogliosa eppure in continuo pericolo di rinsecchire; che appartiene da sempre all'Italia ed è troncata o minacciata d'esser troncata dall'Italia; questa città provinciale, che ha il respiro di una grande città europea; che, trafficante e china sui propri interessi materiali, corre l'avventura dei problemi spirituali più elevati; Trieste vive, incitante coi suoi contrasti, nel sangue dei suoi figli più coscienti e li tiene legati a sé con disperato amore, come quelli che non vedono altra soluzione alla vita che in lei.

Anche la sua natura, la sua bellezza naturale corrisponde all'inquietudine e ai contrasti che la caratterizzano spiritualmente. Basta osservarla dall'alto. La città sembra, a prima vista, un gregge che scende alla sponda dell'acqua per dissetarsi e lì s'accuccia e vi resta; ma poi eccola, inquieta, snodarsi, inerpicarsi, brulicare per vallicole e pendii, pur sempre restando al cospetto, alla portata di quell'acqua che rappresenta la sua necessità vitale. C'è questa sete e c'è questo mare: un'aridità che s'imbeve di linfa, una nudità che si riveste. C'è qualche cosa di scabro che s'incontra col tenero, qualche cosa di statico che si accorda con piani fluidi mobilissimi. C'è infine qualche cosa di tagliente che s'impasta con toni morbidi e caldi.

L'invidiabile fascino che, specie in certi momenti e in certe stagioni, esercita Trieste col suo golfo, è da cercarsi in questi passaggi di tonalità, in questa raggiunta armonia di contrasti. È come se la città fosse nata da un congiungimento d'elementi opposti: il grido della pietra e il canto del mare. Dopo un brusco risveglio, è come se avesse ritrovato il sogno nella realtà. Ecco perchè qui il Settentrione non soltanto sbocca, ma si fonde col Sud, perchè qui tutti i forestieri nordici che si siano affacciati per la prima volta dall'altipiano sul golfo, hanno avuto la sorpresa d'immergersi repentinamente nell'atmosfera mediterranea.

C'è un sentiero sul ciglione del Carso, da cui la città è circondata, che è come un filo segreto per scoprirla. Si cammina in bilico tra due versanti, fra due mondi, ora esposti alle impressioni dell'altipiano, che si stende fino alla barriera dei monti, con la sua luce fredda e la sua aria sottile, coi suoi toni rarefatti, con le macchie dei suoi boschi, dei suoi sassi, dei suoi villaggi; ed ora si cammina affacciati sul golfo solare con le sue tinte calde, coi bronzi vibranti del suo mare, con le dolci pendici, dove le stesse piante, a un solo volger d'occhi, appaiono d'una natura diversa, quasi più umane e più confortanti.

E i valichi! Ci sono dei punti in cui non è possibile non fermarsi, non godere d'uno spettacolo bipartito, in cui quei due mondi si accostano, sono visibili nello stesso momento, comunicanti fra di loro, e si ha l'impressione d'esser di qua e di là, al Nord e al Sud contemporaneamente. È allora che si capisce meglio la bellezza di Trieste, del suo golfo mediterraneo che si tempera nel Carso, del

colore tutto speciale, della caratteristica vibrazione argentea che è nella sua larga atmosfera, di quel tormento che nasce dalla pietra e dalla scarsa vegetazione, per riposarsi nel respiro d'un mare che è quello stesso della Grecia e della Sicilia.

GIANI STUPARICH

CONDIZIONE DELLA LETTERATURA TRIESTINA DEL NOVECENTO

È storicamente esatto far cominciare la letteratura triestina del nostro secolo — decisamente differenziata dall'antecedente letteratura giuliana, così direttamente tributaria, in un ambito provinciale e in una condizione epigonica e ritardataria, della letteratura nazionale — dal movimento rinnovatore promosso dalla *Voce*. A questo movimento parteciparono, come è noto, Scipio Slataper, che fu per qualche tempo direttore della pugnace rivista fiorentina, Carlo e Giani Stuparich, Biagio Marin e Alberto Spaini; e, in una posizione appartata ed autonoma, Umberto Saba e Virgilio Giotti, che risiedevano in quel periodo in Toscana. Ma soprattutto lo Slataper e i due Stuparich impersonarono la coscienza e la poetica della *Voce*; ed è merito loro se i caratteri del vocianesimo (letteratura come « vita » e come severo impegno umano ed etico; serietà e sincerità; problematismo e introspezione; anticonformismo e antiaccademismo; ecc.) finirono per essere i caratteri medesimi della letteratura triestina del Novecento e si organizzarono, anzi, in un patrimonio di valori da conservare e difendere, divenuto quasi il simbolo o l'emblema di un'originale, compatta « tradizione » letteraria e morale.

Ma se i triestini furono tra i primi ad accogliere e a far proprio il messaggio vociano, ciò non è certo avvenuto a caso: infatti, per intendere adeguatamente la loro accettazione degli ideali della *Voce* e comprendere le intime ragioni di quell'« asse » spirituale e letterario, che allora si stabilì fra Trieste e Firenze (e continuò nel decennio successivo tramite la rivista *Solaria*), è necessario ricordare che gli ideali vociani venivano ad incontrarsi o a coincidere con le esigenze sentite e affermate dai nostri scrittori ancor prima che sorgesse il movimento della *Voce*. Si potrebbe forse parlare, immaginosamente, di una condizione « prevociana » di alcuni autori di Trieste o, meglio, riconoscere nella loro opera la presenza di certe note distintive di umanità, di poetica e di stile, che dopo qualche tempo avrebbero avuto riscontro in quelle *stricto sensu* vociane. In ogni modo, la *Voce* rimase un episodio pure per i vociani di Trieste, i quali ne trassero lo spunto per chiarire meglio a se stessi, anche programmaticamente, la natura e la logica interna della loro attività letteraria; e

vociani e non vociani si trovarono sostanzialmente d'accordo su taluni motivi e principi comuni, che vennero a determinare quell'«aria di famiglia», giustamente riconosciuta peculiare degli autori triestini.

Una città come Trieste, divenuta specialmente nel secolo passato emporio dell'Impero austro-ungarico e porto dell'Europa centro-danubiana, una città sacra, piuttosto che ad Apollo, a Mercurio, nella quale la vita incalzava con ritmo serrato e dinamico, una città che sin nella sua fisionomia architettonica si presentava (e si presenta) intonata ad una decorosa sobrietà neoclassica, dalle linee semplici e severe, che appena appena costituiscono qualcosa di più d'un puro funzionalismo architettonico, restando abbassata l'ornamentazione, per lo più a base di statue allegoriche, al ruolo d'un parco e modesto commento, una siffatta città non poteva concepire la letteratura come un classico «ozio» e una spensierata e dilettevole vacanza. Anche le lettere sono, quindi, espressione dell'anima della città, della sua situazione perpetuamente «romantica», inquieta, tormentata, della sua prerogativa, notava lo Slataper, di «crogiuolo» e di «punto d'incrocio di civiltà»; ed appaiono essenzialmente una maniera di aderire alla vita cittadina, nei suoi diversi e sin contraddittorii aspetti, di affrontare e risolvere — tentar di risolvere — i problemi ch'essa sente come suoi. Difficilmente l'affermazione dello Slataper, secondo cui «il poeta dovrebbe vivere con la sua gente, dagli operai e nei salotti, e magari imparare un mestiere», potrebbe riferirsi ad altra città che non fosse Trieste: ove, ad esempio, un romanziere come lo Svevo ha esplicato per lunghi anni una proficua attività industriale, mentre il Saba ha gestito una libreria antiquaria e il Giotti ha ricoperto un posto d'impiegato.

Si è accennato al nesso tra la vita di Trieste e la sua letteratura: aggiungeremo che per tutto il secolo scorso si è qui svolta una letteratura implicitamente o esplicitamente politico-patriottica, la quale rappresentò il contributo dei nostri rimatori e prosatori al movimento risorgimentale prima, irredentistico poi. Ma questa attività letteraria fu quasi sempre mediocre e uscì solo di rado dal livello dell'improvvisazione e dell'oratoria, pur se adempi, storicamente, ad un meritorio ufficio d'incitamento alla lotta nazionale. L'immissione nelle forme letterarie di una vita intimamente vissuta e sofferta, di un complesso di problemi umani suggeriti da un'assidua, coraggiosa, spregiudicata analisi interiore, attraverso la proiezione in una dimensione narrativa di un nucleo acceso e palpitante di memorie, esperienze, riflessioni autobiografiche, di un desiderio, in particolare, di essere *come gli altri*, e della difficoltà, del dolore, dell'amarezza che la costituzionale incapacità di realizzare una simile aspirazione comporta, si ha nei due romanzi giovanili dello Svevo, *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898). Fin da quel momento lo scrittore pone l'uomo al centro dei suoi libri: l'uomo in relazione o, piuttosto, in conflitto col mondo che l'attornia; l'uomo che soffre della sua irrimediabile, fatale condizione di «vinto» o di «superfluo»; che si sa affetto d'un mortificante complesso d'inferiorità; che solo con la fantasia, in una sfera di solitaria evasione, riesce ad attuare i propri sogni, al coperto dalle insidie della realtà nemica. All'anzi-

detto dissidio porrà fine soltanto, varii lustri più tardi, la « saggezza » di Zeno: ma sarà questa una vittoria o una sconfitta? Darà luogo all'enunciazione d'una nuova, positiva maniera di vivere, o non equivarrà piuttosto alla rinuncia ad ogni eroismo, ad un'accettazione accomodante e prosaica, bonaria e umoristica, del grigiore anonimo dell'esistenza borghese?

Comunque, a noi importa sottolineare che quell'interesse totale all'uomo, che fu poi tipico dei vociani, e di quelli di Trieste in ispecie, nasce già con i primi due romanzi dello Svevo, di cui qualche altra affermazione sembra avere, diremmo, un sapore preslataperiano e caratterizzare insieme la condizione della contemporanea letteratura triestina. Così, ad esempio, in un appunto del 1902 egli osservava di aver « definitivamente eliminato dalla sua vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura » e di voler arrivare soltanto, attraverso le sue pagine, « a capirsi meglio », riconducendo il proprio scrivere ad una funzione esclusiva di chiarificazione interiore; e in un « pensiero » del 1905 (« È un uomo che scrive troppo bene per essere sincero ») esprimeva ottimamente la sua poetica di narratore, per eccellenza antidecorativa e anticalligrafica: la poetica, possiamo dire, della « verità », fondata sull'equazione letteratura-introspezione, in un'ansia inesausta di sondare e scoprire l'eterno enigma dell'uomo.

Se lo Svevo rendeva l'esercizio letterario una sorta di sconcertante e sin ironica radioscopia spirituale, un impegno di sfaccettamento infinitesimale dell'umano poliedro, Umberto Saba fin dai primi tentativi poetici esplorava strenuamente il proprio petto e faceva della sua lirica una specie di perpetua confessione, una maniera di biografia e di autobiografia; e questa lirica coincideva con lo sforzo di liberazione progressiva dagli echi letterari e dai sedimenti culturali, col fermo proposito dell'autore di scavare entro il proprio animo: « scavar devo / profondo, come chi cerca un tesoro ». A tale riguardo sono oltremodo significative alcune righe di una lettera del Saba all'amico Amedeo Tedeschi: « Mi secca nella tua lettera ... l'aggettivo " bella " col quale gratifichi l'ultima mia [lettera], come se io nella corrispondenza privata non volessi esprimere in una forma qualsiasi i miei sentimenti, ma fare uno sfoggio o un esercizio di virtuosità. Passò il tempo, amico mio, nel quale scriveva pel diletto di scrivere: lettere e versi, oggi, non ne scrivo più che costretto dalla passione o dal dovere, cose che, purtroppo, succedono spesso ». Badiamo alla data di questa lettera: 8 febbraio 1903. Eppure, in essa è già contenuta non solo tutta la poetica del Saba, con la polemica contrapposizione tra la poesia e la letteratura (« la letteratura sta alla poesia come la menzogna alla verità », si legge in *Storia e cronistoria del « Canzoniere »*), ma la poetica dei vociani e dello Slataper: il quale, ad esempio, dirà qualcosa di molto simile in una lettera ad Elody: « Quand'uno mi dice: " Come scrivi bene ", io arrossisco e sento che un rimorso mi rode dentro »; noterà che « parlare per parlare è una cosa sciocca » e ripeterà che « solo vivendo s'impara a scrivere », che la « letterarietà è la falsità del sentimento » e che la vera arte è « il superamento della letterarietà ».

Non passeranno dieci anni dalla lettera sopra citata ed il medesimo Saba, in un saggio rimasto allora inedito e recentemente uscito, *Quello che resta da fare ai poeti*, prenderà in esame il problema della poesia e, contrapponendo alla «falsità» del D'Annunzio l'«onestà» del Manzoni ed esprimendo la sua diffidenza per il verso astrattamente «bello», che quasi mai è il più aderente alla sincera dittazione interiore, giungerà ad elaborare quella che possiamo definire la «poetica dell'onestà». Poetica sua e, aggiungiamo pure, di tutti i triestini del nostro secolo. «Verità», «onestà», «umanità»: sono questi i valori essenziali della contemporanea letteratura triestina, la quale deliberatamente rinuncia ad ogni estetismo e si configura nei prediletti modi della confessione e del diario, dell'autobiografia e della introspezione.

La tradizione letteraria triestina può essere ulteriormente confermata, nelle sue «costanti» ideali e nei suoi nessi umani e artistici, dalla persistenza di alcuni motivi comuni, e non solo in sede di poetica, ai diversi autori: motivi i quali, lungi dall'apparire dei diretti, reciproci riecheggiamenti, si presentano come la conseguenza della partecipazione di quegli autori ad un identico clima spirituale e letterario, di una simile posizione di vita e di pensiero, di una press'a poco analoga formazione e maturazione intellettuale. Così, se lo Slataper scriverà nel *Mio Carso* di voler essere soprattutto «uomo fra gli uomini», il Saba canterà «Esser uomo tra gli umani / io non so più dolce cosa»; e il Quarantotti Gambini, nel recente romanzo *La calda vita*, farà di Guido il personaggio che vuol essere, ancora, «uomo fra gli uomini» e intende realizzare nella propria vita l'ideale slataperiano-sabiano, assumendolo a fondamento «pedagogico» dell'«educazione sentimentale» di Max, Fredi e Sergia. E pur se quest'ultimo aspetto del libro è per qualche ragione discutibile, resta la presenza, nel romanziere, di quel motivo, spia della sua consapevole partecipazione alla tradizione letteraria triestina e, più vastamente, di certe interessanti osmosi tematiche in essa avvertibili. E altre analogie si possono agevolmente stabilire: così, al moralismo slataperiano si richiamano indubbiamente i libri «di guerra» dello Stuparich, da *Guerra del '15* a *Ritornarono*, e le lettere ed i diari di Falco Marin, riuniti nella *Traccia sul mare*; mentre fra il Saba e il Giotti non è difficile fissare, su un piano di poetica, delle affinità quanto mai probanti; e come non scorgere in autori di varie tonalità e d'indirizzi diversi, dall'epica popolare della *Buffa* del Camber-Barni alle umanissime variazioni psicologiche, sullo sfondo d'un reale e pur magico paesaggio gradese, di Biagio Marin, dall'esplorazione inquieta e appassionata del mondo dei fanciulli e degli adolescenti, peculiare del Quarantotti Gambini, al delicato intimismo di Anita Pittoni, dal realismo scabro e asciutto di Manlio Cecovini alla colorita vena narrativa di Bruno Forti, dalla drammaticità epigrafica di Lina Galli al tormento lirico di Luciano Budigna, per tacere della vocazione di Silvio Benco ad indagare e cogliere l'intero paesaggio spirituale del nostro secolo, l'esistenza d'un sostrato comune o i segni d'una solidale appartenenza ad una medesima «cittadella» letteraria?

E tuttavia non bisogna forzare i termini di «cittadella» e di «tradizione», sino a farne alcunché di concluso e di necessariamente angusto: e questo, in primo luogo, perché i poeti

e i narratori più rappresentativi della letteratura triestina hanno una fisionomia, vorremmo dire, europea (e quanto non hanno contribuito all'ingresso nelle lettere italiane di molteplici linfe europee!), e in secondo luogo perché taluni autori affermatasi nel secondo dopoguerra hanno validamente allargato l'ambito della tradizione letteraria di Trieste, aprendolo fecondamente agli apporti di nuove correnti spirituali e artistiche. Così, ad esempio, l'attitudine psicologica di Oliviero Honoré Bianchi, innegabilmente memore della lezione sveviana, ha risentito proficuamente del realismo del Moravia; Enzo Bettiza ha innestato numerosi motivi « triestini » sul tronco della narrativa di Thomas Mann e del Dostoevskij; e Sergio Miniussi ha rielaborato vari suggerimenti slataperiani e giottiani attraverso la cognizione di certe nuove forme di poesia, dal Lorca all'Eluard. Altri esempi ancora si potrebbero fare; ma è forse più interessante cercare d'intendere il significato d'una simile, recente « apertura » della tradizione letteraria triestina. Si tratta, cioè, d'un segno di stanchezza e come di storico esaurimento d'una singolarmente omogenea esperienza umana e letteraria? Ed è indice tutto ciò del venir meno delle condizioni obiettive, che quell'esperienza hanno consentito e agevolato? Può darsi; ma quel che soprattutto occorre dire è che l'accennata apertura è piuttosto un passo avanti che una battuta d'arresto o una denuncia di perplessità e d'incertezza sul da farsi; e che, anzi, nel suo confondere le proprie acque con quelle del gran fiume della letteratura nazionale ed europea la letteratura triestina del Novecento porta a termine la sua storica funzione di cerniera tra l'Italia e l'Europa letteraria e continua la sua vita negli individuali itinerari dei diversi autori.

Vorrei affermare, in altre parole, che si è sciolta o si va gradualmente sciogliendo la « tavola rotonda » della letteratura di Trieste; e che i diversi « commensali », divenuti paladini del loro specifico ideale umano e artistico, continuano la loro personale avventura, ritrovando non tanto in una manifesta comunanza spirituale e tematica, quanto piuttosto nella serietà del loro impegno letterario, le ragioni ideali della loro opera nel campo della poesia e della narrativa. D'altronde, essi sanno che solo così possono procedere nell'arduo cammino dell'arte; e che è questo, anzi, l'unico modo di seguire e accogliere con piena indipendenza di spirito, al di fuori d'ogni pedissequo riecheggiamento, il retaggio degli autori che li hanno preceduti nel tempo, ed hanno dato consistenza e durevole vita a ciò che diciamo « letteratura triestina ».

BRUNO MAIER

IL DRAMMA DELLA VENEZIA GIULIA

Scipio Slataper, quando volle presentare — e fu lui il primo — Trieste agli italiani del Regno, scrisse: « Questa è Trieste, composta di tragedia ». « Terra senza pace la nostra. Bisogna virilmente accettarne la legge ». Ora Trieste è la città per eccellenza della Giulia, la capitale dell'Istria e la sua legge è la legge di tutti gli italiani viventi al confine orientale.

Da dove il dramma? Siamo alla porta d'oriente. Un oriente diverso da noi per modi di vita, per livello di cultura, per tensione vitale. Come alte maree attraverso i millenni, questi « diversi » hanno sempre forzata la porta, e sono dilagati sulle nostre terre. E ogni irruzione ha portato rovine e dolori, e la necessità, per noi, di rifarci la vita. Né gli esodi sono per noi novità.

Era l'anno 452 quando le orde di Attila violarono i passi d'oriente e s'abbatterono su Aquileia. E un'antica leggenda ancora narra: « Lasciarono i fuggiaschi Aquileia in barche negre, vestiti di nero donne e bambini, ed era negra la notte in sul finire. Il chiaro luseva solo sull'isola dove vennero e sbarcarono con niente di proprio, tabernacoli, immagini, tesori e fede; proprie solo le lagrime ». Allora l'Istria venne risparmiata; ma quando sopravvennero i Longobardi, bisognò lasciare le terre e rifugiarsi sulle isole lungo la costa. Dopo una pausa bizantina, fu la volta dei Franchi. Ma già al seguito dei Longobardi erano arrivati sulle nostre terre gli slavi.

Crescendo la loro pressione, nell'804, si presentarono, ai *missi dominici* di Carlo Magno, al placito del Risano (un'acqua che scorre tra Trieste e Capodistria) i rappresentanti delle città e borgate istriane, a denunciare il Duca Giovanni quale usurpatore dei loro diritti. « Tulit nostra silvas... item tulit nostra castella inferiora... *Insuper, sclavos super terras nostras posuit...* Si nobis succurrit D. Carolus Imperator, possumus evadere, sin autem melius est mori quam vivere ».

Questo grido di angoscia e di disperazione può darci la misura della pressione. La barbarie slava e la stanca civiltà latina, eccole di fronte. Il Duca Giovanni, il margravio, non potè mantenere la promessa solennemente data — « et nos eos eiecimus foras » — di buttar fuori dall'Istria gli slavi, e i nostri finirono per adattarvisi, usando della loro superiorità civile per tenerli come iloti.

Venne il tempo di Venezia, vennero le pesti, e slavi e latini continuarono a vivere mescolati, gli uni signori e gli altri ancora sempre servi. Poi a Trieste venne il tempo nuovo del porto franco, e la cittadina italiana, medioevale, venne sommersa da gente di ogni razza. Miracolosamente sul caos si affermò, non senza pena, l'ordine nostro, la nostra cultura. Ma si era isolati dal resto d'Italia, e la vittoria bisognava riconquistarla ogni giorno.

Fin dal '48 i croati annunciarono le loro pretese sulle terre giuliane. E l'Austria non poteva non secondarli. Nè i tedeschi erano privi di ambizioni.

Nel 1903 il tedesco Giuseppe Stradner scriveva: « L'odierna Trieste è situata sulla linea divisoria dei popoli, come mille anni fa Venezia... Adesso pantedeschi e pancroati pretendono Trieste in eredità... ». E questi tedeschi e questi slavi non erano chissà dove: li avevamo già in città, negli uffici, nelle officine, nelle botteghe, in tutte le funzioni della vita, commisti con noi.

Il 17 gennaio 1911 il giornale che gli sloveni stampavano a Trieste, l'« Edinost », scriveva: « Domani han da parlare gli slavi a Trieste. Qui siamo e qui vogliamo restare a

godere i nostri diritti. Domani... comincerà il duello, dal quale non desisteremo fino a che non avremo sotto i nostri piedi, ridotta in polvere, l'artificiale italianità di Trieste». E continuava su questo tono e dichiarava noi italiani: «Votati alla morte».

Nell'ottobre del 1918, mentre i nostri stavano abbattendo l'Austria sul Piave e già erano in movimento verso Vittorio Veneto, lo «Slovenec» di Lubiana scriveva: «Trieste deve essere annessa alla Jugoslavia». Poi parve che per lungo tempo il problema dovesse essere risolto in favore nostro. Ma dopo poco più di vent'anni, fummo da capo, e questa volta perdemmo l'Istria e Trieste fu ridotta a un moncone.

La bandiera della nuova repubblica jugoslava sventolò sul Municipio di Trieste, stato per tanti decenni il baluardo dell'italianità, e vedemmo le organizzazioni operaie chiedere l'annessione alla Jugoslavia.

Come sempre, gli italiani ignari del dramma. Come se la civiltà di un popolo nulla valesse per i singoli individui, come se le terre non fossero necessaria premessa di ogni vita. Posta al margine, anzi quasi fuori della continuità territoriale del resto d'Italia, quasi fuori dal tessuto vivo dei suoi interessi, Trieste che lentamente muore, si sforza di essere ancora presente alla vita comune, con i suoi scrittori e con i suoi artisti, con qualche uomo di pensiero.

Ma come difficile l'essere accettati per questi marginali, l'essere riconosciuti parte viva del connettivo nazionale! Con che fastidio, fatte le doverose eccezioni, si fanno i nomi di Svevo, di Slataper, di Saba, e si leggono, se pur si leggono, gli scritti dei nuovi.

Eppure lo sforzo di Trieste è degno di rispetto e di ammirazione per chiunque si renda conto di ciò che rappresenta la sua eroica resistenza, qui al margine, al di qua dell'Isonzo: e non solo per sé, ma per tutta l'Italia.

BIAGIO MARIN

VISITE A SABA

Delle varie immagini di Saba che mi restano nella memoria, la più nitida è forse quella del vecchio poeta colto di tanto in tanto di sorpresa dalla visita di scrittori italiani, invitati a Trieste dal Circolo della cultura e delle arti. Fu ogni volta nel retrobottega della libreria antiquaria di via San Nicolò, nel disordine e fumo di pipa tra altissime quinte di libri stipati. Esattamente dal 1950 al 1955; e posso dire che in quel giro di tempo non uno dei nostri ospiti rinunciò a farsi accompagnare da Saba.

Gli capitavamo di preferenza al mattino, prima ch'egli rincasasse a precipizio per le sue cure. Oggi, nel riandare col pensiero a quegli incontri, più di allora mi risultano in tutto simili, curiosa-

mente scanditi in una successione di riflessi, reazioni e atteggiamenti sempre uguali. Pur di volta in volta raggiunto nel clima di stati d'animo disparati (Dio sa quanto fosse mutevole l'umore di Saba), il suo comportamento mi apparve pressochè ricalcato. E che di questa mia testimonianza egli se ne rendesse conto, specialmente negli ultimi tempi, me lo confermarono certi suoi « Tu penserai ch'io dico sempre le stesse cose... » buttati là con l'improbabile disattenzione di una sonda induttiva. In realtà, io ero costretto a rilevare non ch'egli dicesse le medesime cose, ma piuttosto che stesse facendole.

Avvicinato così senza preavvisi, il suo primo moto era di non tradire sorpresa, e nemmeno una emozione qualsiasi; un riserbo elusivo e sfuggente, quasi di rassegnata contrarietà, persino con vaghi accenni di riprendere il lavoro interrotto. Ne derivarono talora, per la fervida effusione del visitatore (magari sbilanciato nell'abbraccio), imbarazzati scompensi, reticenze e sospensioni piene di fastidio. Ma già il « Come stai? » dell'amico induceva Saba alla confidenza accorata, alla denuncia dei suoi guai, morali e fisici, del suo troppo soffrire (« Vivo d'iniezioni » « Sto sospeso a un filo »), con progressione che poteva esorbitare fino al venir meno della voce e del respiro, all'afflosciarsi del corpo nella bassa poltrona dietro il tavolo: reclinava la bella testa d'avorio, sul volto pallidissimo l'azzurra luce degli occhi, miracolosamente accesa e giovane. In questo suo stadio delicato, qualsiasi cosa l'ospite facesse o dicesse era un azzardo: l'intervento premuroso, lo starsene zitto, una frase rincuorante e compassionevole; peggio ancora lo scherzo dubitativo o l'ottimismo di un « Ma se ti trovo bene ». La replica di Saba, fulminea e sferzante, rischiava di sconfinare nella villania, se non addirittura nell'insulto. Mi è sempre parso che l'esordire con lunghe lamentazioni fosse un suo indifferibile bisogno, il passaggio obbligato verso la normalità per gradi decrescenti dello sfogo. E si poteva infine ascoltarlo nella pienezza del suo estro e della sua intelligenza: un discorso alto — nei giorni di vena — tutto verticale, essenziale, scavato dentro la sostanza genuina dei temi. Che in quegli anni erano di preferenza temi politici, di rilievo morale e sociale, imposti da attualità pressanti. Parlava lui solo; e spesso con tale vigoria da far sorridere l'interlocutore, nel richiamo al fil di voce e al mancamento d'un istante prima. Straordinariamente variato, dalla sommessa deprecazione all'invettiva gridata, più che il poeta quel discorso specchiava l'uomo Saba: caustico e dolente, aggressivo e patetico, impietoso e umanissimo; e sempre nel duplice comun denominatore della perentorietà e della negazione pessimistica. Peccato soltanto quei suoi continui « Non dirlo in giro », « Che non ti salti in mente di stamparlo », nello stimolo contraddittorio di chi, pur pentendosi di quel che dice, non ne fa a meno. Il che, tuttavia, non smentiva l'impressione che il poeta ben poco consentisse alla « voce dal sen fuggita », allo spunto incontrollato.

Quanto agli argomenti di letteratura (in special modo nostrana e contemporanea), non era certo Saba a incoraggiarli; e se glieli suggerivano, cercava di eluderli o li smorzava con distacco, come di fiato sprecato. Nel caso d'insistenza dell'interlocutore, impegnato in riferimenti precisi (opere e autori), poteva succedere ch'egli reagisse d'un tratto con qualche scarica di valutazioni, tanto centrate e micidiali da suscitare la vieta figura d'un fuoriclasse del tiro rapido, intento a frantumare gessi nell'aria, senza mancarne uno. Qui va anche incluso il suo vezzo di scoccare all'ospite repentine fiocinate, che lo coglie-

vano indifeso nel mezzo di argomenti estranei o nel silenzio d'una pausa: « Allora, se Dio vuole, versi non ne stampi più », « Mi dicono che hai smesso con quei tuoi lavori che chiamavi romanzi » e via dicendo. Toccava a tutti, poi, l'immane « Sai, non verrò alla tua conferenza. Di cosa parli? » che non aspettava risposta, lo sguardo e il pensiero lontani e inaccessibili.

Nel commiato, di nuovo gli inceppamenti dell'arrivo; ma direi in senso opposto. Saba dispiaciuto per la partenza dell'amico e al tempo stesso impaziente di congedarlo; e intanto l'esplicita ansia di accelerare l'addio e di non mostrarsene turbato, lo facevano ruvido e maldestro. La sua antica pena d'uomo corrosa dall'inappagamento d'affetto (della quale era insieme insofferente e geloso), traspariva meglio, dava qualche nota più fonda. Talchè nell'animo del visitatore certe possibili scorie di residuo disagio potevano facilmente sciogliersi e sparire. Poi la città, Trieste, perfezionava il ricupero: una strada, uno scorcio di case, un riquadro di molo o di mare, mai prima visti e subito come ritrovati, riconosciuti: che nella limpida eco della poesia gli restituivano intatto il Saba di sempre, il « suo » Saba più vero.

OLIVIERO HONORÉ BIANCHI

SVEVO: UN VIZIO SEGRETO

Mi piacerebbe averlo conosciuto vivo, nei suoi rapporti familiari, nelle relazioni d'affari, tra gli amici. Vivo, insomma, contemporaneo.

Noi, che con lui abbiamo in comune la vocazione (o il vizio) della scrittura, per il solo fatto di essere venuti dopo, nel microcosmo delle lettere triestine, ci troviamo nella responsabile posizione d'un esempio da considerare, d'una tradizione da continuare o da rompere, in ogni modo d'un inevitabile confronto. Per il critico, come per il lettore comune, ognuno di noi è o non è nella tradizione di Svevo (o di Saba, o di Slataper, o di Stuparich); la parentela spirituale essendo giudicata come una garanzia, mentre l'anelito a orizzonti più vasti, o anche soltanto diversi, desta sospetto. Pare che non si possa essere triestini e scrittori che in un modo solo, quello dei Quattro Esse.

Forse è vero così. Forse è giusto. Certamente è un'eredità onerosa che c'impone, nostro malgrado, un impegno morale, un'esigenza di ricerca, una giustificazione dei fini che altre tradizioni, più ricche e gloriose — vedi per tutte quella toscana — non hanno.

Svevo, in particolare, ci ha messo di fronte al problema d'una narrativa nata già adulta anche se inesperta. Per questo aneliamo a rapporti sentimentali. Con Svevo, appunto. E con Slataper, Saba, Stuparich. Sentire in loro l'uomo, prima che lo scrittore. Scoprire la matrice comune che ci ha generati. Capire in loro noi stessi; esonerarci, attraverso un ricostituito rapporto di immediatezza umana, da un esame che ci farebbe antagonisti.

Mi sono costruito il mio Svevo tutto da me. Avevo forse dodici anni, e doveva essere poco prima della sua morte. Andavo allora per casa d'un mio condiscipolo che aveva un fratello già studente di liceo. E lì vidi, stipati in una piccola *étagère*, come si diceva allora, fra altri libri di autori sconosciuti — Cocteau e Gide, Joyce e Proust — i tre romanzi di Svevo. Non li chiesi mai in prestito, appartenevano a un settore di letture in qualche modo proibite alla nostra età. *Senilità*, letto sul dorso, più ancora che *La coscienza di Zeno*, insieme con quella proibizione, mi accendeva la fantasia. Era un bel titolo, doveva essere una buona storia da leggere privatamente.

Ma sapevo già a quel tempo anche di Ettore Schmitz, per via d'un altro condiscipolo, a lui nipote, che me ne parlava spesso aprendomi uno spiraglio sui pomeriggi musicali e conversevoli di Villa Veneziani, noti in città, oltre che per l'aggraziata signorilità della bella signora Livia, anche per lo *humour* un po' scanzonato del marito che, in quelle riunioni domenicali, si concedeva il giusto riposo a una lunga settimana di lavoro alla direzione del Colorificio.

Mai mi capitò di collegare insieme i due nomi e le due impressioni. Italo Svevo ed Ettore Schmitz continuarono a rimanere due immagini distinte finché un mattino d'inverno, inopinatamente, li incontrai entrambi in quel Giardino pubblico, ch'è il teatro d'importanti episodi di *Senilità*. Li incontrai in cima a una stele, la testa un po' grossa nella fronte, gli occhi sporgenti, incavate le tempie, carnose le gote intorno alla bocca semicoperta dai baffi lievemente spioventi. Due nomi, due date; e un tappetino di violacciocche davanti, quasi a volerlo isolare, lontano dal viale, contro il muro compatto del bosso.

Un solitario era, anche lì, in cima alla stele. Gli fui subito amico, per quella doppia vita, per quel vizio segreto dello scrivere che gli aveva imposto, dopo venticinque anni di giurato silenzio, di uscire di nuovo all'aperto con l'ultimo e il migliore dei suoi romanzi. Un neo nella sua vita, per ogni altro verso ineccepibile, di ricco borghese, questo vizio segreto. Un neo nella rispettabilità d'una famiglia che, accogliendolo come figlio, gli aveva dato gli strumenti del successo profano, chiedendogli in cambio, soltanto, la certezza di altrettanta rispettabilità.

Il pensiero vola all'allegoria della *Metamorfosi* di Kafka. Ma a differenza del genio di Kafka, che muore schiacciato dall'incomprensione persino dei familiari, quello di Svevo vince alla fine la sua lunga strenua battaglia.

Forse il mondo deve *La coscienza di Zeno* all'affettuoso incoraggiamento di Joyce. Ma deve anzitutto a Italo Svevo il miracolo di aver saputo sopravvivere a Ettore Schmitz.

MANLIO CECOVINI

SCIPIO SLATAPER

Quando si parla di Slataper, sembra di toccare un argomento ben definito e chiuso nella sua evidenza immediata; è come avvicinarsi a un mito, a una immagine ferma nella memoria, nella coscienza delle generazioni che si susseguirono in quest'ultimo cinquantennio. Il mito in questo caso è sorto dal profondo, è la sintesi delle esigenze spirituali di tutta una città, che in Scipio Slataper cerca di riconoscere il suo aspetto e il suo volto, al di fuori del tempo, una ragione della sua fedeltà spirituale ai motivi della sua storia. E diremo subito che stando così i termini, questo rapporto tra Slataper e Trieste non s'è risolto che per una certa parte, se commisurato all'effettiva importanza assunta dalla Sua presenza nella vita di tutta la città.

Sembra altresì che l'amore dello Slataper per la città, «per l'anima in tormento» che essa gli ha dato, sia stata interpretata in modo univoco, che l'accettazione del suo destino di triestino, accolto da lui con l'umiltà di chi è pronto «a soffrire nel mondo con Trieste» — estremo esito del suo orgoglio di uomo — e della sua volontà di essere per lei uomo vivo, non sia stata accolta nella sua segreta validità («essa ci strappa dai nostri piccoli dolori, ci fa suoi, e ci fa fratelli di tutte le patrie combattute. Essa ci ha tirato su per la lotta e il dovere») e che l'usura del tempo abbia affievolita la sua voce. Perché è stato così; perché Slataper, mentre era in vita, rappresentò l'espressione di un'altra Trieste, conosciuta da pochi, dimenticata (ma non senza artificio) da altri. L'uomo che nel primo decennio del '900 aveva mosso la sua critica alla vita culturale di Trieste, insufficiente ai compiti che egli attribuiva alla città, per giungere alla conclusione perentoria che era necessario possedere una cultura, farsi una tradizione, ponendo l'equazione indissolubile cultura-nazionalità identificando la cultura cioè la creazione di valori, come l'unica arma spirituale capace di far fronte alle pressioni interne e esterne, come l'unico irredentismo possibile, era rimasto in fondo isolato, e tale per un drammatico destino scontato oltre la vita, egli sembra che sia rimasto nella città alla quale dette il sigillo con la morte.

S'è cominciato a parlare di Slataper per tentarne un ritratto, e s'è dovuto per prima cosa parlare di Trieste e dei difficili rapporti fra la città e lui; ma non sembra possibile farne a meno senza offrire di lui un ritratto per lo meno sfocato, ché sullo sfondo controtuce c'è sempre la città che non ha saputo o voluto accogliere il suo messaggio. Ma s'è insieme con ciò accennato a una costante situazione psicologica e spirituale, a uno stato d'animo che sta alla radice del suo atteggiamento e della sua disposizione verso la realtà e che può essere esteso a tutta la sua vita, al suo pensiero, alla sua attività pratica. Tutta l'opera di Slataper ne è impregnata; di qui scaturisce l'equivoco dei giudizi, di qui il suo dramma portato fino alla sofferenza, nella ricerca di un temperamento delle opposte realtà.

È ovvio che un tale modo di pensare e di vivere non poteva essere privo di momenti d'ombra, di dissidi apparenti, di cedimenti che sono insieme i limiti del suo lavoro e la

molla della sua dialettica. C'è in Scipio Slataper il barbaro che si sente sprovveduto e intimidito di fronte allo scaltro letterato italiano e c'è insieme l'uomo orgoglioso di questa verginità spirituale, di questa sua fertile ignoranza; c'è l'uomo che cerca « quel » linguaggio che sa di non possedere, e all'inverso il creatore di uno stile efficace nel quale sussumere gli elementi del suo pensiero e della sua lirica. È nel tentativo di puntualizzare queste opposte disposizioni, nello spasimo, sempre rilevabile, di giungere alla sintesi dei termini antitetici che si deve reperire non solo la autenticità dell'opera di Scipio Slataper ma identificare la sua figura morale e spirituale che il moto del tempo non ha potuto scalfire.

Trieste non aveva bisogno né di un letterato, né di uno storico, né di un poeta, ma di un uomo che possedendo tali qualità ne fosse al di sopra, e avesse la purezza e le qualità morali per dare un significato alla vita umana portata a livello di esperienza totale, che investe tutte le qualità dell'uomo senza scarti né margini. Tutto in Scipio Slataper può dunque considerarsi autobiografico, sia la sua opera di scrittore e di lirico che quella di politico e di storico, perché tutto è riferito, come s'è detto, all'esperienza sua personale; ma tutto è immediatamente riscattato sul piano dei valori universali, perché investito dalla legge che vuole la verità e la certezza.

Spesso nella ricerca del significato di un'opera lo Slataper ne trascura i valori espressivi e si costruisce una sua estetica romantica che accomuna il bello al bene (ma quanta serietà nella sua ricerca filologica e storica e nell'indagine psicologica e morale intorno alla figura di Ibsen, quanto stacco di fronte alla critica italiana di quegli anni). Crede altre volte lo Slataper di possedere lo stacco e l'obiettività dello storico ed è invece un poeta che non rinuncia a fare anche il profeta; crede di costruire sistematicamente una realtà logica e non si accorge di andare in cerca « del colpo del cuore » (ma quante pagine degli Scritti politici sono ricche di intuizioni folgoranti e conservano tutta la loro attualità); è sempre in mezzo alle cose e fatica a staccarsene, cerca negli scorci violenti e purificanti della lirica la sua realtà spirituale e sempre l'altra realtà, quella effettuale, si fa urgente e lo umilia. Oggi che è stato messo in luce dalla storiografia lo stretto rapporto del cosmopolitismo triestino con l'illuminismo e la cultura europea ed è stato rivalutato il significato storico della cultura centro europea non si può accettare senza pesanti riserve lo schema slataperiano di una Trieste contesa fra ideale e denaro, tra vita economica e culturale, ma tali, quali Slataper li indicò, rimangono ancor oggi i giudizi sulla società e l'ambiente triestino dell'anteguerra, e non sono mutati i termini con cui Slataper ha identificato la natura dell'irredentismo e del nazionalismo triestino.

È possibile che il giudizio di Scipio Slataper su vari argomenti storici e sociali giunga a deduzioni che attingono a volta il paradossale, ma ben ferma rimane la convinzione morale da cui esso proviene, ed è questo che resta ora che il tempo ha bruciato la parte contingente; resta ben ferma la sua volontà di intervento nella realtà per modificarla, il suo metafisico concetto del lavoro inteso come purificazione. Dietro a questo lavoro tenace

(« non riposerai, questo ti prometto. Lavorerai piangendo dal disgusto ma lavorerai »), così alla sorgente come alla foce è Trieste (« sempre quando ho meno fiducia nelle mie forze e quando ne ho la massima devo ritornare a Trieste come l'unica patria di me, della mia mente, del mio lavoro »); a lui Trieste deve il tipo « triestino », anche fisicamente, l'uomo che fu Slataper, leale, coraggioso, aperto, che cerca i contatti con gli altri popoli e vorrebbe li cercasse la sua città per assolvere la sua funzione nazionale, per essere una grande città europea.

Davvero non è possibile distinguere il destino di Slataper e del suo insegnamento da quello della città, col suo dramma irrisolto; ma il tempo dell'incontro non sembra che sia ancora venuto.

FABIO TODESCHINI

RICORDO DI SILVIO BENCO

Ancora nel lontano decennio 1920-1930 sapevo che la guerra non risparmia nessuno. Che tutti, in un modo o nell'altro, ne escono feriti. Sebbene mi stupisse, tra i più, l'ignoranza della loro ferita e, tra coloro che l'avevano presente, l'averne fatto una specie di piaga purulenta. Vago, seppure insistente, mi tornava il pensiero che le ferite dell'anima, se non dovevano imputridire in amarezza, neppure dovessero rimarginare. Dovevano, nel profondo di ciascuno di noi e a ciascuno per se stesso, sgorgare sangue sempre vivo. In mio padre infatti era accaduto così.

Lo capii una domenica, quando pareva che a caso ci fossimo incamminati su per certi ripidi pendii tra Barcola e Opicina, mentre, in verità, Benco obbediva come sempre al richiamo di un preciso appuntamento con la fioritura particolare di un particolare angolo di Carso. Quella domenica il tacito appuntamento era con le aquileghe che facevano i prati tutti rosa nella luce tersa della bella giornata.

Lungo il cammino, intento lui a comporre il suo sapiente mazzo di fiori, io gli raccontavo entusiasta di una serata goduta a teatro. Mi pare, ma non ne sono più certa, che si trattasse dell'Amleto interpretato da Alessandro Moissi. Sapevo, malgrado il ritegno di Benco a parlare di se stesso, quanto profondo fosse il suo interesse per il teatro al quale, dopo le poetiche fantasie per la musica di Smareglia, era ritornato durante il confino a Linz con un dramma e una commedia, rimasti inediti per sua precisa volontà. Per lunghi anni egli aveva fatta la critica teatrale, tralasciata nel dopoguerra non solo a causa di diversi impegni, ma per il vivo sgorgare di quella ferita interiore che lo isolava dal mondo, pur nulla togliendo alla sua cortesia e alla sua premura per il prossimo che sempre, e in mille

modi, serviva. La guerra e il fascismo — ovvero, per restare nei termini, la fresca ferita che ne aveva avuto — avevano operato una levigatura dei valori interiori di Benco già per se stessi così delicati. Quasi egli avesse eretto intorno a sé le sbarre di una prigione: un qualche cosa che di lui agnostico faceva, anche per la serenità interiore, un francescano terziario.

Gli raccontavo dunque del mirabile spettacolo, dell'artista squisito e anche del pubblico. Delle belle ed eleganti signore che vi avevo veduto. E gli dissi che non mi sembrava giusto si fosse privato di quella bellezza.

Allora egli si fermò e, fissi i ridenti occhi cerulei nei miei, allargò le braccia, distese le magrissime mani nel gesto che gli era abituale, e mi indicò la festa rosa del prato.

Me la indicò e disse: «Anche questa è bellezza».

La bellezza dell'universo che al bello e al brutto, al buono e al cattivo dell'uomo, dà valore distintivo di tonalità, ma nella quale la coscienza di ciascun uomo è luce inconfondibile.

Di quale natura fossero la sua coscienza e la sua luce, quale zampillo vivo scaturisse dalla sua ferita di guerra, ce lo disse nel 1945 in «Contemplazione del disordine», esile volume ma alta testimonianza dell'uomo Silvio Benco.

AURELIA GRUBER BENCO

GIOTTI E LA NINA

Il 25 agosto del 1957 era una domenica. Alle otto e mezzo ricevetti per telefono la notizia che Umberto Saba era morto improvvisamente nelle prime ore di quella mattina nella casa di cura di Gorizia. Poco dopo un'altra telefonata mi informava che in quella notte Virgilio Giotti era entrato in coma e che si trovava ricoverato all'Ospedale Maggiore.

Il mio stato d'animo era di chi si sente improvvisamente rovinare addosso la propria città, e strano mi sembrava vedere dalla finestra che questa città continuasse tranquilla a muoversi e che le case fossero ancora in piedi. Avevo l'impressione che tutto ciò dovesse durare ancora per poco, quasi un effetto ottico di immagini di cose ormai scomparse.

Il dolore per la perdita dei due amici cari ed amati si assommava all'angoscia per Trieste, che rimaneva all'improvviso ancor più disperatamente sola e isolata.

Giotti si riebbe, tirò avanti tra vita e morte quattro settimane. Le speranze e le disperazioni di queste quattro settimane non trovano espressione. Nel suo lettino d'ospedale il Poeta attendeva ancora di vedere il suo libro, tutta la sua opera poetica raccolta in un volume; ma il libro dell'editore Ricciardi ritardò e uscì quando Giotti non c'era più.

A giugno egli aveva ricevuto il Premio dell'Accademia dei Lincei per la poesia, e s'era recato a Roma, lui, così schivo, per assistere alla cerimonia. Quel viaggio l'aveva intrapreso con piacere. Di passaggio, s'era fermato a Bologna per salutare Giuseppe Raimondi. Al ritorno, ci raccontava di questo suo viaggio come sapeva raccontare lui, mettendo l'accento sulle piccole cose disadorne di questa sua avventura. Giotti, quando raccontava, tesseva poesia.

Per Virgilio Giotti la poesia è stata, prima di essere composta in versi, un modo di vivere la propria vicenda quotidiana, di ordinarla secondo le proprie esigenze poetiche. L'esigenza poetica si manifestava anzitutto come disciplina, autocontrollo di vita, in modo da creare il presupposto per poter essere sincero, veritiero in poesia.

Su questo difficile piano del vivere poetico gli fu compagna colei ch'egli ebbe accanto per tutta la vita. Per la Nina, il vivere poetico era un modo naturale di vivere, scaturito dalla sua stessa essenza vitale. Rifugiata in quel suo mondo sublime, ella seppe difenderlo con grazia istintiva dal disordine dei dolori e delle sciagure. L'importanza che questa creatura singolare ebbe nello svolgimento dell'arte poetica di Virgilio Giotti penso risulti dalla sua stessa opera. E gli amici che vissero accanto a questa coppia ideale hanno avuto concreta testimonianza di come quel rapporto tra il Poeta e la sua Donna collimasse con la realtà.

Una donna che gli era venuta da lontano, da Mosca, e della sua origine russa ella conservava intatta l'anima favolosa d'antica leggenda. Bastava entrare in quella loro casa posta in alto, sul colle di Montebello — « Mia casa, messa in alto | come un nido de usei » —, bastava entrare in quella loro casa « fata de gnente », semplice, essenziale, dove creature e cose e sentimenti, tutto era immerso in un'aria celeste, per sentirsi subito collocati in un mondo nuovo e ritrovato, dove circolavano insieme, antiche, infanzia e saggezza. Per cui i propri affanni, i propri sentimenti, non più protagonisti dell'anima, si collocavano al loro giusto posto, si riordinavano, come ogni oggetto là dentro, in un equilibrio pulito da ogni scoria. Una felicità nata dall'armonia, nutrita anche di dolore: « Mia casa, messa in alto | come un nido de usei, | co' le man mie e i mii oci | fata, nei ani bei | che i mii fioi che cresceva | gavevo atorno, e bela | la mama: mia te son, | mia, come lori e ela. (...) Mia casa, ma te son | ti pròpio vera po'? | Mia casa squasi vera! | Un sogno che me go | trovà drento putel | te son. Ma vera, sì, | pal mio cuor, pai mii oci, | che i te vedi cussì. | Fermo 'sto cuor, seradi | 'sti do oci, e anca ti, | mia, mia casa bela, | te gavarà finì ».

ANITA PITTONI

LE ARTI FIGURATIVE A TRIESTE

Vent'anni or sono Pietro Pancrazi individuò esattamente in un suo saggio sui poeti e gli scrittori operanti a Trieste — da Slataper agli Stuparich, da Svevo a Saba, da Giotti a Barni — una costante di « triestinità », cioè un minimo comun denominatore, una « parentela », più che nelle affinità esteriori (per esempio nella laboriosa conquista del mezzo

espressivo, nei tipici paesaggi del Carso e del Porto, nella familiarità con la cultura nordica), proprio in una singolare apertura psicologica e, più, in un assillante, inesausto fervore morale.

Non sarà difficile riscontrare gli stessi sintomi e caratteri anche nel settore della pittura e della scultura. Ed anzi si potrà rilevare come siano state forse proprio la fedeltà e la coerenza a questo dato, per dir così, « ambientale » a determinare — nel grande divario fra letteratura e arti figurative entro la cultura contemporanea — la minor fortuna, per lo meno « pubblica », degli artisti triestini rispetto a quella dei poeti e dei narratori. Così, laddove per Svevo e per Saba il coefficiente di « triestinità » ha una assai vantaggiosa pregnanza, Leonor Fini, a esempio, o Piero Marussig o Luigi Spazzapan hanno incontrato lontano dalla « piccola patria » il loro tono maggiore.

Si veda, per contro, nei primi decenni del secolo, il caso di un pittore, genuino e dotatissimo, come Vittorio Bolaffio, che ha sempre vissuto e operato a Trieste e che la distrazione, per non dir altro, della cultura artistica nazionale continua praticamente a ignorare. Del pari attendono da tempo una legittima sistemazione storica artisti autentici e in vario modo interessanti e significativi, quali Veruda, Carmelich, Nathan, Levier, Rossini, Timmel.

Nel succedersi delle generazioni ecco poi tutta una serie di pittori impegnati alle più rigorose acquisizioni tecniche, fedeli a una propria precisa, onestissima « idea dell'arte ». E in primo luogo dobbiamo ricordare Vittorio Bergagna, Piero Lucano e Cesare Sofianopulo, la cui opera è sintomaticamente disposta in una direzione apertamente europea, nel punto d'incontro fra post-impressionismo e Secession. E ancora Augusto Cernigoi, Tonci Fantoni, Gianni Brumatti, Romeo Daneo, cui fanno seguito Federico Righi, Luigi Spacal, Edoardo Devetta, Nino Perizi, Dino Predonzani, Rinaldo Lotta, Giorgio Celiberti. Fra i più giovani nomineremo almeno Nerino Sormani ed Enzo Cogno; e fra le numerose pittrici, Maria Lupieri, Alice Psacaropulo, Franca Luccardi, Mirella Schott, Elettra Metallinò e Lilian Caraian, alla quale si deve il più sensibile contributo al linguaggio astratto offerto dalla città. Nel campo della scultura, accanto al nome di Marcello Mascherini, ricorderemo quelli di Ruggero Rovani, di Ugo Carrà, di Carlo Sbisà — che negli ultimi anni ha trascurato l'esercizio della pittura a vantaggio di un notevolissimo impegno plastico —, di Tristano Alberti, di Duilio Svava, di Ossi Czinner, di Carlo Hollan, di Tullio Tamaro e infine del ben qualificato Giuseppe Negrin.

Poiché, data l'economia di questa nota, che ci ha forzato a una cadenza fastidiosamente elencatoria, non potremmo dedicare all'opera dei succitati artisti più di un aggettivo, pensiamo sia più opportuno soffermarsi con un po' più di agio su quattro di essi che in sé ritengono, in vario modo, i problemi e gli interessi di tutti gli altri: e cioè Marcello Mascherini, Federico Righi, Maria Lupieri e Luigi Spacal.

Dal chiuso municipalismo della sua tormentata città l'opera di Mascherini si è allargata alle più vive esperienze europee riconducendole poi puntualmente entro i limiti della tradizione mediterranea. Dall'arcaismo delle sue iniziali prove, fiorito nello stupendo risul-



Max Ernst: *Colombe azzurre e rosa* (1926)
Mostra di M. Ernst al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi



tato dell'*Icaro*, dal fervore plastico e dall'impeto naturalistico di una concezione panica del mondo, espressa in opere come *L'estate* o *La terra*, si arriva all'acre, meditata stagione di una più sofferta partecipazione umana che, in coincidenza non certo casuale con i tragici anni della guerra, ha prodotto sculture tormentate quali *Il massacro degli innocenti* e *I prigionieri del sogno*, per culminare nella fortissima statua lignea del *Cristo deriso*. Alla fine della guerra Mascherini ha ripreso l'antica tematica ispirata a un appassionato amore della vita, di cui sono emblema le purissime immagini delle sue danzatrici.

Attento a tutte le esperienze e le lezioni dell'arte contemporanea, e non soltanto contemporanea, che in qualche modo avvertiva consentanee al proprio temperamento poetico, il processo di definizione della personalità di Federico Righi è stato singolarmente lento e complesso. Attraverso una lunga serie di « esercizi », il pittore ha avuto modo di entrare in possesso di un « mestiere » davvero sconcertante. Tuttavia soltanto da una decina d'anni a questa parte Righi sembra aver trovato la propria autentica voce: una voce ben distinguibile nel confuso coro della produzione artistica d'oggi. Le sue inquietudini morali, il suo umano fervore, quasi la sua violenza intellettuale e sentimentale, si manifestano in quadri di geometrico rigore compositivo e di estrema severità cromatica che sfiorano addirittura il preziosismo e si salvano invece in una zona di ben contenuta energia espressiva.

Da molti anni ormai Maria Lupieri va cercando un « punto fermo »: la sua ricerca e inquietudine e inappagamento, la sua apparente discontinuità stilistica, la sua ribellione agli schemi, il suo immediato appartarsi da ogni esperienza estetica derivano proprio dalla volontà di trovare un « *ubi consistam* » non soltanto pittorico: dalla tensione verso una superiore intelligenza del reale, da un immenso amore umano continuamente turbato dal sospetto della sua incompletezza, perennemente assillato dall'urgenza metafisica. Da questo, le belle *avventure* della Lupieri nell'ordine del sogno e della magia. La misura artistica potrebbero essere i suoi disegni: e sarebbero misura degnissima; inferiore tuttavia alla misura poetica espressa negli olii e nelle tempere, tanto più « difficili », chiusi e labili: segni, annunci, aneliti di un mondo spirituale verso cui l'artista si protende con sempre maggiore autorità, ma sempre sul limite dell'aspirazione e dell'allusione: una strenua battaglia con l'inesprimibile, angosciosa e fervida come un atto di fede.

L'alto Adriatico, l'Istria, il Carso: le case dei pescatori e degli spaccapietre, le dolci doline fra i muretti di sassi, le abbacinanti saline, le notti estive, la lama di luce di un faro che giuoca col chiaro di luna: le immagini di questa patria di uomini abituati a riscattare la vita giorno dopo giorno con la fatica e il dolore, Luigi Spacal le ha espresse nella sua pittura e nelle sue incisioni con una evidenza così perfetta, con un « realismo » tanto efficace e a tutti leggibile da far sì che la struttura del suo linguaggio — filtrato attraverso le più sottili esperienze estetiche europee, attuato con una maestria tecnica prodigiosa — ben difficilmente si possano catalogare in una qualsiasi delle infinite tendenze dell'arte contemporanea.

A chiusura di questa rapida disamina della situazione artistica triestina, a concorde epigrafe dell'opera di tutte le personalità che in essa agiscono, Scipio Slataper ci offre ancora una volta le parole più adeguate: « Noi vogliamo bene a Trieste per l'anima in tormento che ci ha dato. Essa ci strappa dai nostri piccoli dolori: e ci fa suoi, ci fa fratelli di tutte le patrie combattute ».

LUCIANO BUDIGNA

VITA MUSICALE E MUSICISTI DI TRIESTE

Dopo il recente convegno a Trieste di alcuni illustri critici e scrittori italiani, qualcuno si è chiesto se il Circolo della Cultura o altra istituzione cittadina non dovesse ripetere la iniziativa su un piano di interesse musicale. E subito si sono affacciati dei difficili problemi da superare, problemi sorgenti in parte dalla stessa natura della musica, in parte dalla particolare condizione storica e psicologica di Trieste, dove molti musicisti, molti compositori di forte ingegno sono vissuti in una sorta di isolamento spirituale, dividendo il proprio destino con quello della città.

S'intende che tale situazione si determinò con piena evidenza nel periodo della grande prosperità dell'emporio, quando anche la vita culturale e artistica di Trieste andava man mano allargando i propri interessi a un orizzonte europeo. Ma già quando Trieste contava un decimo della popolazione odierna, e imbandalita per la concessione del Portofranco cominciava a estendersi oltre la sua cinta medievale, essa riusciva a edificare nel palazzo di città il suo primo teatro, che fu il S. Pietro, dove nella seconda metà del Settecento furono rappresentate le più significative opere serie e buffe, dal Pergolesi al Paisiello, dal Cimarosa al Mozart.

Se Trieste giunse tardi al teatro, fu invece tra le prime e anzi potremmo asserire la prima delle città italiane a conoscere e a coltivare la nuova musica strumentale tedesca. Mentre Napoli e Venezia inviavano qui le loro compagnie di canto, da Vienna giungevano direttamente alla città adriatica i quartetti di Haydn e di Mozart, che un complesso d'archi guidato dal violinista Scaramella pubblicamente eseguiva. Si formava così quel gusto della strumentalità che costituisce un carattere saliente della tradizione musicale cittadina, alimentata con ininterrotta attività da complessi cameristici eccellenti, quali il Quartetto Heller, il Quartetto triestino, operante per un quarantennio a cavallo dell'Otto e Novecento, infine, il raffinatissimo Trio di Trieste. Ora codesta propensione alla musica strumentale non ha mancato di agire come elemento formativo sui compositori triestini; non già sui nostri maestri della prima metà dell'Ottocento, come il Manna, né sul Sinico, dediti entrambi

ancora al melodramma tradizionale, ma bensì su musicisti a noi più vicini nel tempo, cresciuti in un clima culturale attraversato dalle grandi correnti del pensiero e dell'arte, mentre stavano maturando il romanzo di Svevo, la critica di Benco, la prima poesia di Saba.

Non è certo un caso che, fra gli operisti italiani di quel periodo, Antonio Smareglia ci abbia dato con *La falena*, *l'Oceana*, *l'Abisso*, il più ardito esempio di un teatro nutrito dal sinfonismo. Né può ritenersi un caso che fra i musicisti italiani il Maestro di Pola è quello su cui più profondamente ha agito l'esempio del dramma wagneriano. Certo non solo una ragione estetica, ma un motivo più intimamente sentito, sollecitava in Smareglia la creazione di un linguaggio sinfonico. Se, come è stato detto dai maggiori critici, lo scavo psicologico è il segno più caratteristico della narrativa triestina e giuliana, l'azione di codesto scavo è ben sensibile anche nell'assiduo commento orchestrale a cui la complessa natura smaregliana ricorre per definirsi compiutamente. Anche nei compositori triestini delle successive generazioni, per quanto diverse possano apparire le loro personalità, permane questo bisogno di una netta definizione di se stesso, e nella quale ragioni di cultura e di stile cercano un equilibrio con le più segrete aspirazioni della sensibilità. Tra i non pochi nomi che potremmo citare, ce ne dà conferma quello di Antonio Illersberg, maestro di Dallapiccola e di Viozzi, e autore di un gustosissimo *Trittico drammatico* rappresentato con grande successo una diecina di anni fa al teatro Verdi. Il testo di Morello Torrespini è in triestino arcaico; e per lunghi tratti il tono musicale vi aderisce, dandoci un interessante esempio di una poesia musicale « in dialetto » che per la sua sapiente delicatezza fa pensare a Giotti. Tra i giovani nostri compositori spicca Mario Zafred, in partenza esclusivamente musicista strumentale e che ora sta allargando la propria severa esperienza artistica al teatro lirico. E alla nostra scena lirica contemporanea è pure legato il nome di Giulio Viozzi per quel suo caustico *Allamistakeo* che in pochi anni ha già fatto il giro di nove teatri.

Dicono i competenti in materia che la fortuna economica di Trieste è in declino. Altrettanto non si può certo dire della vita musicale triestina, oggi più fiorente che mai per le sue molte istituzioni, la sua intensa operosità, il suo pubblico sempre interessato a ogni forma di attività spirituale. Il teatro Verdi, che presto raggiungerà i centosessant'anni di vita, allestisce una stagione d'opera di dodici spettacoli; l'orchestra stabile triestina è impegnata annualmente con una ventina di programmi. La Società dei concerti, in linea ideale l'eredità dei due maggiori sodalizi dell'Ottocento triestino, la Società filarmonico-drammatica e la Società Schiller, presenta fra l'autunno e la primavera una ventina di concerti a un pubblico di mille e più iscritti. Elevato è il numero della popolazione scolastica al Conservatorio « Tartini », frequentatissimi i dibattiti e le conferenze di argomento musicale. Forse in questo accresciuto fervore artistico e culturale la città ha trovato un modo di reagire al suo materiale disagio. Nel qual caso il mito di una musica consolatrice acquisterebbe una nuova validità.

VITO LEVI

POESIE INEDITE

di

Biagio Marin

*Ninte doman!
un'ombra de caligo:
el vento disperde el sigo
e puo sito, lontan.*

*I mucia piere
case de fero e beton
asfalti senza son
e i sparisse in tre sere.*

*El vento vien
e za 'l xe 'ndao
e nissun ben
no l'ha lassao.*

Niente domani! / un'ombra di caligo: / il vento disperde il grido e poi, silenzio, lontano. / Ammuc-
chiano pietre / case di ferro e cemento / asfalti senza suono / e spariscono in tre sere.

Il vento viene / e già è andato / e nessun bene / ha lasciato.

*Pareva tanto
cô i mulini gireva;
cô bandiere stiocheva
gera un incanto.*

*Bonassa in giro,
el sielo svodo:
me scolto e godo
calmo un sospiro.*

*Son proprio 'na barca
ligagia a la riva
che speta la briva,
che sta per salpâ.*

*Le vele le stioca
za verte, za a riva;
e sona la stiva
per voglia de 'ndâ.*

*Gargossa me manca,
gargun che no vien;
le sime me tien,
no posso salpâ.*

/ Pareva tanto / quando i mulini giravano; / quando bandiere stioccavano / era un incanto. / Bonaccia in giro, / il cielo vuoto: / io ascolto e godo / calmo un sospiro.
Sono proprio una barca / legata alla riva / che attende l'abbrivio, / che sta per salpare. / Le vele stioccano, / già aperte, già a riva; / e sona la stiva, / per voglia di andare. / Qualcosa mi manca, / qualcuno che non viene; / le cime mi tengono, / non posso salpare.

*Foglie, ma tante tante foglie
e cussì pochi in fin i fruti;
e quele xe 'ndae co' le rogge
i rami lassando za suti.*

*I fruti xe suli e passii;
el vento i ha dao 'na scrolada;
i xe rodolai su la strada,
la strâ li ha pestai e finii.*

*E l'albero 'desso xe legno
che sofre del fredo e del vento;
de note el xe duto un lamento:
la morte l'ha in pegno.*

*Tu geri l'orto che nissun cultiva,
co' la rosa là, sora la spinada,
co' la fontana sconta d'acqua viva.*

*Me son vignuo de note a luna bianca
e vemo visto l'alba e la rosada,
e la stela a ponente câge stanca.*

Foglie, ma tante tante foglie / e così pochi in fine i frutti; / e quelle sono andate con le rogge / lasciando i rami già asciutti. / I frutti sono soli e appassiti; / il vento li ha appena scrollati; / sono rotolati sulla strada, / la strada li ha pestati e finiti. / E l'albero adesso è legno / che soffre del freddo e del vento; / di notte è tutto un lamento: / la morte l'ha in pegno.

Tu eri l'orto che nessuno coltiva, / con la rosa là, oltre le spine, / con la fonte d'acqua viva nascosta. / Io sono venuto di notte a luna bianca / e abbiamo visto l'alba e la rugiada / e la stella a ponente cadere stanca.

*Te caresso i genugi
mori, e i cavili nigri.
Tu son comò un'anfora cota
piena de vin
e i brassi xe l'anse,
e te togo e te bevo
soto 'l sol senza fin.*

*Me no voggio tornâ
nel gno paese,
senza più vele
anche l'istâ.*

*Xe solo gransi
e xe moleche
là su le seche
dei grandi banchi.*

*Sora le case
perse nel vento,
co' gran lamento
passa le arcase.*

*Tornâ no voggio
nel fango marso:
fra mar e Carso
sererè 'l voggio.*

Ti accarezzo i ginocchi / mori, e i capelli neri. / Sei come un'anfora di cotto / piena di vino / e le
braccia ne sono l'anse, / e ti prendo e ti bevo / sotto il sole, senza fine.

Io non voglio ritornare / al mio paese, / senza più vele / anche l'estate. /
Ci sono solo granchi / e granchi molli / là sulle secche / dei grandi banchi. /
Sopra le case / perdute nel vento, / con grande lamento / passano i chiurli. /
Non voglio ritornare / nel fango marino / fra mar e Carso, / chiuderò l'occhio.

*Cô moro
sepelime in campagna
i' un simisterio sito
soto l'onda de l'oro.*

*Quattro muri bassoti
sbiancai co' la culsina
sera tombe in ruvina
e crose e passeroti.*

*El sol pusao lisiero
sora le fosse grame;
tra l'erbe e tra le rame
fis-ciota el ventiselo.*

*Dolse disfâsse
in quela tera rossa,
in quel silensio d'oro
che caressa ogni fossa.*

Quando muoio / seppellitemi in campagna / in un cimitero silenzioso / sotto l'onda dell'oro. /
Quattro muri bassotti, / imbiancati con la calcina / chiudono tombe in rovina / e croci e passerotti. /
Il sole, posato leggermente / sopra le fosse grame; / tra l'erbe e le rame / fischiotta il venticello. /
Dolce, sfarsi / in quella terra rossa, / in quel silenzio d'oro / che accarezza ogni fossa.

LA POESIA DI BIAGIO MARIN

La poesia di Biagio Marin è, secondo la legge naturale di ogni poesia in dialetto, strettamente condizionata dal paesaggio, dall'atmosfera, dal costume, dal « sentimento » del luogo di origine.

Quale sia il luogo della poesia di Marin quasi non occorre dire, perchè il poeta, dal lontano 1912, ch'è la data della sua prima raccolta lirica, fiuri de tapo, fino a oggi, ossia fino al fogo del ponente, di quest'anno 1959, non ha mai mutato ambiente di vita, nè linguaggio espressivo, nè registro di canto; sicchè dire Biagio Marin è come dire Grado. Al contrario del pellegrino dantesco « che va col cuore e col corpo dimora », Marin può essersi allontanato per qualche tempo dal suo luogo; ma soltanto col corpo; col cuore egli è sempre rimasto tra le vecchie pietre veneziane di Grado, davanti al mare veneziano di Grado, che proprio lì s'ingolfa e sembra finire il suo gran giro e posare il suo immenso respiro.

Questo i buoni lettori di poesia lo sanno; nondimeno, sarà lecito dubitare che codesti buoni lettori siano molto numerosi; primo perchè si tratta di poesia, secondo, perchè essa poesia è scritta in un dialetto « raro », nel dialetto di un'isola solitaria, famosa bensì come stazione balneare, ma non abbastanza nota come centro storico e paese vivo.

Bella questa totale, radicale fedeltà di Marin al suo piccolo mondo gradese; tanto più bella in quanto essa non diminuisce nè intacca affatto l'universalità della sua poesia, anche se, com'è ovvio, ne ostacola la diffusione. Universalmente umani sono infatti i sentimenti che ispirano il poeta; e il paesaggio stesso, pur essendo quel certo paesaggio d'isola e di mare, non ha nulla di realistico e topografico, s'illumina di quella luce di « dappertutto » e di « nessun luogo », che scende soltanto dal cielo dei poeti, di tutti i poeti.

Quali i rapporti della poesia di Marin con quella dei suoi grandi vicini Saba e Giotti? Rapporti, direi, di consanguineità, non, certo, di dipendenza o derivazione; consanguineità che comporta, parimente, somiglianze evidenti e dissomiglianze profonde. Di fatto, Marin, sul terreno psicologico, si colloca assai lontano dall'uno e dall'altro poeta triestino, caratterizzandosi soprattutto per l'impeto del cuore, la calda sensualità e la malinconia torva e crucciosa che spesso ne consegue. Si noti che l'ultimo suo volume, già ricordato più su (volume ricchissimo di movimenti lirici spontanei e di forti accenti appassionati), s'intitola « Il fuoco (non la luce) del ponente » (cioè della tarda stazione di vita che il poeta sta attraversando). Marin dunque è sempre nel fuoco: nel fuoco d'amore, come Guido Guinizelli e Arnaldo Daniello.

Ora, se per Saba l'amore si risolve in un acuto tormento, e per Giotti in un'attonita tenerezza, essendo per entrambi un motivo princeps, per Marin bisogna rilevare ch'esso è tutto, o quasi tutto: tormento e tenerezza, rapimento e angoscia ad un tempo, e ardore sempre. Si spiega così che i suoi canti più belli, dagli inizi a oggi, siano canti d'amore: di smanioso desiderio, di solitudine dolorosa, di nostalgia disperata, di allucinato delirio, talvolta, per quella indimenticabile « bocca bianca ».

Dovessi scegliere pochi versi, una breve strofa, atti a sintetizzare, o almeno suggerire, il tono di vita e il tono di poesia più propri di Biagio Marin, prenderei dall'Estadela de San Martin, del 1958, questo inizio di canzonetta, che, fortunatamente, non ha bisogno di traduzione, e che davvero mi sembra darci l'essenza ultima dell'uomo e del poeta:

Me no voggio muri
fin che 'l sol xe sul mondo,
anche se pur fa inverno
fin che xe ciaro 'l dì
me voggio êsse eterno...

DIEGO VALERI





1 - Max Ernst: *L'ingresso dei fiori* (1928)
Mostra di M. Ernst al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi



2 - Hans Arp: *Concrezioni intrecciate* (1958)

BAGNINI E MARINAI

di

Mario Tobino

Il periodo più patetico di Viareggio, più solo, più disperato, più povero di sentimenti, più senza speranze è a un mese dopo che è finito il settembre, un mese dopo che gli ultimi filacci della *stagione* si sono staccati.

Pochi giorni prima era stata più spavalda di Parigi, il mare la benediva, gli stranieri vi pullulavano, gli alberghi avevano ogni finestra illuminata, ambrata era la pelle delle donne e queste stesse avevano negli occhi un focherello di pazzia e felicità.

Sulla *Passeggiata*, fino a pochi giorni prima, apparivano le belle di ogni paese, le inglesi, le francesi, le tedesche, e, tra le nostre, le svelte settentrionali dalla pronuncia legata, le meridionali nei cui occhi si legge che l'Italia è vicina all'Egitto, e, fra tutte, primeggiavano le purissime della Toscana, ragazze di Empoli, di Siena, di Pistoia, di Lucca, nate e cresciute in paesi di campagna, dove, nelle limpide sere, la luna parla con i tetti, con la facciata della chiesa, e non si sa se quella luce d'oro proviene dal cielo o se invece emana proprio da quelle stesse linee fatte a un tempo di geometria e di anima.

E ora, a un mese dopo la fine di settembre, c'è il fermo squallore della consapevolezza, lo stagno, l'assordato silenzio, la sicurezza che ci vorranno interminabili mesi fino a che l'estate ritorni.

Quelli della città non sanno nulla degli altri mesi viareggini, credono a una regolare vicenda, un consueto svolgersi di stagioni. Per quelli del posto

si annuncia un lago melmoso, pesante di remi, in certi punti perfino intricato di ghiaccio.

I viareggini si riguardano tra loro, si riscoprono, si fissano, vorrebbero che tutto ciò non fosse vero.

Sono giorni amari. Tavole di nessun valore ricoprono le porte degli alberghi, di uguale trascurato legno sono serrati bagni e locali notturni. I caffè sono rimasti aperti, ma in loro si aggirano sparuti spettri, volti anziani di pensionati che attraverso la macabra luce del neon guardano senza interesse ed è facile immaginare che le loro frasi assomigliano ad abbandonate ragnatele.

I giovani viareggini, continuandosi a scontrare sul viale Margherita e a rinfacciarsi la delusione, sono infine costretti nel segreto a domandarsi se non sono dei relitti, trastulli per il divertimento estivo dei forestieri, degli infingardi, o addirittura dei paurosi, degli incapaci.

Di solito alla fine di ottobre, in novembre, il mare è calmo, la spiaggia è ritornata pura, lavata di ogni confusione. Di notte, con la placida luna, una piccola onda si arrotola ritmicamente sulla rena facendo apparire ogni volta la trama di un merletto; nel mare lontano, a rimirarlo a lungo, si solleva mollemente una coda; dalla darsena proviene qualche suono di martello, un sibilo di ferro, qualche lampo di fiamma ossidrica, ma tali richiami sembrano anch'essi avvolti da un oblio, da una malia, da un sospiro. Le giornate sono deserte ma bellissime, oro e silenzio, celeste e pace.

Mentre i giovani viareggini sono in uno stato che li costringerebbe infine a prendere una decisione, a partire, ad andare a combattere tra gli uomini, ecco la natura che si sostituisce alla magia dell'estate, i viareggini scoprono la bellezza del loro paese. Sono sull'orlo dell'abisso e una mano, Giove trasformato in bianca nube, li trattiene lungo le rive del fiume.

E a questo punto, perché il lettore forestiero trovi il perché che esiste in tutte le cose, è necessario cominciare le spiegazioni e dire intanto quali sono i mestieri dei viareggini, di dove traggono il sostentamento, quali le loro ricchezze, è necessario fare i primi accenni ai diversi strati e settori, distinguere tra gli autentici viareggini e la marea di coloro che si sono infiacchiti, degli altri che viareggini non lo sono mai divenuti, di quelli che, forestieri, hanno bevuto con amore alle sorgenti di questo paese.

La città è una striscia lungo il mare. A un estremo e all'altro vi sono le due pinete, di levante e ponente.

Opposti al mare si alzano i monti della Versilia.

Cominceremo dal mestiere che vive lungo la spiaggia, a contatto con la battima, dai *bagnini*, e poi parleremo dei marinai di Viareggio.

I bagnini hanno le cabine per un tratto di circa due chilometri, dal molo alla Fossa dell'Abate, e ultimamente si sono estesi anche a Levante, oltre i cantieri, al di là della darsena, verso Torre del Lago, e questi son bagni popolarissimi.

Di fronte alla vecchia Viareggio, in quella parte del viale Margherita che va dal molo a piazza Mazzini, vivono i bagni storici, che sono: il Nettuno, il Colombo, il Balena e il Felice. Sono i bagni del tempo glorioso di Viareggio, quando, sul viale Margherita, Puccini incontrava Marconi, Petrolini andava a braccetto con Fregoli, D'Annunzio lasciava sulla rena le impronte dei suoi puro-sangue, Rilke alloggiava all'Hôtel Russie e la contessa F. nel fondo della notte, al Kursaal, faceva fede alla promessa di ballare nel più completo abbandono.

A quei tempi il popolo non partecipava direttamente alla vita dei forestieri. I viareggini erano marinai e calafati. Dire *bagnino* sfiorava l'insulto, ed anche i pescatori eran considerati timidi pulcini che corrono ogni notte alla chioccia della terra.

Erano tempi meravigliosi, moltissimi erano contenti del proprio stato; l'avidità di vivere, bandiera del nostro tempo, non aveva ancora trasformato gli uomini in bestie. Poi si videro a Viareggio distruzioni di ogni genere, la gentilezza volata via, il genuino profumo popolare lentamente strozzato come faceva Hitler con i suoi generali traditori; poi abbiamo persino visto sterminare la pineta più bella della nostra infanzia, più misteriosa di resine, quella che dal Marco Polo andava alla Fossa. E oggi, là dove vivevano umidi sentieri, vergineo muschio, chiome di pini cullate dalla brezza, la musica dei loro aghi in accordo col tremolio della marina, affannano rachitici grattacieli con terrazzi uguali a deformati portasaponi, le pareti colorate di caramella.

I bagni storici avevano un atrio folto di piante, delle tende sostituivano le pareti, esili colonne sorreggevano l'alto tetto. Si attraversava l'assolato viale Margherita e entrando in loro era come penetrare in un antro che fa cambiare i pensieri.

Le bagnine erano mogli di marinai, più spesso vedove, che, se il marito era vivo, non poteva dare il permesso, o, se lo dava, c'erano dietro malattie, sventure, o significava esserci nella famiglia una qualche vena di debolezza, sulla quale, a causa del ritegno che a quel tempo c'era in tutti, non si desiderava indagare.

Avevano la rugosità del bastingaggio dei bastimenti, dei barcobestia, portavano lunghe sottane di cotone, a righe bianche e celesti, il corsetto attillato, chiuso fino alla gola. Rispondevano, ascoltavano, servivano, ma non partecipavano, mai più si misuravano con i forestieri, i quali poi, tra di loro, in gergo, con termine ben poco elogiativo, venivan genericamente chiamati: *bagnanti*.

C'era a quel tempo la religione del mare; chi non lo frequentava, chi non lo conosceva, chi non lo temeva, era considerato un essere lontano, un estraneo, che forse, *forse*, aveva altre qualità, ma sicuramente non aveva il coraggio di misurarsi con la forza della natura, era un *terrazzano*,⁷ di coloro che rimangono a terra.

Erano tempi che avevano una loro fierezza, il coraggio era considerato la principale dote di un uomo.

Il Colombo era il bagno dei preti; aveva una rotonda breve, cauta, modesta, si avventurava con le palafitte sul mare appena di quei pochi metri per poter dire che anch'essa era una rotonda.

Sull'estremità, libera di cabine, a forma di quadrato, quattro esili colonnine sorreggevano un soffitto di tavole, e delle tende dall'alto torno-torno calavano. I preti, il cappello nero, le spalle foderate di una cappottina punteggiata di grigio, chini su un libro, forse il breviario, eran seduti su glabre panche e si sospettava che il loro cuore battesse, i loro occhi sbatessero, il loro sangue corresse, quando una bagnante del vicino bagno Balena, tra le pieghe delle tende sollevate dal vento, la si vedeva alzarsi dal mare; le spalle nude, gli occhi aperti verso quelle macchie nere, che erano preti.

C'era da immaginare che le parole allora sbatessero a vuoto sul libro, i pensieri pullulassero intorno a quella donna che ora si divertiva a smuovere sbadatamente l'acqua col palmo delle mani.

Il bagno Colombo era il più con la pelle sferzata dall'ortica, il più breve, ed aveva vicino, ai lati, due immensi colossi: il *Balena* e il *Nettuno*.

Il Balena era come questo cetaceo. Possentemente molle e trionfante era la sua Rotonda, la più alta sul mare, folte le palafitte sotto di lei a sorreggerla, grassa roccò messa a piatto sul mare.

Il bagno Balena a quel tempo non conosceva rivali.

Aveva tutto: moltitudine di cabine, la direzione, la sala da ballo, il ristorante bruno e fresco come una seppia appena pescata; e fragranti ragazze, degne di figurare nei più dolci sogni, si asciugavano dopo il bagno i lunghi capelli al sole, vicino a voi, con la massima tranquillità.

Aveva il Balena, quale glorioso finale, sul mare quasi alto, la rotonda, fatta ad ampio cerchio, una grande bacinella. Da questa i signori e le signore, vestiti con gli immacolati abiti del tempo, miravano attentissimi chi faceva il bagno, chi si teneva con cautela alla fune e chi osava fendere le onde, allontanarsi verso l'orizzonte, potevan meticolosamente seguire gli appigli degli amori, il procedere, le audacie, le estreme audacie.

Il Balena a vederlo dall'alto era come un aeroplano di D'Annunzio, le doppie ali poggiate sulla spiaggia, il muso sul mare, ma questo a dismisura dilatato, un morbido fungo, largo come i cappelli pieni di frutta che portavano a quel tempo le signore.

Subito dopo questa così affettuosa rotonda, procedendo all'indietro, verso terra, c'erano appunto le due ali trabecolate di aeroplano dove, oltre le fitte cabine, vivevano, battevano come arterie nella polpa della carne, il *ristorante* e la *sala da ballo*.

I camerieri avevan la bocca tagliata dal rasoio, pallida di sangue; le consolle eran colme di cibi, frutti di mare e di terra, le tavole eran coperte da lini pesanti, uniformemente umidi di mare; il pesce, affogato nell'olio bollente, ultima sua dedizione, gareggiava in colori e profumi con la marina; e alla fine del pranzo, dopo il caffè, si vedevan signori con gli occhi sognanti, sordi ai consueti interessi, come su un volante tappeto d'Oriente, e il mare

celeste che ciambrottava tra le brune palafitte, sotto i loro piedi, e si stendeva davanti, fino all'orizzonte, era l'infinita prateria che il loro cuore aveva sempre cercato.

E che succedeva nella sala del Balena, situata nell'opposto padiglione, quando un uomo e una donna, ambedue giovani, in costume da bagno, si avvicinavano per ballare, e l'orchestrina aveva cominciato la musica?

Abbandoniamo il Balena! Avviciniamoci al Nettuno; disposto al di là dell'oculato bagno dei preti.

Il Nettuno era tabù. Una rete difendeva la sua spiaggia dalla plebe. Per entrarvi si doveva scendere in acqua fino al ginocchio, oltrepassare il capo della palizzata. E una volta entrati nella sua area ben pochi osavano addentrarsi nella spiaggia, in quell'anfiteatro di un calmo color giallo oro. Quasi tutti continuavano a camminare lungo la battima voltandosi appena a rimirare furtivamente.

Il Nettuno era il bagno dei ricchi, e più che ricchi, degli aristocratici, dei nobili, degli snob. Vivo era il contrasto tra l'aria che spirava in quel bagno e la naturalezza, la festa che era negli altri.

Si vedevan giovani signore dalla pelle color della pesca, seminude, che scambiavano parole con dei giovani. Sotto altri ombrelloni invece, seduti su poltrone di paglia, vi erano uomini tutti vestiti di bianco, signore con camicette ricamate e candide, gli occhi bistrati, le labbra di rubino per il rossetto, a quel tempo usato da pochissime dame.

In tutti vi era qualche cosa di distratto, un senso ben riposato, di persone libere dalla pesantezza della vita, lontana ogni bruttura, davanti a loro timidi pur anco i dolori.

E tali persone non stavano in ressa, non avevano le teste ravvicinate per un'animata discussione, non movimenti irrequieti; erano collocate come in un quadro un gentile pittore di maniera dispone le sue figure in modo che tutte possano essere ugualmente ammirate.

Si scambiavan tra loro sorrisi e parole che non sembravano espressione della vita umana, ma colorati elementi di un leggero gioco.

A quel tempo il mio cuore adolescente, ferito nell'orgoglio, oltrepassava la barriera del bagno Nettuno, e da lontano rubava quanto più poteva. La timidezza, l'invidia per quella gente che mi sembrava felice, dolorosi interrogativi sulla solitudine da cui mi sentivo fasciato e che temevo continuasse per tutta la vita, si davano, passo-passo, l'anello. Camminavo in fretta lungo la battima. Presto, con un sospiro di liberazione, oltrepassavo l'altra barriera, e mi trovavo, quasi vi fossi precipitato, nella gaia e polverosa confusione del popolarissimo bagno Flora, e qui mi sembrava, mentre mi risaliva la giovanile speranza, che il sole ora picchiasse i suoi raggi con l'intera smisurata sua forza.

Un altro nobile bagno, madido di calma dignità, era il Felice, dall'altra parte, ritornando indietro, dopo il Balena, verso Ponente.

I due leoni di gesso, a destra e a sinistra dell'ingresso, sono diventati leggendari nella memoria degli anziani. Erano posati su un basamento, fieri e pacifici, lieti di essere al mare, annoiati della ferocia che in altri posti si soleva attribuire alla loro specie.

In certe parti del loro corpo la tinta fulva era screpolata e si scopriva il color grigio, e anche per questo divenivano più affettuosi, familiari, quasi bellissimi cani, forti come leoni, messi lì a proteggere ogni bagnante.

L'ingresso del Felice era il più bello di tutti, il più simile a un bosco, e il contrasto con la calce viva che di fuori il sole scagliava, lo faceva più irreali, *al di là della fisica*, come oggi si suole dire.

Dopo un breve sentiero di siepi di bosso ci si trovava sotto un altissimo tetto, sorretto da quattro lunghe colonne, le pareti erano sostituite da tende che ondeggiavano fino a circa due metri da terra. Lungo l'ombroso quadrato c'era una vegetazione di piante sempreverdi, leggermente spinose.

Nel mezzo di questa ombra eran disegnate due rugose tavole, con le rispettive panche, infisse nel suolo, che per il contrasto con l'altezza del tetto sembravano più umili e basse, e per il più acuto contrasto con le prossime bagnanti, lussuose e discinte, obbligavano a ricordar particolari che esistono nei conventi dei cappuccini, angoli scabri e raccolti, che pure hanno qualcosa di grandioso.

Il pavimento di questo quadrato era formato dalla semplice terra divenuta dura per la continua acqua che lo rinfrescava.

In questa specie di atrio facevano la prima tappa, prima di raggiungere la rotonda, le accaldate grasse signore ricoperte di seta a fiorami. Mentre scambiavano parole con le bagnine agitavano nervosamente il ventaglio; non si lamentavano del busto che le serrava ferocemente.

Questi furono a Viareggio i bagni celebri e tali rimasero dall'inizio del secolo fino a dopo la prima guerra mondiale. E naturalmente vi era anche un'appendice di altri notevoli bagni, quali il Dori, il Cirillo, l'Isidoro Quilchini, il Raffaella, il Martinelli, ognuno con una sua particolare grazia.

E intanto gli anni correvano, tutto si tramutava. Sopraggiunse la seconda guerra mondiale; ancora cambiarono le borse e le abitudini. Nuovi ricchi, più numerosi e volgari, calaron d'estate a Viareggio, nuovi bagni in furia si costruirono.

Ed eccoci a trattare del mestiere di bagnino, che è una delle occupazioni più appariscenti nella città di Viareggio.

I bagnini si dividono in bagnini proprietari e bagnini-braccianti. I bagnini-braccianti sono per lo più ragazzotti in attesa di altro lavoro, o marinai che approfittano della stagione, tra un imbarco e l'altro, per raggranellare un po' di soldi.

I bagnini-proprietari meritano un particolare riguardo. Pochi immaginano che abbia un tale mestiere quel giovane elegante, sciolto di maniere, con una certa aria arrogante, che passeggia la sera per il viale Margherita, luogo di tutti i mondani incontri viareggini.

Il bagnino-proprietario non possiede davvero la spiaggia, l'ha in concessione dal Demanio, e neppure il terreno dove, al principio del bagno, è costruita la casa, è di sua proprietà; lo ha in concessione dal Comune.

Comunque le concessioni durano da moltissimi anni e nessuno pensa che si possano estinguere. Egli dunque possiede in pratica la spiaggia, le abitazioni e le botteghe che antistanno al suo bagno. Egli affitta d'estate tutta o parte della casa, le botteghe per tutto l'anno; affitta poi le cabine, gli ombrelloni, i pattini. Lavora dai tre ai quattro mesi l'anno. Comincia

a giugno e alla fine di settembre ha finito. Ha messo da parte una discreta somma, sufficiente per vivere. Nei mesi invernali, se è laborioso, esercita un altro mestiere. Se non è avido di denaro, se non ama il lavoro, si contenta del suo stato e frequenta gli assonnati caffè invernali, gioca alle carte, discute con apparente foga di politica, che, per tradizione, è di colore rosso; ed aspetta l'estate, durante la quale è il tempo dove lavora e si straluna, dove perde i limiti dei rapporti sociali.

I forestieri, i bagnanti, di solito sulla spiaggia si annoiano, e parlano con il bagnino, « rude marinaio »; è un tentativo per annoiarsi meno.

I bagnanti sono in costume da bagno; tutti, uomini e donne, sembrano essere diventati anonimi, di una stessa pieghevole personalità. Spesso i forestieri sono timorosi del sole e del mare. Il bagnino è cotto dal sole, robusto, calmo sotto i raggi, abile nel nuoto e sui remi. Di solito inoltre è aitante, trionfa di salute, facilmente le ragazze lo contemplano, le signore in molti modi lo lusingano. I fidanzati e i mariti sono lontani, l'estate suscita calore, la giornata è lunga, il corpo è nudo; la morale, le abitudini, le differenze sociali sono ottuse, quasi cancellate. Il bagnino è servizievole, di una sua ruvida gentilezza.

Quando il mare è agitato le signore si dichiarano più spaventate di quel che sono. C'è però il bagnino che è capace di salvarle dalla furia del mare, il bagnino, che è quasi un eroe.

Nè il bagnino ha in genere cultura per salvaguardarsi, l'estate sensuale e smemorata pesa anche su di lui, è giovane, ha la gioia di vivere, di trionfare almeno nel suo bagno, in quei mesi che mentre vi è in mezzo gli sembra continueranno in eterno. Gli capita allora di mettere il profilo verso l'orizzonte, i suoi muscoli guizzano e si gonfiano mettendo in mare i pattini; a volte, nuotando laggiù lontano, la sua testa è divenuta un puntino nero.

Son tre rapidissimi mesi di gloria, accompagnata da sonanti monete, che si diluiranno poi, diventeranno esili, quando la spiaggia da mesi è deserta, soltanto abitata dal sole e dalla luna.

Da questo stato il disquilibrio dei bagnini, che non sono marinai, non sono operai, stanno per molti giorni a contatto con « i signori », e inavvertitamente ne prendono le maniere (qualche volta disgraziatamente anche

i vizi); frequentano, in veste di maestri, persone di loro molto più istruite, si trovano a osservare che mentre loro lavorano, gli altri, i bagnanti, non fanno nulla, sono degli oziosi, e purtuttavia sono ricchi, la vita per loro facilissima.

Il giovane bagnino sa, e ha sentito dire, che i bagnanti, finite le vacanze, si riprecipitano dentro il lavoro, in questo duri e pazienti. Il bagnino lo sa e lo ha sentito dire, ma non lo vede, lui constata tutta altra cosa, osserva le signore seminude e fatue, gli uomini pigri e indifferenti, il denaro che scorre senza che se ne veda la fonte, senza la sporcizia del sudore, partecipa ogni giorno a uno spettacolo che lo fa ancora più bagnino, un uomo di tre mesi soltanto, una distrazione, un servizio che i ricchi assoldano per l'estate, un rapido eroe per le ore della spiaggia, un giocattolo che al primo acquazzone vien messo in soffitta e dimenticato.

Questo in genere è stato, fino ai nostri giorni, il mestiere del bagnino a Viareggio, ma è necessario aggiungere a questo punto una modifica, prospettare un'altra luce. Sono i tempi, che in fretta correndo, mutano ogni cosa.

Si è detto che i bagnini sono per tradizione ed eco per la politica rossa, però finanziariamente sono abbastanza solidi, posseggono al sole, ritirano dalle loro imprese un soddisfacente reddito, ed è per questo che oggi, nel 1960, si viene a sapere che il figlio del tale bagnino è all'università, diventerà ingegnere, e continua nell'estate a tirar su pattini, come già accadde a suo padre, ma dentro la testa ha numeri che forse non hanno i suoi clienti, e conosce le regole della lingua italiana certamente di più delle laccate signore alle quali benevolmente sorride; un altro figlio di bagnino è fotografo eccezionale, uguale a quelli famosi, e parlando a caso con un altro si scopre che è un ottimo studente in medicina, diventerà un bravissimo medico. E vi sono altri esempi, ancora non molto frequenti ma già in numero discreto, nei quali si dimostra che la società sta cambiando, come un pettine fitto in una chioma il popolo lentamente avanza, prende campo.

In questi ultimi cinquant'anni la marineria di Viareggio ha fornito i più bravi marinai e palombari.

Quand'ero ragazzo pressoché tutti i bastimenti erano ancora a vela, i marinai erano ancora tali, si distinguevano uno dall'altro; di rado venivano a Viareggio. Frequentavano allora i loro caffè, quello di Carlo Bemi, detto *il prete*, in via Regia; andavano da *Dario*, dalla *Vedova*, e poi al *Così com'è*, al *Corfù*, da *Marino* in via Battisti. Stavano a sè, tra di loro, si distinguevano per l'ingenuità, per l'umiltà, per la ferezza che era ferma negli occhi, per la timidezza. Quando erano in terra erano come educande. In quelle bettole che frequentavano, piccole e ben poco adornate, sembrava per le loro descrizioni ci soffiassero venti e tempeste, faticosamente si serrassero vele, compressi ingombrassero quel poco spazio. Era come continuassero ad essere a bordo, ma questa volta trasfigurato, immenso, grandiosa rappresentazione, denudata la bellezza della loro vita, del loro mestiere, che in quel momento comprendevano essere un officio religioso. Uscivano dalle osterie in esaltazione, ancora più in contrasto col mondo dei terrazzani.

Arrivati a casa, le mogli sopportavano, avevano soltanto la distratta considerazione che quel loro comportamento derivava dall'essere marinai.

I marinai di Viareggio cominciavano da bambini; passati di poco i dieci anni gli venivano messi i calzoni lunghi, ai piedi degli zoccoli chiamati *scroi*, e con quegli occhi che ancora non avevano distinto erano mandati in mare a fare il mozzo.

Io ripeto quel tempo di quando ero ragazzo, quando ancora sui mari si apriva la vela, io racconto la storia di Viareggio che ho visto e udito direttamente, non quella che si raccatta sui libri, i quali in questo caso sono assolutamente muti.

Il mistero e la meraviglia di Viareggio è che di origine recentissima, essendo poche decine di anni or sono composta da poveri pescatori, da un gruppo di custodi di ville balneari lucchesi, in brevissimo tempo si trasformò, i suoi abitanti divennero coraggiosi capitani, gli occhi fermi alle tempeste, sapienti di ogni manovra.

Io da ragazzo questi marinai li ho uditi mentre tra loro si confessavano e commentando gli inglesi, vecchi navigatori, non si consideravan da meno. Ascoltavo parlar dei marinai inglesi con parità, c'era soltanto il commento che avevano diversa la navigazione, quelli avevan l'Atlantico, « tanto mare

sotto i piedi », la grande tazza nella quale si alza la tempesta ma poi ritorna bel tempo e sempre si naviga, le coste sono lontanissime. I viareggini avevano invece come scuola il Mediterraneo, che quando è sereno profuma di aranci e limoni, ma quando s'infuria è di particolare malignità perché fatto di coste ravvicinate, di strettezze e trabocchetti, di bieche insenature come il Golfo del Leone.

I ragazzi viareggini non avevano ancora conosciuto la propria casa, la madre e i fratelli, che rudemente si trovavano mozzi, diventavano al primo viaggio uomini, costretti a contrastare la vita con i loro grandi occhi innocenti.

A quel tempo l'emulazione e l'onore erano in grande auge, erano il pilastro della vita. Vi era un inflessibile e sottilmente severo giudizio su ognuno, un capitano coraggioso e sapiente era ascoltato dagli altri in riverente silenzio, su un giovane già bravo, ma ancora non esperto di tutti i pericoli, di ogni evenienza, gli altri si permettevano dubbi e domande, si poteva arrivare al contrasto; se diceva la sua un chiacchierone donchisciottesco sghignazzanti risate coprivano il suo discorso.

E più precisamente in quei giorni di Natale e Pasqua, quando si ritrovavano, era la ricompensa della loro dedizione, un rito religioso tra loro sacerdoti, c'era la gioia di essere e sentirsi marinai e perfino quell'amarezza, quella nostalgia, quel senso insieme del mare e della terra, quel senso di acuta solitudine che è sempre pronta ad affacciarsi nel cuore di un marinaio, diveniva un dolce dolore che circola nel sangue, un qualcosa che la mente non può riflettere nè giudicare, una voluttuosa pena che il mare destina ai suoi marinai.

Ora i tempi sono cambiati, la vela è stata ripiegata, il Puosi non è più il negozio più bello di Viareggio. Quando in darsena si passava davanti a quello stanzone e si vedevano donne chine su vastissime bianche vele e quella ruvida e forte tela pareva divenuta un tombolo, nella memoria si incideva un'immagine di sogno, il manto di una fata del mare, qualcosa perfino di candido e di cattolico quale l'ostia del Signore.

Ora i tempi sono cambiati, sui volti dei marinai non sono più stampate le celesti bonacce, né i solchi delle tempeste. Il motore fa tutto, non c'è tempo per meditare, le prue corrono dritte da un porto all'altro, il denaro

è un gorgo nero, non c'è molta differenza tra l'uno e l'altro marinaio, raramente il coraggio trova la maniera di brillare, la sapienza sono poche linee e numeri, non è necessario scrutare il cielo con profonda e umile attenzione, le vele non si aprono più come ali, nelle incantevoli notti d'estate il vento non poggia più sopra di loro come si abbandonasse al sonno. I bastimenti si chiamano vapori, il celeste è stato coperto dal nero, la nafta tumultua gravida di untuoso fumo; il marinaio non sta più né in mare né nei porti.

Nascerà poi un'altra poesia, ancora a noi ignota. Io mi limito a riferire del mio tempo, di ciò che ho visto e udito. Certamente il futuro tornerà pieno di grazia, le macchine saranno asservite dagli uomini, il denaro avrà meno pesante dominio. Ora i marinai non sentono il canto delle sirene, anzi non ci credono, sebbene in qualche notte calma di luna si accorgano che manca loro qualche cosa, che la vita possiede tanto più odio e tante minori gioie di quando erano ragazzi e udivano raccontarla dai vecchi marinai.

DUE POESIE

di

Mario Luzi

CACCIA

*Che mare livido nelle sue rincorse contro i muri a fil di piombo dei bunkers,
che branchi d'uccelli attesi al passo, od al ritorno
gridano più d'ogni altra volta: « È autunno,
è il tempo di tua nascita a questa vita » nell'ora che a uno a uno
cadono uccelli sotto il piombo, prendono
vento lungo la caduta, ed a perdita d'occhio la foresta
lascia di ramo in ramo foglie, lembi
di fuoco, brani di vita ancora palpitante tra le piume.*

*Ora e qui, dove il cane alza la starna
e talvolta per una breve tappa
di ore si attendano i re zingari
nel viaggio tra borgo e borgo, e foglie
e uccelli stanziali e migratori,
lievi e gravi, s'abbattono sul suolo
fradicio, non ancora freddo, tempo
di mia nascita e insieme tempo e luogo
per ricordare i miei morti per forza,
i miei cauti sotto il piombo — poco
prima i miei padri, dopo i miei fratelli —*

*m'investe a fiotti in pieno viso il vento
di vita e tutt'uno di rapina
e di morte, mi mozza il fiato, mentre
levo le mani a questi alberi e spicco
frutti per la mia cena ancora avido.*

*« È il tempo di tua nascita ». Riposano,
muoiono nella vita, essi, periscono
nell'avvenire; e il festoso, l'oscuro si diffondono
per foglie morte, per ali inerti come piombo
a vincere e a spiare tutto quel che ha avuto fine.*

IL TRAGHETTO

*Straducole più basse dell'argine
portano gente qui all'attracco. Il tempo
bianco e mosso com'è
quando soffia vento greco
incide il filo della ripa, arruffa
l'erba a chiazze per la brughiera;
e l'acqua a spruzzi sulla fronte
riscuote i miei compagni
di tappa, rinnova nostalgie,
ansie. Sono gente insonnolita,
muta, lasciano i borghi di montagna.
E più d'uno col suo bagaglio al piede
guarda gli uomini del traghetto, osserva
chi dei due scioglie il canapo, chi è l'altro
che punta il palo sulla proda e sfila
la barca dal riparo, prende il fiume.*

*Aspettano ciascuno il proprio turno.
Vanno, trovano sull'opposta riva
ad attenderli i già vecchi del posto,
i già stanziati nei mestieri, certi
nelle case, sono ospiti un giorno,
proseguono per luoghi più lontani.*

*M'accodo a quella carovana. Poco
o quasi nulla, quanto dura il tempo
tra gita e gita della barca, basta
a unire tutti in una sorte, i vecchi
e gli inesperti del viaggio. Passo
il fiume. La mattinata scorre
tra un tempo che si sfalda e uno che nasce.*

LE REALTÀ SACRE DI JAHIER

di

Giulio Cattaneo

Se c'è uno scrittore italiano legato a una determinata stagione letteraria e quasi sopravvissuto a se stesso, questo è Jahier. La sua esperienza è compresa fra *Riviera ligure* e la *Voce*, fra il 1910 e il '16: dopo i tre libri stesi in un giro brevissimo di anni un silenzio quasi totale. I rari interventi dello scrittore in questi ultimi tempi tutti volti a commemorare il passato: una rievocazione radiofonica della guerra del Quindici, un commento a una scelta di poesie di Rebora, una difesa veemente di certe posizioni morali all'interno della *Voce* contro le insinuazioni dello scettico, cèdevole e accorto Prezzolini. Reliquie del passato, quindi, conservate tenacemente e ripresentate con passione; la scrittura stessa ha subito ben pochi mutamenti anche se appare ormai ordinata normalmente senza quei capoversi continui che caratterizzavano la prosa di Péguy. I vociani superstiti hanno proceduto oltre gli esperimenti della *Voce*; il solo Jahier è rimasto fedele a quel momento culturale dopo averne rappresentato certi aspetti e istanze in modo più deciso e aspro dei suoi duttili e avventurosi coetanei. Una lettura dei suoi libri potrebbe disorientare e riservare delusioni ingiuste senza i necessari riferimenti all'impressionismo dei vociani, ai loro modi stilistici, alla assimilazione di alcuni testi del decadentismo francese e dell'ultima grande narrativa inglese, oltre che ad altri motivi propri della formazione di Jahier sui quali torneremo. Si possono leggere i saggi di Serra con qualche pro-

fitto prescindendo o quasi dalle loro componenti culturali, si può apprezzare *Il mio Carso* senza preoccupazioni eccessive di sistemazione storica ma *Ragazzo*, per esempio, non è assaporabile senza un minimo di orientamento sulla letteratura dei primi anni del secolo. Non che l'opera di Jahier si confonda fra le pagine dei suoi contemporanei perché lo scrittore ha caratteri spiccatamente originali ma è difficile giudicarla ove si tengano presenti solo certe esperienze del Novecento maturo. D'altra parte Jahier, così inconfondibilmente «vociano» e collegato perciò strettamente a un gruppo di lavoro, a una determinata officina letteraria, è anche una figura appartata e in qualche modo estranea allo stesso mondo della *Voce*. La sua origine valdese e la provenienza da un ambiente linguistico e culturale non propriamente italiano contribuiscono a dargli un accento personalissimo e risentito di eresia cosciente e solitaria. L'etica calvinista è alla base dei suoi scritti e condiziona anche atteggiamenti che sembrerebbero alieni da una particolare educazione religiosa. La componente puritana, evidentissima in *Ragazzo*, è quindi facilmente rintracciabile, anche se meno scoperta, nel sentimento egualitario di *Con me e con gli alpini*. Nel caso di *Ragazzo* non occorrono indagini approfondite: la morte del padre, così ferreamente «predestinato», che getta un'ombra dolorosa su tutto il libro non sarebbe per esempio spiegabile senza una precisa concezione della colpa. Lo spirito attivo che anima la famiglia povera e senza protezione del pastore ha una fervorosa impronta calvinista e la sua operosa, tenace, sofferente volontà di sopravvivere richiama certe considerazioni di carattere sociologico che Max Weber ha derivato dall'analisi dell'etica protestante. Si aggiunga alle istanze morali e alle loro conseguenze pratiche una materia poetica severa nella quale è sensibile la riduzione borghese del cristianesimo operata dal protestantesimo e soprattutto dal calvinismo. Le immagini domenicali del tempio, il mare «biblico» del fratello lontano, gli accordi di musica sacra «sulla tastiera ingiallita del vecchio pianoforte di casa», la rappresentazione di un rimorso acuito dalla ossessione visiva della austera tradizione ugonotta, il quadro di una comunità esigua, destinata ad annunciare l'eresia, sono i temi di questo mondo poetico un po' grigio secondo lo spirito di una religione senza fasto. «Le Domeniche giubilari: l'affollamento alla cancellata del tempio, le ondate

gravi dell'armonio a ogni apertura, e dentro i vecchi con cinque ordini di rughe, simili ad Abramo, allineati sulla panca, sfogliando le bibbie consunte; poi le loro lunghe schiene dolenti curve a confessare in preghiera. E il testo del sermone era: *Passa all'altra riva* ». Oppure: « ...ma ci sono dei giorni di disgusto in cui ha bisogno di appartarsi. Sebbene rifiuti il passato, le idee del passato, le idee morte sono con lui, vivono in lui come una protezione. Dietro le sue spalle ribelli ci sono le nonne calviniste coi capelli lisci spartiti intorno al viso austero; ci sono i Pastori che s'alzavano sul pulpito rigidi nella toga nera e lasciavan cadere sull'Assemblea genuflessa l'invocazione sicura: *Notre aide est au nom de Dieu*. La fatica delle anime loro frutta anche nel suo sangue. Ci sono delle ore che ha bisogno di appartarsi: riaprendo il suo Testamento sul comodino, si atterrisce d'essere tanto malvagio, ritorna ai racconti morali dove c'è sempre uno che si sacrifica; bagna di lacrime il suo guanciale, solo nel nero della notte, e i fratelli che gli dormono accanto si spaventano dei suoi singhiozzi soffocati » (1).

Tutta questa materia è calata negli stampi della letteratura vociana; di qui le tipiche soluzioni stilistiche che in Jahier hanno un segno particolarmente nervoso e il carattere dei due libri più riusciti che si accorda con le inclinazioni di una letteratura diaristica, fatta di taccuini di viaggio, di frammenti autobiografici, di esami di coscienza. Una letteratura incapace di oggettivazione e tutta risolta in un ambito personale attraverso l'annotazione rapida delle impressioni immediate. I nuovi temi della cultura europea si riflettono sulle « prosette » e i diari di bordo del primo Novecento italiano riducendosi a una serie minutissima di trucioli; le influenze di Nietzsche, ad esempio, sono puramente estrinseche e non a caso rintracciabili nel gusto diffuso degli aforismi destinati a esprimere concisamente confidenze sentenziose e atteggiamenti cinici e ribelli. Una civiltà letteraria germinale proprio per la sua impossibilità di sottrarsi al dominio angusto delle esperienze particolari e delle velleità esibizionistiche, che trova la sua espressione più felice nel frammento lirico e, al di fuori delle sue posizioni culturali incerte e deboli, nel rapporto diretto con la natura. L'opera di Jahier è da

(1) Le citazioni di *Ragazzo* e di *Con me e con gli alpini* sono tratte dall'edizione Vallecchi, Firenze, 1953.

considerare entro questi limiti: i tre libri si riferiscono ad altrettante esperienze dell'autore: l'adolescenza nella famiglia povera, la vita nell'ambiente di lavoro e in guerra. La forma adottata, soprattutto in *Ragazzo* e in *Con me e con gli alpini*, è estremamente soggettiva, diaristica, mista di prosa liricizzata al massimo e di versi, strutturata quasi a lunghe lasse pervase da una partecipazione intensa. Manca la facilità dei toscani, tutto è aspro e faticoso ma anche più serio e meritato. Non a caso il rigore di Jahier è stato avvicinato all'inquieta religiosità di Boine e alla tempra morale di Slataper, scrittori piuttosto diversi fra loro ma accomunati dalla preoccupazione di « giustificare l'esperienza letteraria come un mezzo per aderire alla vita nel suo aspetto più sacro di prova richiesta ad ogni uomo singolo, e che ogni uomo dovrebbe offrire in beneficio per tutti gli altri uomini » (2).

Il primo libro di Jahier, *Resultanze in merito alla Vita e al Carattere di Gino Bianchi*, è il più discontinuo dei tre ma altrettanto indicativo. Per la tendenza decisamente sperimentalistica di alcune parti fra il saggio e l'aforisma le *Resultanze* sono un'opera del Novecento mentre nei capitoli di impostazione narrativa e dialogica si richiamano a una bonaria tradizione ottocentesca. Solo che le *Resultanze* sono prive di quell'affetto che nonostante i rilievi caricaturali dava di *Monssù Travet* un ritratto di uomo onesto e laborioso; in Jahier non c'è simpatia per Gino Bianchi visto come il « puro essere amministrativo, spersonalizzato, disintelligenziato, insensibilizzato », « prodotto dell'allevamento più garantitamente disumanato ». Tuttavia il cliché nel quale si era costretta da tempo la figura dell'impiegato regio finisce per determinare alcuni aspetti del personaggio di Jahier che a tratti ha qualche somiglianza con Policarpo « scrivano presso il Fondo per il culto ». Si pensi per esempio alla villeggiatura della famiglia De Tappetti e alla scampagnata dei Bianchi, nonostante le nette diversità stilistiche. Naturalmente è inutile insistere in un confronto ben povero di senso che si limita a poche analogie di contenuto: Gandolin presta a Policarpo un linguaggio esasperatamente stantio e stupidamente grottesco riservandosi per le parti narrative una scrittura corrente, senza spicco, mentre Jahier fa parlare Gino Bianchi se-

(2) P. GONNELLI: *La prosa di alcuni scrittori della Voce*, Convivium N. S. I., 1957, pagg. 63-76, un saggio ricco di osservazioni esatte al quale rimandiamo per un esame stilistico dell'opera di Jahier.

condo puri luoghi comuni costruendo invece tutto il libro con una prosa elaborata e sperimentale che anticipa addirittura, come è stato osservato, certi modi di Carlo Emilio Gadda.

La discontinuità delle *Resultanze*, oltre che nella stesura e nei registri, si rileva del resto negli espedienti per divertire il lettore ora vieti (« Bianchi Gino del fu Bianco e di Nerina Bianchedi nei Rossini ») ma più spesso innegabilmente ingegnosi.

L'oggetto principale della critica di Jahier non è comunque il suo personaggio ma il sistema burocratico come negazione della vita vera. Il lavoro amministrativo è la privazione di un « mestiere logico-utile » e se si tiene conto dell'amore di Jahier per il prodotto artigianale, del suo attaccamento appassionato e religioso per la civiltà montanara contrapposta alla livellatrice rivoluzione industriale nelle pagine di *Con me e con gli alpini*, si comprende la sua condanna della burocrazia come astratta e disumana « ripetizione di atti uguali » senza uno scopo determinato. Per la coscienza religiosa di Jahier l'Amministrazione è una realtà dissacrata: Gino Bianchi, « quantunque non arrivi proprio fino ad esser credente, ritiene però che un po' di religione ci vuole ». Il significato delle *Resultanze* si spiega quindi più chiaramente con la lettura dei libri successivi che a loro volta hanno nel meno organico *Gino Bianchi* il banco di prova dei loro risultati stilistici. Solo che nelle *Resultanze* « con maggiore evidenza lo sforzo stilistico viene messo in luce, appunto perché rimane a uno stadio di pura ricerca, e quasi grezzo per una deliberata assenza di commozione artistica » (3).

Soltanto in una pagina, proprio per liberarsi un attimo dal sarcasmo e dall'aridità dell'inchiesta, la compressa esigenza lirica si manifesta all'improvviso con una vigorosa impennata emotiva nella quale è già riconoscibile l'autore di tante strofe di *Ragazzo*:

« *Subito tutti i grandi dolori – subito tutti i sacrifici*
– *subito le consolazioni* –
– *subito tutti i tempi – subito tutti i suoni* –
subito tutta la vita.

(3) P. GONNELLI, art. cit.

Ciò premesso raccomanda il sottoscritto che il provvedimento relativo abbia carattere di urgenza assoluta,

*perché sono in ritardo
perché sono stanco di resistere e differire
perché voglio amare
tante parole rinchiuse
lasciatemele liberare » (4).*

La « commozione artistica » è invece presente al massimo grado in *Ragazzo*, fondato, a differenza delle *Resultanze*, su una materia intensamente vitale intorno a tre nuclei tematici principali: la morte del padre, la povertà non rassegnata e la scoperta della montagna. Nel primo capitolo la figura dominante è quella del pastore, solo col suo « peccato che non sarà perdonato ». Il ragazzo è schiacciato dal peso di un dramma oscuro e terribile, intuito ma non decifrato del tutto da una mente ancora infantile, nello sforzo simultaneo di raccogliere i ricordi, di interpretarli, di impedire l'inevitabile, di pregare. Il pastore è visto nel momento in cui la parola gli fu « indirizzata », nel suo rapporto appassionato con la montagna e anche in disparte come un indegno il giorno della comunione e al cimitero mentre dice « al Signore le ultime cose » prima di restituirgli la vita. « Il peccato che non sarà perdonato » è la realtà ineluttabile e « il salario del peccato è la morte ». La tragedia del padre è presentita e vissuta dal ragazzo in una corsa, in una invocazione disperata dove è l'eco dei salmi. Nel capitolo successivo de *La famiglia povera* la figura che campeggia è invece quella della madre con le sue rigide e incomprese virtù domestiche, pratiche e amministrative, la sua capacità di allevare i figli « ripartendo i compiti con durezza come un capitano che non può tener conto se il piantone addormentato in garetta è innamorato ». Comincia anche a delinearsi il personaggio del ragazzo educato alla dura scuola di una casa « dove non bisogna star fermi » e « si respira solo facendo un'azione ». Di qui il senso di una vita conquistata giorno per giorno, procurandosi laboriosamente il cibo al

(4) *Resultanze in merito alla Vita e al Carattere di G. B.*, Firenze, 1915.

prezzo più basso e i soldi per i libri prediletti coi componimenti su ordinazione. Di qui l'abitudine a distinguere precocemente fra povertà e ricchezza nell'attenzione minuziosa agli oggetti logori contrapposti alle inezie eleganti di un mondo proibito. « Tribolazione delle mattine di Domenica piene di preparativi! I più sottili ritrovati dell'esperienza di lustrascarpe si rivelano impotenti di fronte all'opposizione della spazzola veterana, quasi calva, unica per la mota, per la polvere, per la tinta. Le calze lunghe, le calze nere, distinte, arricciano una pelurie rossigna dalle grandi strusciate. E nella casa della fanciulla praticano floridi ragazzi inglesi colle calze da ciclista pomelate in bianco e in grigio ». Ogni particolare minimo è annotato e pesato da chi ha imparato presto a conoscere il valore delle cose.

« È una collina riservata ai signori. Si trovano degli ossi di pollo intorno alle loro case, e dei barattoli rossi-verdi *Made in England* ». Ma oltre la necessità dell'avventura settimanale, e del guadagno a prezzo di « un cuore venduto », l'orgoglio di appartenere a « una lunga tradizione di intelligenza », i richiami della inquieta coscienza calvinista e insieme il senso del « mondo tumultuoso che non bastano a spiegarlo i versetti della Bibbia, la storia dei tre nella fornace, Elia sul carro di fuoco, e la parola ch'era in principio ». Da questa vita di angustie, di desideri impossibili, di doveri pesanti, l'evasione salutare si verifica a contatto con la montagna. Il ragazzo povero può trovarvi una quantità di divertimenti facili, esaltando al massimo la sua fantasia stimolata dalle letture predilette. Il suo spirito di osservazione ha modo così di esercitarsi all'infinito annotando rapidamente ma con una vivezza straordinaria le continue scoperte: « Allora io vado in esplorazione per i prati molli che si strizzano sotto la suola... Tutte le erbe guazzano nell'acqua e san di cantina; le ragnatelè cariche di goccioline vi fanno rabbrivire quando sgocciolano nel collo... Le cavallette coll'ali rosso-azzurre mi scattano ai piedi di tra il pietrisco puntandosi alla molla delle cosce... So un prato a schiena d'asino tutto bubboli rossi di trifoglio dove vengono le vanesse... ». E ancora: « E avendo passato le grasse pasture e schiacciato i mirtilleti inchiostrosi senza sostare (premuta solo contro il palato digiuno un'agretta fragola rugiadosa) e salutato l'ultima farfalla intirizzita sul vasto talamo dell'arnica montana, stretto patto col piede saltatore, gioiosamente

prensile nella scarpa sudata, d'arrivar primo alla sella e guardar oltre: mi apparvero allo sbocco, in corona, pulite nel contrasto dei venti, le grandi montagne centovisi. Stavano sedute terribilmente, nere contro il cielo orientale, ognuna solitaria con a fianco il suo laghetto di colostro, e facevano gridare e piangere ». Le esperienze fondamentali di Jahier sono quindi racchiuse in questo libro che ha termine col proposito di salire alle grandi montagne (« il loro tempo non è quello degli uomini »). Sono le premesse che troveranno la loro conclusione nelle pagine di *Con me e con gli alpini. Ragazzo* è l'opera più riuscita di Jahier o meglio è la più essenziale, con quella felicità che deriva dai motivi ancora embrionali che si spiegheranno in qualche prolissità sermoneggiante del libro successivo. Un'opera non priva di stento e di crudesse ma anche di « quel non so che di melodico, e sensitivo e odoroso » che secondo Serra si sprigionava dalle stesse « impuntature dello stile, come sotto le scarpe che pestano il sentiero e l'erba della montagna vera » (5). Consapevole della propria vocazione lirica, Jahier distribuisce una materia intensamente liricizzata entro le regole di una architettura poetica. Ricorre spesso anche nella prosa all'artificio delle rime e si affida come Campana alla ripetizione di alcune frasi tematiche (« Voglio bene al ragazzo che passava ogni sabato la collina... », « Com'era il paese, com'era? »). Nella sua cura estrema dei particolari e nel tentativo di darne rapidamente l'immagine esatta, immediata e magari in movimento, l'autore si vale di quei modi impressionistici che caratterizzavano la scrittura dei vociani. L'uso di parole insolite, di verbi derivati da sostantivi corrisponde a queste intenzioni: l'acqua selvaggia « che stempera la terra in un momento, che *incioccolata* il torrente in alluvione », la « piccola città ferma - *luciolata* di rari fanali ». Del resto le rare forme arcaiche (« *soggrotta* », « *fogliare* ») si aggiungono ai termini citati con risultati analoghi. Non si creda tuttavia che di vocaboli come questi, accompagnati anche da qualche voce dialettale, Jahier si serva con troppa frequenza componendo una miscela linguistica avvicicabile a quella del Dossi, singolarissimo scrittore « impressionista » al quale proprio in quegli anni, e da vociani come Boine, veniva resa una

(5) Scritti di R. S., I, Firenze, 1958, pagg. 339-340.

« giustizia postuma ». Il linguaggio di Jahier si basa soprattutto sulla lirizzazione di una parlata popolare ripresa con una accorta valutazione degli effetti. La scrittura di *Ragazzo* non si esaurisce comunque nei modi sintattici elementari destinati a semplificarsi nell'insistente paratassi di *Con me e con gli alpini* e nemmeno nelle svelte annotazioni impressioniste ma rivela più laboriose esigenze espressive, sempre a carattere sperimentale. « Ruscillante staltiti di sego tra i rosei fasci cicciuti, pegno di arrosto accessibile agli sdentati, di filetto remuneratore, di lesso brodoso e di sostanza, il vitello macellato — completo, corredato ai piedi della sua minacciosa testa impotente — deve rimaner lì intatto, più a lungo che sia possibile. Affinchè ogni passeggero riconosca l'offerta di cadavere di animale da grasso che non ha arato, che non ha trebbiato, che non si è immuscolito pei solchi nella gran luce estiva, ma giacendo nel tepido buio della sua lettiera ha aspettato la morte, masticando, ruminando, digerendo colla forza riposata dei suoi dieci stomachi pieni ».

Con me e con gli alpini non è soltanto il libro di liriche come « Canto di marcia » ma ha quasi il significato di un manifesto, nella cura di rendere esplicito tutto quello che l'autore pensa sulla vita, la società, il lavoro. Abituato fino dall'infanzia al duro tirocinio della famiglia povera, impiegato in un ufficio amministrativo astratto e inutile ma capace di ritrovare nelle vacanze in montagna il contatto con la vita vera, Jahier lo riprende duramente nella piccola comunità del battaglione alpino che per lui diventa l'immagine più autentica dell'Italia da contrapporre ai nemici e al resto del paese. Jahier ama l'esercito perchè vi scopre un mondo di virtù primigenie, di beni elementari; le consolazioni del militare sono la privazione, la salute, l'uguaglianza, l'ubbidienza, la disciplina, l'amore, realtà sacre, già in parte patrimonio tradizionale della gente montanara. L'uguaglianza, per esempio, è un tema che tocca in Jahier una sensibilità particolarmente viva, acuita dalla educazione calvinista. Gli alpini diventano la prova e il simbolo della giustizia di una guerra le cui vere ragioni sono stravolte e ridotte a fiaba. A momenti il « plotone dei padri » comandato da Jahier pare allargarsi infinitamente e comprendere tutto un popolo di contadini e di artigiani in lotta con i popoli « meccanici », ora invece rappresenta soltanto una

piccola comunità, religiosa e attiva. In Jahier, come nei vociani e in molti intellettuali del primo Novecento, è l'avversione per la civiltà industriale, per la città dove il borghese e l'operaio sono considerati con la stessa diffidenza. Le escursioni di Jahier, come le lunghe camminate solitarie di Reborà, i bagni nell'Isonzo di Michelstaedter, le vacanze nel Carso selvaggio di Slataper sono tutti tentativi per sfuggire al complesso di orrore per l'agglomerato di massa e per ritrovare a contatto con la natura un più energico impulso vitale. La gente montanara, unica custode dei beni elementari perduti, è immersa continuamente in una vita autentica. Prima di tutto è ancora animata da un fervore religioso mentre la realtà del borghese e dell'operaio ha perduto il senso del sacro come l'amore al lavoro sostituito dalla « passione al denaro »: « Ogni stalla il suo piccolo altare e ogni sera o in stalla o all'aperto la preghiera. I vecchi — temendo di perdere la corona — ne scolpivano i grani sul proprio bastone ». Quanto alla « passione al denaro » Jahier ne ha un disprezzo da antico padre della chiesa: il denaro è la tentazione « verso l'effimero » ma « il lavoro della terra ha questa grazia di dare risposta in valori permanenti e assoluti; mentre il denaro è risposta contingente e relativa ». Il montanaro sa mantenersi casto fino al matrimonio e l'amore si risolve nella famiglia che è « tutto nella montagna: è ospedale, è bottega, è chiesa ». Non esiste quindi per lui il problema della prostituta che è « l'ossessione del borghese » (6) e uno dei temi dominanti dei poeti crepuscolari e vociani. Il salariato non ama il proprio lavoro perché « affoga nella noia della ripetizione » mentre il montanaro « passa in rivista tutti i mestieri ». L'operaio non può apprezzare il prodotto della sua attività perché è del tutto impersonale ma il montanaro « che deve creare ogni cosa, ha rispetto alla cosa creata » dove ha impresso il suo suggello. Questa considerazione religiosa dell'oggetto e dell'uomo che vi ha speso la sua fatica ingegnosa è estremamente sensibile in Jahier che l'ha ereditata dal padre e conquistata nella sua adolescenza di ragazzo povero. « Guardo con tristezza le scarpe della civiltà presuntuosa che ha sprezzato quelle primitive, figlie allo zoccolo montanaro e assomiglianti al padre. È la superba civiltà

(6) Cfr. E. ZOLLA: *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, 1959, pagg. 137-139.

del progresso senza confini. Da una parte entra i bovi; dall'altra esce 3000 tomaia confezionate ». E ancora: « Ho saputo che un nostro capitano ha fatto fare le 250 scarpe della sua compagnia, di tipo montanaro, da calzolai montanari. Ha speso di più, ma tutti i soldati han pagato la differenza volentieri. È una falsa moltiplicazione di beni questa civiltà cittadina ». E infine: « L'industria manifatturiera ha pressochè distrutto quella della montagna, ma quest'anno di guerra, che costano le manifatture, son ricomparse le gramole nei paesi e i fusi prillano e si senton le lodi dei vecchi panni e tele che duravano tutta la vita. Colla guerra anche la civiltà montanara indietreggia ai suoi principî ». Il mondo della montagna che si colloca prima del progresso tecnico-scientifico ignora di conseguenza il socialismo: « i mali della società » sono considerati « come i mali della natura ». Jahier sostiene l'inutilità della ribellione e il suo sermone antitedesco comprende anche uno spunto contro il socialismo: « Sono loro che hanno inventato la guerra sociale: anche il loro socialismo era guerra fra gli uomini, vedete. Ed è diventato guerra tra popoli perchè non si può fondare la pace sopra un'idea di odio; la pace nasce da sacrificio e amore ».

La realtà concreta di un plotone di alpini alimenta una polemica astratta contro la civiltà tecnica moderna, che pure ha ricavato dall'etica calvinista un impulso decisivo, nel rimpianto assurdo del mondo artigiano che si estingue perché non può rispondere alle esigenze di una società di massa. Jahier difendeva posizioni ormai insostenibili e la sua stessa fiducia nella buona causa italiana si basava su ragioni inesistenti. Del resto l'incomprensione del proprio tempo era comune nei primi anni del secolo ad altri intellettuali, divisi fra la condanna della rivoluzione industriale e l'isterica e selvaggia adesione futurista (7). In questi due modi irrazionali di reagire era un forte residuo di estetismo ma la negazione di Jahier aveva essenzialmente un significato religioso.

(7) Cfr. E. ZOLLA: *op. cit.*, pag. 65.

POESIE

di

Angelo Romanò

NOVE CANZONETTE AMOROSE

*So che se dico: « Ti amo »
mi domandi: « Perché? »
« Voglio bene allo spasimo
che mi viene da te »*

*rispondo. E questa sera
tra le piante così
verdi mi sembra vera.
E non è. Non sei qui.*

*A trattenere il lume
di un giorno che si spegne,
lo scolorire, il fremere
nell'erba come in te*

*della lunga domenica
tra i paesi, in Brianza,
mi aiuta la distanza
che ti rapisce in sé.*

*Sento che non è tutto
dolce il ricordo che
ho di me e di te.*

Ma da tempo rilutto

*a questa interna lite,
mi concedo pietà.*

*La reticenza fa
lieve il passato e mite.*

*Non sentirti lontana,
non compiacerli più
dell' amara virtù
che considera vana*

*la rimembranza. E lascia
che un'altra vinca in te:
sguardo, mestizia o estasi,
giorno, amore, erba, ambascia.*

*Un po' come se fosse
la stessa sera in cui
in fondo ai prati bui,
nelle tenebre rosse*

*sedevamo sull'erba,
io dicevo il tuo nome.
Se fosse ancora come
quella dolcezza acerba...*

*C'è un bar sotto la Torre
del Parco. In primavera
ci si va a tarda sera.
Sui tavolini corre*

*un fresco vento, penso
come inermi ci coglie
l'odore delle foglie
impreveduto, intenso.*

*Ti cerco e ti abbandono,
t'invoco, ti dimentico;
opposti sentimenti
danno lo stesso suono.*

*Non di questa tenzone
esile è dato vivere:
scelte più imperative
la nostra storia impone.*

*Dire che quella, forse
immaginaria, o quasi
solo sognata, magica
sera, nel vento attorse*

*in noi angoscia e amore:
dire questo è vederti
smorta, piangerti in certi
deliri, esserci, amore.*



3 - Alberto Giacometti. *Gruppo tre uomini* (1948-49)



4 - Henry Moore: *Donna reclinata con drappaggio* (1957)

*Qual è il fuoco che brucia
nel celeste di un monte;
che nella notte fonda
mette un cuore di luce:*

*se non è il cuore tuo
che, ardendo puro, offende
la pena in cui discendo
ogni giorno un po' più:
amore, gioventù?*

LA POESIA

*Leggera come un alito
d'aria nei giorni puri,
estranea ai nostri oscuri
disagi generali,*

*o come noi confusa
nel tempo, inerme, sola:
di non redenta Musa
redentrica parola?*

ASCOLTANDO ALLA RADIO IL CONCERTO
PER VIOLINO E ORCHESTRA OP. 77 DI BRAHMS

*Nella stanza una luce morbida si aggomitola
sulla poltrona: e su te sofferma
una febbre leggera. L'angolo più oscuro
cova il minimo fuoco della radio.
L'occhio magico è fisso: i tecnici
consigliano, come perfetto, l'ascolto
sulla modulazione di frequenza.
Viene, varcando intatto uno spazio
profondo ed erto su metafisiche
onde, il suono generato nel cuore
di sale sigillate dalla scritta
« silenzio - trasmissione »:
e sgorga qui, puro e vivo, così accanto alla tua
poltrona, nella morbida
stanza ove leggi o pensi (e forse soffri e sogni);
e mentre incide l'acuto trillo il silenzio,
se sai che cade la notte e l'inverno
lamina di lucidi ghiacci la città,
non uscire tu fragile dall'armoniosa spirale
che intorno a te si avvolge, e immateriale
la sua compiuta certezza ti dà.*

INTRODUZIONE ALLA LETTURA DEL "FURIOSO"

di

Adriano Seroni

Alla maggioranza dei lettori anche il *Furioso*, come la *Commedia* o il *Decameron*, si presenta, per tradizione scolastica, in un'accezione insieme episodica e mitica: da una parte cioè come una collezione di episodi celebri assunti dall'antologista ad esempi di grande poesia, scaglionati in una traccia « strutturale » che può essere disinvoltamente tradotta e ridotta in prosa; dall'altra come un campionario di personaggi-miti dedotti dal corpo vivo del poema attraverso un'attenzione alla « materia ». A un modo di lettura di tal genere la critica moderna prova oggi, insistentemente, ad opporre un diverso modo di leggere; che si analizzi, ma che non perda mai di vista l'organismo complesso e unitario dell'opera. Accade allora che il lettore, per quella tradizione scolastica che si diceva, si trova al primo momento per lo meno perplesso, se non addirittura sbalestrato, ed è gran fatto ch'egli non maledica il nuovo interprete, abbandonandosi alla pigra rilettura di quegli episodi che gli furono un tempo indicati come degni d'attenzione in uno smisurato organismo nel quale i legamenti, i nessi, le didascalie della traccia generale gli ripropongono spesso la comoda immagine del dormitante Omero. Eppure, per un poema come il *Furioso*, anche il gran teorico della poesia e non poesia mirò, nel suo celebre saggio, a un'indagine unitaria: entrare nel segreto del poema, trovarne la chiave, scoprire perchè un lavoro che pareva totalmente e quasi fatalmente abbandonato alla fantasia potesse proporsi addirittura come specchio, e quasi essenza, d'un'epoca.

L'identificazione del poema ariostesco, dunque, con la piena maturità del Rinascimento. Visione totale e integrale della vita e del mondo in un particolare momento storico; raggiunta armonia, e unità, di elementi parziali di giudizio di una realtà: in questo senso il *Furioso* riflette la realtà d'un'epoca; ma non si limita certo a questo: la domina, bensì, e

la sviluppa e ne coordina gli elementi di fondo, fino a creare un sovramondo fantastico che è la lezione e la sublimazione poetica di quella realtà.

Forse, il modo migliore di trovare la chiave per aprire il complesso mondo del *Furioso* è quello di partire dagli elementi apparentemente e nella lettura comune meno essenziali: i fatti contemporanei. Si potrebbe prender l'avvio più semplice dal celebre canto in cui il poeta, prossimo al termine della sua lunga fatica, crea, a prendere atto del suo lavoro, una corte di nobili spiriti, uomini di cultura e di mondo, fra i quali egli, ponendosi al centro, celebrando se stesso e la sua opera, illustra in un certo senso la propria epoca stupenda. Ma questo non è che un episodio: di volta in volta, talora per rapide similitudini, la realtà contemporanea interviene a sottolineare e a render più ferma la stessa trama fantastica degli episodi e l'aspetto esemplare-fantastico dei personaggi. Esprimendo questa realtà contemporanea, fittamente, essenzialmente intrecciata alla trama delle fantasie, l'Ariosto mostra una visione integrale e totale del tempo suo; nel fondamentale contrasto fra le due forze di Francia e di Spagna, ad esempio, egli non assume mai color di parteggiatore in senso assoluto; e allo smarrimento accorato del Boiardo di fronte alla discesa dei Francesi in Italia cerca di sostituire un giudizio storico complessivo e oggettivo che tenga conto della reale portata « politica » dei diversi elementi in giuoco: sì che anche il suo esser intimamente legato alla corte ferrarese e alla celebrazione dei fasti degli Estensi non assume mai un aspetto provinciale, come di chi, schiacciato da cose più grandi di lui, si rifugi in una realtà circoscritta e rinunci a capire come stanno, come si pongono e svolgono i fatti nella « più grande » realtà.

Nessun critico accorto oggi sosterebbe, come da alcuni fu fatto, essere alla radice del *Furioso* una netta opposizione del termine « realtà » al termine « fantasia »; nessun moralista potrebbe più trovar grazia ad una interpretazione di scetticismo o peggio di cinismo nell'atteggiamento dell'Ariosto di fronte al mondo contemporaneo. L'Ariosto che, illustrando la figura, poniamo di un Andrea Doria, non pretende snaturarla scandalizzandosi per i mutamenti che il celebre condottiero fece da un campo all'altro nella grande lotta in corso, non è il distaccato e scettico « saggio » che sorride sui grandi contrasti e ignora il dramma di un'epoca, bensì il raziocinante costruttore che, non trascurando nessun elemento di una realtà complessa, cerca, attraverso i propri mezzi di artista, di ridurla ad unità.

Sotto questo aspetto, nessuno potrebbe oggi ricondurre la figura dell'Ariosto a quella del costretto celebratore delle glorie di una famiglia: ché, anche quando sembra (e valga la stessa visione profetica suscitata da Melissa dinanzi agli occhi di Bradamante nella spelunca ove l'aveva precipitata il maganzese Pinabello) che la celebrazione diventi un passaggio d'obbligo, se guardate più a fondo, v'accorgerete che il poeta cerca, sia pure in brevità epigrafica, di tracciare una linea di sviluppo d'una casata, che non è più fatua celebrazione, ma indicazione storico-politica. Nella processione dei personaggi, siano essi perfettamente riscontrabili nella realtà, siano invece fittizi o per errata ricerca sfasati dai loro giusti ter-

mini, c'è alla fine espressa tutta la complessità di un'azione politica svolgentesi in una realtà che non consente una semplice visione dualistica (da una parte il bene, dall'altra il male), quale a volte il nostro spirito, cresciuto al Romanticismo, vorrebbe attribuire all'Ariosto, usando di uno schema ideale cui riferirne il comportamento.

Giustamente è stata notata la grande ampiezza dell'ambito geografico in cui si svolgono le azioni dei personaggi ariosteschi. È un'ampiezza di una geografia fantastica, d'accordo (si i viaggi di Ruggiero e di Astolfo sull'ippogrifo), ma corrisponde in tutto e per tutto alla realtà del secolo in cui il poeta ebbe a vivere: non vi è più un centro unico e assoluto, ma nelle forze che entrano in azione è un mondo vasto che si muove; e la stessa cristianità non è concepita come raccolta ed esemplata su un fulcro immutabile, ma colta in una sua frastagliata dialettica di contrasti, di incontro, fusione, cozzo di mondi diversi. Dietro ad Angelica cavalcano in ansia cavalieri cristiani e saracini; negli uni e negli altri può esservi lealtà e purezza d'amore, come negli uni e negli altri può esistere bassezza e tradimento.

Lo stesso mutar di carattere di certi personaggi già celebri nei precedenti cavallereschi sta, a parer nostro, ad indicare la serietà con cui l'Ariosto guarda alla realtà. Pensate ad un personaggio come Astolfo, e come egli, nel *Furioso*, non abbia pur una sola di quelle caratteristiche che gli aveva attribuito il poema del Boiardo. Addirittura la figura s'è, da poema a poema, rovesciata nelle proprie componenti fondamentali, e nel *Furioso* Astolfo è forse il più « serio » dei personaggi, quasi il più disinteressato all'immediato riflesso delle vicende; sì che la serie delle imprese che l'« inglese » compie dall'uscir del regno di Logistilla col libro che spiega gli incanti ed il corno fatato, diviene una delle maggiori riprove della importanza che il poeta attribuiva a quell'ampliarsi della geografia « reale » cui accennavamo.

E la mistura stessa degli elementi del « meraviglioso » e del « magico », quell'incontrarsi dialettico di persone operanti magia dei due campi cristiano e pagano, non corrisponde anch'essa a questo elemento fondamentale di indagine libera e razionale su una realtà che si trasforma? L'incontro e lo scontro, il mescersi e il lottare di elementi opposti in questo campo corrisponde, insomma, all'acutezza di visione portata sul contrasto di grandi forze politiche in un mondo reale che ha perduto gli assoluti centri posti dal Medioevo.

Dunque, la « varietà » del mondo del *Furioso*, ch'è l'elemento forse che più d'ogni altro affascina e incanta il lettore disinteressato, non è esclusivamente elemento dovuto alla potenza fantastica e creativa del poeta; è bensì, in non ultima istanza, capacità dell'Ariosto di capire, approfondire una realtà storica.

Trasferite questa osservazione nel tanto discusso campo della personalità degli eroi ariosteschi, e ne trarrete una conseguenza tutt'altro che trascurabile. Nel *Furioso* — si dice — non esiste il personaggio perfetto, l'eroe positivo opposto all'eroe negativo; la proporzione del poema non si può intendere rettamente riferendo i due termini « cortesie » e « audaci imprese » alla precedente enumerazione di soggetti, « le donne, i cavallier, l'arme, gli amori ». Ognuno di questi soggetti proposti si sviluppa nel poema attraverso una raffigu-

razione integrale, non parziale, né ci si può né deve aspettare che le donne e i cavalieri sian sempre e soltanto cortesi, che i fatti d'arme si svolgano sempre e dovunque sotto il segno dell'audacia, che gli amori sian sempre e soltanto quelli celebrati dal codice della cavalleria. Ogni volta che, ad inizio di canto, non infrequentemente il poeta interviene a spianare l'interpretazione dei fatti e delle avventure con proposizioni di carattere morale, arricchisce sempre più il senso della proposizione iniziale del poema. Non è osservazione nuova, ad esempio, che il personaggio « celebrativo » del poema, quel Ruggiero che fu « ceppo vecchio » degli Estensi, non è eroe perfetto: ama Bradamante, ma non può trascurare la bellezza femminile ove gli si presenti, né rinunciare a goderla servendosi di quegli stessi mezzi di magia che gli furono dati a fin di bene; desidera rivedere, ritrovare la sua donna, ma non può rinunciare al bel vagare sull'ippogrifo, che gli rende possibile conoscere tanto mondo. In un personaggio come Orlando agisce un elemento simile, nell'apparente contrasto: in lui, che pure accetta le imprese extravaganti secondo i dettami del codice cavalleresco, agisce di continuo l'ansia, irrefutabile, di « far presto » per riprendere la corsa dietro ad Angelica. E il terribile, quasi demonico Rodomonte, che devasta la « terra » centro di cristianità, non pone la stessa violenta passione nel suo sfortunato amore per Doralice?

Tanto nessuno dei personaggi ariosteschi è perfetto, che figure come quella accennata di Astolfo sembran farsi quasi elementi simbolici nel poema: certo, Astolfo è disinteressato sempre, non ama, come i « due cugini » o come Ferrau, Angelica; non corre spinto da passione verso nessun obiettivo unico: solo egli poteva essere il recuperatore del senno di Orlando o della vista del Senapo, a lui solo poteva esser dato, una volta liberatosi dall'unica caduta che lo affligge, quella con Alcina, di vedere, sulla Luna, in panoramica oggettiva, il mondo. Astolfo uguale Ariosto, dunque? Non ci pare ipotesi azzardata: come i grandi pittori dell'epoca ponevano spesso nelle loro narrative la lor figura, nulla di strano che il poeta del *Furioso* abbia avuto la tentazione di incarnarsi in un personaggio del poema, e proprio in quello che più di ogni altro risolve situazioni di fondo, e soprattutto riesce a vedere il mondo delle imprese e delle avventure da un punto di vista che gli consente di non buttar via nessun elemento, di fornire il quadro della realtà fantastica in tutti i componenti. Astolfo il disinteressato, Ariosto il disinteressato. Astolfo, l'« io storico » del poema ariostesco.

Che è, fondamentalmente, il poema della Natura, quale il Rinascimento era venuto nel corso della sua lenta elaborazione riconquistando alla cultura, di fronte al teologismo medievale. E la Natura si pone, fin che resta al di fuori di ogni riassunzione metafisica, come estrema e quasi imprevedibile varietà di motivi e di affetti; un variare e un differenziarsi ed opporsi che di continuo si unifica e torna alle distinzioni; di qui l'estrema importanza della analisi e del particolare, di qui il costante movimento che da un capo all'altro del poema accompagna il lettore.

Non è forse, alla fine, proprio nel movimento l'elemento unitario, a più riprese cercato dagli interpreti, del poema? Ora, il movimento è l'anima sia della configurazione esterna

del *Furioso* (l'avventura), sia della configurazione interna (il personaggio nella mutabilità dei sentimenti e delle reazioni psichiche). Certo, a render più evidente la legge del movimento, che è il senso e la logica delle cose naturali, occorre non lasciarsi mai prender la mano da particolari sentimenti, da esclusivi moti dell'animo. Ecco l'ironia ariostesca, che giunge sempre a tempo a cogliere ogni situazione che rischi di costruire, sia pure per un istante, l'uomo ideale, e a riportarla alla « verità » naturale.

Movimento, dunque. E misura. Guardate, a riprova, allo stile ariostesco, alla caratteristica ottava del *Furioso* nella sua struttura interna e nella sua concatenazione: il movimento è all'interno dell'ottava, non solo nella sua struttura legata dei primi sei versi e nel movimento decisivo del distico finale, ma nello stesso concatenarsi dei primi sei versi col rimandarsi che fanno certe parole chiave quasi la loro eco, con l'uso frequente della ripresa per coordinata; ed è nel concatenarsi di un'ottava con l'altra per il legame spesso strettissimo fra il distico finale di un'ottava e il primo verso della seguente. E guardate come, nel nartrato, il movimento dell'ottava (interno ed esterno) s'accorda al movimento dei personaggi, agli atti e gesti delle figure, alla rapidità di certe conclusioni. Nessuna meraviglia che questo modo dell'ottava ariostesca s'accordi con la più volte indicata « povertà lessicale » del *Furioso*, con le frequenti ripetizioni, che non solo non danno noia al lettore, ma creano anzi molteplici echi e varietà di sfumature. D'altra parte, questo procedere della narrativa ariostesca crea misura proprio attraverso il movimento e il collegamento, nel presentarci, in un apparente schema, uno stile che sfugge ad ogni schematismo.

Anche stilisticamente si veda la conquista dello « spazio » nel poema. Il senso della spazialità. Si riporti la geografia reale e fantastica del *Furioso*, di cui dicemmo, alla costruzione spaziale del poema; non solo, ma si veda all'interno del poema e di ogni singolo canto la impostazione e posizione delle figure, e si noti come quell'imprendere a narrare di un personaggio, e lasciarlo prima che la situazione precipiti, e porre attenzione ad altra figura, significhi, alla fine, l'impostazione di diverse figure in stretto rapporto fra loro sulla prospettiva spaziale che è data non solo dallo sfondo paesistico e geografico, ma dalla linea stessa di collegamento di ottava con ottava, dalla rapida precisione dei varii passaggi, dalla unitaria e misurata costruzione dell'insieme. Si pensi, ad esempio, al rapporto Angelica-Rinaldo-Ferrau-Sacripante-Bradamante nel primo canto; si veda in seguito l'ampliarsi in vicenda storica della grotta di Merlino; si rivada al castello di Atlante nella pianura o alla stupenda inquadratura dell'osteria con tutte le figure poste in movimento dall'apparire dell'ippogrifo; si noti Rodomonte nella Parigi assediata, o l'isola del pianto e le figure allo scoglio; si ricordi l'ultimo decisivo combattimento a Lipadusa. Figure sempre in composizione in uno spazio, con un procedimento che non si limita più a creare un primo piano di figure di grande statura con sfondi paesistici o prospettive spaziali in genere, piano su piano; bensì figure e spazio fatti elementi ormai connessi, in precisi e più complessi rapporti superanti la dualità figura-spazio.

Non è difficile pensare, sul filo di queste osservazioni, alla direzione che andava assumendo in generale l'arte del Rinascimento, e in particolare l'architettura, che del resto, com'è risaputo, agiva come elemento di fondo nella stessa pittura. Solo che nel poema ariostesco non si perviene mai all'astrazione idealistica, che partendo dal Naturalismo del Quattrocento e del primo Cinquecento ne segna, secondo le note tesi woelffliniane, il superamento, e introduce al barocco. Perciò resta valida, al di là del tizianesimo di certe figure singole, nel *Furioso*, la concezione generale leonardiana: l'occhio del pittore che, spaziando sulla natura, ne vede e analizza gli aspetti particolari e multiformi e li riduce ad unità attraverso una visione spaziale complessiva è l'occhio stesso del poeta del *Furioso* che, mai astraendo dal naturale, anzi restandoci immerso, lo vede però e lo « racconta » attraverso quelle linee che partendo dal centro dell'occhio rivelano e unificano i particolari. Esempi sintomatici non mancano. Uno celebre: la fuga di Angelica. Qui avete al primo istante la figura sbalzata in primo piano, al momento del suo entrare nel bosco e nell'incontro col cavaliere appiedato; ma, oltre che subito si crea un rapporto di movimento fra due figure, ecco che quella « stretta via » è già lo spazio pronto, nella sua vastità, ad accogliere ripetuti e variati movimenti di figure ed ulteriori rapporti. Provatevi, col pensiero e la visione, a questo primo ingresso di Angelica nella geografia del poema, provatevi poi ad isolare, in pezzo di bravura a se stante, il delicato paesaggio in cui la donna prende provvisorio riposo. Sì, boschetto e pratello e i « duo chiari rivi » e il loro fresco armonico susurrare: un attimo di paesaggio che può facilmente rapportarsi a certe antologie paesistiche, squisitissime, isolabili e raccogliibili sui fondali dei dipinti leonardiani; con un miniare ancora quattrocentesco. Ma, alla fine, è autorizzabile il processo di isolamento di quel particolare? (È isolabile, insomma, il paesaggio della *Gioconda* dal sorriso della figura?). E il sereno angolo del riposo di Angelica non è la stessa bellezza, e vorrei dire il sorriso stesso di Angelica, i suoi stessi timori, se volete? Ed ecco che la figura in un lampo balzata da quel primo suo ingresso in primo piano è strettamente legata a quel tranquillo idillico paesaggio. I contrasti che fanno unità: se l'occhio del lettore sta attento a divenire l'occhio del poeta e a ricondurre ad unità complessa i voluti contrasti che si creano, per sentimenti e per visioni, attorno alla figura di Angelica. Dunque, lo spazio in cui si muove la figura della donna non solo diventa subito amplissimo, ma si pone in stretto necessario rapporto con la figura della donna stessa.

Il movimento e la misura si configurano anche in quel continuo susseguirsi di azioni, e scaturire da un'azione un'altra; e dagli stessi callidissimi interrompimenti e spezzature arditissime; ché per misura noi intendiamo un principio attivo, positivo, non di passività o di negazione. La fantasia entra come componente nel giuoco di questi elementi; anch'essa, alla fine, fa parte della natura, pur quando ci appare nella guisa del soprannaturale: i grandi miti ariosteschi (l'ippogrifo, l'Orca, il viaggio di Astolfo nella Luna) prendono forza e si caratterizzano da elementi naturali, non come creazioni di un sovramondo fantastico, ma

come veri e propri modi poetici di interpretazione del naturale. Parrà fantasticheria nostra, ma i grandi miti ariosteschi ci sembrano della stessa natura delle invenzioni di Leonardo (la geografia, fantastica e scientifica, del Vinciano: il « primo volo » del « grande uccello » che empirà « l'universo di stupore »; le sue visioni naturalistiche).

Né il nome di Leonardo è fatto casualmente: il naturalismo del Vinciano e il naturalismo ariostesco stanno assieme sul piano della storia di una grande epoca; soprattutto, la natura attiva del naturalismo ariostesco va d'accordo con le scritture e i disegni di Leonardo, con la concezione attiva del naturalismo leonardiano.

Il nome di Leonardo e i riferimenti generali alla situazione delle arti figurative aprono un discorso importante sull'influsso della pittura sullo stile ariostesco; un discorso ch'è possibile ancorare con sicurezza ad un preciso riferimento. Ricordate che quando Bradamante si conquista col valore delle armi il diritto di ospitalità nella rocca di Tristano, le vengon mostrate, dipinte a fresco sulle pareti di una gran sala, diverse scene storiche. Ora, accingendosi alla descrizione, l'Ariosto, dopo la rituale sfilata di nomi d'artisti della Grecia classica, tocca, in quattro versi, di alcuni artisti del tempo suo:

*Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
Duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colore,
Michel, più che mortale, Angel divino;
Bastiano, Rafael, Tizian ecc. (XXXIII, 2).*

Su questi nomi si disegnano precise preferenze: Leonardo è il primo nome, come quello che segna il passaggio dal Quattro al Cinquecento, Michelangelo è quello che ha maggior lode; *in loco* son citati i due Dossi, il maggiore Dosso e Battista; i veneti sono precisamente indicati, tipizzati diremmo meglio in qualche nome per tutti. Dal complesso si deriva per lo meno la coscienza del superamento (e sviluppo) dell'arte quattrocentesca: i ferraresi del xv secolo conservano ancora, infatti, pur nella complessità architettonica già pienamente rinascimentale (si pensi, ad esempio, al *Miracolo di San Vincenzo Ferrari* di Francesco Del Cossa) certo schematismo nelle figure e nei loro rapporti, che conviene piuttosto al tono dell'*Innamorato* che non a quello del *Furioso*: l'Ariosto, dunque, si rende conto di quel che di « primitivo » che ancora permane nella pittura del Quattrocento, e soprattutto dell'isolamento degli elementi di paesaggio dalla figura. Se c'è un nome, se mai, che vorremmo aggiungere a quelli elencati dal poeta, è ancora quello di un veneto, Giorgione. Vorrei rivedeste due celeberrimi quadri di Giorgione, *La tempesta* della Galleria dell'Accademia di Venezia e il *Paesaggio con figure* della Collezione Lebel di Parigi. Il primo centra su un fondale di corrusca fantastica nuvolaglia uno squarcio di campagna con un ruscello inquadrato da un ponte rustico, case-torri lungo le rive, alti alberi di sottile fogliame: un pezzo di bravura coloristica e di sapiente costruzione architettonica. Ma vorrei soprattutto si guardasse alla figura della donna con ragazzino, sulla destra: siede sulla proda, semi-

nuda, ed un arbusto delicatissimo, in primo piano, disegna sulle sue membra sottili arabeschi. Il *Paesaggio con figure* sembra una variazione sullo stesso tema: ruscello e ponte; ma al centro è un castello, e tutto l'insieme è di un colorismo più tenue. È un clima che aiuta, a parer nostro, la comprensione del paesaggio, della « natura » del *Furioso*.

Quando l'Ariosto — s'è detto — giunge al termine delle avventure dei suoi personaggi, quando la sua lunga e varia e difficile navigazione gli mostra ormai il sicuro e tranquillo porto, gruppi d'uomini illustri, di belle e celebri donne sono ad accoglierlo: fra essi sono i rappresentanti delle più floride corti, i poeti e i dotti, gli artisti, i guerrieri, gli scienziati. In una parola, il Rinascimento maturo. L'episodio non è, come a prima vista potrebbe apparire, una estrosa invenzione e basta: il poeta vede in se stesso, con ardita metafora, uno di quei grandi viaggiatori che alla sua epoca ingrandirono il mondo, l'esploratore non solo di quei regni della fantasia cui l'aveva introdotto il Boiardo, ma del regno della realtà contemporanea. Guardate del resto l'indice dei nomi del poema, e vi accorgete che quelli appartenenti a luoghi e personaggi della realtà e della storia non sono in minor quantità di quelli dei luoghi e dei personaggi della fantasia e della mitologia; provate, a mo' d'esempio, a tracciare su una carta geografica del tempo gli itinerari dei viaggi di Astolfo, di Ruggiero o di Rinaldo, e vi troverete dinanzi una geografia reale non meno vasta e interessante della geografia fantastica del poema. L'Ariosto domina, da uomo del Rinascimento, questo mondo reso così vasto dalle scoperte e dai viaggi, non meno di quell'altro mondo, quello fantastico delle « mille vane amenità », che incantarono il Leopardi; diremmo anzi che egli guarda al mondo reale del suo tempo con entusiasmo addirittura, come chi senta di vivere al centro di un'epoca eccezionale. Il suo predecessore, Boiardo, aveva interrotto l'*Imamorado* all'apparire di una realtà — l'impresa dei Francesi — che gli poneva dinanzi, in modo brusco, un pazzesco, quasi incredibile contrasto con la narrazione del « vano amore » di Fiorde-spina; che lo obbligava a uscire dai racconti e dalle lusinghe di una pura fantasia. L'Ariosto vede e considera i fatti della realtà ch'eran stati limite negativo per il conte di Scandiano, in essi fa centro, al di là e al di sopra di rimpianti momentanei per il tempo andato o di subiti interventi di satira per il tempo presente, crede fermamente che il mondo della realtà, la complessa e varia vicenda della vita del suo tempo, non solo non sia eliminabile attraverso una totale evasione nel fantastico, ma che anzi rivesta sommo interesse e debba e possa esser considerata non come la prosa che uccide la poesia, ma come materia di poesia essa stessa. Ci sono, è vero, dei momenti in cui pare che il dualismo realtà-fantasia si converta addirittura in opposizione di un tempo eroico e nobile ormai passato e irrecuperabile ad un tempo presente in cui valore e cortesia son morti. Basterebbe ricordare l'episodio di Orlando che, vinto ed ucciso Cimosco, getta nel mare il « ferro bugio », e la conseguente esaltazione degli antichi costumi e armi di guerra di contro ai nuovi costumi e alle moderne armi che rendono vano il valore dell'individuo. Ma provatevi a contrapporre a quello sfogo le ottave in cui il poeta descrive di scorcio grandi fatti d'arme della sua epoca, e lo

vedrete, in certi momenti, entusiasarsi per una vittoria, esaltare le gesta di un condottiero o di un principe.

C'è, ad ogni modo, un atteggiamento del poeta che agisce come principio valido nel mondo della fantasia come in quello della realtà, di fronte ai fatti e agli uomini del passato, come di fronte agli uomini e ai fatti del presente: un atteggiamento critico, di indagine e distinzione degli elementi positivi e dei negativi, fondato sulla persuasione che l'uomo, nella propria complessità, non è mai perfetto, né perfetta è alcuna costruzione umana. Questo principio vale per Orlando o Rinaldo o Ruggiero, come vale per i grandi uomini e principi dell'epoca ariostesca o delle epoche storiche trascorse: l'uomo è insieme vile e coraggioso, la donna leggera e fedele. Neppure nel mondo della fantasia è concessa l'apologetica. Si tratta, in un mondo come nell'altro, di scorgere fra gli elementi contraddittori la possibilità di unità, di unire i discordi elementi della passionalità e della razionalità, di guardare soprattutto, anche nella realtà, all'armonia che non è schema platonico, ma processo cui si giunge attraverso la composizione degli elementi discordi. Pensate per un momento a quella stupenda visione delle vicende dei Francesi in Italia, che apre il canto XXXIII: se c'è un elemento che balza subito in evidenza è la mancanza di un aprioristico parteggiare, e lo scorgere uomini e vicende in un quadro complesso che, di mano in mano che ci si avvicina ai tempi moderni, si allarga e si fa più complesso e nel quale se la Fortuna è il motore primo (non più la Provvidenza), il significato finale è però la stessa poetica esaltazione di fronte allo svolgersi delle azioni, la stessa concitazione narrativa, se volete, che fa di queste cinquanta ottave interamente dedicate al mondo della realtà, uno dei passaggi più grandi di tutto il poema. Quell'insistere « vedete, vedete, vedete », non è soltanto un modo funzionale d'indicazione di narrative dipinte in affreschi, quanto un segno dell'entusiasmo del narrare:

*Vedete il meglio de la nobiltade
di tutta Francia alla campagna estinto.
Vedete, quante lance e quante spade
han d'ogni intorno il re animoso cinto;
vedete che il destrier sotto gli cade:
né per questo si rende o chiama vinto,
ben ch'a lui solo attenda, a lui sol corra
lo stuol nimico, e non è chi 'l soccorra.*

*Il re gagliardo si difende a piede,
e tutto de l'ostil sangue si bagna... (XXXIII, 52-3).*

C'è un solo scrittore, ed è un contemporaneo dell'Ariosto, che sia capace di narrare in questo modo i fatti della storia: Machiavelli.

Come è ben vero, dunque, che il soggetto, la materia del *Furioso* non è, non può essere il mondo della cavalleria: soggetto, materia del *Furioso* è il mondo della realtà contemporanea. Il collegamento con Boiardo vale per l'occasione, non certo per l'atteggiamento mentale dell'Ariosto, né per lo stile del suo poema. Il mondo boiardesco non ha mai quella complessità e organicità che presenta il mondo ariostesco: gli eroi del Boiardo assomigliano, quando son positivi, all'uomo di corte ideale disegnato dal Castiglione; ma lo spirito ariostesco va oltre i temi e gli schemi limitati della Corte. Il 1516 non è davvero anno che accomuni Ariosto e Castiglione: quest'ultimo, è vero, compie in quell'anno il suo trattato, e l'Ariosto pubblica la prima edizione del poema; ma andate a leggere nella sostanza delle due opere, e v'accorgete che fra il trattato e il poema par che sia trascorso mezzo secolo. Il Castiglione è platonico, l'Ariosto è naturalista, il suo «occhio» scruta addentro nelle cose e nei sentimenti, non è idillico né elegiaco: è interprete sicuro di un mondo non più elementare. Perciò anche l'ironia ariostesca (uno degli elementi del poema su cui più a vuoto si è esercitato lo sforzo di molti interpreti) è da considerarsi *in re*: non satira di un mondo e di un ideale di vita superati, ma, assieme al comico, componente necessaria di una visione organica dell'uomo e del mondo in cui vive. «Occhio di Dio», diceva il Croce: noi diremmo ancora leonardianamente, l'occhio del pittore. Del poeta.

Questa immagine essenziale del *Furioso* potrà essere sperimentata attraverso la ricognizione di quell'eccezionale autobiografia ariostesca (autobiografia spirituale, s'intenda) fornitaci dall'Ariosto «minore» in genere, e in particolare dalle *Rime*, dalle commedie e dalle sette satire.

Neppure i numerosissimi richiami petrarcheschi (spesso fra i più facili) potranno valere a confinare le *Rime* ariostesche in una semplicistica accezione del petrarchismo; e sarà anche, alla fine, ingiusto e criticamente poco utile tornare ad osservare che l'unica composizione delle *Rime* che in sé si salvi è il celebre sonetto della tempesta (*Chiuso era il sol*), la cui validità è del resto comprovata da un'ottava del poema (XVIII, 142). Rileggiamo la prima canzone, per l'incontro fiorentino con Alessandra, e ci accorgeremo come, al di là dei numerosi luoghi comuni, il «realismo» ariostesco (che è — s'è visto — capacità di mettere in movimento la fantasia su fondamenti di analisi del reale) domini la scena: con quelle «porte, finestre, vie, templi, teatri... piene di donne, A giuochi, a pompe, a sacrifici intente, E mature ed acerbe, e figlie e matri Ornate in varie gonne», con la petrarchesca immagine degli «aurei nodi» seguita e quasi corretta da quella del «serico abito nero», che completa, in modi di dipinto, la figura; con quegli «spettacoli solenni» per le feste del Battista, che fissano in una realtà di questo mondo la fantasia innamorata. Ripensiamo a come quell'Amore che il poeta «dentro ha già da ciascun osso» (canz. III) si pone quasi tormento fisico di passione, quale ritornerà motivo dominante nel giuoco sentimentale delle *Satire*; riflettiamo, dinanzi a due canzoni-luogo comune come quelle per Filiberta di Savoia e Giuliano II de' Medici, alla lucida immagine della ruota della Fortuna o alla

immagine, tutta terrestre, della vedovanza della donna. E nel sonetto della « cameretta cara » (III) quell'aperta visione del « vento e il mar » non riconduce il motivo petrarchesco fuori di ogni metafisica? E i « risi, vezzi e giochi » del sonetto XIII? E l'amplificazione del bianco del volto di Madonna (madrigale VIII) nella immagine della luna sulle acque,

*E bianca è sì come n'appare quando
nel bel seren più limpido la luna
sovra l'onda tranquilla
coi bei tremanti suoi raggi scintilla,*

in un paesaggio tutto reale che gioverà a distanza al Leopardi ad intonare il suo *Tramonto della luna*? Il sentimento della natura, non trasposto in simboli metafisici, è dunque il significato fondamentale anche della lirica ariostesca. A questo sentimento, crediamo, si può ricondurre lo stesso complesso « mondo morale » dell'Ariosto, quale risulta dalle *Satire*.

Gioverà, di questa autobiografia in versi, cogliere anzitutto i motivi di fondo, che son motivi « seri », non certo ancorati ad una volgare concezione del « buon senso » che talora alcuni critici vollero fissare per l'Ariosto. L'amore per la sua donna, anzitutto: amore serio e totale e terreno, fatto di sicurezza e di lancinante nostalgia, sentimentale e fisica, e ad ogni momento messo avanti vittoriosamente come ultima, e non certo labile, ragione che spiega quel suo rifiuto ai viaggi e alle complesse avventure, che gli amici suoi dovevano attribuire a pigrizia. Un amore terreno e terrestre, per il quale la lontananza è insopportabile; ma anche un amore che non gli chiude gli occhi della mente sulla fragilità della donna e sull'influsso dell'ambiente sociale su di essa: la satira quinta ad Annibale Malaguzzi non è soltanto un arguto quadro di costume, sulla moda femminile e sulle occasioni dell'adulterio, ma è, in fondo, una analisi spregiudicata della delicatezza dei rapporti coniugali e della difficoltà di « amministrare » l'amore nella realtà. Forse che ciò significa proporre un grafico del « buon senso », in opposizione al grafico degli amori del poema? L'Ariosto stesso risponde negativamente a questo dubbio (« Ogni virtude è in lei, s'ella ti piace »). Anche in questo caso, come nel poema, l'indagine sulla realtà è totale, nessun elemento di fondo è trascurato.

Altro motivo di fondo delle *Satire* è quello della « libertà ». Certamente qui il punto di partenza è oraziano: l'epistola a Mecenate (*Quinque dies tibi pollicitus*) non è soltanto la « fonte » della prima satira, ma penetra diffusamente, come motivo ossessionante, per tutto l'organismo delle *Satire*. Attorno a questo motivo gira e si svolge un mondo; ma reale, nei limiti della realtà. L'Ariosto è ben lontano da una concezione metafisica o romantica della libertà: non nasconde, è vero, la naturale aspirazione a poter vivere da sé e per sé, senza dover mai render conto a nessuno; ma sa bene che ciò non è possibile, che i condizionamenti premono da ogni parte, e pretende perciò e difende quel poco di libertà che gli par possibile

raggiungere, quel tanto di indipendenza che gli dovrebb'esser consentita: come Astolfo, egli ha coscienza che il suo agire può essere disinteressato, non mediato, libero. Non può agire come il suo eroe, ma non si sente di impicciarsi nelle beghe dei grandi, nei rischi della porpora e del cappello.

Terzo motivo di fondo è la fedeltà alla poesia. La satira indirizzata al Bembo è, in questo senso, commovente. Anche qui ci sono i limiti posti dalla realtà (il suo non sapere il greco, ad esempio) e il rimpianto, insieme, per l'esistenza di tali limiti; ma c'è vivo, pur nelle proteste legittime, il senso della perfetta gratuità del suo lavoro di poeta, dal quale mai ha tratto e mai trarrà possibilità di vita.

Su questi fondamenti, si rende possibile, nelle *Satire*, la rappresentazione di un quadro della società del tempo, paragonabile soltanto a quello fornitoci dal Machiavelli: è un mondo avventuroso, spesso cattivo e infido, dominato dalla Fortuna, ma in cui vive tuttavia il fiore prezioso dell'amicizia. In questo mondo l'Ariosto si dipinge come l'uomo dai modesti desideri, che aspira soprattutto alla tranquillità; colui cui piace passeggiare sulla piazza del Duomo di Ferrara e che, di fronte all'ordine di seguire il cardinale Ippolito in Ungheria, replica di amare i viaggi fatti con Tolomeo.

È curioso come tutta una tradizione di lettori, innamoratisi all'eccesso di questa immagine, abbia puntato sul contrasto fra un Ariosto ridotto a una vita mediocre e paesana e il poeta che evade in una fantasia senza limiti. Il problema invero è un altro: e consiste nella possibilità — dimostrata in pieno anche nelle *Satire* — del vedere e dominare una realtà dai vasti confini (che genera a sua volta l'economia fantastica del poema) esclusivamente per capacità di intendere ed interpretare. C'è dunque, a segno di quella eccezionale autobiografia che sono le *Satire*, una ferma coscienza della natura e della missione del poeta.

Portata l'indagine sul « mondo » delle *Commedie*, si vedrà meglio il concretarsi di una figura dell'Ariosto che guarda alla realtà senza preconcezioni e pregiudizi, riuscendo, almeno nelle due grandi commedie la *Lena* e *Il negromante*, a muoversi con disinvoltura nella società del suo tempo. Il fatto stesso dell'impegno che l'Ariosto pose nella elaborazione delle commedie è cosa da far riflettere e da farci mettere in secondo piano l'elemento della imitazione plautina o delle fonti terenziane (noi possiamo, alla fine, affermare che Boiardo per il poema — oltre alle altre varie « fonti » individuate dal Rajna —, Petrarca per le *Rime*, Orazio per le *Satire*, Plauto e Terenzio per le *Commedie*, non si debbano, in modo assoluto, considerare « fonti », sì bene elementi importanti della cultura ariostesca). La società reale del *Negromante*, per fare un esempio tipico, non offre un grafico molto diverso da quello che ci offre la inventata società del *Furioso*; l'elemento « fantasia » entra, del resto, anche nella commedia, al suo punto giusto e nel suo giusto valore, come invenzione di una psicologia dei singoli personaggi e di un continuo rapporto fra di essi. L'« invenzione », insomma, penetra anche nella realtà dell'Ariosto « minore ». La differenza è, crediamo, soprattutto

differenza di linguaggio: nelle *Rime* si hanno, di fronte ai luoghi comuni del petrarchismo, le invenzioni realistiche che si son prima accennate; il lessico delle *Satire* (come ha giustamente osservato il Segre) presenta, nella sua complessità, non trascurabili modi danteschi; e le commedie, sia quelle in prosa che quelle in versi, non vanno esenti dai luoghi comuni del « comico » contemporaneo (il nome del Bibiena non è citazione solo sporadica). L'unità tipica del linguaggio poetico del *Furioso*, l'invenzione assoluta di quel linguaggio, resterà per l'Ariosto « minore » irraggiungibile. Ma il « mondo » è lo stesso mondo reale-fantastico: nelle *Satire* specialmente l'« occhio del poeta » è evidente, è all'erta.

Sarebbe, se mai, per le *Satire* in particolare, da ritornare sull'elemento « pessimismo ariostesco », per il quale non mancano, nella critica al Nostro, indagini fruttuose. Effettivamente, non si può negare che la visione della vita quale si configura nelle *Satire* sia piuttosto volta al pessimismo (l'ultima satira specialmente, con le *terzine* sulla sorte di Leone X e dei suoi parenti, ne appare impregnata). Ma non si dimentichi quel che già notavamo, esservi cioè anche nelle *Satire* alcuni punti fermi, ed uno particolarmente evidente: la sicurezza del poeta in se stesso come umanista, la certezza che, nel mutare delle umane vicende, la sua opera, misconosciuta, forse disprezzata dal cardinale Ippolito, resterà come un valore assoluto. Valida come la grandezza del secolo. Si tratta, dunque, di un pessimismo relativo, non di un presentimento di decadenza o di fine: un pessimismo, cioè, che non rompe mai il centro del mondo ariostesco, e mai rischia di provocare lo sfaldamento della sua opera. Quando questo rischio si affaccerà, quando un presentimento di dissoluzione entrerà assolutamente nel campo reale della poesia (si tratterà, per ciò, dei *Cinque canti*), interverrà allora l'intelligenza vigile dell'artista, che saprà metter da parte le tentazioni, pericolosissime, dell'elegia.

GIOVANE POESIA TEDESCA

di

Gilda Musa

Le origini della giovane poesia tedesca (quella che si suol definire del dopoguerra) sono da ricercarsi, per una definizione cronologica, negli anni stessi della guerra, in un periodo cioè di preistoria culturale, di fermenti confusi e imprecisi, di tentativi clandestini, di composizioni stampate alla macchia, all'estero, o, più spesso, del tutto inedite. Ma, ed è naturale, la genesi reale della nuova poesia ha le sue radici più lontano, e precisamente nelle esperienze rivoluzionarie dell'espressionismo e nella tradizione della grande lirica tedesca, dalle quali, nonostante gli slanci innovatori, non si è del tutto allontanata. Ma, più ancora, nella conoscenza diretta dei poeti, soprattutto stranieri, interdetti dalla censura nazista, e sopra i quali i poeti del dopoguerra si sono slanciati — letteralmente — con avidità.

Maestri prossimi e capiscuola dei nuovi poeti sono, sopra tutti gli altri, Benn, Lehmann e Brecht, per quanto riguarda la poesia tedesca; e per la poesia straniera, Eliot, García Lorca, Auden, Pound, Eluard, e, specialmente fra i più giovani, Cummings e Thomas (quasi del tutto ignorati i poeti italiani). Per la confluenza di questi vari elementi, il panorama della poesia tedesca, quale si è delineato dalla fine della guerra ad oggi, è molteplice, composito e ricco di contrasti, come è facile immaginare se si pensa alla *tabula rasa* lasciata dalla disfatta e alle mille interpretazioni possibili delle ragioni di quella disfatta (di ordine politico, psicologico, sociale, o

anche puramente culturale). Gli stessi poeti e critici tedeschi, non solo i lettori, si sentono disorientati ed incerti per una chiara determinazione di correnti e di valori: il tumulto stilistico, le discordanze di voci e le polemiche che ne sono scaturiti si sono accentuati proprio, come di rimbalzo, dall'impossibilità di un ordinamento saldo e duraturo.

Pure, un carattere comune a tutta la vastissima produzione di questi anni è possibile scoprire in un atteggiamento morale, molto più che in una precisa posizione letteraria, e cioè nella mancanza di intenzioni consolatorie o rasserenanti, nell'astensione dalla lode politica (tutt'al più, ma raramente, si osserva una presa di posizione critica), nell'avversione all'enfasi, nella tendenza al tragico e all'angoscia. I primissimi anni del dopoguerra portano i più aspri segni delle esperienze del conflitto, il marchio di una crisi spirituale profonda che metteva i poeti di fronte alle responsabilità civili della situazione. Sulle numerose voci di allora, molte delle quali ispirate esclusivamente da un generoso slancio di *mea culpa*, ma spesso prive di meditazione e di maturità, risuonarono, personali, i motivi di Hagelstange impregnati della sua coscienza morale e religiosa, attuata attraverso le contraddizioni e le catastrofi sociali ed umane del suo tempo; e quelli estremamente drammatici di Hans Egon Holthusen, viva colpevole esperienza della guerra:

*La storia ci divora.
Senza posa sprechiamo denaro e sangue
ed ammaziamo i nostri figli,
per trasformare leggermente, per dieci anni o venti,
la carta geografica... »*

(Variazioni sul tempo e sulla morte)

Günter Eich espresse con accorato lirismo la propria condizione di prigioniero, Peter Huchel l'orrore dei bombardamenti, della distruzione cieca e selvaggia che abbatte pure ogni valore morale e fa dubitare d'ogni presenza trascendente; e Karl Krolow, con impegno poetico ed umano, il

deserto morale e il senso di abbruttimento e annullamento che travolge anche nelle sue conseguenze l'uomo. Ecco un singolare *Autoritratto con la bottiglia di rum*:

*Ritratto ingannatore di questi anni,
volto che sopra il vetro di bottiglia
si allunga e affoga dentro la profonda
meravigliosa acqua di spiriti! Che con capelli
di cenere e denti neri la luna
con passione desidera,
appoggiato alla notte!*

*Ahimé, quello son io: e fuoco inghiotto
che la gola mi brucia, mentre esala
fragranza; occhi di nero circondati,
incerto sguardo, ed il mento ombreggiato
da un'altra barba irsuta ove la polvere
s'apprende e giallo zucchero s'invischia.*

*Ed io respiro, e senza pace il dolce
rum nella bocca giro e rigiro.
Col sopracciglio crebbe il mio pensiero.
E il nulla — pelosa zampa demoniaca —
mi piega la nuca, lo sento,
le mie spalle costringe
a farsi curve.*

*Ritratto ingannatore! La bottiglia
scura — felice battello — fin sul capo mi naviga,
dalla mia mano cresce, e tra le maglie
del mio sogno guizza dove io sto.*

*imprigionato. E sfiora lo straniero
cielo dei Tropici, labbra di negri
e Giamaica, e si scioglie in brulichio
di sfere sulla mia testa,
vicina all'al di là.*

Questa aderenza ad una drammatica realtà che è substrato di trasformazione spirituale, e che può addirittura diventare simbolo della sconvolta esistenza dell'uomo contemporaneo, ispirò qualche anno dopo anche Rudolf Hagelstange, attraverso un fatto di cronaca di cui si occuparono i giornali di tutto il mondo: sei soldati della Wehrmacht rimasero chiusi, in seguito allo scoppio di bombe che ne avevano precluso l'uscita, in un enorme deposito sotterraneo di viveri, e vi restarono sepolti per sette anni. Quattro morirono, due furono riportati alla luce, e di essi uno solo riuscì a sopravvivere. Nel poemetto epico-lirico dal titolo *Ballata della vita sepolta* dice Hagelstange:

*Aspetta con pazienza. Sicuramente
troveranno la strada e la porta.
Non tutto si può trovare qui:
ricovero e riposo — e l'abbondanza
delle cose rare e insperate;
di fredde ombre dell'Ade,
frutti del Paradiso?...*
*Entrano, trattengono il respiro, quasi salvati
dalla impassibile porta: e sopra,
illeggibile, si nota la scritta:
Lasciate ogni speranza...*

E più in là, dopo la felicità della scoperta del sicuro e generoso rifugio, l'orribile scoppio:

*Il rifugio si mise a ballare.
Con violenza all'abbraccio si strapparono
cemento armato e acciaio.
Due bombe caddero, tre, e con fragore
la compagine salda dilaniarono.
Con monti di macerie e di rovine
e d'incurvato acciaio e di terra indurita
il passaggio e la porta seppellirono.
Leggermente si chiuse sopra il colle
l'aria squarciata
come l'acqua si chiude sulle navi
che vanno a fondo.
E giù, in basso, sotto il colle,
ondeggiava, pioveva, fluttuava
polvere dentro la stanza, senza colore nel buio
e tutto copriva come un panno,
il lardo, i topi, tutto —
polvere d'ieri e d'oggi e di domani.
Polvere. Polvere senza tempo.*

A mano a mano che ci si allontana dalla più immediata memoria della guerra, il discorso poetico si fa più pacato, e, pur mantenendo sempre un fondamento morale, può volgersi alla rappresentazione d'altri sentimenti, la nostalgia, la tenerezza, le care memorie dell'infanzia e d'altri luoghi. Johannes Brobrowski evoca un tempo antico della sua vita in *Fanciullezza*:

*Allora ho amato il rigògolo —
lo squillo delle campane in alto
risuonava, cadeva
giù per la volta del fogliame,
quando ci accoccolavamo
sul margine del bosco,*

*e sopra un gambo in fila mettevamo
bacche rosse...*

*A mezzogiorno, fra le ombre nere
degli ontani, stavano immoti gli animali:
con iracondi battiti di coda
frustavano le mosche.*

*Poi dall'aperto cielo l'irrompente
vasto diluvio s'abbatteva,
e d'ogni oscurità avevano sapore
le gocce di pioggia, come terra...*

*Noite, ramificata a lungo nel silenzio —
tempo, fuggevole, amaro,
che dura da un verso a un verso:
infanzia —
allora ho amato il rigògolo.*

Il tema dell'amore offre naturalmente molti spunti a tutti i poeti, — alcuni dei quali ispirati per interi cicli sino a formare quasi dei poemetti, — dove il sentimento è spesso venato di drammaticità, come in Holthusen e nel giovane svizzero Gwerder (suicida a soli ventinove anni, nel giorno stesso in cui dovette indossare la divisa militare), o intellettualizzato come nell'austriaca Bachmann e in Höllerer, o inteso come rifugio e pace da Hans Bender, o avvertito ora come tenerezza e abbandono, ora come antitesi e vittoria sulla morte, da Karl Krolow:

*In un volto l'oscillare della gioia,
tacita nave che parte per non tornare: —*

così viene la sera.

*La sua vita non pesa sulla spalla.
Nuvole d'oro al braccio, ecco, è giunta.*

*Ed ancora una volta la morte ha pazienza:
veggente di spiriti, cui la propria pelle è nemica
finché l'aloe d'acqua fiorisce col suo bianco tallo
e il crepuscolo è lieve come una vespa di sabbia.
L'oscurità muove le sue labbra.
È bella, come la donna che non esiste.
Incerta fa la morte, che il suo sussurro per qualche tempo devia.*

*Così viene la sera.
La sua vita leggermente pesa sulla spalla.*

*E la notte ha il colore delle ciglia di Jenny.
Non simile all'amica che cambia i suoi profumi.
Non simile all'amica nei cui occhi guizzano lampi.
Ha denti piccoli e risplendono.
Ha una bocca di giubilo e silenzio.*

Ed ancora una volta la morte ha pazienza...

(Poesie contro la morte, VI)

Una poesia sincerissima, del tutto priva di letteratura, è quella dello svizzero Rainer Brambach, un uomo d'umile origine e d'umile lavoro (fu tra l'altro scavatore di torba, e scalpellino; ora è orticoltore presso Basilea): si tratta sempre di un colloquio immediato e spregiudicato con se stesso, senza compiacimenti d'autocompassione, ma solo con vigore di rappresentazione realistica. Esiste infatti un filone realistico nella nuova poesia tedesca, dalle sfumature diverse: e dal realismo potremmo dire istintivo e antiletterario di Brambach, si passa a quello più meditato e colto di Hans Bender, a quello politico-sociale di Stephan Hermlin. Ma questa corrente non è la più folta di nomi: i « lirici naturalistici », i « metafisici », i poeti « della forma discontinua » suddivisi a loro volta dai critici in sezioni più particolari costituiscono gli altri vasti gruppi entro cui si muovono, con addentellati ed osmosi da

una corrente all'altra, i poeti del dopoguerra: l'esistenzialismo della Bachmann dà la mano al surrealismo dell'austriaco Paul Celan e di Karl Krolow, le libere forme di Gwerder e di Enzensberger si avvicinano da un lato ai contrasti di Höllerer, dall'altro alle « combinazioni » di parole di Heissenbüttel e di Gomringer, dall'altro ancora all'elegia di Piontek e di Gross, agli smarrimenti di Forestier-Krämer — e le citazioni potrebbero continuare con molti altri nomi — in un linguaggio quanto mai differenziato eppur comune, impregnato, direi, d'una coloritura europea, internazionale, pervaso però sempre da una caratteristica *germanitas* che fa di questa nuova poesia di lingua tedesca una poesia di nazione.

Certo se si risale, per un istintivo bisogno di confronto, al periodo della prima guerra mondiale da cui nacque l'espressionismo, a quel movimento d'assalto della realtà che aveva detto parole nuove nell'etica, nel costume, nell'estetica e nel linguaggio, attraverso la ricerca *dentro* l'uomo e nel subcosciente, e si confronta la situazione d'allora con quella che si è determinata in questo dopoguerra, bisogna riconoscere che non è scoppiata una analoga rivoluzione. Perché non sia accaduto questo, non è facile determinare: ma accanto a motivi più strettamente politici (la suddivisione della Germania, l'occupazione straniera di quattro nazioni e civiltà diverse) non è da sottovalutare il fatto tipicamente culturale che il movimento dell'espressionismo non era ancora giunto, nella sua evoluzione naturale, alle sue estreme conseguenze. Il compito della generazione poetica nata dall'ultima guerra è appunto la conclusione del precedente moto che durante il periodo hitleriano non aveva potuto affermarsi, è l'approfondimento e l'affinamento di quelle premesse rivoluzionarie e di quegli insegnamenti, con l'apporto di singolari e personali motivi e possibilità. La poesia di lingua tedesca ancora oggi si trova in una fase di evoluzione, rappresenta soprattutto una situazione post-rivoluzionaria. Ed è notevole la portata del tentativo compiuto appunto da molti dei giovani poeti di condurre le premesse della poesia alla loro fase conclusiva, al superamento dell'espressionismo mediante lo studio delle poetiche nuove francesi e anglosassoni, l'allargamento continuo dell'orizzonte culturale, la ricerca individuale. Per questo la nuova poesia mescola

elementi di natura sentimentale o comunque irrazionale con elementi intellettuali e razionali, che spesso non si fondono ma restano contrastanti: così il logico e l'assurdo, il reale e il fantastico, il conscio e l'inconscio, che si esprimono molto spesso nella metafora, restano a testimoniare l'amore non privo di razionalità per la ricerca poetica e per l'analisi della realtà.

Ma, dice il giovane Enzensberger, «la poesia tedesca non è morta: speriamo e aspettiamo una fenice dalla nostra cenere, un giovane Brecht, un giovane Brentano»: volendo con questa sintetica e fiduciosa frase affermare la realtà di questi quattordici anni di poesia post-bellica che non ha prodotto ancora l'uomo d'eccezione, capace di imprimere della sua personalità e della sua individualità un periodo, o almeno di dargli vitalità e forza del tutto nuove.

DIARIO D'AGOSTO

di

Cristina Campo

Se qualche volta io scrivo è perchè certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. E nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre — attraverso la penna e la mano — come per osmosi.

Nella gioia noi ci muoviamo in un elemento che è del tutto fuori del tempo e del reale, con presenza perfettamente reale.

Incandescenti, attraversiamo i muri.

Storia meravigliosa del faraone Micerino. Condannato dagli dei a morire giovane in punizione per la sua dolcezza e misericordia (che ha tradito il destino tragico dell'Egitto, dopo la tirranide di Cheope e di Chefren) fa illuminare i suoi palazzi e i suoi parchi da migliaia di lampade. Delle notti farà altrettanti giorni e vivrà così dodici anni anzichè i sei che gli rimangono.

È certo una parabola del poeta, questo nemico involontario della legge di necessità. Che può fare il poeta ingiustamente punito se non mutare le notti in giorni, le tenebre in luce? Mantenere alla vita ciò che la vita gli promise invano, come direbbe Hofmannsthal.

L'amore è per essenza tragico, poichè da esso — e solo da esso — la freccia del nostro presente vola istantaneamente a configgersi nel futuro: superando di colpo tutto lo spazio che noi dovremo lentamente percorrere, fissando un termine ignoto cui non potremo in alcun modo sottrarre la nostra anima.

« Io tenni li piedi in quella parte della vita di là dalla quale non si puote ire più per intendimento di ritornare ».

« *La grande énigme de la vie humaine ce n'est pas la souffrance, c'est le malheur* ».

È una scoperta che pochi fanno ed è forse la sola pietra angolare su cui sia dato di porre il piede. Si potrebbe dividere il regno del dolore umano in sventura della mano destra e della mano sinistra (gli antichi conoscevano queste sacre metafore, al di là delle quali ogni definizione è impossibile). La sventura della mano destra sta a quella della sinistra come una ferita da arma bianca sta alla stretta delle sabbie mobili o alla morte per sete nel deserto. La povertà, l'addio, la persecuzione, la stessa morte possono essere sventure della mano destra. Molta poesia ne è fiorita, la più bella.

Le sventure della mano sinistra quasi sempre restano mute. Pochi scampano a raccontarle, come Giona dal ventre del Leviatano. È il miracolo di Filottete o di Riccardo II, del Tramonto della Luna o degli ultimi versi di Hölderlin. Di certe pagine di Proust e di Cekov. Di quel sonetto miracoloso di Gaspara: « *Signor io so che in me non son più viva* ». Poche cose e a distanza di secoli. Ma, come nella Fenice, la vita vi risplende al di là delle proprie ceneri.

2

Il critico è un'eco, certo. Ma non è forse appunto anche la voce della montagna, della natura, a cui la voce del poeta è diretta? Non sta il critico di fronte al poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve già averlo interamente subito: restituirlo non come semplice specchio, ma come un'eco appunto: carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura, dall'una e dall'altra voce.

Il modo come un poeta estrae dal suo lavoro passato le nuove intuizioni della sua coscienza somiglia a quello con cui Münchhausen raggiungeva la luna: tagliando la corda sotto di sé per allungarla di sopra...

La pura poesia è geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino. Per anni tornare estatici alla bellezza delle anatre, degli arcieri, degli dei con testa di cane o di nibbio, senza neppure sospettarne la fatale disposizione. Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti: « *O città, io t'ho scritta nel palmo delle mie mani* », « *This day I breathe first, time is come round...* », « *L'essere morti non ci dà riposo* ». E intorno alla loro posizione segreta, finché la mia stessa sorte non me ne offerse la chiave, giravo ciecamente: come intorno a una colonna istoriata di cui scoprii solo una figura alla volta.

Poesia geroglifica e bellezza: inseparabili e indipendenti. Sentire la giustizia di un testo molto prima di averne compreso il significato: grazie a quel puro timbro che è solo del più nobile stile: il quale, a sua volta, nasce dalla giustizia. « *La mente mia trafitta e dirubata | da' ladri miei pensieri | che m'han promesso il tempo e non atteso...* ».

Come nella natura, che è incantevole solo per necessità reale, così anche la bellezza è un soprammercato; è il frutto inevitabile della necessità ideale.

Profonde strade, rapide tra le case senza luce, dei poveri di Masaccio. Io le percorro ogni giorno, sono le strade di San Frediano. Ma nell'affresco sono le Strade dei Poveri: Firenze o Gerusalemme, Roma o Palmira. E tuttavia non lo sarebbero se non fossero prima di tutto — fino all'ultima crepa della pietra — le strade di San Frediano; dove ancora sembra fuggire, certe mattine d'inverno, l'ombra del ragazzo che saliva a quattro a quattro la gradinata del Carmine.

Non conosco poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno.

Saveur maxima de chaque mot. Riflettendo a questa parola mi è parso che a tale massimo di sapore occorran gli elementi riuniti della forza vitale e di quella spirituale: violenza e dolcezza, lentezza e rapidità, imprevisto e inevitabile, radicamento e leggerezza.

Il massimo del sapore non lo gustiamo nelle parole rare o di costume — le parole che non hanno precisa cittadinanza, le parole che Machiavelli accusava di lenocinio — ma nelle pure e originarie — nel reale — quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. « O mein Herz, wird untrügbarer Kristall | in dem das Licht sich prüfet... ». Oppure: « Tearful city | whose stars | of matchless splendor | and in bright-edged | clouds... ».

Haroun al Raschid: eterna ed incantevole immagine dell'artista. Vaga tutta la notte in vesti di mercante, si identifica all'ultimo facchino, marinaio o brigante, rischia con lui la vita o il taglio della mano. Ma resta pur sempre il Califfo: che al mattino siederà sul trono d'oro della giustizia e dovrà assumersi il destino, il significato, di tutte quelle esistenze.

La verità, che è sempre un po' più grande del vero. La verità che parla per iperboli esatte... « Portate via il mio cadavere », dice Edipo.

3

La poesia non aiuta a vivere se non per mezzo della pura bellezza, cioè della natura. I cinesi aiutano a vivere: il loro universo intimo si esprime nell'universo visibile, la notte oscura nel peso della neve sopra un bambù, nell'estrema lunghezza di una coda di fagiano. Lo stesso Tao risplende là, « nella siepe del giardino ». La giovane, sprovveduta poesia di P. aiuta a vivere: « Il mio cuore si coprirà di pelle di pesca | per avere il colore del tuo viso ». A sedici anni ci si conduce inconsciamente come i cinesi. Divorati dal pudore dell'innocenza si intesse la propria eternità in una pioggia, in un cadere di cachi. Più tardi si dovrebbe poterlo fare a ragion veduta. Pudore, così difficile, della perfetta coscienza.

Proust: il lungo poema del mana primitivo, dell'energia vitale elevata a potere magico. Poema di maree: creature, luoghi, parole, melodie, prima colmi e poi svuotati di quel potere. Sotto l'onda splendente e terribile del mana le rocce parlano, la sabbia si fa oro, tutto si muove, si risponde, tramuta: avvolge l'uomo e lo domina, con diritto di vita o di morte. In secca, tutto ritorna fossile, desertico: s'immobilizza in un biancore di scheletro.

La meravigliosa cerimonia di Proust è l'evocazione e risurrezione del mana ottenuta dal sacerdote con l'aiuto di oggetti sacri: la madeleine, i biancospini, la piccola frase di Vinteuil. Il più antico dei rituali.

Tutto l'indicibile, tutte le vene più inafferrabili e più sottili dell'analisi di Proust nascono dalla sintesi e ritornano alla sintesi. Il loro vasto cerchio va dall'oggetto all'oggetto — una similitudine di concretezza lampante — come il diavolo uscito dall'ampolla deve tornare all'ampolla per farsi servo dell'uomo. Non per nulla l'intero libro nasce da un sorso di the, da un Lete in tazza.

È questa enorme ed incessante operazione all'interno della figura che rende possibile una lettura di Proust su tutti i piani dell'esistenza, nessuno escluso, benchè egli ne escluda di per sè moltissimi. È questo che lo associa alla costellazione dei poeti meglio che a quella dei narratori: mediatore e veggente più che testimone.

L'opera di Proust è soprattutto un'impresa di altissima nobiltà, una gesta di cavaliere errante alla difesa di un culto sul punto di scomparire, di uno splendido e vuoto sepolcro. Ciò non è solo da riferire al suo mondo al crepuscolo, ma è soprattutto sensibile nella suprema bellezza del linguaggio, nella perfezione di una lingua dove i più puri modi aristocratici e popolarieschi (il francese che solo s'impara da una duchessa di Guermantes o dalla contadina Françoise) sono intrecciati senza tregua con la passione di un estremo commiato. Lingua salvata al limite e che si fa strumento di salvezza per le cose stesse che significa, siano pure le meno nobili; situandole con la sua forza e la sua purezza su un piano dove nulla può più contaminarle. Spesso questo congedo si ordina palesemente in simboli, quasi in un lungo e doloroso cerimoniale: « Tous les beaux noms éteints et d'autant plus ardemment rallumés... de sorte que ce fut devant la porte comme une récitation criée des grands noms de l'histoire de France ».

4

Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci insegnavano, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che tra poco le avrà travolte.

Un parco ombroso, il verde specchio di un lago corso da belle anatre, nel cuore della città, della tormenta di cemento armato. Come non pensare guardandolo: l'ultimo lago, l'ultimo parco ombroso?

Chi oggi non è conscio di questo, non è poeta.

Nella poesia, come nel rapporto, tutto muore non appena affiori la tecnica. La vera educazione della mente ha per fine, da quando il mondo esiste, la morte della tecnica, di quel triste saper vivere che al bambino innocente, cui tutto riesce per naturalezza, venne un giorno fornito dagli adulti. Da questo artigianato del vivere ciascuno viene strappato alle soglie dell'innocenza come dai fiori variopinti o dal cervo inseguito a caccia gli antichi principi alla casa paterna. È un viaggio necessario, che però dovrà condurre al di là dei fiori o del cervo, fin nel cuore delle selve e dei terrori; là dove il saper vivere si scioglierà come la cera, al contatto, reale e metaforico, con i quattro elementi

Si può divenire allora naturali al di là della tecnica come bambini lo si è stati al di qua. Ma l'uomo sembra da tempo murato nella sua tecnica come un insetto nell'ambra; le strade all'acqua e al fuoco — e persino alla terra e all'aria — gli sono ormai tutte precluse. Intorno al suo giardino si leva un alto muro entro il quale nulla di nuovo può crescere « se il volo di un uccello non vi lasci cadere un seme ».

I bambini hanno organi misteriosi, di presagio e di corrispondenza. A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perchè ritornavo sempre, affascinata, a quelle immagini che un giorno avrei riconosciuto, salutato segretamente, quasi emblemi del mio cammino? Il dialogo alle porte della città fra la guardiana d'ocche e la testa mozza del cavallo: « Addio Falada che pendì lassù! addio signora che passi laggiù... ». Storia che ritrovo ad ogni angolo della vita, pronta ad esser riletta su nuovi piani, dischiusa da nuove chiavi.

Così, nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta, familiare e inquietante: spesso un'immagine elementare tra le mille della prima infanzia, il nome strano di un albero, l'insistenza di un gesto. Essa aspetta con pazienza che la rivelazione la colmi. In Proust, questo mistero della figura inondata di colpo da torrenti di significato, e poi ritornante sempre, come vista dai tornanti sempre più alti di una montagna, è la vita stessa della poesia.

Eppure amo il mio tempo, perchè è il tempo in cui tutto vien meno e insieme è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto nell'atto stesso di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani delle fiabe: tutto quello cui certi uomini non rinunziano mai, che tanto più li appassiona quanto più sembra perduto e dimenticato. Tutto ciò che si parte per ritrovare, magari a rischio della vita, come la rosa di Belinda in pieno inverno. Tutto ciò che di volta in volta si nasconde sotto spoglie più impenetrabili, nel fondo di più orridi labirinti.

Maturità. Quell'attimo misterioso che nessun uomo raggiungerà prima del tempo, se anche tutti i messaggeri del Cielo scendessero ad aiutarlo. Così, nelle antiche storie, il seguito delle apparizioni, tutte ugualmente eloquenti e inefficaci: la colomba, la volpe, la vecchietta con la fascina di sterpi. Eppure dicono tutte la stessa cosa, ripetono e ribadiscono lo stesso avvertimento. Sarebbe facile intravedere, sotto le penne, il rosso pelo o gli stracci, il lampo azzurro dell'abito della Moira...

Maturità: nè folgorazioni nè voci. Solo un precipitare improvviso, biologico vorrei dire; un punto che va toccato da tutti gli organi insieme perchè la verità possa farsi natura.

Come destarsi una mattina e sapere una lingua nuova. E i segni, visti e rivisti, diventano parole.

Maturità è districare continuamente dal mondo, che da ogni parte sollecita e stringe (anche e soprattutto il mondo della bellezza) soltanto ciò che è nostro dalle origini, « quindi per destinazione ».

È una continua risposta al tentatore sulla cima della montagna.

Le canzoni d'amore di San Giovanni della Croce. Se non avesse scritto quei tre immensi trattati per rivelarcene il senso, che ne avremmo pensato? La sua descrizione del letto di nozze: « de cuevas de leones enlazado | de mil escudos de oro coronado ». Così i narratori di fiabe ci descrivono le loro notti oscure, le loro salite al Carmelo. Solo i commentari essi tralasciano: spetta a noi ricomporli.

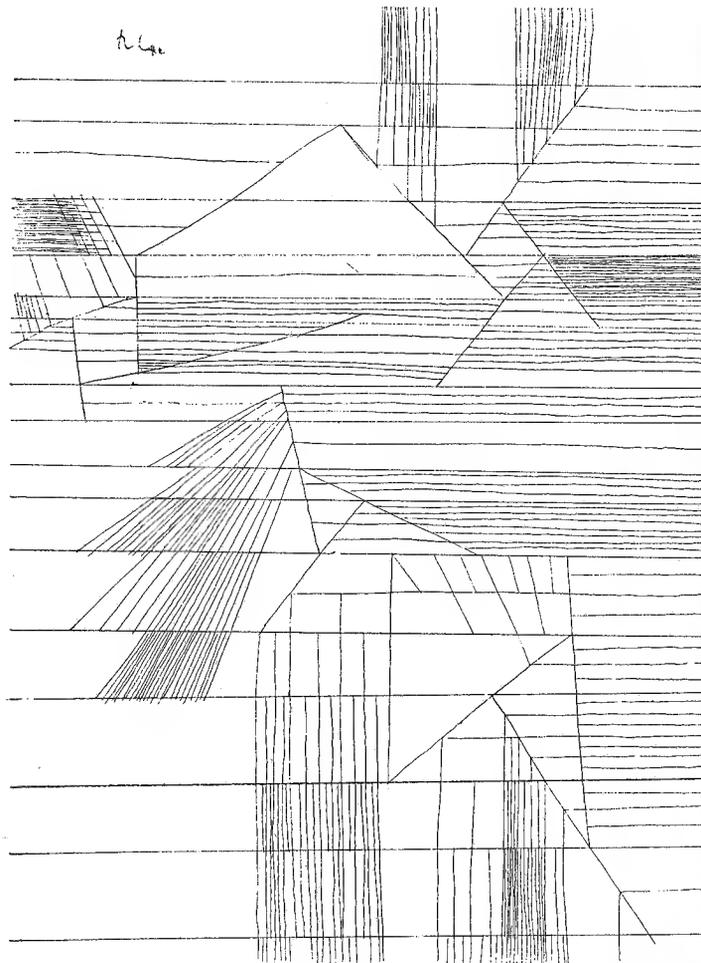
«... los ojos deseados | que tengo en mis entrañas dibujados». Ostinato e felice dimorare dei santi nel linguaggio erotico. Mentre così pochi amanti osano quello soprannaturale.

In un rapporto non immaginario — un rapporto in cui il gioco delle forze sia escluso — nessun pensiero o sentimento regge a lungo isolato ma ciascuno si capovolge immediatamente nel suo opposto. Così la privazione è subito nutrimento, la volontà consenso, il dolore sentimento compiuto della presenza, e l'umiltà una corona di grazia, continuamente ricevuta e restituita. Soltanto a simili sentimenti e pensieri, cui non è dato il tempo di corrompersi nel risultato, è concesso durare e svilupparsi nella loro purezza. L'urto continuo e armonioso dei contrari conduce l'animo a una sorta di ardente immobilità, lo colma fino all'orlo di una vita che non trabocca perchè il suo stesso muoversi la frena. « Dal centro al cerchio e sì dal cerchio al centro | mòvesi l'acqua in un ritondo vaso | seconda ch'è percossa fori o dentro ».

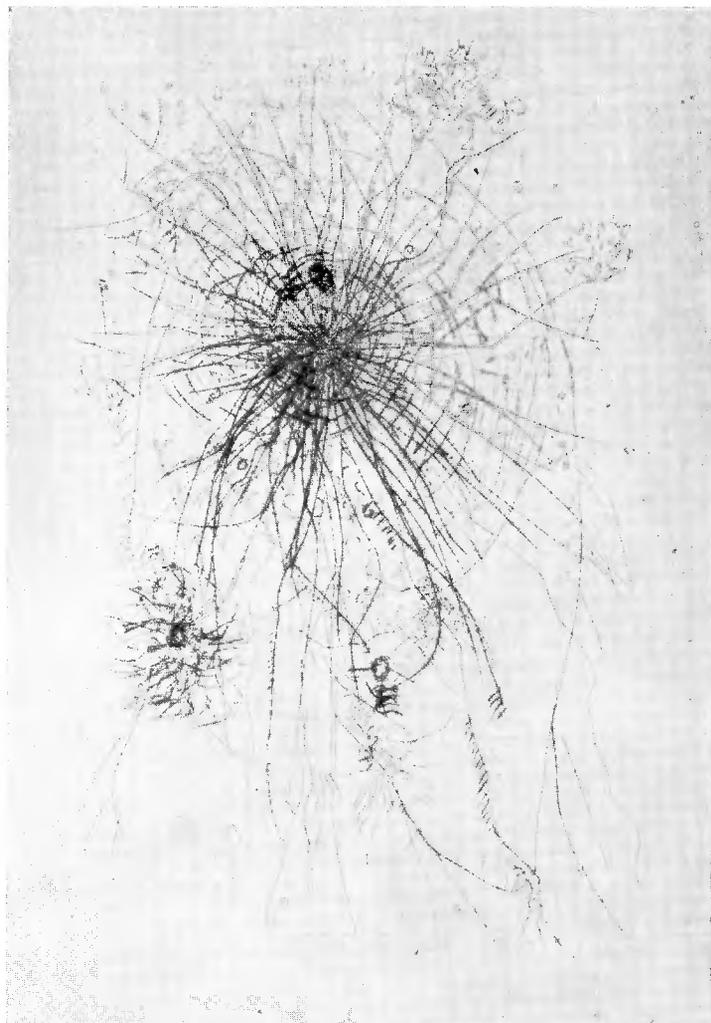
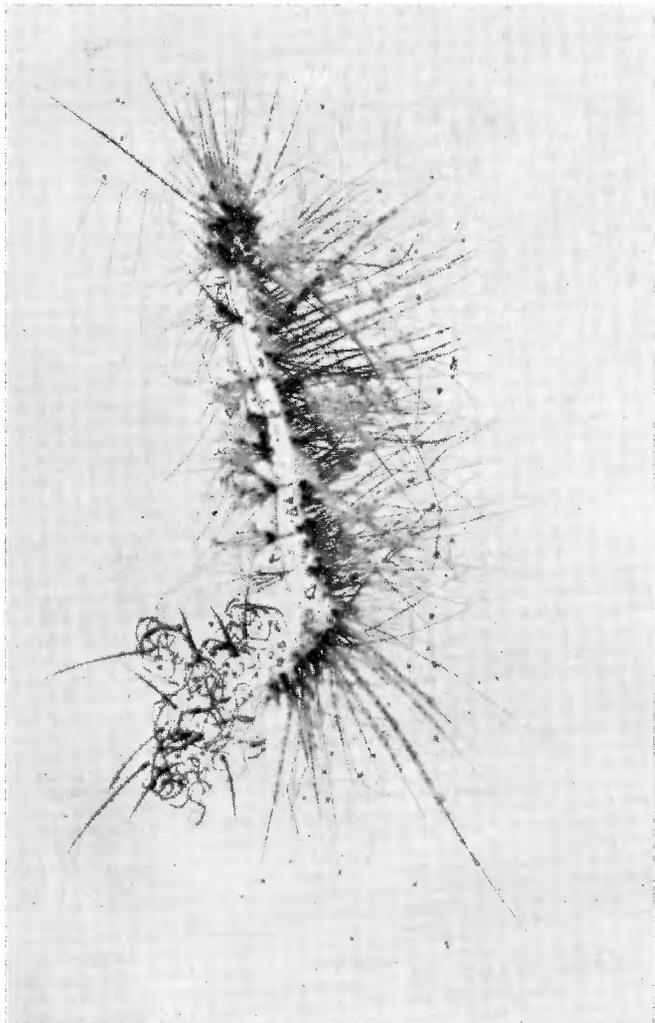
Solo in questo modo e dentro questo cerchio l'amore può risplendere senza contaminarsi. Mais une amitié pure est rare.

Come una pura poesia. Che vive delle identiche leggi.

Alcuni di questi appunti uscirono con altri su un periodico italiano nel 1953; poi, tradotti da Max Krell, sulla rivista tedesca *Neue literarische Welt*. La maggior parte è inedita.



5 - Paul Klee: *Capanne*, disegno a penna (1929)
L'ultimo villaggio nella valle di Ph. (1925), foglio colorato



6 - Wols: *Grossa bruca*, da R. de Solier
Sole, da « Il Pastore di Scozia » di J. Paulhan (1949)

Le idee contemporanee

LA VITA DELLE IDEE

È leggenda o realtà il convincimento tanto diffuso che l'Italia difetti di una saggistica vera e propria, la quale non sia critica letteraria o del costume, eppure si occupi dei frutti scritti dell'ingegno e dell'uomo così com'è, in carne ed ossa? Una saggistica pertanto che costituisca un genere letterario a sè stante, dove includere merce diversa, come ad esempio, per riferirsi a zone linguistiche straniere, le operette di Charles Lamb e i Propos d'Alain. Ed è vero o falso, quando si accetti la leggenda di questa particolare deficienza tanto sensibile nel mondo d'oggi dove tutti discutono, a torto e a ragione, del più e del meno, che ciò sia dovuto a un diffuso disinteresse verso le idee e per la vita che è la loro, con le nascite, il prosperare, il declino e le morti tale e quale avviene nel corso della vita umana?

S'intende che quando si parla d'idee come ora faccio, col significato e col tono ad esse attribuiti, ne restano esclusi i filosofi; essendo, non dei loro sistemi ben congegnati e conseguenti che qui si tratta, ma di quei ciottoli più o meno levigati, più o meno lucidi e rotondetti che s'incontrano lungo il cammino delle vicissitudini intellettuali. Nei quali anzi ci accade d'inciampare appena con la punta delle scarpe, e subito rotolano via provocanti, ma per fermarsi poco più in là, quasi allo scopo di invitarci al gioco, finchè non siano ridotti, con un calcio bene aggiustato, nel rigagnolo. È dunque inteso che per idee s'intende tutto il contrario di un concetto perenne, ma insieme qualcosa che gli è simile; ciò che vive e in cui crediamo durante lo spazio d'un mattino, e persino ciò in servizio del quale ci dichiariamo disposti magari a morire. Questa è l'idea nel senso attuale; un che di contingente, anche se fornito delle caratteristiche di serietà cui meglio si adatterebbe una durata maggiore.

Ricordo che nel passato, quando si facevano tra amici riviste letterarie, la mortificazione d'alcuni era di non poter trasformare quei fogli innocui in riviste di idee, e la massima aspirazione, di riuscire

o prima o poi a pervenirci. Era anche ciò che molti, dal di fuori, rimproveravano; sebbene, a parlar con costoro, risultasse facilmente come, proprio in fatto d'idee, le loro non fossero chiare. Ad ogni modo, questa limitazione veniva sentita anche da chi si mostrava persuaso che non si potesse fare una rivista d'idee, essendo la natura degli Italiani troppo incline alla realtà in tutte le sue accezioni, e potendo semmai esistere in essi, al riguardo, dei punti di vista e al massimo delle opinioni.

Le idee, e tanto meglio se corrispondenti all'immagine del ciottolo, costituiscono invece pure astrazioni; sono un concentrato di elementi diversi che in verità risulta buono a molti usi, sebbene servano soprattutto alla ginnastica del cervello. Infine, lo scopo ultimo e fondamentale dell'idea consiste nella sua gratuità. Io perlomeno la vedo così.

Ecco perchè, in un paese che non ama le idee e sacrifica solo alle opinioni, scarseggiano i diarii. Sono opere che si riesce a scriverle solo col restare a tu per tu con se stessi. Che gusto c'è a manifestar opinioni se non si può farlo a complici ascoltatori? Le idee invece nutrono, o alla peggio aiutano a passare il tempo, da sole. Ad apertura di pagina, nel Journal, volume ottavo uscito da poco, di Charles Du Bos, là dove egli insiste a chiarire il significato, in lui convertito, della religione, leggo che tra la fede e l'individuo non ancora trasceso, così egli si esprime, non esisteva, unico intermediario, che un determinato piano etico. Benchè l'osservazione risulti pertinente alla personale situazione dello scrittore cattolico in quel determinato momento della sua esistenza da lui considerato evidentemente una tappa importante della propria integrazione spirituale, il pensiero di un lettore attento, aperto alle speculazioni, immediatamente si sposta e si ferma sopra una considerazione di carattere generale; e cioè nel Du Bos di quel momento, più precisamente il decennio fra il 1918 e il 1927, piano etico assume il significato di morale come la s'intende comunemente, con una accentuazione laica, e quindi insufficiente a garantire nell'individuo una vita spirituale piena.

Eccoci allora in cospetto all'idea: Du Bos e il Journal si levano di mezzo, e il lettore può legittimamente concludere che la morale è soltanto un succedaneo, un pis-aller spirituale governato dalla religione, nel cui ambito, quando venga raggiunta dall'individuo, la morale resta assorbita, anzi si dissolve, diventata ormai inutile. Questa è dunque l'idea, non l'opinione; è il ciottolo levigato in cui ci s'imbatte percorrendo una strada di campagna, o meglio leggendo l'opera di meditazione d'un convertito. Ma lasciamo stare l'état intérieur di uno scrittore di gran fama non italiano, ma d'origine franco-inglese, e allevato alla scuola del protestantesimo, particolarmente fertile nel promuovere ed alimentare la vita delle idee. Non c'è da meravigliarsi ch'egli tenda sempre più a liberar se stesso dalle opinioni per approdare alle idee, come le sue pagine comprovano, in un progressivo spogliarsi degli accadimenti esterni, delle vicende e dei fatti non trasferibili nello spirito. Parlavamo di noi Italiani.

Direi che se occorresse una riprova del disinteresse, che in molti casi può identificarsi anche con

l'insensibilità, palesato dal nostro mondo letterario verso le idee e la loro vita, si potrebbe prendere quel volume di Saggi Italiani 1959, uscito ora da Valentino Bompiani a cura di Alberto Moravia e di Elémire Zolla, rassegna della produzione saggistica dell'anno in corso a cui si potrebbe poco aggiungere e ancor meno togliere, ma dove non ci si imbatte in nulla che assomigli al saggio d'idee vero e proprio. Vi s'incontra dell'ottima critica letteraria e storica; alcuni buoni commenti ai fatti del giorno, e a quanto comunque cade sotto il dominio del cronista; prospettate infine, talora con arguzia, alcune soluzioni a casi che affliggono notoriamente l'umanità, o più modestamente una parte di essa; e nel complesso, di conseguenza, l'iniziativa antologica è tutt'altro che fallita. Purchè non le si chieda, beninteso, di sollecitar le idee, farle muovere, agitarle e restituirle al loro meritato riposo dopo che abbiano messo insieme nuove e inattese figurazioni multicolori nel fondo del caleidoscopio.

Così il lettore può trovarsi d'accordo con la prefazione nel sottolineare una maggiore attenzione degli scrittori ai dati della morale e del costume, e un diminuire degli elzeviri «alambiccati», con evidente riferimento alle terze pagine dei quotidiani; ma ciò non basta a preannunciare una letteratura di idee. A meno che non si voglia equivocare, e intendere quella tale idea, o meglio ideuzza, a cui tutti coloro che tengono la penna in mano ricorrono quando si preparano a scrivere il pezzo di quattro cartelle, che una buona tradizione articolistica vuole sia unica, semplice, e capace d'apparire, anche se non lo è, ovvia, inducendo il lettore a esclamare tra sè che lui lo aveva sempre pensato. Anche la prima parte di questa raccolta, dal titolo allettante: Considerazioni attuali, rimane nei limiti del commento occasionale; sebbene i singoli scritti, considerato l'assunto, appaiano quasi sempre molto riusciti. Ma le idiosincrasie o le adesioni incondizionate al più e al meno, con la descrizione di un equivalente stato d'animo, non bastano a muover acque che stagnano, direi, congenitamente; e nell'ammirare gli autori di questi scritti, non si può far a meno di deprecare che siano proprio essi a offrire un valido documento a comprova di asserzioni che io per primo sarei disposto a rimangiarmi non appena se ne presentasse l'occasione.

Non è, intendiamoci, che non si possa vivere anche senza la letteratura d'idee, così come viviamo teorizzando ad ogni piè sospinto, e altrove invece non lo si fa. Sono attitudini che si assomigliano, e spesso fanno blocco. Una realtà in funzione di nocciolo del problema vale forse più di un astratto considerare e scandagliare il problema medesimo. Se in Italia le idee da sole non vivono, non è detto si tratti di un difetto, di qualcosa che ci diminuisce. Potrebbe anche darsi che fosse il contrario, benchè personalmente non lo creda.

Quando Charles Du Bos, nel suo Journal, osserva che non sa ancora neppur oggi, sebbene non abbia certo cessato di nutrire stima verso la bellezza, se deve scrivere o no questa parola con la maiuscola — ma poi ce la mette — il lettore può credere a un dubbio di natura meramente filologica. È soltanto continuando a leggere, e soprattutto riflettendo alla straordinaria vicenda di questa anima, che esso può rendersi conto come il dubbio si riferisca invece alla possibilità d'identificare

questa Bellezza — scritta allora con la maiuscola — con il concetto medesimo di Dio. Il quesito estetico non ne rimane annullato, anzi risulta potenziato, ma sarebbe difficile negare che stia mutando natura.

La vita dell'idea comincia quindi a questo punto, come sempre; al di là del confine dove la maggior parte di noi si lascia fermare, e talvolta respingere, senza formular proteste. Si potrebbe allora concludere che ogni idea costituisce, col solo fatto d'esistere, un eccesso; e che il saggio d'idee, questo sconosciuto sotto cieli nostrani, è la descrizione del trattamento che le si fa subire onde renderla accettabile per tutti.

ALESSANDRO BONSAANTI

CRITICI E MORALISTI

La pratica di lavoro mi costringe a notare di continuo come, per lo più, oggi, gli articoli e i saggi di carattere letterario, che ci vengono proposti dalla stampa quotidiana e da tante riviste dette di tendenza, sempre meno si occupino, di fronte a un libro, ad un film, o ad un'opera di teatro, delle eventuali virtù d'arte dell'opera oggetto d'esame, e sempre più si gettino a capofitto, invece, nella possibile polemica che possa nascere, a proposito delle loro eventuali altre virtù o controindicazioni di carattere moralistico e politico.

Si crede, forse, di essere in tal modo più *à la page*; dati i tempi, di andar meglio incontro agli interessi e ai gusti di un più vasto nucleo di lettori — e questo fino ad un certo punto potrebbe anche essere simile al vero — e poi di cavarsela più facilmente, mettendo, pur di straforo, il naso in affari di carattere artistico e letterario anche senza avere le carte in regola, non preoccupandosi di conoscere i precedenti possibili dello scrittore o dell'artista, senza interne riconessioni, senza raffronti con la situazione generale di oggi e del passato. Un intervento, insomma — se si può dire — senza studi, senza filologia, senza motivazioni vere di gusto per cavarsela, in tema letterario, con affermazioni di costume o politiche secondo le proprie anche improvvisabili convinzioni. Il guaio è che un intervento del genere non è affatto più facile di quello tipicamente e cautamente artistico e letterario: non ci s'avvede, anzi, che così si tenta l'operazione di tutte la più difficile. È molto più semplice, a mio modo di vedere, cercar di precisare il peso artistico o letterario di un'opera, che non fissarne, se è vera opera, la sua incidenza di carattere morale o di carattere politico. In ogni caso, è bene avvertire che tale incidenza può essere precisata

con una certa esattezza o con buona fede solo da chi abbia prima, con competenza o con scienza, approfondito le caratteristiche dell'opera d'arte. Oppure da chi con sacrificio e con impegno vero indirizzi tutto il suo magistero proprio in questa indicazione di carattere morale: si consideri, in tal caso, che, ad esempio, l'« Indice dei libri proibiti » della Chiesa non pretende affatto di far coincidere il giudizio di precauzione e di avvertimento sul carattere morale dell'opera con quello imposto o suggerito dalle caratteristiche d'arte. Senza scandalo alcuno potrà così accadere che Pascal o *Le Operette morali* siano nell'*Index*.

Se cosa difficile da sopportare e da tollerare è quella dello pseudo critico letterario, tanto più indigeribile risulterà, dunque, la posizione di tanti pseudo moralisti-critici dei nostri tempi.

Le colpe di questo stato di cose sono di molti e andrebbero equamente distribuite: sono della grande stampa d'informazione che così poco concede, ormai, alle vere cose del mondo dell'arte, non sollecitando più in alcuno la nascita di un interesse vero e genuino per la dimensione artistica e letteraria che potrebbe ancora sorgere e circondarci. Colpa del peso che, nella vita pubblica, giustamente hanno, del resto, i partiti politici, per lo più incuranti, però, di quella dimensione medesima, e per primi spesso volti a cogliere soltanto — e tanto esteriormente — gli spunti polemici, politici e moralistici, di un testo o di un caso letterario. Colpa di scrittori e di collaboratori illustri di testate molto diffuse, i quali — può darsi nella stessa illusione di una facilità maggiore, di una scorrevolezza che possa divenir piacevole per il lettore — ormai si sono mutati quasi totalmente da inventori o interpreti di fatti letterari in osservatori e chiosatori spiccioli di fatti di costume, allineando pretesti e assunti degni del loro ingegno e della loro preparazione ad altri che potrebbero esser lasciati al sostituto del vice cronista locale, o che addirittura, con generale guadagno, potrebbero essere totalmente ignorati.

Ma i fatti sono quelli che sono: nè c'è gran che da sperare che a breve scadenza possano modificarsi. Potranno, tutt'al più, andar peggiorando, almeno per ora, anche se dispiace indossare spesso i panni e gli atteggiamenti della lamentazione.

Vorrei, infatti, provarmi soltanto a indicare quanto difficile sia questa operazione, prescelta di solito per voga o per illusione di facilità, della indicazione di caratteristiche politiche e morali di un'opera d'arte anche del nostro tempo. La connessione ha sempre preoccupato quanti di noi abbiano cercato di adeguare il loro lavoro di annotazione e di indicazione critica a punti di partenza, anche prevalentemente interessati dal punto di vista letterario, impegnati nella società e per la storia. Ora accade che dai secoli la tradizione non fa facilmente registrare divorzio palese tra le ragioni dell'arte e quelle della morale in un'opera valida poeticamente. Ogni opera con motivazione vera d'arte non c'è

mai apparsa capace di scandalo gratuito: semmai, in certi casi, di quello scandalo che poteva essere necessario si verificasse. Invece ogni opera che si è di volta in volta affidata a una volontaria ricerca di compiacimento o di scandalo morale, oppure di preconcepita affermazione polemica in sede politica, spontaneamente si è estraniata dal campo degli interessi veri delle dispute letterarie e d'arte. Non interessò gran che il passato, non interessava il nostro giudizio. La linea di demarcazione si dimostrò sempre abbastanza netta e non difficile da essere individuata.

In questo senso anche la recente storia della critica letteraria può vantare meriti notevoli: opere di scrittori nostri, che sull'onda di interessi, per così dire, di attualità, si ebbero all'estero e in patria grandi tirature e gran successo di pubblico — grazie alle dosi di compiacimento distribuite con accorta generosità — non furono affatto considerate dalla critica nostra più responsabile finché quel crinale discriminante funzionò e fu alimentato. Esempi recenti mi fanno temere che quel crinale sia stato appiattito da qualche macchina schiacciasassi dei nostri tempi, o da qualche bombardamento di nuovo tipo.

Dicevamo, dunque, che il critico difficile, non letto dal pubblico, di malagrazia sopportato dal direttore dei giornali, del quale si diffida, quando si avvicini ad un testo o ad una rappresentazione, intende sì registrare i propri immediati convincimenti, le interne emozioni o i disappunti, ma facendoli filtrare attraverso tutti quegli elementi, più possibilmente obiettivi, che abbia a disposizione. Per esempio, se di uno scrittore si tratti, usa riferirsi alle altre opere da lui scritte, in una serie di raffronti, di variazioni schedabili, così che quando il critico proceda — se procede — alla ricostruzione del mondo morale dello scrittore trova nel nuovo testo che ha davanti una tessera di più per il mosaico, un elemento in più per ribadita coerenza, o per sopraggiunta contraddizione, per la chiusura del quadro che gli si profila davanti. L'ultima partita, comunque, quando il caso lo meriti, la vorrebbe giocare sul piano dell'indicazione stilistica e d'arte, nella scoperta del messaggio poetico: l'azzardo grosso che tenta è di provarsi a dire se e quanta felicità poetica o d'arte abbia assistito l'autore, se più o meno di altre volte, in che grado rispetto al panorama circostante. E non può avere pregiudiziali insormontabili né di argomento, né di ideologia, né di scabrosi passaggi, né di credo politico: valuterà dall'insieme, giudicherà dal coronamento che si realizzi.

Questo critico difficile presume così di dir la sua sul rapporto che un artista può costituire, grazie all'opera che paragona, con il mondo dell'arte, per quelle molte strade possibili a chi sia assistito da un vero dono.

Il chiosatore di voga, invece, il critico facile, il commentatore ricercato perché riesca a caratterizzare, in pro o contro, lo scandalo o la polemica politica o di costume, per la

quale potranno essere giustificati anche i titoli a sei o a otto colonne, crede di impegnarsi in una avventura più semplice, eseguendo — scusate se è poco — per lo meno le seguenti operazioni:

1) denunciare o lodare l'atteggiamento politico o morale d'insieme dell'autore per quello che risulti da un'opera di invenzione artistica, senza diretta conoscenza delle idee personali di chi scrive: spesso non curandosi affatto di conoscerle da precedenti prove, talvolta addirittura seppur nettamente contraddetto dall'autore stesso in sue precedenti disposizioni di carattere generale;

2) presumere di riuscire a cogliere in se stesso e ad unificare, rigidamente e rapidamente, le possibili accoglienze, in sede moralistica e politica, da parte del pubblico, il quale, in ordine allo scandalo o alla polemica, è di per sè diviso in partiti per lo più piuttosto equilibrati: concludere dunque per il *nero* o per il *bianco*, per il *bene tutto bene* o per il *male tutto male*, situazioni così difficili da ritrovarsi in questo nostro mondo;

3) pretendere di possedere un lume certo per discernere che cosa un autore possa dare di suo al personaggio e che cosa, invece, gli possa affidare a titolo di pretesto, ai fini dello svolgimento di una possibile dialettica interna e rappresentativa. Si legge con sicurezza, talvolta, che un autore avrebbe ritratto se stesso nel personaggio depravato o in quello santo, oppure nel carattere politico di una « persona » del suo testo. Cosa che a me pare difficilissima da sapere;

4) e se anche sapere si potesse, occorrerebbe una gradazione ben lucida e ben forte di sicurezza nel commentatore di cui si parla che vorrebbe negare all'autore ogni capacità di sfogo o di condanna nel suo ritrarsi, ogni possibilità di recupero da denunce, anche se portate in fondo con un'apparente freddezza. Eppure della possibilità di riscatto e di recupero che può uscire da un'opera d'arte da millenni si parla e da millenni non si dubitava. Se ne parlava prima ancora della venuta di Cristo, e proprio da parte di chi prevalentemente mostrava di occuparsi della radice morale — o politica — di manifestazioni d'arte (poveri pseudo moralisti d'oggi: come indegni seguaci!). Ed è qui che si torna al principio del nostro discorso, qui si torna a chiudere il cerchio.

Perchè legittima operazione di giudizio morale da parte di chi commenta potrà esserci soltanto, pur con ogni avvertenza, quando con coscienza, con preparazione, e comunque con possibilità d'errore si possa rilevare l'atteggiamento di compiacimento in chi scrive. Non c'è pornografia senza diretto, visibile compiacimento: quando questo non sia presente, quando l'insieme dell'azione descritta possa suscitare, in chi legge o vede, anzichè una spinta emulativa, l'insorgere della condanna, o il disgusto pieno, ci saranno, forse, opere pur sempre pericolose, alle quali sarà bene accostarsi con maturità di convincimenti,

ma non ci sarà pornografia. L'arte vera — s'è detto — non l'ha mai contrabbandata. La ospitano invece, a piene mani, — pornografia morale o qualunque politico — operine e operette che talvolta passano inavvertite per il loro carattere commerciale, per il loro morbido crisma di vendita sicura, per la facile e prima non prevedibile cassetta: ma di queste i nostri moralisti commentatori, di solito, non si curano.

Meglio, allora, cento volte meglio talvolta, piuttosto che scendere baldanzosi e aizzatori nella polemica più aperta, provarsi in quell'operazione tipicamente morale, suggerita millenni fa da una antica scuola filosofica, e a suo modo, con tanto maggior vigore umano, ribadita in una particolare casistica dal Vangelo: l'operazione, quanto meno, della «sospensione del giudizio». Anche perchè il chiosatore di cui si parla par che dia per scontato che ogni autore sappia davvero verso quali lidi lo porti il suo fermo convincimento: come se egli stesso non avesse commisti insieme dubbi e certezze, infinite possibilità d'errore, qualche apertura disponibile di salvezza.

LEONE PICCIONI

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Un poeta semplice

Guglielmo Petroni è soprattutto noto, nella nostra letteratura contemporanea, per un libro che gli avvenne di scrivere subito dopo la guerra e che, quando il giudizio critico degli storici delle nostre lettere si sarà assestato su posizioni meno frastornate della polemica quotidiana e più ragionevoli, rimarrà, a nostro parere, tra i libri veramente buoni di quella stagione. Ne *Il mondo è una prigione* (così il libro è intitolato) Petroni tracciava la sua storia di intellettuale modesto ed onesto, cresciuto in provincia e venuto poi a vivere a Roma, ma sempre conservando una sua naturale misura, una pulizia e una semplicità di sguardo che traevano alimento da una naturale solitudine e da una pacata, antica malinconia. Questi tratti del suo carattere erano così radicati e semplicemente vissuti, così conaturati con il suo destino, che egli se li portò dietro intatti in tutte le prove, e anche in quelle più tremende e sconvolgenti: la guerra, la resistenza, il carcere tedesco di Via Tasso. Il libro è un racconto piano, senza enfasi e senza incertezze: senza crudeltà e senza indulgenza: il racconto di uno scrittore che non va cercando, nella

tragedia che vive insieme agli altri, né riprove né occasioni né materiale documentario, ma espone lo svolgersi di un sentimento morale, di un giudizio umano fondato su valori più forti di ogni catastrofe e di ogni cronaca, perché espressione di una antica, sofferta consapevolezza del bene, del male e del destino. Talché oggi, a quindici anni di distanza, *Il mondo è una prigione* fa spicco nella selva della letteratura documentaria del tempo perché, con tranquilla semplicità, testimonianza del sopravvivere, in quella sterminata tragedia, di una serena coscienza umana.

Questa premessa era necessaria, a nostro avviso, per comprendere in pieno il valore del libretto di *Poesie* che Petroni ha pubblicato per i tipi dell'editore Neri Pozza e che ha meritato di recente il « Premio della Critica ». In quel libretto sono trasfuse anche le poesie dell'unico volume di poesie pubblicato prima d'ora, *Versi e memorie*, che risale al 1935: ecco un poeta, è il caso di dire, che non ha certo abusato dei suoi lettori. E non ha, in verità, abusato neanche di se stesso, scrivendo soltanto quando gli sembrava di avere qualche cosa di essenziale da dire.

Guglielmo Petroni è toscano, lucchese: Pascoli e Pea possono essere stati, in diversa misura e con diversa risonanza, tra i suoi « antecedenti »: c'è anche qualche clausola ungarettiana (« *Ma*

così quali siamo - a volte l'aria stessa - ci tiene») e c'è una spontanea nitidezza di dettato che probabilmente egli ha appreso dalla frequentazione con Palazzeschi narratore. Per il resto, egli appartiene anche ad una generazione letteraria (quella che oggi è tra i quaranta e i cinquanta anni) che nel complesso deve molto a Rilke. Queste indicazioni sono tuttavia sommarie e non essenziali: essendo riuscito il Petroni, o meglio avendo avuto il dono, di raggiungere un timbro suo, di sereno affetto alla vita, di semplice dialogo con la natura e la vita, che egli non deve a nessuno.

Leggiamo, interrompendo queste note critiche con una pausa di antologia, due poesie, appartenenti a due epoche diverse, «La casa», già compresa nella raccolta del '35, e «Guerra è in queste mani» del 1945. Come si potrà rilevare facilmente, il decennio che corre tra l'una composizione e l'altra si avverte. Ne «La casa» c'è ancora un residuo ungarettiano in chiave mitico-impressionistica, una certa compiacenza fiabesca e quasi sensuale della enumerazione; ma vorrei far notare due momenti essenziali della poesia: «*le prigioni dal muro grandissimo - ogni tramonto rosso, una paura*» che ci riporta di colpo, pur nel dettato e nel ritmo di sottile esperienza letteraria, a una matrice popolarasca, a un preciso sentimento di infanzia familiare, a un ordine affettuoso nella visione della vita. E l'ultimo gruppo di versi, assai belli, «*erano i giorni buoni che penso ancora - tracce di solitudine - che non cancello mai*» che inseriscono direttamente nel tessuto delle immagini e dei ricordi il tono meditativo, elegiaco ma non patetico, intimo ma non sentimentale, che è proprio del nostro poeta.

Ecco, comunque, «La casa»:

*« La casa dove nacqui
era chiusa come un autunno
tiepido che s'attarda.
Il vento ci portava le foglie,
la caserma gli squilli
e il rumore di tanti cavalli;
le prigioni dal muro grandissimo
ogni tramonto rosso, una paura.
Stavo solo negli anni*

*un po' spaurito
come il falco che avevo nutrito
di topi morti.
Nacqui lì dov'è il geranio
il muschio nel pozzo,
il sole impoverito sui muri sporchi.
Erano i giorni buoni che penso ancora,
tracce di solitudine
che non cancello mai,
tiepidezza materna, come
il primo amore ricordi*».

Ed ecco ora «Guerra è in queste mani»:

*« Che sorga un'alba in questa mezzanotte
che s'ottenebri il sole più lucente,
che ti rovesci, o Terra,
io sono senza guerra,
grand'occhi aperti sopra tutto questo.*

*Guerra sta in queste mani,
in queste armi armoniose e indifferenti:
guerra non è nel cuore.*

*Forse nella memoria passa un vento
che sperde le figure
come un armento dentro la bufera;
ma quest'occhi son fermi e solitari».*

Direi che il senso di questa seconda poesia, oltre che in certe ferme affermazioni morali («*guerra non è nei cuori*»), stia nell'ultimo verso: «*ma quest'occhi son fermi e solitari*» che la conclude con un'espressione di forza e di riserbo, di temperanza e di resistenza. Appunto in una tale semplicità vivida, in questa presenza morale che si fa sereno e incorrotto rapporto col mondo, in questa sobria, limpida malinconia, sta il valore della poesia di Guglielmo Petroni: la quale potrà essere forse minore, certo non determinante nel gusto della nostra letteratura, ma è schietta, e sua.

Romanticismo virile di Antonio Barolini

Nella ricca stagione di poesia fiorita nel 1959 sulle rive della letteratura contemporanea, ha un posto a sé il ritorno di Antonio Barolini, del

quale l'Editore Feltrinelli pubblica le *Elegie di Croton*. È un ritorno che va salutato con la gioia e l'amichevole accento che meritano i poeti, soprattutto quando, come è il caso del nostro, arriva dopo un silenzio di quasi dieci anni, e arriva dalle lontane sponde americane dello Atlantico.

Antonio Barolini è vicentino; di famiglia, tuttavia, di navigatori; (la sensuale bellezza della sua terra è stata sempre nelle sue pitture illimpidita e scossa dal soffio fresco di orizzonti più avventurosi, lontani e puri); appartiene alla generazione di mezzo, che è stata giovane sino a ieri ed ha ancora la freschezza di molte illusioni; ebbe un suo momento di fortuna letteraria venti anni fa, quando Croce e Pancrazi ne lodarono l'esordio e ne apprezzarono il canto. Allora, nel pieno della polemica tra ermetici e anti-ermetici, la poesia di Barolini poté apparire come « contentutista », tradizionale e fu talora confusa con le retroguardie. In realtà, chi rilegge ora le sue prove precedenti, da *La gaia gioventù* del 1938 al *Veliero sommerso* del '49, finirà con il sorridere delle troppo rigide distinzioni di tendenza letteraria: poiché il mondo poetico di Barolini nasce da inquietudini, ribellioni, atti di fede, e in definitiva da un mondo morale non dissimile da quello che, sofferto con una diversa sensibilità, portava i suoi contemporanei migliori alle assorto parole della poesia ermetica. Egli partecipava a modo suo al rinnovamento del linguaggio poetico; certo in misura meno intensa e storicamente meno precisa di altri poeti che in quella stagione bruciarono la loro esile attualità, o trovarono il loro accento perenne; e vi partecipava, per dir così, dal rovescio, cercando di dimostrare che era disponibile per la poesia anche un linguaggio quotidiano, immediato, agibile, pur di accenderlo di sentimento virile, di appassionato messaggio. Egli non accettava la sua parte di sconfitta, di inutilità, di silenzio, il tema cioè che era religiosamente sofferto dai migliori degli ermetici. Gli bastava rifarsi, per gioire e soffrire, alla condizione umana nella sua libertà profonda, eterna e spiegata. Vicino o lontano che fosse dalla verità letteraria del suo tempo, è chiaro che egli era

rimasto fedele alla verità della sua propria poesia, che oggi riaffiora, forse più matura e calda, dalla medesima vena.

C'è un altro aspetto singolare nella « fortuna » di questo poeta e scrittore: e lo accenniamo non soltanto come curiosità ma come elemento indispensabile a comprendere la sua poesia americana: nonostante il valore delle testimonianze critiche a suo favore che abbiamo citato, e cui si può aggiungere quella successiva di Montale, Barolini ha trovato un positivo equilibrio professionale soltanto negli Stati Uniti, ove si è trasferito qualche anno fa: il *New Yorker* pubblica regolarmente i suoi racconti, *La Stampa* le sue corrispondenze. Il continente americano ove egli ha « ancorato le sue sere » non è un mondo di esilio o un mondo di vacanza, è il luogo alterno della sua vita, viaggio casa e destino: « *dilaniato e sereno - il giorno si consuma* », egli canta, riprendendo un suo tema ininterrotto. E in realtà Barolini ci dà di Croton-on-Hudson, il villaggio residenziale presso New York ove egli abita, un ritratto del tutto familiare, affettuoso ed intimo, un'America che sembra a portata di mano appena fuori dall'uscio di casa, così come accadeva per lui in altri tempi per il paesaggio veneto, per la casa di Vicenza e per i meravigliosi viaggi del veliero di San Spiridione.

Il mondo poetico di Barolini è un romanticismo virile, da un lato intimamente aneddótico giacché l'immagine, nei suoi versi, non sigilla mai come un assoluto un momento della realtà, ma si scandisce eloquente e viva nel rampollare continuo di affetti che sorge dall'incontro con il mondo; dall'altro lato, al contrario, è profondamente tesa come discorso spirituale, effusione religiosa, poesia in cui vibra ancora l'atto di fede nella poesia...

Ogni poeta, ad un certo punto della sua storia, si modella su una certa alternanza, o dialettica interna: a noi sembra che il contenuto più ricco della poesia del Barolini stia in questa abbondanza e quasi talora facondia aneddótico-prosastica e nella sua capacità di trascendere la sua stessa facilità di immagini con il richiamo a un sentimento più profondo, a una tensione ininterrotta che è

fedeltà al vero. La sua « elegia » non è compianto ma in realtà celebrazione, così come ogni immagine è, per lui, atto e rito vitale. (« *Questi furono i guai: ricordi lontani - eroismi - diventati felicità* »): tale è per lui la sintesi della storia d'America). E la stessa nostalgia per l'Italia e il passato di fatto si sostanzia nel familiare ritmo delle immagini americane; i bambini che giocano nei giardini, le vecchie bandiere dei pompieri, le case a fungo di Croton; i volti degli amici lontani e presenti al suo affetto sono *creature perenni - del musicale giorno*, e in sostanza l'America è l'occasione di una poesia che si definisce anzitutto come autobiografia, voce del poeta. (« *Qui o là, Signore - non so dove mi dirai di posare. - È unica la vita, la parola, la morte* »).

Questo non significa che l'America che esce da questi versi non sia un ritratto gremito e vivido: lo è certamente, e lo ha riconosciuto con calore anche Prezzolini, che di queste cose certo s'intende. Ma non c'è né impegno né puntiglio di « restituzione » di una realtà precisa. Per Barolini, poeta romantico, l'« elegia », nonostante tutto, è anzi più importante di Croton e di ogni altro luogo sulla terra, e la bellezza è « signora d'ogni luce ».

La poesia di Vigolo

Le immagini che animano la poesia di Giorgio Vigolo (abbiamo sott'occhio la sua ultima raccolta, dal titolo già di per sé assai significativo: *Canto del destino*, edito da Neri Pozza) sono immagini sempre romantiche, in qualche modo risonanti e tempestose; piuttosto che chiudere in un emblema, dare forma fantastica ma definitiva a un moto dell'animo, sembra che inseguano a loro volta un significato ulteriore, ancora più turgido ed ineffabile, al pari di onde che ribollono e si rifrangono su se stesse in una vicenda senza fine.

*« Ob sangue mio, che tante fiabe e mostri
cavalchi nella cupa ombra dei mali,
che bosco fai, che venturosa notte!*

*Ma dentro i tronchi salgono i corali
salmeggiati dal fondo delle grotte:
laggiù nascondo i miei segreti altari »,*

dice la composizione iniziale; e, di rincalzo, il « Congedo »:

*« Così il mio cuore è sepolcro
alle tempeste che il ricordo
e il dolore con venti avversi
scagliano in altissime onde
fino alla gola di azzurro e di sole,*

*poi subito riverse traboccano
in baratri di solitudine;
ma tutto alla fine si fonde,
duole e gioisce insieme ».*

Non è chi non afferri, al di là del dettato talora abbondante e dissonante di questi versi, l'émpero romantico che vi si agita e gli dà forma, se così posso esprimermi, al di là della loro forma. Gli esempi or ora letti sono scelti tra le composizioni certamente meno belle e spontanee, tra quelle che sono al limite (che è il limite rischioso del Vigolo) tra l'autoritratto e il messaggio; e ci sembrano tuttavia pienamente indicative della materia, del magma, da cui il nostro poeta parte per arrivare poi alla sua più vera espressione. Ciò che meno persuade nella poesia del Vigolo sta in una certa dizione fittamente esclamativa, articolata per iperboli del sentimento che aggredisce con esse la realtà: un « guscio screziato di sogni e di favole », ove il poeta è difeso dai suoi « demoni dalle stupende ali », e dove soltanto il suo coltissimo gusto e la sua schietta passione letteraria lo salvano, a nostro giudizio, da cadute più gravi.

Ma, detto questo con la sincerità che si deve a un uomo della statura culturale di Giorgio Vigolo, è da dire anche subito che il suo libro si stacca dalla normale « produzione letteraria », ed entra nella rara raccolta dei poeti che ci interessano da vicino.

Anzitutto la complessità e la ricchezza culturale del suo mondo poetico portano la sua poesia naturalmente al di là dell'immediato e del vagheggia-

mento dell'immediato; è una poesia, questa, che ci chiama, con il suo fondo nobilmente romantico, ai temi alti della vita, a una considerazione consapevole del rapporto uomo-civiltà. L'impegno cioè di Vigolo è posto al centro della grande tradizione poetica, non è mai « scheda » o appunto o effusione, ma vuol essere sempre « canto del destino », sentimento profondo (anche là dove i risultati sono meno felici) dell'universale. L'accento della sua poesia batte, attraverso una fastosa simbologia, sulla civiltà umana, e quando ci arriva limpido conserva nella sua trasparenza una inquietà e fascinosa moltitudine di motivi. Si ascoltino questi bellissimi versi « romani »:

*« Io sono vissuto da lunga
epoca in questa città di rimorsi,
di colossei bruciati dal sole,
di nere chiese vendicative;
da lungo tempo il mio sonno accoglie
una fuga di secoli la notte,
come dormissi nel letto di un fiume
e alta sulla mia testa
andasse l'onda dei morti ».*

Sono versi che recano traccia dell'esperienza pittorica di Scipione; ma è certo che qui Roma, come altrove Venezia, è vista e restituita con tutto l'alone misterioso di una vicenda storica carica di significato.

E si ricordi « Vicolo Scanderbeg » (« *Ora cado - nella notte, mi butto - sotto il cavalcavia - del Vicolo Scanderbeg, - entro nel fitto - delle case* »...) ove il poeta è riuscito a dare mirabilmente il senso drammatico di un paesaggio cittadino, e a far risuonare pienamente la sua voce, che è avventura del sentimento entro il solco della storia umana. È in questi momenti, quando la poesia di Vigolo, colma in profondo della sua ansia romantica, arriva a tu per tu con la realtà, intimamente ineffabile e pur partecipe, custode del nostro destino; quando arriva a stabilire con i suoi stessi temi un dialogo che è meditazione, che essa si esprime veramente, e tocca il suo segno. L'arco del sentimento si tende allora ad una razionalità amara e pur luminosa (si pensa in

certi momenti al Cardarelli, al suo lucido ragionare figurativo). È il caso di « Inverno », a mio parere la più bella composizione della raccolta, ove un simile processo di illimpidimento di un mondo spirituale colmo di echi si è compiuto con assolutezza. Su questo metro, e su questi risultati, è giusto dunque misurare la nobile fatica di Giorgio Vigolo.

GENO PAMPALONI

Narrativa

Il cavaliere inesistente

Ceduta per una volta la penna a Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano, Italo Calvino si è deciso a dare un seguito alle sue storie in costume. Dopo *Il Visconte dimezzato* (1952), *Il Barone rampante* (1957), è infine la volta de *Il cavaliere inesistente* (Einaudi editore). Non troppo lontano, ormai, dai quarant'anni, il movimento festoso e vivacissimo de *Il Barone rampante* non lo affascina più. Anche nel nuovo libro continua a disegnare su di una grande carta geografica le infinite strade dei cavalieri di Carlomagno in giro per il mondo, aggroviglia avventure, scioglimenti improvvisi, capovolgimenti repentini, false paternità, incesti ad ogni occasione, amori incrociati, *deus ex machina*. Ma a mandare innanzi la sua tela ariostesca, a bruciare trovate l'una dopo l'altra, questa volta evidentemente si annoia. Per conto mio non me ne dolgo troppo. Fluviale come Nievo, *bavard* e approssimativo come lui, a Calvino manca poi quella generosa ed ingenua bonomia veneta per la quale, nella gran macchina delle *Confessioni*, quasi si riescono a dimenticare gli errori e le sciocchezze di dettaglio. Più fermo e più secco, invece di raccontare a spron battuto, Calvino si è piuttosto provato, nel *Cavaliere inesistente*, ad approfondire genialmente le proprie doti di invenzione moralistica; mentre la sua prosa è diventata tanto più raffinata, miniata e preziosa. Come lo stemma del cavaliere Agilulfo (« Sullo scudo c'era disegnato uno stemma tra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e

dentro lo stemma s'aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l'altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto », i suoi lunghi, sinuosi e ricercati arabeschi si chiudono attorno al vuoto, ad un uomo che non c'è.

Perché il cavaliere Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Curbentraz e Sura non esiste. Nella bianca armatura « ben tenuta, senza un graffio, ben rifinita in ogni giunto, sormontata sull'elmo da un pennacchio di chissà che razza orientale di gallo, cangiante d'ogni colore dell'iride », non c'è nessuno. Ma questo cavaliere inesistente, puro, candido, astratto, rigorista, raziocinante, impossibile asceta, che si costruisce a forza di volontà contro lo spesso e tenebroso mondo degli uomini e della vitalità, è il personaggio più poetico e patetico che Calvino abbia mai inventato. Perfetto, preciso, « con una sofferenza acuta per ciò che è fatto male, fuori posto », lui che conosce « la geometria segreta, l'ordine e la regola » delle cose, vive disperso ed infelice nella immensa confusione di quella vita che egli non capisce e disprezza, ma per la quale prova insieme una nascosta nostalgia. « O morto, tu hai quello che io mai ebbi nè avrò: questa carcassa. Ossia non l'*hai*; tu *sei* questa carcassa, cioè quello che talvolta, nei momenti di malinconia, mi sorprende a invidiare agli uomini esistenti. Bella roba! Posso ben dirmi privilegiato, io che posso farne senza e fare tutto. Tutto — si capisce — quel che mi sembra più importante; e molte cose riesco a farle meglio di chi esiste, senza i loro soliti difetti di grossolanità, approssimazione, incoerenza, puzzo. È vero che chi esiste ci mette sempre anche un qualcosa, una impronta particolare, che a me non riuscirà mai di dare. Ma se il loro segreto è qui, in questo sacco di trippe, grazie, ne faccio a meno ».

Senza corpo, lui che non sa cosa significhi mangiare o dormire od amare, non riesce mai a stabi-

lire un rapporto qualsiasi con le cose o con gli altri. Soltanto le donne, affascinate da questa terribile precisione, dal suo elegante ascetismo, cercano disperatamente di conoscere cosa si nasconde dietro il suo fragile e straziante non esserci. Ma ai loro abbracci si rifiuta: può appena conversare dottamente sulle pene d'amore, od ordire geometriche evoluzioni sui letti. Per non sprofondare nel nulla, ha bisogno dei rituali, delle forme e delle leggi: giuridico e filologico, si afferra a tutto ciò che sia stabilito e documentato sui libri. Di fronte agli altri, che *vivono*, è costretto ad eccedere in abilità. Come a tavola, dove il suo pranzo è l'invenzione fantomatica di un pranzo (« Si serve di tutto: poco, ma si serve; non lascia passare una portata. Per esempio, scalca una fettina di cinghiale arrosto, mette in un piatto la carne, in un piattino la salsa, poi taglia con un coltello affilatissimo la carne in tante striscioline sottili, e queste striscioline le passa una a una in un altro piatto ancora, dove le condisce con la salsa, finché non si sono imbevute ben bene; quelle condite le mette in un nuovo piatto, e ogni tanto chiama un valletto, gli dà da portar via quest'ultimo piatto e ne chiede uno pulito. Così si dà da fare per delle mezz'ore »), la sua vita non è altro che una serie di spettacolosi virtuosismi, di elegantissime trovate attorno al nulla.

Con una geniale intuizione, a questo inesistente Don Chisciotte della volontà, Calvino ha accompagnato come scudiero Gurdulù, ovvero il suo contrario, colui che « c'è, ma non sa d'esserci ». Vede un branco d'anatre e « cammina accoccolato, le mani dietro la schiena, alzando i piedi di piatto come un palmipede, col collo teso, e dicendo: — Quà...quà...quà... ». Quando si mette a pescare, « butta in acqua la rete, vede un pesce che è lì lì per entrarci, e si immedesima tanto di quel pesce che si tuffa in acqua ed entra nella rete lui ». Diventa rana, albero di pero, zuppa che sta mangiando, cadavere che seppellisce, cavallo, tartaruga, continuamente confuso tra le cose, incapace di distinguersi dalla loro fitta e continua melma. Ma il rapporto fra i due personaggi, sebbene intelligentissimo, rischia di restare

soltanto una trovata: non si muove, non procede, non porta a quelle straordinarie illuminazioni reciproche che ogni lettore avrebbe sperato.

Insieme attratto dal multiforme e dal rigore inflessibile, nelle figure burlesche di Agilulfo e di Gurdulù, Calvino rappresenta il tema principale della sua vita. Il « cavaliere inesistente » è proprio quel modello di scrittore che egli aveva delineato nel saggio *Il midollo del leone*; con cui evidentemente non si identifica più, ma per il quale prova una tenerezza divertita, quella che si può avere per una parte di noi, o per noi quando eravamo ragazzi, anche se poi è sempre pronto a sghignazzargli alle spalle. Calvino ha capito che lo scrittore del *Midollo* è uno scrittore che non c'è; o che si slancia in elegantissime acrobazie sul vuoto. E Gurdulù? Gurdulù gli ripugna, è chiaro, come deve ripugnare ad ogni persona per bene. Ma non lo ama, come temo che debba amarlo, almeno un poco, ogni grande scrittore. Giocherella con lui, lo utilizza, ne assume per un momento le vesti lacere, rattoppate e terrose, e subito lo congeda nel limbo delle trovate. Ma a Calvino non si chiede di scegliere: il suo ricco futuro di scrittore sta proprio in questo, che egli, come il giovane Rambaldo, affascinato e confuso dalla vita ma anche dal suo rovescio, continui a non scegliere mai, volta a volta visconte troppo malvagio o visconte troppo buono, arrampicato sugli alberi o perso nei sottoboschi, candida armatura di cavaliere che non c'è o villano adoratore di zuppe.

I saggi di Zolla

Davanti alla civiltà di massa, ad ascoltare i suoi critici, si aprono ancora molte strade. Potrà correggere a poco a poco i suoi errori e i suoi vizi, come affermano i riformisti; o venire invece sconfitta, come sognano gli utopisti, dalla società degli eguali; mentre i pessimisti prevedono una lenta e graduale degenerazione della razza umana. C'è chi afferma semplicemente che la civiltà di massa non esiste. E chi invece, come Elémire

Zolla, nel suo libro *Eclissi dell'intellettuale* (Bompiani editore), sembra diviso fra il desiderio del fuoco celeste che scenda finalmente e la distrugga, e l'aspettativa che essa medesima, conforme alla sua natura fantomatica ed irreali, scompaia dalla scena del mondo, come un'apparizione, lasciando dietro di sé qualche stupore, molta stanchezza, infinita atonia. Ma anche quando della civiltà di massa si sia perduto persino il ricordo, è probabile che si possa rileggere il libro di Zolla come fosse il diario di uno scrittore estremamente curioso. Forse, anche oggi, questo è il modo migliore di leggerlo. Dopotutto la civiltà di massa a me interessa assai poco; mentre il personaggio, che gli ha intentato un processo insieme amabile e feroce, mi interessa e mi inquieta continuamente.

Confuso tra la grande tribù degli ideologi del ventesimo secolo, alla quale certo egli deve moltissimo, c'è il caso che Zolla si trovi ad assumere una parte che non è la sua. Miopemente attaccati alle cose che descrivono, gli ideologi moderni perdono alla fine qualsiasi senso della distanza, qualsiasi piglio ironico, celestiale od ambiguo nell'occhio che guarda. Se la civiltà di massa dovesse sprofondare da un giorno all'altro nel vuoto, si troverebbero senza lavoro, cieti ed affranti. Il loro occhio, sebbene sia così a ridosso delle cose, non prova per esse nessun interesse vivo, nessuna curiosità fantastica, nessun piacere di immaginarle e di ricrearle.

Ad ogni passo il loro moralismo confina con la annoiata indifferenza. Con codesti burocrati della ideologia, Zolla non ha quasi nulla da spartire. Gli manca proprio il loro contrassegno più evidente. Non intende salvare l'anima di nessuno. Non dà precetti, non impone ideali di virtù nemmeno a se stesso; ma si accontenta di proporre come ideale del vivere il puro, autentico fatto di vivere. Si preoccupa soltanto di trasformare, scrivendo, il meccanico mondo moderno in qualcosa di inventivo e di poetico. Perché Zolla potrà utilizzare quanto vuole la sociologia e la psicanalisi, cibarsi di inchieste scientifiche o di pubblicazioni tecniche, come se si occupasse di fatti assolutamente reali; ma il suo sguardo è sempre deformante, e con la realtà ha pochissima consue-

tudine. Quello che specialmente incuriosisce, nel suo libro, è la capacità di invenzione fantastica, la ricchezza di immaginazione moralistica e mitica, senza la quale pagine come quelle dedicate a *Il giocatore* o alla *Erotica di massa* non sarebbero state mai scritte. La civiltà moderna racchiude dunque tanta forza di suggestione da comunicarne persino ad un libro che la nega; ed è una conclusione che forse irriterà Zolla, ma mi piace moltissimo. Zolla può obiettare che quell'immaginazione, nelle sue pagine, ce l'ha messa lui; ma è pur vero che i poetici *motels* di Nabokov e gli affascinanti uomini-massa di Zolla esistono in natura, e qualche merito l'avranno anche loro.

Secondo Goethe i nostri mali sono incominciati con l'Illuminismo e l'Enciclopedia: « Quando udiamo parlare degli enciclopedisti o aprivamo un volume della loro opera enorme, ci pareva di inoltrarci fra innumerevoli spole e telai di una grande fabbrica e dinanzi a tutto l'alto rullare e risuonare, al meccanismo che disorienta gli occhi e la sensibilità, alla incomprendibilità di una azienda che si articola nel modo più vario, contemplando ciò che è tutto volto a rifinire un pezzo di panno, si sente che ci vien guastato l'abito stesso che portiamo sul corpo ». Critico della Enciclopedia, Zolla è poi un tipico enciclopedista moderno: uno che ha letto tutto, conosce tutto, può parlare di tutto, con la stessa onnivora facilità di assimilazione e di appropriazione. Piuttosto che elaborare direttamente la sostanza delle idee, preferisce esprimersi attraverso il gioco delle citazioni e l'impasto culturale. Croce, i moralisti secenteschi, la casistica, Freud, Adorno, Proust, Pasternak, Musil, Simone Weil, il pensiero e l'arte orientali si sovrappongono strato a strato, nelle curiosità di questo Bayle modernissimo, fino a suscitare talvolta il sospetto di una debolezza di personalità culturale. E naturalmente le conseguenze sono quelle di ogni enciclopedismo: mancanza di curiosità formale, disattenzione per la espressione concreta, scarsità, in una parola, di quelle inclinazioni umanistiche che costituiscono la più tradizionale difesa contro la civiltà moderna. Così fin da principio, impuro, mescolato, aggro-

vigliato, Zolla si trova senza difese di fronte alla civiltà che sembra aborrire.

È vero che codesta armatura enciclopedica gli serve, in primo luogo, per aprire al mondo di oggi un processo che non potrebbe essere più feroce. Meticoloso, preciso, documentatissimo, assistito da un senso giuridico insieme ingenuo e folle, nell'intentare la sua istruttoria non dimentica nemmeno un atto di accusa; e li accumula uno sull'altro, con una purezza inflessibile, da angelo della condanna, che annuncia l'inesorabile giudizio divino. Ma, a rendere più vivo e contraddittorio il suo libro, eccolo invece colorire il suo atteggiamento aristocratico di toni snobistici, di affettazioni ironiche e decadenti, fra angeliche e sataniche, e compiacersi macabramente di affondare il dito in quelle orribili piaghe. Sempre a metà strada fra il santo tibetano Milarepa (di cui ricorda il sublime salmo di risposta) e un Oscar Wilde sul limite estremo dell'orrore, Zolla è tentato insieme « dalla mente imm modificabile », dalla « intuizione profonda », e dai gesti profani ed empîi che la fingono e la mimano. La indifferenza dell'asceta è vicina, in lui, a quella dell'esteta. È incerto se dimenticare il *moi haissable* in nome dell'eterno, o dei gesti, delle pose decorative. Ma tuttavia Zolla non si è fatto veramente ingannare da « queste somiglianze che inducono in errore »; e se « ha confuso », « non ha evitato gli sbagli », come insegna il santo Milarepa, codesta confusione e contraddizione si è rivelata, nel suo caso, assai viva e fruttifera. E non si può nemmeno parlare di pose o di affettazione; perchè Zolla non si costruisce mai, od è snob e si costruisce senza volerlo e saperlo.

Il sogno ingenuo di ogni piemontese è sempre stato quello di assomigliare, nei suoi rapporti con la rimanente razza italiana, ad un inglese. Ma Zolla non ha bisogno di sembrare un inglese: lo è per due terzi. La civiltà di John Ruskin e di William Morris, nel momento che si mescola con quella di Bistolfi, di Calandra e del Castello medioevale non può mancare di produrre, come nel caso di Zolla, un impasto tipicamente *liberty*. È la Torino del principio del secolo, assurdamente razionalista e lunicamente irrazionalista, fra ma-

tematica e misteriosofica, sempre protesa verso l'Oriente, che costituisce l'esatto contraltare (o soltanto la progenitrice) di quella di Gobetti. Ma le linee decorative del *liberty* ricoprivano una materia che stava ormai diventando informe. Flaubert amava la *bêtise* del mondo borghese per quello che esso aveva di « enorme ». Astratto, ironico, innocente, Zolla è veramente affascinato dalla civiltà di massa, dalle canzonette ebete, dalla pubblicità e dai discorsi idioti, per ciò che vi si nasconde di vischioso, di amorfo, di vegetale, di osceno. E non c'è da stupirsi: senza interiori compromissioni e soggezioni verso l'oggetto del proprio odio, i libri vivi ed intelligenti non sono mai stati scritti. Gli angeli, nei rarissimi casi in cui scrivono (e allora, naturalmente scrivono troppo), mescolano volentieri le loro grandi ali candide nella repellente melma di ogni giorno.

PIETRO CITATI

Critica e filologia

Prosa italiana del Duecento

Tra tanta varietà e vanità di ingegni brillanti, incapaci di un minimo di tensione oltre la « battuta » aggiornata o il tempestivo riferimento esoterico, varrà la pena di illuminare, a contrasto, un settore della nostra cultura dove l'applicazione dell'intelligenza perdura da anni con paziente ostinazione, soprattutto senza chiasso, a illustrare linguisticamente, stilisticamente e storicamente, una delle quistioni più interessanti della nostra civiltà letteraria, e precisamente l'origine e la costituzione della prosa italiana prima del grande sistematico intervento, teorico e pratico, di Dante. Si tratta di risultati critici a livello scientifico europeo e non per consumo degli adepti di circoli o salotti « provinciali ».

Se per l'aureo trecento le cose sono da tempo abbastanza chiare (e si veda in proposito anche il recente saggio di Benvenuto Terracini, a voler limitare le citazioni di merito al minimo indispensabile), per la prosa volgare predantesca, invece, ci si è mossi per molti anni in una sorta di selva

oscura e soltanto ora il quadro comincia a delinearsi con sufficiente lucidità e compiutezza. Va fatta lode di questo notevole traguardo al giovane (veramente « giovane » all'anagrafe, ancorchè terribilmente sapiente...) Cesare Segre, noto agli specialisti come filologo romano dei più eletti e come editore perfetto dell'Ariosto, il quale, riprendendo il discorso là dove lo avevano lasciato, con diversa persuasività di risultati, Lisio, Maggini, Parodi e Schiaffini (tanto per indicare un'ascendenza storica estremamente compendiosa), lo ha energicamente portato innanzi, approfondito e completato, nel corso di un decennio di indagini e di ricostruzioni filologiche e culturali.

Tre momenti essenziali caratterizzano questo corso coerente di studi segriani sulla più antica prosa: la « memoria » dell'Accademia dei Lincei (una eccezionale tesi di laurea, guidata e discussa da Benvenuto Terracini all'Università di Torino) sulla *Sintassi del periodo nei primi prosatori italiani* (Accademia dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, serie VIII, vol. IV, fasc. 2, 1952, pagg. 39-193); la raccolta, prefata e commentata, dei *Volgarizzamenti del Due e Trecento* (Torino, Utet, 1953, pagg. 642); la recentissima *crestomazia*, anche questa ampiamente introdotta e illustrata, della *Prosa del Duecento*, in collaborazione con Mario Marti (Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pagg. XLIII-1193); per non dire di altri studi convergenti, tra cui sarà almeno da ricordare l'ultimissimo intervento, magistralmente decisivo, *Sul testo del « Libro de' Vizj e delle Virtudi » di Bono Giamboni* (in « Studi di filologia italiana », Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca, vol. XVII, Firenze, Sansoni, 1959, pagg. 5-96).

Il primo momento di questa ricostruzione storica è dunque rappresentato dalla « memoria » dei Lincei, nella quale Segre, procedendo inizialmente con metodo stilistico-descrittivo (all'alto livello però della « sintassi »), ha definito tre diverse personalità di scrittori, tutte fondamentali per la formazione della prosa italiana del Duecento: Guittone d'Arezzo, Brunetto Latini e Dante. Nelle *Lettere* guttoniane, Segre ha dimostrato che il prosatore « attua il suo isolamento prosastico combinando elementi della lingua poetica e della

tradizione retorica di scuola, messi al servizio di una predicazione morale efficacemente concitata»; negli scritti di Brunetto, egli ha invece notato l'inserzione della prosa nella corrente della letteratura divulgativa, il che imprime loro un movimento di più maturo equilibrio, svincolato dalle necessità didattiche e retto da formule distributive rispondenti a un ideale di armonia modellato su Cicerone; nel *Convivio* di Dante, infine, Segre ha rilevato il realizzarsi d'un più maturo e complesso organamento, sia pure sulla base delle formule precedenti, onde la prosa dantesca ivi si dispiega in un discorso ampio e sicuro dalla struttura classicamente armonica. I tre studi della « memoria » lineea, oltre a mostrare una felice virtù caratterizzante in direzione monografica, sono poi tra loro collegati da un doppio ordine di ricerche comuni: quello relativo allo svincolarsi progressivo della prosa dagli schemi sintattici della lingua poetica e quello che mette in luce l'incentivo che la nuova complessità del pensiero trovava nei modelli latini.

Il secondo momento di questo processo storiografico è poi costituito dalla raccolta dei *Volgarizzamenti* dugenteschi e trecenteschi, la quale è venuta a costituire il sottofondo necessario, cioè il connettivo omogeneo, che impedisce l'isolamento delle esperienze individuali ed evidenzia il terreno linguistico e stilistico su cui anche le personalità più rilevanti, già monograficamente descritte, operano coscientemente e non inventano con autonomo arbitrio. Giunto a quest'opera di critica e di esegesi testuale, esercitata su materiale assai poco noto, Segre ci ha infatti fornito, con questa sua raccolta, lo strumento di lavoro che da tanto tempo attendevamo e una autorevole guida interpretativa. Soprattutto ammirevole è il modo con cui Segre ha saputo tracciare la storia complessa dei volgarizzamenti: la loro fortuna, la cultura che ad essi è sottesa, le vie e i centri di diffusione e di convergenza, gli ambienti della loro più visibile maturazione, l'importanza decisiva dei loro rapporti con lo svolgimento della prosa italiana. Perché la nostra antica prosa non deve tanto la sua formazione e struttura interna ai suoi legami con la poesia latina medievale

quanto, proprio, alle traduzioni in prosa dei poeti latini. I volgarizzamenti sono, dunque, da considerare (e nessuno prima di Segre lo aveva così puntualmente dimostrato) i veri mediatori fra il latino e la prosa volgare. E studiarne, quindi, il loro tessuto linguistico e stilistico significa entrare nel vivo della laboriosa formazione della nostra prosa artistica (sino al Boccaccio) e illuminarne assai da vicino la vera origine e i caratteri peculiari. Dice bene Segre che « la storia dei volgarizzamenti è una striscia scindibile solo per comodità espositive dal fascio luminoso della prosa ».

Il terzo e più maturo momento della ricerca di Segre, intorno alla prosa predantesca, è infine rappresentato dalla recentissima cretomazia pubblicata da Ricciardi. Nell'introduzione del volume confluiscono, infatti, i risultati dei saggi precedenti e tutto il problema è abilmente e coerentemente messo a fuoco in un panorama storico che utilizza e fa fruttare la serie imponente dei dati linguistici e stilistici analiticamente raccolti. Il pregio maggiore di queste pagine, le migliori in senso assoluto che Segre abbia scritto sull'argomento e le più impegnative pur nella loro deliberata sinteticità, consiste, a mio avviso, nella capacità che esse esprimono di delineare il rapporto intrinseco tra lo svolgersi e il determinarsi della nostra antica prosa, da un lato, e l'affermarsi della borghesia comunale, intraprendente e arditamente innovatrice, dall'altra. Così, infatti, il momento linguistico-stilistico descrittivo, nell'ambito monografico, e il momento istituzionale, rivolto a identificare i materiali della tradizione messi in opera, ed entro cui agiscono le personali iniziative dei produttori di prosa, si coronano felicemente nell'identificazione delle energie storiche, dei « miti vitali » che animarono la nostra società del Duecento.

Questi tre momenti scandiscono, dunque, non soltanto il progressivo chiarimento del tema affrontato, quanto mai complesso ed impervio, ma anche lo sviluppo stesso, sicuramente ascendente, dell'intelligenza critica di Segre, del suo metodo critico: la sua conversione, cioè, da posizioni intellettuali, ferratissime sotto il profilo tecnico, ma ancora leggermente neutre sotto

l'aspetto culturale, a posizioni veramente adulte di matura consapevolezza storica, dove filologia e stilistica sono sempre presenti ma solo come efficientissimi supporti d'un discorso, duttilmente articolato, nel quale i dati sociologici e quelli espressivi sono fruttuosamente dialettizzati.

In un certo senso (e personalmente a me sembra progressione vittoriosa, mentre ad altri potrà anche apparire pericoloso azzardo!) lo svolgimento di Segre, nel decennio 1950-1960, è testimonianza esemplare di quella tensione, seria e controllata, che caratterizza la generazione dei giovani studiosi del dopoguerra, almeno di quelli più coscienti e tecnicamente preparati, senza gli impacci della mia generazione in continua ma sempre ambigua decantazione dei vecchi residui idealistici, esistenzialistici o ermetici. La tensione, cioè, a riassorbire linguistica e stilistica nel giudizio critico e storico, a ricostituire un discorso sulle lettere italiane non astratto nè meramente psicologico, non episodico o semplicemente avventuroso, ma concreto e soprattutto dedotto da nuove sperimentazioni particolari a reticolato fitto e con addentellati costanti. Un discorso non velocemente precipite verso immediate soluzioni di comodo, moralistiche o politiche, ma saggiamente portato innanzi sulla base di larghi e diretti assaggi e infine spinto sino a coraggiose sistemazioni innovative che in molti casi hanno mostrato la precarietà dei vecchi giudizi correnti, da troppo tempo consolidati. In proposito valga anche, per analogia, il recente caso di Dante Isella per il Porta (dall'edizione critica fiorentina alla edizione commentata e glossata di Ricciardi, con una premessa sul Porta che è senza dubbio quanto di più « storico » si sia scritto sul poeta milanese,

non « meneghino »). E come Isella, muovendosi, dal Seicento al tardo Ottocento, a rintracciare tradizioni non ancora visibili o lasciate nell'ombra, sta preparandoci un capitolo letterario interamente inedito sulla cultura lombarda, secondo il filo rosso che lega il Maggi al Balestieri, il Tanzi al Parini, il Porta al Manzoni e quindi agli scapigliati e al Dossi, sino al grandissimo Gadda (con una precisione di disegno che finalmente radica nella storia la troppo metafisica « linea lombarda » che tutti conosciamo), così anche Segre ha, via via, dipanato i nodi più intricati del suo difficile tema, ha coordinato esperienze diverse e apparentemente dissociate, dopo di averle registrate e descritte analiticamente, ed è infine giunto a darci, attraverso l'esame della struttura linguistica e stilistica della prosa predantesca, un vero e proprio quadro politico-sociale dell'Italia dugentesca.

Per chi poi volesse misurare la duttilità dell'ingegno di Segre e l'attenzione da lui posta ai problemi anche attuali della nostra prosa (proprio sulla questione scottante del dialetto), veda la sua precisa ed elegante schermaglia che tira in causa, come interlocutore, il finissimo Cesare Brandi, in un recente numero della rivista « Itinerari » (*La bilancetta filologica*, in « Itinerari », 1960, n. 37, pagg. 24 e segg.). S'accorderà, anche qui, con quanta lucidità si faccia chiaro il rapporto lingua-dialetto seguito per tutto il corso della nostra storia letteraria, dal medioevo ad oggi, e vedrà affrontato e sicuramente impostato, da questo giovane accademico, un problema che gli interventi estemporanei di molti « militanti », nelle varie inchieste in corso, sta purtroppo riducendo ad una mediocre *querelle*, tra purismo e antipurismo, di sapore fortemente arcadico.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Chi avesse avuto dubbi sulla preminenza degli interessi critici su quelli puramente narrativi della nuova scuola del romanzo francese, li avrà definitivamente risolti nell'ultima stagione, di fronte alla curiosa coincidenza di due libri di Butor, il nuovo romanzo *Degrés* (ed. Gallimard) e la raccolta di studi che si intitola *Répertoire* (ed. de Minuit). L'occasione ci sembra tanto più importante e significativa, se si vuol tenere presente un altro fatto e, cioè, che della scuola il Butor è proprio quello che appare il più sensibile alle suggestioni e al ritmo del racconto psicologico: perchè al proposito non ci possono essere dubbi, il critico è sempre superiore al narratore. Ma c'è di più, nel critico c'è una chiarezza di intenzioni e di propositi che nel quadro originario del narratore manca o risulta soltanto in determinati momenti di allentamento e di piena soluzione.

Che cosa significa, dunque, l'esempio Butor? La lezione ultima viene, secondo il nostro modesto parere, a confermare un mondo già ben depositato di antiche impressioni: c'è un dissidio, una mancanza di concordanza fra quelle che sono le intenzioni e i risultati. I nuovi romanzieri sono degli ottimi clinici del romanzo moderno, ne individuano i limiti e i mali, ne mettono in risalto le escrescenze e le muffe, vanno anche più in là, suggerendo una linea di condotta, diciamo pure, una lunga cura. Ma ecco che al momento di applicare le misure concretate e stabilite, la macchina della narrazione sembra paralizzata, bloccata: perfino quando va liberamente, francamente, si sente che l'impegno si arresta a un determinato momento. Alla chiara visione intellettuale manca il soccorso della realizzazione, della applicazione. Forse se questi scrittori — e soprattutto il Butor che è il più provocato verso le soluzioni ampie e generose — avessero il coraggio di buttarsi a mare, di lasciare da parte i calcoli, le misurazioni, i controlli delle luci, ecc., tutto quell'armamentario che soltanto li distingue nel giuoco delle comuni imprese dei romanzieri, potrebbero

raggiungere quel rovesciamento integrale che finora non hanno mai sentito veramente. Se al contrario continueranno a irrigidirsi su queste fasi preparatorie, non usciranno più dal pericoloso labirinto.

Tornando all'ultimo Butor, si ha l'impressione che questa volta lo scrittore si sia illuso di risolvere un problema che minaccia di diventare drammatico, moltiplicando all'infinito il lavoro di sistemazione.

È un'impresa nuova? Purtroppo bisogna rispondere di no; la storia del romanzo francese dell'Ottocento — naturalmente con tutte le correzioni e le riduzioni del caso — presenta molti casi simili di estenuazione meccanica. La scuola del romanzo realista, soprattutto negli esempi più probanti, aveva già inquadrato in tal senso il problema della realtà. A voler ridurre la questione ai minimi termini, bisognerà pur risolversi a rispondere a una sola domanda: la realtà deve essere vista o, al contrario, deve essere vista e interpretata? Il Butor critico sembrerebbe propendere per la seconda soluzione, e in tal caso penso soprattutto al saggio che ha dedicato a Balzac, ma il Butor romanziero — e a maggior ragione, gli altri piccoli maestri della scuola — si ostinano a mettere l'accento sulle schematizzazione delle realtà, portati dal fascino del particolare, inteso come mondo chiuso in sé.

La storia ha un altro significato per chi segue da anni, da molti anni ormai, le vicende della letteratura francese. Che cosa non è cambiato nel giro di vent'anni, di venticinque anni: se intendiamo spostare i termini al momento in cui si percepiva nettamente il suono della guerra, diciamo appunto dal '36. Che cosa si faceva allora? Quale era l'atmosfera che ci incantava di più? Ne raccolgo un'eco nella bella antologia che il Club du Livre Chrétien ha fatto di Du Bos (*Choix de textes, préface par Étienne Gilson*). Il grande critico è morto nel '39: si era già entrati nel dramma quando si seppe la notizia.

Ecco un'altra coincidenza straordinaria: ci sono degli uomini che scompaiono con un'epoca e chiudono la loro vita, quando gli interessi della moltitudine sono indirizzati verso tutt'altro senso, in quel caso, verso la distruzione e la disperazione. Du Bos aveva potuto formare la sua ricchissima personalità in un'altra Europa, a traverso un giuoco largo e tranquillo di tre culture, per lo meno. Era un privilegiato, meglio lo è stato fino a quando non ha cercato di dare una risposta proprio alle difficoltà di questo privilegio. Fu in quel momento che la sua lettura del mondo trovò un fondo diverso e la sua anima si riconobbe finalmente nel rispetto della legge cristiana, convertendosi. Oggi delle sue preoccupazioni, dei suoi motivi profondi resta ben poco, dico che resta poco nella tavola dei valori comuni.

C'è stata fra le due stagioni una frattura assoluta, senza possibilità di nuove saldature provvisorie, di accomodamenti. Se volessimo dare due segni alle due stagioni, sarebbe facile confrontare i suoi saggi sull'essenza della letteratura con quelli di Sartre. Tutt'e due hanno creduto di dover rispondere alla stessa domanda: *Che cos'è la letteratura?* (il lettore italiano, per quello che riguarda Sartre, trova la risposta nel bel volume che ha appena pubblicato la nuova casa editrice del Saggiatore) ma le loro risposte riflettono due mondi completamente diversi, se non addirittura opposti.

Ma lasciamo Du Bos, non vorrei che si credesse in una sua fortuna, in quel tempo. Anche allora era un critico per pochi e la sua fama era conse-

gnata soprattutto alla storia delle sue amicizie, Gide, Fernandez, Mauriac. Oggi c'è rimasto soltanto Mauriac a poterci dire com'era Du Bos e l'ha fatto di recente nel *Bloc-Notes*, con un ritrattino stupendo. No, anche allora Du Bos trovava soprattutto il silenzio o il sorriso: era troppo ricco perchè fosse possibile riconoscerlo immediatamente. Restava un tipo, un curioso (lo era perfino per un uomo intelligente come Thibaudet), il rumore toccava altre sponde. Ma però quelle sponde, le sponde facili e comuni del romanzo, erano molto diverse: gli stessi romanzi di Aragon dimostravano di affrontare con ben altro piglio la realtà quotidiana.

Che cosa resta di un'epoca? Noi abbiamo detto Du Bos, avremmo potuto aggiungere anche una scrittrice sottile come Catherine Pozzi. Gallimard ne ristampa nella collana *Métamorphoses* le poesie. La Pozzi era nata a Parigi nel 1882 e nel dicembre del '34 aveva già concluso il suo cammino. Il padre della poetessa era originario della Valtellina. Finora quel poco che si conosceva della Pozzi era affidato alle antologie di Gide e di Thierry Maulnier: nell'esile volumetto di oggi si ritrova intatta una delle voci più sicure e dirette della poesia di quegli anni. Il libro costituisce una bella sorpresa: nessuno ne parla, Catherine è morta, lontana dalla fiera necessaria dei nostri giorni ma il suo libro è lì: senza programmi, senza scuole, fatto solo di poche parole ma finalmente parole che hanno un fondo, soprattutto parole che sanno afferrare la parte viva dei sentimenti.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

In Germania, come si sa, si usa festeggiare il sessantesimo compleanno di uno scrittore in maniera clamorosa e solenne. Sarà forse una precauzione, perchè non si è sempre sicuri di poter fare certi omaggi alla scadenza del settimo decennio, ma in pratica è una occasione come un'altra per

dare atto a un autore del successo e della stima di cui il pubblico e la critica lo circondano. Il 28 gennaio è stato perciò festeggiato per i suoi 60 anni Hermann Kesten, nel modo migliore possibile, cioè colla stampa di un intero volume di contributi vari di scrittori e critici, non esclusi gli ita-

liani, che si intitola giustamente *Ein Buch der Freunde* (a cura delle case editrici Kurt Desch, Monaco, Kiepenheuer e Witsch, Colonia e Gutenberg, Francoforte sul Meno 1960) perchè Kesten è, oltre che uno scrittore noto in tutto il mondo, un amico dei poeti, come dimostra il suo volume *Meine Freunde die Poeten* (stampato per la prima volta nel 1953 e ora riedito, notevolmente aumentato e arricchito di interessanti fotografie degli autori trattati, dalla casa editrice Kindler di Monaco, in una veste sontuosa). Kesten vive molta parte dell'anno a Roma e alcune sue opere, tra le ultime, respirano veramente un'aria italiana, come *Ein Sohn des Glückes* (Monaco 1956), tradotto in italiano col titolo *Un figlio della fortuna* (Mondadori, Milano, 1957) e una parte del divertente volume sui *Dichter im Kafé* (*Poeti al caffè*, ancora non tradotto in italiano, ma che un prosatore e un critico illustre come Bonaventura Tecchi ha giudicato «l'opera migliore di Kesten») ma questo attira verso di lui le nostre simpatie, almeno nella misura con cui egli si sente a casa sua ovunque, nel mondo, ci sia un gruppo di persone che amino l'arte e sieno pronte a difendere la libertà, la dignità umana, in una parola alcune delle virtù che rendono preziosa l'esistenza. È vero che questo scrittore tedesco, che fu costretto a fuggire dinanzi all'avanzare del nazismo, ha ormai un suo pubblico fedele anche in Italia; può comunque avere la sua importanza anche da noi che, in questo *Buch der Freunde*, al primo posto figurino i grandi scomparsi che gli hanno dedicato pagine di sincera simpatia e ammirazione: Thomas e Heinrich Mann, Joseph Roth, Stefan Zweig, Alfred Döblin, in conclusione alcuni tra i più bei nomi della letteratura tedesca del primo cinquantennio. E in questo volume ci sono omaggi ugualmente notevoli quali quello di Hermann Hesse, di Kasimir Edschmid, di Rudolf Hagelstange, di Rudolf Alexander Schröder, il decano dei poeti tedeschi, e poi di Luise Rinser, di Marie Luise Kaschnitz; tra i francesi di Robert Minder, Jean Schlumberger; tra gli italiani di Bonaventura Tecchi, di Italo Maione e Giovanni Necco, senza contare gli americani e gli inglesi, insomma un plebiscito europeo e; si potrebbe dire, pluri-

continentale, che lo scrittore arguto e attento merita da ogni punto di vista. Come se non bastasse all'omaggio degli amici, a quello che l'autore stesso ha voluto rendere ai suoi amici poeti si aggiunge un'altra raccolta, dello stesso Kesten, intitolata *Der Geist der Unruhe* (*Lo spirito dell'inquietudine*, Kiepenheuer e Witsch, Colonia e Berlino) in cui si trovano scritti vari, stesi tra il 1930 e il 1952, ma legati insieme da un elemento unitario facilmente sensibile: la personalità dell'autore.

È una abitudine che si può criticare o approvare, secondo i punti di vista. Ma in certi casi, date le particolari circostanze in cui si svolge la vita letteraria moderna, può darsi che in uno «scritto d'occasione» lo spirito di un autore si consegni più che in un'opera di vaste proporzioni. Questo certo non è il caso di Kesten, che ha visto le sue novelle, i suoi romanzi tradotti in più di 12 lingue, ma in realtà qualsiasi occasione per conoscere a fondo il pensiero di un autentico artista è sempre accolta favorevolmente da un certo pubblico, perchè risparmia di andare a cercare in una lontana rivista, in un giornale che abbia una pagina letteraria, un accenno, un riferimento difficile a individuarsi altrimenti. Perciò accanto al volume celebrativo occorre salutare ed apprezzare la nuova edizione dei saggi critici (anche se Kesten rifiuta modestamente questo appellativo) contenuti in *Meine Freunde die Poeten*, e la raccolta degli articoli, delle presentazioni brevi offerti dallo *Spirito dell'inquietudine*. Il titolo non è stato scelto a caso e anzi c'è stato chi ha detto che sotto questa insegna si potrebbe collocare tutta l'opera di Kesten. In pratica essendo scritti che risalgono per la massima parte a circa 30 sino a 20 anni fa, vi si incontra un tono polemico che può stupire chi conosce l'atmosfera chiara che circola in alcuni romanzi di Kesten e l'aria tranquilla che lo scrittore assume normalmente nella conversazione cogli amici. Uomo di larga umanità, non gli riesce difficile comprendere le nature anche lontane dalla sua, purchè ci sia un senso di fraternità, spirituale beninteso, che riesca a superare qualunque ostacolo. Son dunque spesso testimonianze del passato, ma non per questo meno vive.

Kesten ha combattuto violentemente contro le storture del Terzo Reich, è stato anzi, come consulente della maggior casa editrice dei fuorusciti tedeschi, al centro del movimento intellettuale tra il 1932 e il 1945 ma è insorto colla stessa violenza contro chi cercava di chiudere la bocca agli scrittori e non ha avuto paura di compromettersi scrivendo delle lettere aperte al suo vecchio compagno d'esilio Johannes R. Becher, l'antico poeta espressionista, divenuto ministro della Germania Orientale, pronto a firmare come tale una condanna contro quei pochi scrittori che avevano avuto il coraggio di insorgere, anche nella Repubblica «popolare», contro i fatti di Ungheria. E la polemica che in questo volume è sempre viva, sia che si parli di questioni contingenti, come di problemi artistici, non trascende mai; è sempre guidata da un vivo senso di umanità. Se ce ne fosse bisogno, questo vien confermato da un brano che serve di presentazione al volume e che è stato scritto a Roma nel giugno di questo anno: «Questo libro — scrive Kesten — è un inno a tutti gli uomini buoni, e io ho sempre creduto che la maggioranza degli uomini preferisce essere buona piuttosto che cattiva, e si sa del resto che dieci giusti salvano da soli il mondo intero. Questo libro è anche un inno ai buoni scrittori, e ce ne sono in maggior numero di quel che la gente sospetti (perfino gli specialisti si sbagliano a volte) e un solo scrittore buono equilibra diecimila scrittori cattivi. Non ho cambiato nulla in questi scritti. Perciò si troveranno in questo libro ripetizioni e contraddizioni. Nel corso di trent'anni si ripete perfino l'umanità, figurarsi il singolo. E tutta l'umanità è continuamente in contraddizione con se stessa; come potrebbe non esserlo il singolo? La maggior parte di questi scritti trattano di letteratura, ma si tratta solo di una scusa per parlare degli uomini. Un buon libro mostra un essere umano dal suo lato migliore. E nei libri si trova tutto quello che c'è nell'uomo, dalla vita alla morte. Noi siamo tutti fratelli (e sorelle, naturalmente) e sinchè uno di noi rimane in vita, vive per tutti. Noi siamo tutti buoni amici, o almeno lo potremmo essere, soltanto se ce ne dessimo pena. E anche questo libro vuol essere

un buon amico» (*Der Geist der Unruhe*, pagg. 13 e 14). Bastano queste parole per dare un'idea del libro, tanto più prezioso in quanto è una testimonianza di uno scrittore noto per le sue qualità strettamente creative; ed è davvero un segno di alta levatura che Hermann Kesten sappia trovare sempre all'inizio di ogni volume, anche se polemico e vivace, un tono che invita a concludere la pace, l'accordo tra lo scrittore e il lettore, prima ancora che egli sia giunto a leggerne i primi capitoli.

Ma non diciamo troppo male dell'Italia, perchè anche l'editore Mondadori ha stampato, per onorare i settanta anni di Lavinia Mazzucchetti, un volume che è veramente prezioso, data la carenza di studi seri sulla letteratura tedesca moderna in Italia. In questo *Novecento in Germania* sono raccolti gli scritti della Mazzucchetti sparsi nelle riviste o apparsi come prefazioni a singoli volumi, lungo un periodo di quasi cinquant'anni, e hanno naturalmente un carattere differente volta a volta se si tratta di un argomento strettamente letterario oppure letterario con riferimenti alla vita, particolarmente a quella politica. Perchè la Mazzucchetti ha avuto una agitata vita politica; fu esclusa dall'insegnamento universitario perchè antifascista, e credo che sia stata l'unica, tra i docenti di letteratura tedesca, ad esser colpita da un così ingiusto provvedimento. Non mancano perciò in questo volume accenti polemici, come in quello precedente di Kesten, ma anche qui sono attenuati e dalla prospettiva del tempo e anche dalla signorilità con cui sono, volta per volta, presentati. Salvo i tre saggi iniziali sul grande Settecento tedesco, il resto degli studi e articoli è dedicato alla letteratura tedesca moderna. E la Mazzucchetti ha fatto bene a ripescare nelle riviste certi suoi scritti ignoti al gran pubblico, perchè spesso lei è stata la prima a segnalare un grande scrittore al pubblico italiano. In questo la Mazzucchetti si differenzia nettamente da quella abbastanza folta schiera di germanisti e di studiosi in genere che hanno una strana idiosincrasia: non possono occuparsi di uno scrittore se non è almeno da cinquant'anni sotto terra. O per dirla

in altro modo: per loro la storia letteraria si presenta come un piano inclinato; da principio i Grandi — nel Trecento, su fino al Cinquecento — poi ancora qualche figura di rilievo, ma di sempre minor formato, sino a tutto l'Ottocento; nel Novecento poi si cala sempre di più e si sta per cader nell'abisso. Possono sembrare delle spiritosaggini, ma sono invece discorsi seri. Molti, che non si fidano — e con ragione, purtroppo — del proprio intuito, non si arrischiano volentieri nella insidiosa marea della letteratura contemporanea: c'è caso di prender dei grossi granchi, per chi ha l'ambizione non confessata, ma viva e operante, di non sbagliar mai. La Mazzucchetti invece col suo volume *Il nuovo secolo della poesia tedesca* (stampato a Bologna nel 1926), che si legge ancor oggi con interesse e rappresenta la premessa a questo ultimo libro, dimostrò una profonda conoscenza del mondo tedesco moderno e si avviò a un incontro che doveva essere per lei di grande importanza: quello con Thomas Mann.

In questo *Novecento in Germania*, non c'è che dire, le pagine più affettuose sono per lui. Con questo non si vuol dire che le pagine dedicate ad altri scrittori ugualmente di primo piano, come Rilke, Kafka, Schnitzler, Hauptmann e altri non sieno la testimonianza di una sicura conoscenza dello spirito e dell'arte dell'autore, ma quando si tratta di Thomas Mann il tono della prosa si fa insensibilmente più caldo, più vivo. Non si dimentichi che la Mazzucchetti, mentre sta portando a fine l'impresa di una ampia scelta delle opere principali di *Goethe* (presso l'editore Sansoni, Firenze, ne sono già usciti 4. tomi), è stata la fedele curatrice delle versioni italiane di Mann; la simpatia tra il grande scrittore tedesco e la studiosa italiana deve essere stata reciproca, come l'amicizia e la gratitudine. Basta un accenno a confermarlo: « Una volta, per caso, ebbi un diverso incontro con l'uomo ufficiale. Giungendo in una città vidi annunciata una sua lettura nell'Aula Magna della Università e andai a vederlo sul podio. Comincia duro e lento. Ho paura di annoiarmi. Mi pare reso professore dall'abito nero, dalle lenti non abituali, dall'enorme corona degli ascoltatori. Mi spiace guastarmi il ricordo del

“ mio ” Thomas Mann, gioviale conversatore privato in giacca chiara su sfondo di terrazza domestica. Mi pento di esser venuta. Ma ecco: già la lettura si ravviva, già nel racconto si accendono le luci dell'arguzia, si scavano le ombre dell'indagine psicologica, si sottolineano le raffinatezze del personalissimo stile. Ora gusto come nuove pagine a me notissime, mi vergogno del primo moto e sono lieta di ritrovare, seduta giù in basso in un banco da piccola scolara, l'umile lontananza e la impersonale ammirazione di vent'anni prima per l'artista ignoto » (pag. 275). Questo saggio mi pare sia probante, anche se uguale penetrazione la Mazzucchetti dimostra nell'esaminare gli altri scrittori moderni che ha tutti conosciuti di persona. Ma se i saggi sparsi che riguardano la letteratura moderna sono interessanti per un verso, si ha ragione di ritenere che anche gli altri scritti su figure maggiormente note, come dimostra la introduzione al volume degli *Scritti storici* di Federico Schiller (Mondadori, Milano 1960), e l'ampio studio premesso alla versione dello *Sturm und Drang* di Klinger (Utet, Torino 1928) sieno di uguale interesse. L'editore Mondadori potrebbe compiere l'opera iniziata, che sarà certamente coronata da successo, con un altro volume della stessa autrice sulla letteratura del Settecento e Ottocento tedesco. E potrebbe far così non un omaggio alla Mazzucchetti soltanto, ma alla germanistica italiana.

Silenziosamente, come visse gran parte della sua vita, è scomparso uno scrittore tedesco completamente sconosciuto in Italia e, relativamente, poco noto anche in terra tedesca, Hans Henny Jahnn. Nato ad Amburgo nel 1894 si trovò all'età di vent'anni, quando scoppiò la prima guerra mondiale e osò, con un amico, di rifiutarsi al servizio militare, fuggendo in Norvegia, la terra che doveva accoglierlo anche durante la seconda guerra mondiale. Ha scritto circa 12 drammi e alcuni romanzi, alcuni dei quali in stretto legame tra di loro, in maniera da costituire un vero ciclo. Una prima indicazione sul suo orientamento lo abbiamo dalla data del suo primo dramma, *Pastor Ephraim Magnus*, rappresentato a Berlino nel 1919 su iniziativa

di Brecht e di Bronnen. Siamo in pieno clima espressionista e in qualche modo Jahnn appartiene a questo movimento, non tanto per la tecnica esteriore — l'abuso del grido, la creazione di personaggi-tipo — quanto per i motivi interiori, quali il senso di disfacimento di un mondo e la esasperazione degli istinti, particolarmente di quello sessuale. Come altri espressionisti, Jahnn non disdegnò qualche volta ricorrere a personaggi storici o mitici, come *Medea* (1926) e *Die Krönung Richards III* (1921) svolti, naturalmente, in chiave espressionista. E di tipo espressionista è anche il romanzo che Jahnn scrisse nell'intervallo tra le due guerre *Perrudja* (1929) ove, secondo le parole dell'autore, si narra « la vita di un uomo, che possedeva molte notevoli qualità, che possono esser proprie di una creatura umana ad eccezione di una, quella di essere un eroe ». Mentre continuava a scrivere per il teatro, questo strano scrittore si occupava anche di costruzione di organi e di edizioni musicali. Ma l'avvento del Terzo Reich lo costrinse alla fuga. Passò in Dani-

marca, poi in Svizzera, infine in Norvegia, ove si svolge anche il suo dramma più importante *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* (1948) che gli meritò molti riconoscimenti dalle Accademie germaniche delle due zone e nel 1956 il premio Lessing della città di Amburgo. Ma fu, come si è detto, una specie di pausa di celebrità in una vita tutta raccolta e chiusa in sè. La critica ha fatto spesso per Jahnn i nomi di Joyce, di Miller (per il teatro) e altri ugualmente famosi si potrebbero ricordare. Ma l'originalità di Jahnn è fuori discussione e la sua personalità composita e complessa verrà alla luce sempre meglio col tempo, scorrer degli anni. Perchè non conta, ai fini della storia, esser riconosciuti nel proprio tempo, ma aver creato qualcosa di assolutamente personale, sia dal punto di vista dei motivi, come da quello dello stile. E Jahnn, anche se certi spunti espressionisti sono evidenti nel teatro e nel romanzo, questo sigillo personale alle sue opere lo ha dato e a quello è affidata la sua memoria.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Due ritratti critici

Fascino dei periodi di transizione; fascino degli scrittori che, oscillando o superiormente armonizzando o vittoriosamente progredendo, ci testimoniano con lo sviluppo della loro opera letteraria la maturazione di nuove epoche storiche.

Jehan Bodel, fecondissimo autore di « pastorelle », di « fabliaux », di una canzone di gesta (la *Chanson des Saisnes*), di un dramma sacro (il *Jeu de saint Nicolas*) e di una lunga composizione lirico-morale (i *Congés*), visse ad Arras tra il 1170 circa e il 1210, in un periodo storicamente importantissimo (passaggio da un regime clericale-feudale a una organizzazione comunale fondata sul com-

mercio e sull'industria), letterariamente disordinato e fecondo, tra la persistente vitalità dei vecchi « generi » — quello cavalleresco, che nelle Crociate trovava ancora forti ragioni di vitalità; quello lirico — e la ricchezza inventiva che si palesava nella creazione del teatro profano e dei « fabliaux »; tra la fiduciosa riproduzione dei vecchi moduli e la prepotenza di nuovi argomenti, di nuove concezioni dell'esistenza.

L'opera di Jehan Bodel è ora passata in rassegna anche troppo analitica da Ch. Foulon, *L'œuvre de Jehan Bodel*, Paris, Presses Universitaires, 1958, il quale, con la metodicità che si richiede in una tesi di dottorato, riesamina tutte

le questioni, cronologiche, testuali, ermeneutiche, che nella produzione del Bodel furono puntualizzate dalla critica precedente. Procedimento non privo di rischi, perchè calcando le orme dei predecessori, sia pure per avanzare maggiormente, si possono trascurare itinerari magari più veloci e agevoli; ma dal quale il Foulon trae risultati soddisfacenti. Citerò, senza pretendere alla completezza, l'attribuzione a Jehan Bodel dei nove « fabliaux » ritenuti sinora di un ignoto Jehan Bedel, e lo studio delle loro fonti; l'approfondita analisi delle allusioni storiche contenute nella quinta « pastorella », che permettono di datarla al 1198-99; l'identificazione dei personaggi contemporanei citati nei *Congés* e la localizzazione delle loro case in Arras (e si mette così in luce l'ordine delle successive apostrofi del Bodel); l'analisi dei rapporti tra i *Congés* e i *Vers de la Mort* di Elinando; le esaurienti analisi metriche.

Più ci interesserà, qui, il comportamento del poeta (che fu prima giullare, poi impiegato di tribunale) di fronte alla varietà di temi e di forme nella quale si cimentò; e cioè, anzitutto il genere di conciliazione che egli cercò fra ispirazioni di diversa provenienza e autorità; e poi il segno personale che, scrittore notevole quale egli fu, egli imprime nei suoi componimenti. Quanto al primo punto, si possono trascurare i « fabliaux » e i *Congés*, ai quali la modernità del « genere » non imponeva difficili temperamenti; ed anche le « pastorelle », cui una tradizione ancor vegeta offriva un appoggio assai saldo. Ma nella *Chanson des Saisnes*, che si inseriva nella più antica e gloriosa tradizione poetica francese, e nel *Jeu de saint Nicolas*, nel quale per contro fu lo stesso Bodel a foggarsi le strutture teatrali, meglio appaiono il dominio del vecchio e la coscienza del nuovo. Ed ecco infatti che, nella *Chanson des Saisnes*, oltre a rinnovare la vicenda riferendola ad un territorio e ad un ambito di rapporti politici che erano di schietta attualità, Jehan Bodel, quasi confrontandosi col modello illustre dell'epica francese, ci narra l'impresa di Carlomagno contro i Sassoni con una tonalità cortese e un incipiente senso delle proporzioni che fanno sentire le distanze dal primitivismo grandioso dell'epica; e non si fa

scrupolo di inserire nel poema — secondo il gusto contemporaneo — un racconto amoroso: quello della passione della sassone Sebile per il guerriero franco Baudouin; infine, con l'episodio di Saint-Herbert-du-Rhin (un castello dove le dame dei signori franchi si son date buon tempo in assenza dei mariti; castello che da essi viene assediato e conquistato, nientemeno, grazie a un miracolo) si spinge ad una mistura quasi inedita della spregiudicatezza dei « fabliaux » con le convenzioni cavalleresche. Mistura di toni diversi che costituisce pure la forza espressiva del capolavoro del Bodel, il *Jeu de saint Nicolas*. L'alternanza di sacro e di profano, di ieratico e di realistico apparteneva già alla tradizione del dramma religioso; Jehan Bodel apporta al realistico, e al comico, il contributo delle sue qualità di osservatore disincantato di atteggiamenti, di espressioni linguistiche; e quasi pare che non incombendogli come nei « fabliaux » la coazione della trama, egli abbia raggiunto nelle scene di color locale del *Jeu* la maggiore incisività. Ma ciò che rende coerente e originale l'ambientazione del *Jeu* sono i tratti di origine epica (dal *Roland* rimato, dal *Fierabras*, dal ciclo di Guglielmo d'Orange): perchè portando i miracoli del santo in terra saracena, Jehan Bodel ha potuto trovare tratti esotici di patina ormai illustre nelle *chansons* — dai costumi ai toponimi agli antroponimi —; ed ha potuto intridere di comicità scene il cui fondo drammatico egli ben riconosceva e conservava. Così nell'opera del Bodel trovano opportuna sistemazione il vecchio e il nuovo; il nuovo, anzi il contemporaneo, erompe con tratti di liricità ben segnalati dal Foulon nei *Congés*: i congedi dai principali personaggi di Arras da parte del poeta che sta per essere rinchiuso in un lebbrosario.

In un'attività così varia, è certo difficile mettere a nudo i tratti fondamentali di una personalità; tanto più difficile, trattandosi di autore medievale, se si impiegano, come fa talora il Foulon, gli strumenti della critica di tipo classico. Una prima solida base offrono già, comunque, le annotazioni sul linguaggio, sulla metrica, sulla tecnica narrativa. S'aggiunga una concezione virile e attiva della vita (comprensione per gli uomini, rispetto

per le loro fatiche sotto il sole), un senso della realtà che permette un riso schietto o un'ammirazione sincera; con una semplicità che, arricchita di nuovi fermenti e con un maggior senso delle proporzioni, è ancora quella dei primitivi; infine, una immediata sintonia col pubblico, che fece del Bodel, poeta d'una certa cultura, uno scrittore fortunato e un autore imitatissimo.

Trasferendoci ora nella Spagna del Quattrocento, incontriamo un altro di questi periodi di transizione (transizione quasi esclusivamente culturale, questa volta), e un altro poeta che ne può essere considerato il simbolo. All'inizio del Quattrocento, infatti, lo svolgimento sino allora uniforme della letteratura iberica, nella quale l'apporto francese sempre più sensibile costituiva un arricchimento di temi, ma non una svolta ideologica, giunge ad una crisi decisiva in seguito ad intensi contatti con la poesia italiana: Dante Petrarca Boccaccio. Alle categorie mentali ancora scolastiche e medievali, alla voga delle figurazioni simbolico-moralistiche Dante, e forse il Petrarca dei *Trionfi*, potevano ancora essere assimilati, seppure a costo di travisamenti; ma non sfuggivano ai letterati spagnoli le suggestioni umanistiche del Petrarca latino, del Boccaccio. E attraverso la letteratura italiana, la cultura latina che in Ispagna aveva poco conservato di quella vaga eco di classicità mai ammutolita nelle altre regioni romanze, faceva risuonare la sua voce.

La storia di questo episodio fu più volte illustrata; e una traccia assai solida era fornita dal censimento ragionato della superstite, magnifica biblioteca del Marchese di Santillana, merito di Amador de los Rios, dello Schiff e di altri. Poiché il Marchese di Santillana fu lui stesso poeta di primo piano, la verifica funzionale di siffatta storia esterna può essere effettuata sulla sua stessa opera. Impegno che ha ora assolto lo storico della lingua R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, il quale, dopo aver ben tratteggiato l'ambiente letterario del tempo di Santillana, passa in rivista, secondo la loro successione, le composizioni del poeta, giungendo a delineare con sicurezza uno svolgimento di influssi, di tematiche, di procedimenti tecnici. La

prima poesia del Santillana (serranillas, villancicos) è saldamente ancorata alle forme poetiche autotone, e risente solo alla lontana di un indiretto influsso provenzale; come è ancora modesto l'influsso francese nelle canciones e nei decires lirici. Invece con i decires narrativi, quasi sempre allegorici, l'azione di modelli prima francesi, poi, soprattutto, italiani (*Commedia* e canzoni morali di Dante; *Trionfi*; *Amorosa visione*; *Fiammetta*, ecc.) è già determinante. L'imitazione degli italiani apporta con sé quella dei latini (Virgilio, Lucano, Seneca, ecc.), conosciuti prevalentemente, pare, attraverso traduzioni; notevole anche se rimane, come afferma a ragione il Lapesa, incompleta e alquanto esteriore. Il messaggio classico sarebbe stato meditato più a fondo dal Santillana in funzione di un problema che fu per lui fondamentale: quello riguardante l'azione della Fortuna e del fato: e infatti, attraverso il *Sueño*, la *Defunción de don Enrique de Villena*, la *Comedieta de Ponça*, il *Bias contra Fortuna*, il poeta raggiunge, con nobiltà di forme che mostra bene i suoi modelli, quel dominio nella visione dei destini umani che costituisce l'aspetto più alto della sua ispirazione.

Linguistica iberica

La linguistica iberica è oggi, a compenso d'un certo suo ritardo, ricca di cultori e feconda di polemiche: problemi come quello del tipo di romanizzazione della penisola; del sostrato iberico; dell'espansione linguistica castigliana sui territori già arabizzati; della posizione del catalano, alternativamente rivendicato all'area gallo-romanza o a quella iberoromanza; e tanti altri, hanno meritato l'attenzione di valenti specialisti anche non spagnoli. A fare il punto sulla situazione ecco ora due manuali diversi e utilissimi. G. Rohlfs, *Manual de filología hispánica*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957 (il lettore italiano avrebbe preferito la dizione *lingüística*, invece di *filología*, essendo escluso dal volume ogni riferimento letterario), facendo seguito ad una sua precedente compilazione (*Romanische Philologie*, Heidelberg, Winter, 1950), segue, in tre sezioni dedicate alle tre prin-

cipali lingue iberiche, il classico ordine cronologico-descrittivo per argomenti. Invece K. Bal-dinger, *Die Herausbildung der Sprachräume auf der Pyrenäenhalbinsel*, Berlin, Akademie-Verlag, 1958, distribuisce una ricca bibliografia ragionata secondo le linee di un discorso per problemi, che conduce il lettore nel pieno della discussione,

dandogli l'impressione immediata di quanto possa esser ritenuto come acquisito e degli interrogativi ai quali non si è ancora potuto rispondere. Dal-l'ordine ragionato si passa a quello alfabetico in una utilissima bibliografia contenente un breve riassunto di ogni opera citata e l'elenco delle recensioni.

CESARE SEGRE

LETTERATURA AMERICANA

I piedestalli sui quali si innalzano le statue dei grandi uomini (quelli che tutti additano e di cui tutti parlano anche senza conoscerli) non sono soltanto forniti dal mito e dalla trasfigurazione leggendaria o semplicemente dall'apologia: spesso essi poggiano sul luogo comune. È forse questo il caso del « wise man » americano per definizione, vale a dire Benjamin Franklin, ovvero Ben Franklin, come lo chiama ogni americano medio, per il quale egli è qualcosa come un vicino di casa.

Franklin non fu un pensatore originale, nè aspirò ad esserlo: la sua grandezza, se si vuole, consiste proprio nel suo fare del luogo comune un valore, nel suo battersi contro la tendenza a porre la speculazione su un piano astratto, nel suo ostinato operare per far sì che la « useful knowledge », la conoscenza che deve porsi sempre in termini strumentali, si realizzi concretamente. In questo senso egli è autenticamente americano, pur professandosi figlio della grande stagione illuministica europea; in quanto, cioè, seppe valersi di una grande lezione non per tesaurizzarla, ma per usarla praticamente. Ciò può spiegare almeno in parte il suo prestigio europeo, durato oltre la morte, per cui egli è ancor oggi, con Lincoln, l'americano più popolare nel mondo.

Fu, com'è naturale, la sua posizione in una società aperta e in formazione come quella americana a consentirgli una così ricca libertà d'azione e una così ampia scelta di opportunità pratiche;

nessun Federico il Grande lo ospitava nella sua reggia, e a nessuna zarina doveva egli nè investire nè aiuti materiali. Ma non va dimenticato quali fossero gli ostacoli che frenavano la sua azione, quali opposizioni e quali resistenze egli incontrasse nella puritana società del New England, ancora solidamente raccolta attorno alla validissima cittadella teocratica che era allora Boston, la sua città natale. Franklin e Filadelfia sono i termini di una nuova espansione nella struttura sociale e nella cultura americana; come ha osservato molto a proposito Carl Bridenbaugh, con lui nasce un nuovo modello di individuo, prodotto della società urbana che ha trovato la sua più completa realizzazione nel nostro secolo.

Il rischio del luogo comune nasce proprio qui. Ad un certo punto l'esame diretto della eredità frankliniana comincia a sembrare superfluo, viene dato per scontato. Rimangono i proverbi, le frasi fatte, la saggezza comune e quotidiana: il Franklin che è in ogni americano che si rispetti, almeno nel Nord e nel West. È — vale la pena di aggiungere — anche il Franklin accomodante, il Franklin didattico e moralista ma moralista utilitario e quindi leggermente ambiguo e non di rado decisamente ipocrita, quello che suggerisce di mischiare sempre il whisky con l'acqua, non di non berlo, o che sentenza che certi liquori forti sono voluti dalla Provvidenza perchè gli *yankees* se ne servano per ubriacare i pellirossa; l'uomo cauto

e interessato: anche questo un Franklin che sta per lo meno in agguato in ogni americano che si rispetti.

Tutto questo spiega forse perchè di Benjamin Franklin mancasse un'edizione recente delle opere, dopo quella antologica e peraltro eccellente, ma rarissima, curata dallo Smythe al principio del secolo. Le infinite istituzioni americane che di Franklin portano il nome — dal grande *Franklin Institute* di Filadelfia ai piccoli *clubs* di uomini d'affari che organizzano banchetti periodici nel nome del « wise man » e all'ombra del suo ritratto — non se n'erano mai occupate troppo, rimanendo piuttosto nel campo dell'informazione e della diffusione, pur benemerite (basti citare il pregevole volume curato da Helen e Clarence Jordan appunto per incarico del *Franklin Institute* nel '56, per il duecento cinquantesimo anniversario della nascita). Ora, finalmente, la *American Philosophical Society*, erede del frankliniano *Junto*, grazie all'opera del suo attivo direttore professor Lingelbach e l'Università di Yale hanno promosso un'opera davvero monumentale: la pubblicazione di tutti gli scritti di Franklin, in quaranta volumi. Ci vorrà una quindicina d'anni, ma il primo volume, appena apparso, promette molto bene: un'edizione splendida, ricca di illustrazioni — tra le quali una serie di riproduzioni dell'edizione originale del *Poor Richard* — curata con estrema competenza da Leonard W. Labaree e Whitfield J. Bell, jr. Si tratta, a nostro avviso, di uno degli avvenimenti più importanti dell'editoria americana da molti anni a questa parte, e non c'è che da rallegrarsene. (Singolare coincidenza: la Harvard University Press annuncia, in una nuova collezione di classici rari, una ristampa dei *Magnalia Christi Americana* di Cotton Mather, cosicchè ci sarà consentita una visione più ampia e documentata anche dell'altra America, non nemica ma complementare rispetto a quella di Franklin).

Il primo volume dei « papers » frankliniani consente di gettare uno sguardo d'assieme su un periodo essenziale nella vita e nell'opera dell'uomo: quello della sua formazione. Intanto,

abbiamo sott'occhio le memorabili lettere di Silence Dogood al *New England Courant*, il periodico nel quale Franklin combattè la casta dei Mather, non risparmiando nessuno, dal clero ai magistrati, dai notabili all'Harvard College, in altre parole, le più solide istituzioni del Massachusetts. Forse altre persone collaborarono alla stesura delle lettere dell'immaginario Dogood; Franklin era costretto a trincerarsi dietro l'anonimo, e del resto l'aria di Boston doveva diventare per lui sempre più pesante. Le lettere vanno dall'aprile all'ottobre del 1722, e costituiscono uno dei punti obbligati per chi voglia penetrare i motivi e le ragioni del giovane Franklin. Il metodo è ancora prolisso e qua e là ingenuo, lo stile scolastico, ma la personalità di Franklin appare già solida e definita. La satira di Harvard contenuta nella quarta lettera rivela l'inclinazione caratteristica di Franklin per un *wit* saporito e nutrito di concretezza; nella settima cogliamo una appropriata e penetrante presa in giro dell'incipiente accademia della poesia del New England; nella nona un pungente attacco all'ipocrisia religiosa, tema che resterà tra i preferiti di Franklin.

D'altro canto, la *Dissertation on Liberty and Necessity*, che è del 1725, rivela la momentanea suditanza di Franklin nei confronti di Locke, di Shaftesbury, di Collins, oltre all'influenza, di seconda mano, esercitata su di lui dai dottori di Port Royal. Non a caso Franklin doveva poi ripudiarla, considerandola uno dei suoi maggiori errori giovanili.

Del 1730 è il breve saggio *On Conversation*, prezioso per verificare le costanti formative del nuovo americano cosmopolita, esso pure frutto già maturo di una nuova società urbana. Siamo già oltre le secche di una trattatistica di intonazione puramente scolastica. Pure del '30 sono le svelte e beffarde pagine del resoconto parodistico di un processo per stregoneria a Mount Holly, pubblicato nella *Pennsylvania Gazette* da un Franklin ormai del tutto svincolato dalla dipendenza delle correnti maestre della cultura europea o dalle remore della rigida società del Massachusetts. (Va detto per inciso che i dubbi sulla attribuzione di questo testo, accettato senza di-

scussione dallo Smythe, seguito oggi dal Bridenbaugh, paiono eccessivi).

In questi anni Franklin sta attingendo pienamente la sua maturità: la sua personalità si delinea con sempre maggiore precisione. È una personalità non ambigua, ma complessa, che a torto si è tentato di semplificare, con il risultato di disperderla e di non salvarne altro che dei monconi. La sua formazione appare completa nelle opere presentate nel volume di cui ci occupiamo, tanto da legittimare il gioco di parole di Bridenbaugh che vorrebbe intitolarlo *The Education of Benjamin Franklin* (ma si dovrebbe capovolgerne il senso, perchè la *Education* di Adams è un bilancio che, volgendo lo sguardo indietro, si preclude amaramente molta parte del mondo in cui vive, mentre in Franklin si osserva un'apertura quasi avida verso il *milieu* contemporaneo, si coglie il fermento di una nazione che si irrobustisce e diviene cosciente della propria forza).

Proprio la complessità autentica della personalità frankliniana rischia di generare qualche equivoco. Egli non è per nulla il sapiente o l'uomo di lettere che paternalisticamente si china di tanto in tanto sulla realtà che lo circonda, porgendo ascolto all'uomo comune o cercando di rifargli il verso. Accanto al saggista impeccabile e rigoroso che discetta sullo stile, vi è l'uomo comune in quanto tale che redige e stampa il *Poor Richard* non come esercitazione gratuita, come giuoco, ma per una ben precisa necessità, o che seriamente affronta la discussione sull'origine e la fenomenologia dei raffreddori. (*On Colds* è del novembre 1732, ed apparve esso pure sulla *Pennsylvania Gazette*). Se mai, il Franklin più convincente sarà il secondo. I capoversi di *On Literary Style* (che è del 1733) riproducono i canoni di un linguaggio cosmopolita ma senza molte possibilità di slanci, di una *koïnè* linguistica e di scrittura che sarà poi, a lunga scadenza, responsabile di quella limpida ma impersonale prosa di gusto anglicizzante che durerà almeno fino a Irving. La voce nuova dell'America va cercata molto più appropriatamente nel *Poor Richard*, in questo modesto almanacco che riflette non gli umori di un individuo, ma quelli di un'intera società in asse-

stamento ed in ascesa, con le sue contraddizioni e i suoi punti di forza, le sue ipocrisie e la sua saggezza pragmatica: il primo grande e sincero ritratto dell'America moderna.

William Faulkner sta completando l'architettura del suo rispettabile edificio, quasi per un impegno di coerenza con se stesso: *The Mansion* è l'esempio più recente. Riesce difficile sfuggire all'impressione che egli lavori ormai a freddo, un po' come il Croce di cui parlava Renato Serra: un'opera di superiore rifinitura.

Tralasciando un discorso che ci porterebbe troppo lontano, vale invece la pena dedicare qualche attenzione a un insolito volume pubblicato alcuni mesi or sono dalla University of Virginia Press. Si tratta della trascrizione testuale dei dibattiti scaturiti da alcuni seminari tenuti da Faulkner durante l'anno accademico 1957-'58, ricavata, attraverso un lavoro di scelta abbastanza attento, dai nastri magnetici registrati durante le discussioni tra gli studenti e lo scrittore. Singolare incontro sotto molti rispetti: Faulkner non possiede, come si sa, una *education* di tipo universitario, e non nasconde la sua opinione in merito, nel senso che egli non la ritiene affatto indispensabile. (Questa era, tra l'altro, anche una convinzione radicata di Lincoln). È però un fatto che qui non si incontra il Faulkner abilmente elusivo di tante interviste e di tante dichiarazioni ufficiali. Anche se si deve andar cauti, tenuto conto della inclinazione dello scrittore a non comprometersi mai troppo e a prendersi talvolta giuoco degli interlocutori, va detto che siamo di fronte a un materiale molto ricco, che già fin d'ora appare indispensabile per qualsiasi studioso dell'opera faulkneriana.

Un primo rilievo da farsi è che Faulkner appare particolarmente attendibile là dove indugia su chiarimenti, sollecitati dagli interlocutori, necessari a meglio penetrare la sua non semplice simbologia. Nel quadro di questo contributo a una esegesi che ancora presenta lacune abbastanza vaste, non è difficile rendersi conto che lo scrittore prende chiaramente posizione, autorizzando le interpretazioni in chiave simbolica o addirittura

allegorica che sono state finora tentate, dai « new critics » in particolare. Le reazioni — e se ne sono avute anche in Italia da fonte autorevole — erano state abbastanza generiche, mentre era chiaro che quel tipo di indagine non si basava su elucubrazioni, ma su dati di fatto. Qui Faulkner tende a scoraggiare una interpretazione troppo minutamente simbolica, accettandone però la metodologia e il punto di partenza. Quando parla di tale questione Faulkner coinvolge, sia pure con un poco di malizia, la stessa problematica dei suoi romanzi, andando quindi oltre a una pura e semplice disamina delle strutture narrative. Si ponga mente, per esempio, a queste battute:

Domanda: Qual genere di simbolo è il serpente? Ne abbiamo discusso tanto per l'*Orso* che per *Foglie Rosse*.

Risposta: Oh, il serpente è il vecchio antenato, il vecchio angelo caduto, l'immortale non rigenerato. L'angelo buono e splendente non è molto interessante...

Le si metta a confronto con queste altre, non meno significative:

Domanda: In relazione al personaggio di Cristo, avete fatto un tentativo consapevole, nell'*Urlo e il furore*, di usare riferimenti cristiani, come molti critici hanno suggerito?

Risposta: No, tentavo semplicemente di raccontare la storia di Caddy...

Domanda: Ma Benjy, per esempio, ha trentatré anni, l'età tradizionale di Cristo all'atto della sua morte.

Risposta: Sì. Era un'ascia bell'e pronta, ma si trattava soltanto di uno dei tanti utensili.

C'è qui il Faulkner lucidamente consapevole del proprio lavoro accanto al Faulkner amante del *bon mot* più di quanto comunemente non si creda: uno degli aspetti del Faulkner personaggio. È appunto in relazione al problema di una indagine per così dire antiletterale della sua opera che vanno lette altre risposte le quali correggono autorevolmente qualsiasi deformazione in proposito, costituendo una perentoria messa a punto. In una, a parte la civetteria tipicamente faulkneriana di rifiutare ogni qualifica di ideologo con

la professione di ignoranza e di disinteresse verso la speculazione in quanto tale, si coglie una significativa reazione contro il rischio di presentare lo scrittore in termini di pura meccanica strutturale, sia pure di alto livello.

Risposta: ...Non credo che si possano fare affermazioni recise e sintetiche sul metodo di scrivere o di concepire un racconto. Naturalmente la prima cosa per uno scrittore è che egli sia posseduto dal demone. Egli deve sentirsi costretto a scrivere, senza sapere perchè, e qualche volta egli desidererà di non esserlo, benchè lo sia. Il racconto può venire da un aneddoto, può venire da un personaggio. Nel caso mio non viene mai da un'idea perchè di idee non ne so molto e non mi sono mai seriamente interessato di idee, ma di uomini, cosicchè ciò che io dico sulla base della mia esperienza costituisce probabilmente un'esperienza limitata. Ma a me interessa in primo luogo la gente, l'uomo in conflitto con se stesso, con il suo simile, o con il suo tempo e il luogo, o con l'ambiente.

• E, ancora più significativamente:

Domanda: In *Una rosa per Emily* è possibile considerare Homer Barron ed Emily come rappresentanti del Sud e del Nord? C'è il tentativo da parte vostra di presentare Nord e Sud in una specie di conflitto, in cui forse Emily rappresenta il Sud che esce vittorioso nel modo singolare che le è proprio?

Risposta: Ciò sarebbe puramente incidentale. Io credo che lo scrittore sia troppo occupato nel tentativo di creare individui in carne ed ossa i quali si reggano i piedi e gettino una loro ombra per aver tempo di essere consapevole di tutto il simbolismo che gli può capitare di usare in ciò che fa o in ciò che vi si può leggere. Se egli ne avesse il tempo, vale a dire, se un individuo fosse capace di scrivere creando il personaggio autentico, credibile, in carne ed ossa e al tempo stesso far giungere il suo messaggio, forse lo vorrebbe, ma non credo affatto che uno scrittore sia capace di entrambe le cose, cosicchè egli è costretto a sceglierne una: o egli invia il messaggio, o tenta di creare esseri umani in carne ed ossa, vivi, sofferenti, angosciati. E poichè ciascuno lavora sul proprio passato, dal momento che nessuno — e chiunque — è se stesso, egli è la somma del suo passato, e in certo senso, se potete accettare questo termine, anche del suo futuro. E questo conflitto tra il Sud e il Nord potrebbe essere stato una parte di me, della mia esperienza, senza che io me ne accorgessi.

Come molti — quasi tutti — gli scrittori americani della sua generazione, Faulkner è giunto alla letteratura da artigiano, nel senso migliore della parola, e non da letterato. In questo senso egli rientra perfettamente in quel modulo di non-intellettuale che caratterizza tutta la grande cultura americana, per lo meno di scrittore che non considera l'intellettuale come istituzione. Non c'è dunque da dubitare della sua professione di fede quando egli, sia pure con un lieve gusto per la fumisteria, narra della scoperta di quella che non amerebbe certo sentir chiamare vocazione (è istintivo paragonare questi capoversi tanto illuminanti con altri, sullo stesso argomento ma di ben diverso tono — la scoperta della vocazione come scoperta della grazia — ad esempio in Proust):

Credo di aver scribacchiato in tutta la mia vita, sin da quando imparai a leggere. Scrisi poesia da giovane fino a quando scoprii che io — che era cattiva poesia, che non sarebbe mai stata poesia di prim'ordine. Ero a New Orleans, lavoravo per un *bootlegger*. Conducevo una lancia da New Orleans lungo l'Industrial Canal fino al Golfo, dove lo *schooner* arrivava da Cuba con l'alcool grezzo che noi seppellivamo nella sabbia per portarlo al *bootlegger* ed a sua madre (era italiana), una simpatica vecchietta, ed era lei l'esperta, che avrebbe trasformato l'alcool in Scotch e in Bourbon con l'ausilio di un po' di creosoto. Avevamo bottiglie, etichette, tutto: era un affare sul serio. E conobbi Sherwood Anderson. Viveva laggiù, e mi piacque subito, ci piacemmo, ci trovavamo bene insieme. Ci trovavamo la sera o il pomeriggio, camminavamo, e lui parlava ed io ascoltavo, o andavamo in un bar e stavamo lì a bere fino alle due di notte, sempre io ascoltando e lui parlando. La mattina lui si ritirava per lavorare, e la volta successiva che ci si incontrava era la stessa cosa, passavamo insieme pomeriggio e sera, e il giorno dopo lui lavorava. Allora pensai che se quella era la vita di uno scrittore, era la vita che ci voleva per me. Così scrissi un libro e non appena cominciai trovai che scrivere era divertente. Non vedevo Anderson da qualche tempo quando incontrai sua moglie per la strada. Lei disse: «Non ci vediamo da parecchio. Che c'è che non va?». Io le dissi: «Sto scrivendo un libro», ed essa disse: «Volete che Sherwood gli dia un'occhiata?». «No» dissi io «non è ancora finito». Non avevo pensato che qualcuno dovesse vederlo; scriverlo era divertente. La vidi ancora ed essa disse: «Ho detto a Sherwood che scri-

vevate un libro e lui ha detto: "Buon Dio!" Poi ha detto che vuol combinare un affare con voi. Se egli non deve leggerlo, dirà al suo editore di prenderlo». Io dissi: «Fatto». È così che il mio primo libro venne pubblicato, e da allora trovai che scrivere era divertente, che era la mia tazza di tè, e ho continuato e penso che probabilmente non farò mai altro.

Egli non aveva imparato da nessuno, afferma, e non pensa che si possa insegnare a scrivere a nessuno. Lo scrittore, osserva Faulkner, impara da qualsiasi fonte egli trovi. Egli non rinnega le proprie fonti, anche se non le dichiara mai apertamente. Qui abbiamo l'ammissione dell'importanza che rivestì per lui Conrad sul piano del linguaggio, e insieme un misterioso e sconosciuto scrittore che risponde al nome di Thomas Beer. La dichiarazione delle proprie fonti non aggiunge molto a quel che già si sapeva, e del resto nessuno ignora che Faulkner è sempre stato molto geloso di questo capitolo della sua carriera di scrittore. Pur professando la propria ammirazione per Wolfe egli sembra più cauto nel dichiarare il proprio debito nei suoi confronti, mentre incontriamo qui alcune frasi di apprezzamento per Dreiser che costituiscono, in certi limiti, un fatto abbastanza nuovo, anche se non tale da sorprenderci. Altrettanto si potrebbe dire per la diffidenza, per non dire addirittura dell'antipatia, che Faulkner dichiara manifestamente per Henry James:

Domanda: Ricordate di aver letto qualche volta Henry James?

Risposta: Sì, senza molto piacere, per me Henry James era un presuntuoso, se si fa eccezione per il *Giro di vite*, che è un notevole *tour de force*.

Faulkner è dell'idea — e ci stupiremmo del contrario — che il più grande libro nella letteratura americana sia probabilmente *Moby Dick*, accanto al quale egli pone *Huckleberry Finn*, così come le sue preferenze vanno, per la poesia, a Whitman, a Robinson, a Frost e, singolare confessione, a Conrad Aiken.

Ma è bene non dare troppo peso a *statements* come questi, accettandoli piuttosto come indicazioni. Molto più illuminante appare, se mai, una battuta come la seguente:

Domanda: Secondo Nathaniel Hawthorne il peccato più grande fu la violenza commessa sul cuore umano. Siete dell'idea che sia così, nel senso che potrebbe essere questo il più grande peccato o il più gran delitto o caratteristica del peccato? Sareste d'accordo con questa affermazione?

Risposta: Sì, sì, sono d'accordo.

Non meno di quest'altra:

Domanda: Considerate *L'urlo e il furore* la vostra opera migliore?

Risposta: Il miglior fallimento. Quella che mi ha angosciato di più, alla quale ho lavorato di più, alla quale lavoravo anche quando mi rendevo conto che non potevo realizzarla. È come il sentimento che i genitori provano per il figlio sfortunato, forse.

Qui Faulkner ammette implicitamente, in contrasto con quanto aveva detto prima, l'importanza del « messaggio ». Lo scopo dello scrittore non sta nel raggiungere ciò che si suol chiamare successo, ma nel lasciare un tale messaggio:

...Lo scrittore... sa che la vita non è lunga, e che verrà il giorno in cui gli toccherà passare attraverso il muro dell'oblio, ed egli vuole lasciare uno scarabocchio su quel muro, che qualcuno vedrà tra cento o tra mille anni.

Lo scrittore è dunque profondamente impegnato, anche se non nel senso contingente della parola. Ritorniamo a uno dei grandi motivi dell'universo faulkneriano, al suo stoicismo, alla sua fede nelle *virtues* e nell'uomo, riaffermata nel memorabile indirizzo pronunciato a Stoccolma in occasione del conferimento del premio Nobel. Qui Faulkner insiste sulla necessità di una affermazione della presenza di Dio, comunque lo si chiami; per lui la limitazione di Sartre, alla quale non si può porre rimedio, è la negazione del Dio, di un Dio. Hemingway creò dei personaggi i quali « agivano nel vuoto » non perchè Dio venisse negato, ma perchè era messo da parte, e ciò fino al *Vecchio e il mare*, che Faulkner considera una svolta e non, come molti di noi in verità, un epilogo. L'impegno dello scrittore non si traduce nella sua partecipazione alla politica militante, per la quale non è adatto ma in cui c'è un posto peculiare anche per lui, in una certa dimensione, e vi sarà sempre maggiormente in futuro. Nel suo mondo non è

inerente soltanto un giudizio morale, ma una presa di posizione nei confronti della società. L'antinomia Snopes-Compson è in realtà una dialettica tra due forze opposte, ma incessantemente in giuoco. Alla corruzione e alla degenerazione che gli Snopes rappresentano si contrappone la sensibilità malata dei Compson, c'è in essi il dramma o la tragedia del vecchio Sud decomposto, ma si tratta pur sempre di valori polari. Su questo conflitto si incentra la grande retorica faulkneriana, e di qui, ancora una volta, egli parte nella sua critica alla società contemporanea. Oggi, egli osserva, nessuno è coraggioso abbastanza (« brave ») per risultare perverso (« black-guard » o « rascal ») come gli Snopes. È il conformismo della morale di oggi, il gusto della rispettabilità, che nasconde una corruzione anche peggiore, la « maledizione dei tempi », come la chiama Faulkner:

...Sono gli stampati pubblicitari in tre e quattro colori, la fotografia di una bella, grossa automobile con una splendida ragazza vicino così che quasi vi inducete a credere che la donna arrivi con l'auto nuova quando pagate le rate ed uno è — c'è una pressione perchè siate conformisti e rispettabili.

Domanda: Più che al tempo dei Vittoriani?

Risposta: Credo di sì. I Vittoriani tentavano di costringervi ad essere rispettabile per salvarvi l'anima. Oggi vi si costringe ad essere rispettabile per essere ricco.

L'impegno dello scrittore — siamo a un altro pilastro della medesima retorica di cui si parlava sopra — consiste nel salvare l'uomo come individuo, impedendogli di diventare parte di un gruppo. Il grande malvagio è un grande individualista, e forse sarà l'appartenenza a una *gang* — aggiunge sarcasticamente Faulkner — quella che vi potrà salvare dalla bomba atomica.

Faulkner, anche se in alcune pagine poco convinte e abbastanza sfuocate del libro di cui stiamo parlando mostra di credere almeno in parte alla odierna *leadership* dell'America, ritiene di doversi battere per reagire al « desiderio universale di irreggimentazione » che egli intravede nella società americana. Ecco perchè egli rifiuta l'invito del presidente Eisenhower a una sorta di lavoro di gruppo che gli scrittori dovrebbero realizzare

in difesa dei diritti umani conculcati, e al tempo stesso perchè egli giudica che la situazione dello scrittore delle ultime generazioni si prospetti estremamente ardua, se non insostenibile. I personaggi agiscono in una sorta di «vuoto della stirpe umana».

...non operano, vivono, respirano, combattono come quelli dei nostri predecessori dai quali abbiamo imparato il mestiere: Dickens, Fielding, Thackeray, Conrad, Twain, Smollett, Hawthorne, Melville, James... Il dilemma del giovane scrittore, e non soltanto questo, ma ogni nostro problema, è di salvare il genere umano, di salvare l'individuo

dall'anonimità prima che sia troppo tardi e l'umanità sia scomparsa dall'animale che si chiama uomo.

Lo scrittore più disponibile in questo senso pare a Faulkner sia oggi, in America, J. D. Salinger, ma si tratta di tentativi, non di riuscite. Vista da questo angolo la appassionata requisitoria di Faulkner rivela quasi pateticamente l'inquietudine di una generazione la cui maturità si direbbe oggi sprecata dalle nuove leve, e che non sembra trovare nel proprio passato e nella lezione che esso contiene tutta la forza sufficiente per affrontare con rinnovata speranza nè il presente nè il futuro.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA FRISONE

Una lingua (a parte strumenti ideati per la mera utilità pratica, come l'esperanto, e simili) non si improvvisa, e tanto meno una letteratura. Se entrambe esistono (e quasi dappertutto, in ogni parte del mondo, a una lingua tuttora viva corrisponde una letteratura, almeno orale), vuol dire che in quel determinato clima geografico-culturale esse hanno una loro intima ragione, una naturale necessità, oserei dire. E ciò spiegherebbe la passione con cui popoli numericamente esigui oggi difendono in Europa il loro patrimonio nazionale, compendiato appunto dal binomio lingua + letteratura: è per loro un modo di sopravvivere, distinguendosi. Non sfuggi il fenomeno (e il suo significato) a Gide, ormai vecchio, che anzi trasse lieti auspici per il progresso della cultura dall'affermarsi delle letterature cosiddette piccole. È d'altronde ovvio che, per gli studiosi, l'aggettivo « piccolo » non implica alcun significato offensivo: si riferisce unicamente alla minor diffusione della lingua, alla minor durata o regolarità dell'evoluzione letteraria, non contiene affatto un giudizio di merito sul valore intrinseco dei testi, spesso degni di essere più vastamente conosciuti.

Già Tacito nella *Germania* menziona, in due diversi capitoli, da una parte i Batavi (antenati degli odierni Olandesi), dall'altra i Frisii e i loro « immensos lacus », che ancor oggi offrono un piacevole diversivo a chi attraversa in macchina la piatta e malinconica pianura. Batavi e Frisii furono forse i due soli popoli germanici che mai non si mossero dalle loro sedi per scorribande verso il sud; intenti all'agricoltura, alla pesca, ai commerci, non molestarono i possessori di terre più ricche o amene. Nel Medioevo l'area del frisone, nelle tre varietà occidentale, orientale, settentrionale, era molto vasta, estendendosi — di fronte al Mare del Nord — pressappoco dai dintorni dell'Aja sino alla costa danese; ma le successive vicende politiche la ridussero di parecchio. Quasi scomparso in territorio tedesco, il frisone orientale; frantumatosi in numerosi dialetti insulari o costieri dello Schleswig, il frisone settentrionale; è rimasto come unico nucleo compatto entro i confini dell'Olanda (province di Frisia e Groninga) il frisone occidentale, custode e continuatore della tradizione letteraria. Probabilmente gli giovò un fatto che, per se stesso, parrebbe

negativo (e, sotto certi riguardi, lo fu senz'altro): l'ingresso (anno 1579) della Frisia nell'Unione di Utrecht. Allora cominciò lo stato di tensione, durato sino ai giorni nostri, tra il frisone, lingua parlata in due sole province, e l'olandese, lingua ufficiale delle Province Unite e poi del Regno dei Paesi Bassi; ma, appunto per reazione, per auto-difesa, il frisone non si disgregò, anzi continuò ad essere scritto, nonostante un altro temibile concorrente: il latino.

Più di una volta da Italiani e da stranieri (Olandesi soprattutto) mi è stato domandato — oralmente e per iscritto — se il frisone è proprio una lingua, o non piuttosto un dialetto... molto diverso dagli altri olandesi. Sempre ho faticato a fornire una risposta precisa, motivata e che insieme non offendesse persone colte; in materia di filologia, i risentimenti sono facili. Del resto neppure in Italia credo siano molti coloro che sanno essere il friulano una lingua retica, anziché un dialetto italiano.

Tra frisone e olandese le differenze sono così notevoli, già nella grafia, che per molti Olandesi un testo frisone è a stento comprensibile, e talvolta non lo è affatto; il frisone ha un sistema vocalico molto vicino all'inglese, salvo la preponderanza delle vocali chiare su quelle torbide, e — udito parlare — risulta fluido, armonioso, del tutto privo dei suoni gutturali aspri che caratterizzano l'olandese. Infine nella morfologia e — sebbene in misura minore — anche nel lessico, si distacca dall'olandese molto più che il *riksmaal* norvegese dal danese; ora, nessuno mai ha pensato di definire un dialetto il *riksmaal*.

Vi è poi la continuità della tradizione letteraria; essa si estende dai testi giuridici e religiosi (sec. XIII) in antico frisone, all'opera tra classicheggiante e barocca di Gysbert Japicx (1603-1666), il poeta nazionale per eccellenza, che sarà solennemente commemorato nel 1966, terzo centenario della sua morte; allo stuolo di scrittori: lirici, narratori, ideologi, che nel secolo scorso — con romantico entusiasmo, anche se di rado con opere di sufficiente valore estetico — promossero il risveglio dell'assopita letteratura, e di essa concretarono la prima fase moderna. L'Ottocento, col

bell'impeto internazionale del Romanticismo che riuscì a scaldare la stessa fredda filologia avviandola a scoprire, con scientifica precisione, parentele e particolarità delle diverse lingue, patrocinò la rinascita di parecchie « piccole » letterature, nè la frisone fa eccezione. Essa pure conobbe qualche breve accesso di esaltazione patriottica e nazionalista (la *Grande Frisia* vagheggiata verso il 1850 dall'impetuoso Harmen Sytstra); ma in genere, con savia aderenza alla realtà, preferì ricostruirsi mediante una produzione consona ai gusti del popolo, per riconquistarlo alla lingua materna e innalzarlo a sentire bisogni spirituali; artigiani operosi in tale senso furono autori versatili e fecondi come Waling Dykstra (1821-1914) e Tjibbe Gearts (1824-1906), oggi un po' dimenticati al pari dei nostri Ottocentisti minori.

Le letterature in fase di formazione o di rinascita debbono affrontare problemi particolari che non si presentano a quelle già costituite; due fra i più importanti sembrano essere l'adozione di una grafia costante, unitaria e il superamento degli angusti orizzonti regionali. Entrambe le mete sono state raggiunte, in Frisia, durante la prima metà del nostro secolo; la « memmetael » (lingua materna) ha ormai assunto una fisionomia netta, precisa; molteplici contatti con le altre letterature contemporanee — in primo luogo l'olandese, non più considerata una nemica — hanno fornito stimoli nuovi, ampliato le prospettive, elevato il livello estetico. Per il momento è difficile stabilire se all'ascesa culturale della Frisia, al suo riconoscersi con fiducia, abbia maggiormente contribuito l'esigua, ma pregevole, opera poetica di Piter Jelles Troelstra (1860-1930) oppure la sua apprezzata trentennale attività come statista olandese; per contro, è fuor di dubbio che l'ingresso in repertori stranieri di lavori teatrali di Rudolf Wilhelm Canne (1870-1931) e di Yme Schuitemaker (nato nel 1877) significò il già realizzato adeguamento del teatro frisone al clima europeo.

Nè va sottovalutato il rapido affermarsi della prosa narrativa, cioè di un genere il cui sviluppo nelle giovani letterature è di solito posteriore alla fioritura della lirica; non mancava d'altronde una ricca materia, schiettamente nazionale, fornita sia

dalla secolare esistenza di una società articolata in classi in modo diverso da quella olandese, sia dal contemporaneo trasformarsi della Frisia patriarcale in una regione dall'agricoltura fortemente industrializzata. I romanzi e i racconti della solitaria e pensosa Simke Kloosterman (1876-1938) ritraggono di preferenza il mondo della ricca borghesia rurale, gelosa custode delle tradizioni; quelli dell'autodidatta Reinder Brolsma (1882-1953) hanno come personaggi contadini, operai, piccoli borghesi di città e interpretano con misurato realismo una grigia realtà quotidiana. Alcune opere di Brolsma sono state nel dopoguerra tradotte in olandese, e hanno avuto successo di lettori: riconoscimento significativo, e insieme benefico contributo a una migliore comprensione fra le due stirpi che vivono, a contatto di gomiti, sotto le stesse leggi.

Maggior varietà di voci si rileva nel campo della lirica, il cui indiscusso decano è Obe Postma (nato nel 1868), studioso di matematica, fisica, agricoltura, ma insieme traduttore di Rilke e di Emily Dickinson. Dal '18 al '47 ha dato solo quattro volumi di versi: meditati, sobriamente moderni, sovente di contenuto gnomico e nello schema della quartina. Esordì cantando *It Fryске lân en Fryске libben* (La terra e la vita frisone) e per l'ultima raccolta di versi ricevette il premio Gysbert Japicx. Cinque anni dopo, lo stesso premio toccò all'allora settantenne poetessa « Rixt » per *De gouden rider* (Il cavaliere d'oro) che raccoglie l'esigua, ma raffinata, opera di un quarantennio: trattasi di liriche modulate come canti, talvolta elegiache, ma sempre nitide nella stessa atmosfera di sogno. Postma e la Rixt rappresentano la generazione anteriore al movimento, estetizzante e nazionalista, della « Jongfryske Mien-skip » (Società della giovane Frisia) che fu fondata nel 1915 dal battagliero Douwe Kalma (1896-1953); il movimento, senza dubbio stimolatore in direzione modernista, non durò a lungo; nella copiosa e varia produzione del suo infaticabile capo, che fra l'altro tradusse da Omero, Shakespeare, Milton, Molière, Shelley, l'opera più rappresentativa oggi sembra il ciclo di cinque drammi storici in versi, intitolato *Keningen fan Fryslân* (I re della Frisia).

Fra i collaboratori di Kalma si affermarono presto R. P. Sybesma (nato nel 1894) come poeta e novel-liere; E. B. Folkertsma (nato nel 1893) come sag-gista, incline a impegnarsi a fondo su argomenti letterari, sociali, religiosi, ma sempre sulla linea di un calvinismo profondamente sentito e vissuto. In patria Folkertsma è considerato un maestro nel saggio; per uno straniero la sua tematica è di un interesse piuttosto limitato. La nota religiosa è d'altronde frequente e viva nella lirica frisone d'oggi; impregna, ad esempio, l'opera austera di Fedde Schurer (nato nel 1898), che durante la Resistenza pubblicò clandestinamente *Psalmen yn'e nacht* (Salmi nella notte). Egli richiede all'anima umana un massimo di purezza:

« *Hy die syn bêst, hie ider sinea jown.
Yn him hie nimmen kwea noch ûnrjocht foun;
Gods röntgenstrielen ljochten troch him hinne,
en yn him kroep syn siele, in skurve boum.* »

Ossia, in prosa nostra: « Fece del suo meglio, diede a ognuno il suo. In lui nessuno trovò malvagità o ingiustizia; ma i raggi Röntgen di Dio passarono da parte a parte, e la sua anima si raggricchiò, come un cane rognoso ». Meno cupi di Schurer, altri poeti — su per giù suoi coetanei — hanno cantato l'opulenta campagna frisone, le solitarie isole costiere; loro saggi in versione si trovano nella piccola antologia che pubblicai nel 1952.

La seconda guerra mondiale rivelò agli Olandesi il saldo lealismo dei Frisoni, che non tardarono a organizzare una Resistenza attiva e si prodigarono per salvare Ebrei perseguitati, nascondendoli nelle sparse fattorie. Le esperienze di quegli anni di lotta hanno nutrito tanto la narrativa quanto la lirica, e per quest'ultima va ricordato almeno il vigoroso canto partigiano di D. A. Tamminga (nato nel 1909), intitolato *Weitsrop* (Appello); in senso più largo, quelle esperienze sottoposero a una tonica prova la giovane letteratura.

Lo attesta il vivace panorama di questo dopoguerra, nel quale campeggiano poeti ormai cinquantenni o quarantenni come il già citato Tamminga, il versatile Anne Wadman, autore anche di un'eccellente *Fryske fersleare* (Teoria del verso

frisone, 1953), il fantasioso Sjoerd Spanninga, e poi G. N. Visser, Marten Sikkema, il più giovane Freark Dam (nato nel 1924), nonché lirici ultramodernisti come Marten Brouwer e Jan Wybenga. Non meno numerosi i narratori, se si tiene conto anche di quelli, ormai anziani, ma ancora in piena attività, che esordirono prima del '40: Watse Cuperus, Abe Brouwer, Ulbe van Houten, Paulus Akkerman, e a loro — per l'opera postuma — si può aggiungere il compianto Nyckle J. Haisma, morto nel '43 a Giava in un campo di concentramento giapponese. Cuperus (nato nel 1891) narra con convinzione e calore; Brouwer, che ha dieci anni meno di lui e che ha coltivato anche il teatro, si è cattivato i lettori se non i critici; van Houten ha consacrato le sue doti di psicologo a problemi di vita religiosa; Akkerman, che è fornaio, ha scelto i suoi primi personaggi fra operai, garzoni di stalla, marinai; nelle ultime pagine di Haisma i paesaggi esotici sembrano vibrare per una disperata nostalgia della patria lontana, ormai irraggiungibile. Racconti, novelle, romanzi che rispecchiano, interpretano i vari aspetti della vita frisone: ecco l'apporto degli immediati successori di Simke Kloosterman e di Reinder Brolsma. Qualunque incertezza o insufficienza possa rilevarsi nella loro tecnica, per una conoscenza della Frisia che scenda un po' in profondità bisogna affidarsi proprio a loro. E ad alcuni altri che dopo la fine della guerra hanno trattato il romanzo storico di ambiente nazionale con aderenza alle singole epoche e scrupolosa nobiltà di arte: Liuwe

Brolsma, figlio del romanziere; la scrittrice che si nasconde sotto lo pseudonimo « Ypk fan der Fear »; il poeta e novelliere Ype Poortinga (nato nel 1910), di cui è stato tradotto in olandese il vigoroso *Elbrich* (1947-49), ampio e mosso affresco della Frisia sul finire del Cinquecento.

Tra le riviste, *De Tsjerne* (La zangola), fondata nel 1946 e puntuale nelle sue mensili apparizioni, ha brillantemente adempiuto negli ultimi anni una meritoria funzione di collegamento con altre « piccole » letterature (ad esempio la bretone e quella del Surinam), nonché di accurata informazione, con grossi fascicoli speciali sugli Stati Uniti e sulla Norvegia. Come si vede, il culto dei valori nazionali non esclude, nei Frisoni d'oggi, il commercio spirituale con tutto il resto del mondo.

Ma risultati concreti così notevoli probabilmente non sarebbero stati raggiunti se fosse mancata una solida base su cui edificare. Tale base fu fornita da quella antica cultura specificamente frisone, le cui testimonianze rimangono non soltanto nel capoluogo Ljouwert (Leeuwarden), ma anche in piccole città di nobile aspetto come Dokkum, Frjentsjer (Franeker), Harns (Harlingen), Boalsert (Bolsward), Sints (Sneek) e altre ancora, che strappano un po' d'attenzione anche al turista più frettoloso. Edifici pubblici e palazzine private, castelli, ville ed elaborati parchi e giardini evocano per lo più un tardo Medioevo o un Rinascimento di tipo germanico, che sono sì affini a quelli di Olanda, ma che con essi non si possono assolutamente identificare.

GIACOMO PRAMPOLINI

ARTI FIGURATIVE

Paul Klee:

«Teoria della forma e della figurazione»

Introducendo alla lettura, assai impegnativa, di uno dei testi fondamentali per la storia della pittura moderna: *Teoria della forma e della figura-*

zione di Paul Klee (*Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel, 1956: lezioni, saggi e note raccolti e editi da Jürg Spiller, presentato alla fine del 1959 in italiano dall'editore G. Feltrinelli con prefazione di G. C. Argan), per orientare il discorso all'interno di una ricerca estremamente

complessa e innovatrice che non solo si manifestò in opere, ma volle farsi teoria didattica per avviare i giovani a un metodo conoscitivo e a un'espressione artistica efficienti in tempi nuovi, ci riferiremo a un concetto la cui assunzione integrale e operante nell'ambito delle arti figurative riteniamo essere merito di questo pittore. In virtù di esso il trattato di Klee sulla pittura, ricavato in parte dalle lezioni che il pittore tenne al Bauhaus di Walter Gropius a Weimar dal 1921 al '22 (paragonabile per caratteristiche intrinseche e importanza storica a quello di Leonardo, come rileva Argan nella presentazione), non è, come può a prima vista anche sembrare, il tentativo di obiettivare una prassi soggettiva in sé priva di norme (solo all'inizio del suo lavoro Klee si domanda se l'autobiografia non sarà alla fine il suo unico risultato); i suoi postulati non rappresentano un modo di tradurre in suggerimenti formali nozioni attinte ad altre discipline così come la sua cosmologia non va intesa quale insieme eterogeneo di dati scientifici e filosofici accettabili nella misura in cui costituivano materia di convinzione per il pittore: tutti questi elementi sottintendono un'esperienza centrale, obiettivamente storica; sono impegnati ad esprimere anche metaforicamente e in modo traslato, oltre che diretto, l'esperienza dell'individuo in quanto entità fondamentale della realtà.

Questo modo di interpretazione del reale è possibile reperirlo dalla nozione prima della dottrina di Klee: « *La teoria della figurazione (Gestaltung)* è una teoria della forma con accentuazione delle vie che ad essa conducono », ossia della genesi che ha dato luogo alla forma medesima e che deve compiersi secondo quelle leggi di sviluppo attraverso le quali tutta la natura incessantemente rinnova il proprio moto di creazione. La forma, quindi, comporrà in sé l'apparenza e l'essenza della realtà particolare a cui si riferisce (secondo il convincimento: « noi sappiamo che ogni cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere »), in modo da consegnare ogni volta una nozione totale di essa. Penetrare la natura nelle sue caratteristiche anatomiche, fisiologiche, funzionali, al di là del suo aspetto di « natura morta », da un

lato arricchisce indefinitamente l'esperienza ottica a suo riguardo, dall'altra permette di « umanizzarla », di legarla per vie metafisiche (che Klee chiama: « comune radice terrestre e comune partecipazione cosmica ») al destino « naturale » dell'uomo. Quindi l'introspezione della natura è indispensabile a integrare i frammenti nel divenire del tutto e insieme a stabilire l'analogia sul piano dell'umano. La forma deve poter comprendere in sé questi significati per porsi come « valore » nell'ambito della creazione tipica dell'uomo: l'arte. Anche se le forme in rapporto con la natura non sono certo tutte le forme possibili, il mondo materiale e mentale essendo popolato di forme puramente astratte o emozionali, per Klee l'insegnamento di essa nel campo artistico appare insostituibile se il fine è di creare « organismi » formali qualificanti « esperienze vissute » e non formalismi tecnico-geometrici che postulano un consenso basato su una razionalità potenziale della mente umana, realizzando così un valore scisso dall'esperienza individuale. È evidente l'antitesi con la posizione di Mondrian, per il quale l'apparenza non avendo alcun punto di contatto con l'essenza viene annullata nella più elementare delle combinazioni geometriche, l'angolo retto negatore di ogni validità all'individuale, così come con la teoria classica della forma per la quale ogni apparenza rimanda a un'essenza concepita come il prototipo della specie entro una concezione rigidamente statica.

Klee fa sovente riferimento a ogni branca delle scienze, ma in particolare alla scienza naturale e alla fisica per confermare « il convincimento... che in confronto all'Universo il visibile costituisca solo un esempio isolato, e che ci siano a nostra insaputa ben più numerose verità », secondo l'esigenza romantica di indagare il senso dell'uomo nei confronti di tutto il creato anziché della realtà sociale come avviene prevalentemente in Picasso, altro massimo interprete della crisi della civiltà figurativa occidentale intesa in termini di « transizione ». Ma la condizione storica è la stessa e così la tendenza oggettiva: le ragioni che portano Klee a superare l'ansia dell'isolamento vivendolo fino in fondo sono le stesse che spingono Picasso

alle *Demoiselles d'Avignon* e a *Guernica*. Di questo stato di crisi Klee ha piena coscienza se può dire di F. Marc, poco dopo la sua morte, nel 1916 (« Journal », Grasset, 1959): « La transizione dell'epoca lo opprimeva, esigea che ci si affiancasse a lui nel cammino. Poichè era egli stesso ancora troppo umano e un resto di lotta lo avvinceva. L'ultimo stato di cose in cui il Bene era ancora assai comune, l'Impero borghese, gli sembrava invidiabile ». Al contrario, parlando di sè, sempre intorno alla stessa epoca: « Il cuore che ha battuto per questo mondo è in me come colpito a morte. Come se non avesse che ricordi per legarmi a "quelle cose"... Forse adesso si formerà in me il tipo cristallino? ». Così Klee è in grado di definire assai presto la sua posizione nel mondo dell'arte: « Sono un astratto con dei ricordi » dice di sè, per astratto intendendo il rigoroso attenersi a una concezione formale che faccia ricorso esclusivamente alle leggi intrinseche alla superficie del quadro (sia che l'articolazione formale si richiami a immagini del mondo reale sia che presenti immagini nuove, scaturite da un'esperienza più latamente umana e psicologica, ma non per questo meno reale) e nella quale il segno non venga asservito alla cosa rappresentata. Di qui l'interesse che egli pose assai presto (circa verso il 1912) ai procedimenti della figurazione infantile e che gli valse l'accusa di « primitivo », dalla quale si difese sempre con energia rivendicando al contrario la necessità di una suprema coscienza professionale, come purezza dei mezzi e selezione dei medesimi per chiarezza e coerenza di fare pittorico. I ricordi sono per Klee il modo di vivere « la transizione »: « Nella grande fossa delle forme, giacciono le rovine alle quali teniamo ancora. Sono esse a fornire materia all'astrazione... In questo mondo sprofondato... mi attardo... nella maniera in cui si pensa talvolta al passato ».

L'impossibilità di aderire al mondo borghese che gli si presenta nè più nè meno che come il mondo del « durare e non essere », del nulla appena celato da una facciata di virtù civili, lo invita non alla lotta ma alla resistenza per cui, con volto « privo di occhiaie », accetta di mo-

strarsi intorno « onesto e mediocre » come la società vuole che sia. Ma la resistenza gli ha rivelato il mondo dell'interiorità che gli permette di contemplare le cose « con occhio penetrante », e appunto questa è la rivincita di Klee, il cui « ardore è piuttosto dell'ordine dei morti e dei non nati », di svelare ciò che non è visibile, la verità contraddittoria del reale, il diabolico che si fonde col celeste, il bene col male in un equilibrio che nessuno può più stabilire per sempre nel nuovo mondo dei valori relativi.

L'energia morale che Klee aveva rifiutato di spendere sul piano del vivere sociale viene interamente trasposta nell'incessante sforzo di portare alla coscienza le fasi anche più remote e sub-coscienziali del processo creativo, i cui passaggi costituiscono l'ossatura della sua concezione formale. Che Klee intenda la struttura formale nella sua fase superiore come « organismo » sull'esempio della natura, sintesi di fenomeno e di funzione con tutto ciò che questo comporta sul piano dell'elaborazione tecnico-pittorica, la *Teoria* è una continua conferma. Resta da specificare il senso nascosto di questa concezione per il quale, a nostro avviso, la figurazione, superando l'analogia con la natura e i suoi processi creativi, viene a stringere un'entità complessivamente storica, l'entità individuale appunto (nota 1). A questo proposito serve molto bene una serie di capitoli nei quali, da più punti di vista, Klee approfondisce la distinzione fondamentale tra individuale e divisibile all'interno della nozione di « struttura ». L'articolazione divisibile (ossia composta da serie numeriche o da complessi numerici a carattere divisibile) è adatta a « ravvivare quei punti di una determinata composizione che ne abbiano bisogno » e svolge sovente una funzione ornamentale che « non ha alcun rapporto con gli interiori stimoli figurativi individuali ». Questi ultimi determinano la parte preminente dell'elaborazione formale che Klee chiama articolazioni individuali (ossia irriducibili a uno o a più numeri omogenei) o anche immagini articolate individualmente: essi non ammettono la divisibilità essendo « così concepiti che non si può toglier loro niente senza mutare il

carattere del tutto oppure... senza turbare o impedire la funzione del tutto ». Suddivisi in inferiori e superiori come in biologia, posseggono intrinseche proprietà che conferiscono loro una valutazione preminente all'interno delle articolazioni strutturali anche se per posizione o estensione siano ridotti in minoranza o limitati o subordinati relativamente all'evento che si svolge nel quadro. Infatti la loro supremazia non è di ordine quantitativo, ma qualitativo e consiste precisamente « nell'intensità del loro essere singolari ».

Ora, il modo come Klee intende questa « singolarità », come la fa vivere anche psicologicamente in rapporto al « non-singolare », alle altre « singolarità » e, all'interno di se stessa, alle energie che la determinano, quindi come concepisce il movimento stesso della realtà, è un modo intimamente dialettico. E infatti l'armonia, secondo la definizione di Klee, non è identità ma comporsi di una triade di elementi dei quali l'ultimo supera la tensione inconciliabile tra i primi due. Data la corresponsione assoluta tra energie formali e energie espressive (psicologiche e narrative, nota 2) i quadri di Klee vanno letti come alternanza continua di azioni e reazioni, movimenti e contromovimenti dell'individuo per eludere le coercizioni dell'ambiente, degli altri con le loro personalità contrastanti, persino di se stesso in quanto portatore di un destino sconosciuto. L'individuo di Klee, dotato dell'humour proprio di chi intende conservare comunque una certa dignità, non ha limiti nel gioco di difesa e d'offesa, abilissimo e alerte: dal contatto rivelatore dei sogni (che affollano la giovinezza del pittore) ha appreso che sono le cose apparentemente senza importanza quelle che colgono alla sprovvista e mutano il corso agli eventi.

Confrontando un disegno di Matisse con uno di Klee, si avverte talvolta nel francese una penetrazione altrettanto misteriosa della realtà, ma in Matisse è il visibile portato alla sua estrema significazione ideale che vive nei miti collettivi di una classe sociale, in Klee è l'invisibile colto nell'indefessa attività di qualificazione del reale da parte dell'individuo solo di fronte alla sua esistenza, avente a sfondo l'universo e come poli la vita

e la morte, la coscienza e l'inconsio, la ragione e il sogno.

Riferendosi anche a conclusioni tratte dalla musica polifonica nella quale avverte una continua alternanza di voci individuali e voci strutturali (un esempio è offerto dalla trasposizione grafica sul pentagramma di due battute di una frase a tre voci di Bach), Klee chiarisce il rapporto tra immagine articolata individualmente e articolazione divisibile come un rapporto individuo-forze esterne limitative della sua libera espansione o anche « padrone-servo ». Nella melodia con accompagnamento strutturale domina l'individuo mentre nel tema a due voci con accentuazione della parte strutturale l'individuo appare piuttosto « delicato (delicato e fiducioso) »; il coordinamento esatto dell'individuo alla norma e alla struttura su un'ampia superficie senza nuocere al proprio carattere individuale diventa simbolo degli « individui felici ». « Si potrebbero disporre su un imponente ritmo strutturale dei piccoli individui (e questo sarebbe un modo pessimistico di considerare l'individuo) », afferma ancora Klee in un altro passo della *Teoria*. Al contrario dell'elaborazione melodica, quella tematica vede l'articolazione strutturale e quella individuale in lotta per ottenere o mantenere « uguaglianza di diritti ».

Intimamente combattivi, carichi di suscettibilità nervosa alle provocazioni e di un profondo pudore al momento della tragedia, questi personaggi portano le contraddizioni nel loro interno per quell'inflessibile intuizione kleeiana che non ammette vicinanza di due elementi formali per quanto primitivi e eterogenei, senza che si sviluppino tra loro un'azione volta ad affermare una supremazia. Una retta e un cerchio, ad es., posti in contatto sprigionano energie che possono condurre a soluzioni più o meno drammatiche: l'affermazione dell'uno sull'altro si conclude con la modificazione dell'aspetto di uno dei due contendenti, l'amicizia con un accomodamento dell'aspetto di entrambi per reciproca influenza. Ma l'individuo nasconde in sé anche i germi del proprio destino che può condurlo fino all'annientamento o a un nuovo balzo verso la vita: spiegando la spirale Klee insiste sul significato ambivalente di essa a seconda

che si dispieghi verso l'esterno (movimento vitale, centrifugo, aperto sul cosmo) o verso l'interno (movimento mortale, centripeto).

In funzione di una realtà individuale di cui intendeva dar testimonianza, Klee elabora la sua teoria della forma (che verte soprattutto su problemi di statica e dinamica, di contemporaneità pluridimensionale, di elementi attivi e passivi, della relazione tra quantità e qualità, tra funzioni accentuate e non accentuate) anzi, secondo quanto afferma lui stesso: « Poichè non avevo pensato che alla forma, il resto era venuto da sè ».

Ora che la rosa dei nomi comprendente gli artisti più importanti della nostra epoca è stata negli ultimi anni notevolmente sconvolta per l'immissione di coloro che la cultura ufficiale, non potendone negare la grandezza, teneva a bada confinati in zone limitari come visionari, utopisti, impertinenti vittime dell'irrazionalismo decadente (contrapponendoli peraltro non a personalità diverse bensì a una zona di centro ideale, per mala sorte « improduttiva »), Klee più di ogni altro sembra destinato a tener aperta la via ai più giovani, a Wols e a Dubuffet per esempio.

Nota 1 - *Già nel 1905 Klee scrive nel diario: « L'individualità... è un organismo. Cose elementari del genere più diverso vi coabitano in maniera indissolubile. Volendo dividere, le parti perirebbero. Il mio io costituisce tutto un insieme drammatico. Là, sorge un antenato profeta. Là, urla un eroe brutale. Là, discute un alcolizzato con un dotto professore. Là, ruzgola un'artista lirica cronicamente innamorata. Là, il padre si oppone con pedanteria. Là, s'intromette lo zio indulgente. Là, borbotta la zia Cancan. Là, sghignazza la soubrette Glissant. E io li guardo fare, stupefatto. Una donna incinta vuole entrare in scena. Pst! faccio, non sei al tuo posto, qui. Sei divisibile. E lei svanisce ».*

Nota 2 - *« ...facciamo, disegnando un tracciato topografico, un breve viaggio nel regno d'una migliore conoscenza. Superato il punto fermo, si ha la prima azione motoria (la linea). Dopo un po', alti per riprendere fiato (linea spezzata ovvero, se ci fermiamo più volte, linea articolata). Occhiata all'indietro per vedere quanta strada abbiamo fatto (contromovimento). Si riflette sulla via da prendere (fascio di linee). Un fiume vorrebbe*

*ostacolarci il cammino, e noi ci serviamo di una barca (movimento ondulatorio)... Al di là troviamo uno che, come noi, vuol raggiungere il luogo d'una migliore conoscenza. Dapprima siamo uniti nella gioia (convergenza), ma un po' alla volta si manifestano divergenze (due linee ad andamento autonomo)... Attraversiamo un campo arato (superficie attraversata da linee), poi un fitto bosco. L'altro si sperde, cerca, e descrive perfino il classico tracciato del cane in corsa. Del tutto calmo non sono più neppure io... Dei canestrai tornano a casa sul loro carro (la ruota); con loro un bimbo gaiamente riccioluto (movimento a spirale). Più tardi l'aria si fa afosa e scende la notte (elemento spaziale). All'orizzonte un lampo (linea a zig-zag), ma sul nostro capo ancora qualche stella (seminata di punti)... (Da *La confessione creatrice*, 1918-1920 di P. Klee, in *Teoria della forma e della figurazione*).*

L'incisione a Kassel

Nell'imminenza di una esposizione internazionale quale quella della Biennale veneziana, rimandiamo a tale occasione un profilo della scultura attuale, che ci eravamo proposti di presentare nella recensione alla mostra di Kassel, anche tenendo conto delle esigenze di spazio e di opportunità. Riferiremo invece brevemente sull'esposizione della grafica (Druckgrafik) che, sempre a Kassel, costituiva nell'edificio del Bellevueschloss il terzo settore delle arti figurative del 1945 a oggi.

Sebbene considerata comunemente un'arte minore, quasi un'arte applicata, artigianale e insieme divulgativa (che contravviene alla legge dell'esemplare unico e irripetibile), la Druckgrafik, con ritmo sempre crescente da settant'anni a questa parte (che da tanto data all'incirca la sua ripresa dopo un periodo di relativo abbandono), si è definita un ruolo niente affatto secondario nell'ambito dello sviluppo artistico moderno. I maggiori artisti del nostro secolo vi si sono cimentati arricchendo indefinitamente l'avventura tecnico-sperimentale (lithografia, xilografia, serigrafia, acquatinta, incisione, ecc.), traendone idee e sti-

moli per la stessa produzione pittorica o addirittura raggiungendo in essa risultati sommi come è il caso, fra i molti, degli ormai celebri *Miserere* di Rouault e *Théogonie* di Braque. Mercanti di prim'ordine come Vollard e Kahnweiler hanno avuto il merito, dall'inizio del secolo, di incrementare questa attività (seguiti poi da altri galleristi ed editori) commissionando a Bonnaud, Vuillard, Redon, ecc. fino a Picasso e oltre, illustrazioni per poeti e scrittori molti dei quali, contemporanei, avevano più di una ragione per stabilire rapporti vicendevoli con questi pittori. Con quale esito di civiltà non è ormai più un mistero per nessuno.

Del resto l'interesse per la grafica non è un caso se la pittura dei nostri tempi, proprio nella misura in cui, superato il naturalismo, si avviava a processi di astrazione formale, tentando di proporre e di rispondere a istanze più latamente umane, psicologiche e filosofiche, trovava in questo mezzo espressivo un tramite inesauribile per comunicare anche i meandri più sottili del pensiero. Un artista acutamente consapevole dei problemi della forma scrisse nel 1908 che la linea, nella pittura naturalista, avendo il compito precipuo di delimitare differenti macchie di tonalità e di colori (attraverso le quali è resa ad « *abundantiam* » e nella maniera più semplice anche la minima impressione della natura), non svolge alcuna funzione autonomamente significante. Proprio nella realizzazione di questo significato autonomo della linea, svincolatasi via via da ogni « *a priori* » (la rappresentazione dell'oggetto naturale, le leggi della geometria, del quadro come superficie delimitata, ecc.) per approdare nella pittura più recente all'immediata testimonianza del « segno », può essere un modo per affrontare nelle sue ragioni interne lo sviluppo della pittura contemporanea. Di qui l'interesse di una rassegna specifica come quella del terzo padiglione di Kassel che aveva, ancora in Wols, un suo punto nevralgico, sebbene le prestazioni più prestigiose, anche da un punto di vista dell'innovazione tecnica, spettassero ai Maestri più anziani, primo fra tutti naturalmente a Picasso.

Ed è interessante notare come alcuni di questi artisti collaudati già nella prima metà del secolo, una volta posti nelle condizioni di commentare e interpretare puntualmente un testo poetico, abbiano fatto ricorso a un'elaborazione grafica che, rispetto all'opera più propriamente pittorica e plastica, si vale sovente di un elemento più illustrativo e decorativo. Nel senso che, di fronte alla necessità di « raccontare » personaggi, fatti, idee, la soluzione viene individuata nel procedimento tradizionale di esposizione, anche se con una maestria e una riduzione al nuovo gusto formale assolutamente smaglianti. Non si può immaginare niente di più sottile e di più perfetto del modo con cui Braque attinge ai rilievi attici, Picasso a Ingres e agli alessandrini, Matisse agli arabeschi persiani, ecc. La grafica si appoggia al mito, lo rinverdisce, lo ricrea, per narrare, ancora, un mito della civiltà. Solo in poetiche più recenti (ma con autorevoli predecessori da Arp a Miró a Klee), il racconto grafico sarà diretto, senza intermediari, in prima persona: l'uomo ritroverà la sua singola voce interpretativa quasi in « *trance* ».

Sovente anche i testi letterari saranno diversi (dagli Eluard, Ponge, Jacob, Cocteau ai Kafka, Sartre, Artaud), ma altrettanto sovente saranno gli stessi testi sottoposti a una nuova spremitura di significati per una violenta spinta in avanti che è stata piuttosto delle arti figurative, tra le due guerre, che della letteratura. E qui il discorso si ricollega a quello fatto a proposito della pittura.

Scorrendo uno schema cronologico preposto al catalogo della Druckgrafik col titolo *Qualche dato sulla storia della grafica dal 1945 al 1959*, troviamo elencati in bell'ordine i fatti grafici di maggior rilievo dell'ultimo quindicennio. Il 1945 si chiude con le variazioni sulla *Tête de jeune fille*, le 20 versioni delle *Deux femmes nues* e i fogli sul tema *Toreau* di Picasso, per realizzare i quali aveva lavorato per quattro mesi a giornata completa, affrontando tutte le tecniche « possibili e impossibili ». È questo anche l'anno in cui Wols illustra un testo di C. Bryen con incisioni, tecnica in cui diverrà insuperabile, peraltro non la sua prima prestazione del genere che risale invece al 1942. Nel '46 Picasso, continuando il lavoro dell'anno

precedente, porta a termine la serie delle *Françoise*; Matisse illustra di Alcoforado *Lettres portugaises* e Braque appronta le lithografie colorate *Théières et pommes*. Avvenimento di grande risalto del '47, l'ultima grande esposizione surrealista alla Galleria Maeght di Parigi in occasione della quale viene pubblicato *Le surréalisme* di A. Breton con numerose lithografie, xilografie e acqueforti di Arp, Ernst, Miró e altri. H. Laurens inizia la serie dei suoi volumi con xilografie per *Loukios ou l'âne* di Luciano; Matisse sviluppa la tecnica dei papiers découpés per la stupenda serie del *Jazz*; Picasso inizia le illustrazioni di *David et Bethsabea*, variazioni sul dipinto omonimo di Cranach; Wols esegue le acqueforti per *Naturelles* di R. de Solier. Nel '48 Picasso esegue alcune lithografie sul tema *Faune*, cartelloni per la sua prima esposizione di ceramiche a Vallauris e variazioni della *Femme au fauteuil* tra cui la prima colorata. Wols illustra *Visages* di Sartre; ancora Picasso opere di Iliadz, Gongora, Reverdy, I. Goll, M. Coleridge. Tériade pubblica le acqueforti di Chagall per *Le anime morte* di Gogol. Il *Miserere* di Rouault, originariamente destinato a Vollard, appare in numero ridotto (58 fogli invece di 100). Matisse illustra *Florilège des amours* di Ronsard; Berke, Fassbender e Trier eseguono xilografie e acqueforti su vetro per *Volare* di Sartre. Ad Amsterdam appaiono le stampe del gruppo *Cobra*, tra le quali lithografie di Appel, Constant e Corneill. Anche A. Jorn, fondatore del gruppo, esegue in Danimarca le sue prime acqueforti. Dapprima senza destare interesse, escono le lithografie di Chagall per le *Mille e una notte* e le sue prime lithografie a colori. Le prime lithografie colorate di H. Hartung vengono stampate da Pons nel '49. Wols illustra Artaud, Paulhan, Kafka, Sartre, Lambrichs e Iliadz. Miró, Ernst e Tanguy compongono acqueforti per *L'Antitête* di T. Tzara; Braque illustra *Le soleil* di Char, e Masson *Les conquérants* di Malraux. Nel '50 appare il *Cirque* di F. Léger; Matisse illustra i *Poèmes* di Ch. d'Orléans, Picasso le opere di Gaudet, Tzara, Césaire; Braque conclude le acqueforti e acquetinte per *Milarépa* e per *Cinq Sapates* di Ponges. St. W. Hayter, appena tornato dall'America, apre a Parigi l'Atelier 17

dove lavorano e stampano artisti di tutto il mondo: in questo momento esce in Inghilterra la sua opera fondamentale sulla tecnica della stampa manuale. Iniziate nel '48, solo adesso appaiono le lithografie colorate di Miró per *Parler seul* di Tzara. Del '51 sono le lithografie colorate di H. Moore per il *Prometheus* di Goethe; le xilografie di Laurens per i *Dialoghi* di Luciano; le illustrazioni di Picasso per il *Dons des Féminines* di Penroses; le lithografie colorate di Miró tra cui *Petit chat au clair de lune* e *Les oiseleurs*. Il '52 è l'anno delle grandi acquetinte di Picasso, tra cui *La femme à la fenêtre*, *Crâne sur la table*, *Crâne de chèvre* come pure le scene di corrida, *Le picador* e *Le picador blessé*. Di Chagall appaiono le acqueforti per *Les fables* di La Fontaine. C. Valentin fa apparire a New York le xilografie e le poesie di H. Arp *Dreams and Projects* e stampa le prime lithografie colorate di Marino Marini. Del '53 sono le illustrazioni di Picasso per i *Six contes fantasques* di Toesca; Laurens appronta xilografie per i *Contes* di Saroyan; Miró le due serie delle sue acqueforti colorate. Nel febbraio del '54 appaiono a Vallauris diversi esemplari con vecchi e nuovi temi di Picasso tra i quali le lithografie *Jeu du toreau*, *La répétition* e le variazioni in parte colorate per *Il pittore e la sua modella*. Esce infine anche la cartella *Poèmes et Lithographies* con testi manoscritti di Picasso, un'opera che è come il compendio della sua padronanza di ogni tecnica grafica. Ecco ancora: l'*Album 13* di Miró; una serie di teste di donna ad acquatinta di Matisse, ultimo suo lavoro grafico; acquetinte colorate stampate da Soulages e Hartung. La moglie di Wols, Grety, fa pubblicare di nuovo in una cartella tutte le acqueforti del marito dal '42 al '49. Nel '55 escono le acqueforti di Braque per *Esiodo*; Picasso illustra Suarès e Tzara; Tériade pubblica *Le poème de l'angle droit* di Le Corbusier. Nel '56 *La Bibbia* di Chagall, completata, appare. Miró illustra *Les bagatelles végétales* di Leiris; appaiono le illustrazioni per Crevel, M. Jacob e Grey di Picasso. Nel '57 una novità americana: le illustrazioni di B. Shahn per *The Sorrows of Priapus* di W. Dahlberg. Picasso esegue otto lithografie sul tema *Jacqueline* e altri lavori tra cui la testa del mercante Kanh-

weiler. Riprendendo un progetto interrotto nel '27, Picasso esegue ventisei fogli ad acquatinta per illustrare il primo manuale di tauromachia del XIX secolo dello spagnolo Pepe Illo: il volume non è ancora apparso. Del '58 è *A toute épreuve* di Eluard con xilografie colorate di Miró; *Mauvais sujets* di Paulhan con acqueforti colorate di Chagall. Le lithografie colorate che compongono l'opera

incompiuta di Léger *La ville* escono nel '59 (in numero di 28 invece di 100). Miró esegue una serie di acquetinte tra cui *Stige* e *St. James Parc au crépuscule*. Un album di Arp appare presso Denise René; Appel appronta lithografie per le poesie di Frénaud. Tra il '58 e il '59 J. Dubuffet esegue le lithografie *Pavage de peau*, *Les fruits de la terre*.

CARLA LONZI

TEATRO

Il Gabbiano

L'unico spettacolo che ricordi quest'anno il centenario di Cechov, sembra essere questo *Gabbiano* rappresentato in una piccola sala romana in una edizione, quasi sussurrata da teatro intimista, essenzialmente lirica e trasognata. Eppure a rileggere i drammi del grande scrittore, che pienezza di sentimenti e che senso realistico di considerare le cose! C'è proprio quell'impegno meticoloso, vivo di concedere alla realtà stessa una forza drammatica di rappresentazione, per cogliere la pienezza di ogni sfumatura della stessa esistenza. Per cogliere il calore dei personaggi, i sentimenti, i gesti, i pensieri.

Il Gabbiano da molti considerato sensibilmente inferiore per « una certa astrattezza di contenuto umano » a quelli che, oramai, sono considerati i drammi maggiori di Cechov, *Zio Vania*, *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, raccoglie, invece, tutti quei ricchi fermenti che sviluppano la malinconia cechoviana verso quella dialettica ideologicamente costruttiva che è — nel significato più moderno — la ragione profonda della sua vitalità di scrittore. Premessa indispensabile per capirne i densi significati morali — quella sua rappresentazione continua della noia e della malinconia, quella sua ricerca attenta nel rendere lo spirito di una classe in attesa, divisa tra coloro che credono

al mondo, alla vita e coloro che non credono: « Io ho una gran sete di vita, di lotta, di lavoro » dice Tusenbach ne *Le tre sorelle*. In fondo nel *Gabbiano* il dibattito ideologico non si identifica con le idee sul teatro enunciate da Costantino, nè la struttura drammatica si basa soltanto sulla sua immatura predestinazione. Ma su tutto il lento svolgersi di quel certo conformismo dell'epoca, sull'impeto romantico di quel giovane che sente urgere dentro vita e poesia ma che crede di doverle esprimere convenzionalmente per acquistarsi un diritto al rispetto, proprio lì nel mezzo della famiglia e soprattutto dalla madre — Irina Nicolaievna — che pure non stima. « Il vostro soggetto lo avete preso nel campo delle idee astratte — dice a Costantino il medico Dorn — ed è così che bisognava fare, perchè l'opera d'arte deve assolutamente esprimere qualche grande idea... ». Un modo come un altro per affermare un luogo comune in arte, che certamente Cechov non condivideva. Ma era necessario anche sforzare le proprie idee per cogliere meglio nel segno di quella calda estate, nel giardino dei Sorin, tra gente stanca di aderire in maniera attiva alla vita, alla speranza. Tutta la polemica, che vede contrapposti Costantino e Trigorin, il giovane d'istinto e lo scrittore di mestiere è, a ben vedere, una polemica per simboli: Cechov partecipa un po' dell'uno e un po'

dell'altro, dei due personaggi, sa che negli ardori romantici del giovane e nella meditata rinuncia dell'altro c'è quel tanto di buono che vale a salvare l'anima e l'intelligenza. Quanto è lontano Trigorin dall'insopportabile professor Serebriakov! E quanto è lontano il fallimento di Costantino da quello amaro, sottile di Astrov in *Zio Vanja*: « Per me e per te c'è una sola speranza: la speranza che, quando saremo nella tomba, ci venga a visitare qualche fantasma: piacevole, magari! ». La poesia di Cechov, nel *Gabbiano*, sembra soffermarsi su questi particolari ritratti di adolescenti feriti, su questi dolorosi stati emotivi, quasi che il desiderio di sognare non resti mai pari ai meriti reali di fare e di agire. Così è per la giovane Nina, innamorata di Costantino e poi perduta da Trigorin, con quei suoi sentimenti esasperati che le vengono su, improvvisamente, ad urlare, la sua confusa coscienza di vivere: « Per la felicità come quella di essere una scrittrice o una attrice, io sopporterei l'ira dei parenti, la povertà, le delusioni, vivrei in una soffitta, mangiando pane nero... ma in compenso potrei aspirare alla gloria... ». E sarà proprio il confronto tra la Nina del secondo atto, tutta presa da questi suoi folli sogni e la Nina del quarto atto che ritorna amareggiata e delusa (« È come se la mia giovinezza si fosse schiantata di colpo... ») a chiarire la definizione di una decadenza e a meglio rendere quel concetto dell'illusione che, nei personaggi di Cechov, è sempre la molla per una loro alienazione compiuta. La malinconia cechoviana nasce da questa riflessione continua tra desideri e realtà, tra il mondo sognato e quella disperazione che si è, invece, raggiunta. Ma questo decadimento ha radici nella profonda concezione fatalistica che pervade una certa società che si annoia, che soffoca le stesse aspirazioni, perchè inadatta a comprendere le speranze che dovunque si accendono: « Voi avete trovato la vostra via; io vado ancora errando in un caos di sogni e di immagini senza sapere perchè e a chi tutto ciò sia necessario » dice Costantino alla fine. La consapevolezza nasce in Cechov proprio per l'analisi che ha saputo dare dei sentimenti incerti, proprio per questo

itinerario disperato che ha saputo tracciare nel cuore di quegli uomini che hanno perduto la certezza di una speranza («...da giovane volevo diventare un letterato e non lo sono diventato...»). Per questo il teatro di Cechov riesce a scavare sempre più nella realtà, a muoversi in una direzione anticipatrice, moderna. Con il suicidio, Costantino conclude un suo fallimento, lasciando attoniti ed indifesi quanti non lo capirono, in vita. In quell'attimo, tutti i pensieri degli altri sono tesi a ricostruirne la vita, a ripercorrere l'itinerario che lo ha portato, in così breve tempo, alla morte, per coglierne, quasi, i segni della predestinazione. La madre che non era stata capace di comprenderlo, che non aveva saputo districare il groviglio di sentimenti che facevano, già da prima, disperare il cuore del figlio, rimane assente dalla tragedia: « Fate uscire subito Irina Nicolaievna. La questione è questa: Costantino Gavrilovic si è ucciso... ».

Certo anche il meccanismo della commedia, legato ai simboli, ha una struttura immatura: c'è una tipicizzazione che muove dai casi limite per il giovane e la ragazza e che non coglie il tipico, in senso realistico, come per gli altri più definiti personaggi dei suoi drammi maggiori. Ma il respiro poetico impegna costantemente un giudizio. Il tratto essenziale della sua poesia — il pudore — si coglie in ogni battuta, in quella intonazione profonda che dà corpo ai vuoti dell'anima. I personaggi di Cechov mostrano una condizione umana, rendono il ritratto dell'epoca: ma nella loro incapacità di superare l'incomprensione, essi sentono che qualche cosa avverrà: « Verrà un giorno in cui tutti sapranno perchè sia così... pace e felicità scenderanno sulla terra » dice Olga, concludendo *Le tre sorelle*.

Per cogliere questi valori drammatici essenziali, bisognerebbe avere il coraggio — da parte di un regista moderno — di toglier via ogni riferimento sognante alla rappresentazione. Mario Ferrero, che ha curato l'edizione del *Gabbiano* da cui muovono queste nostre note, non sembra aver compreso tale esigenza. Si è immerso nel sogno e, se così può dirsi, ha dato una interpretazione onirica del

dramma, seguendo, quindi, una tradizione convenzionale che soltanto Visconti, con *Le tre sorelle*, era, forse, riuscito a incrinare.

La visita della vecchia signora

Di Dürrenmatt si finirà per parlare a lungo, per caratterizzare questa stagione letteraria del teatro, contraddistinta da un ritorno alla stilizzazione, a un richiamo tra l'espressionista e il simbolico, con accenti di vivissima satira del costume. Il nome di Brecht viene subito alla mente, se si considerano certe sue favole amare, disperate, gli apologhi della miseria e della non solidarietà tra uomini non ancora riscattati da una forza positiva di intendere la speranza. Dürrenmatt si pone decisamente nel solco di questa rinnovata tradizione, spezza il conformismo di situazioni «normali» e crea l'assurdo, dove, però, ogni cosa è dentro la verosimiglianza, che in arte è più importante del vero.

La visita della vecchia signora ripropone con forza questo esame di un clima nuovo, che riporta le scene agli anni di un fermento creativo, dove regia, attori e scenari custodiscono questo senso di rinnovamento, sino ad approdare ad una lucida e spietata visione etica. Apologo anche questo, dunque, per dimostrare «à rebours» cosa siano i valori di giustizia e di solidarietà, quando questi vengano a scontrarsi contro l'offerta di una favolosa ricchezza. E come sia fragile la umana coscienza, quando, nel momento più duro in cui il cuore è più provato, si inserisce, come cuneo, la speranza di un benessere da troppo tempo desiderato. E la speranza per cui vivono gli abitanti di Gullen, già ricca e prosperosa cittadina, in qualche parte di Europa, ora ridotta in miseria, è l'attesa della vecchia signora, la miliardaria. Una sorta di Godot, meno metafisico di quello di Beckett, perchè in questo caso l'attesa non resta delusa. Ma non per questo meno crudele. La vecchia signora arriva, con una sua strana, incredibile corte, con i suoi ricordi da lungo tempo meditati, con la sua lucida e spietata sete di vendetta. È un simbolo, naturalmente, con quella sua gamba di legno e con quella mano finta da inve-

rosimile manichino, ma un simbolo concreto e spietato che ha solo la dolce deformazione dei sogni. Dürrenmatt ha veramente ricostruito l'attesa perduta, continua di questa gente di Gullen che, inspiegabilmente, ha visto morire, ad una ad una, tutte le sue attività, sino alla più assoluta miseria. La vecchia signora è la speranza. Ma una speranza spietata: lei arriva, accetta i ricordi, le illusioni perdute; accetta gli omaggi del sindaco, del prete, delle donne del posto; accetta di rievocare, con un suo vecchio corteggiatore, Alfred, le ore di felicità perdute, nel fitto del bosco o nel fienile di Piter. E accetta di donare alla città un miliardo — cinquecento milioni per le industrie e le fabbriche di Gullen, cinquecento milioni per tutte le famiglie disperate — purchè sia ucciso proprio quell'Alfred che fu il suo primo uomo e che non ebbe il coraggio di riconoscerle il figlio, mandandola via dalla città, come una donna perduta. È la vendetta, dunque, che ha mosso il cuore di questa vecchia signora, padrona del mondo, che ha distrutto l'economia di Gullen con il solo preciso scopo di mettere alla prova il cuore generoso degli abitanti: «Signora, siamo ancora di Europa non siamo ancora dei pagani — dichiara sdegnato il borgomastro, respingendo l'offerta — rifiuto in nome dell'umanità». Ma la signora può attendere. Comincia così la favola più amara di Dürrenmatt, il ritratto di questa civiltà non ancora pagana che, attraverso i gesti di una logica sempre più desolante e spietata, arriva al compromesso con la coscienza. Giorno per giorno il cuore degli abitanti di Gullen si incrina; ed ognuno di loro si adatta a questa idea di benessere: riprende a comprare, fidando nel credito, convinto che prima o poi qualcuno compirà la vendetta. Nessuno ha il coraggio di dirlo, ma ognuno cova, nell'animo, questa nuova tormentosa speranza. La stessa famiglia si dissolve dall'interno: la moglie e i figli di Alfred confidano nell'assassinio del marito e del padre. Ma senza astio, senza rancore; con il sorriso e le premure proprie dell'animo «non pagano» di questa vecchia Europa.

I quadri si susseguono ai quadri: la malinconia della signora, chiusa nella sua disincantata umanità, è agghiacciante. E attorno ad Alfred tutta

la città torna a vivere, riprende le sue antiche abitudini, fuma i migliori sigari, veste gli abiti più belli, spende — a credito — come se la ricchezza già fosse entrata nelle sue case. Alfred sente il peso di questa minaccia, vede in ogni viso di amico un segno ostile, una luce cattiva, anche se le buone parole e l'affetto sembrano essere addirittura aumentati. Lei, la vecchia signora, ha il suo mondo chiuso, in cui alterna gesti e parole, con spietata freddezza; la sua corte si muove dietro ai suoi capricci, i mariti si sussseguono ai mariti, le sue piccole gioie infantili la conducono appresso ai ricordi. La chiesa di Gùllen, la camera della vedova Boll, il bosco, il fienile. Lei vive la sua vita, soddisfatta di avere infranto la coscienza in quei cuori, altrimenti, senza speranza: « Ora siamo vecchi — dirà ad Alfred — tu ormai miserabile ed io dilaniata dai coltelli dei chirurghi, ed ora voglio la resa dei conti: tu hai scelto la tua vita e costretto me nella mia. Tu volevi che il fluire del tempo venisse sospeso, or ora, nel bosco della nostra gioventù, pieno di passato. Ora io l'ho sospeso, ed ora voglio giustizia, giustizia per un miliardo ».

Nel tracciare il ritratto di questa vecchia signora, Dürrenmatt non ha voluto solo richiamare meccanicamente in vita una simbologia astratta: ha cercato di rendere questa sua presenza viva e, a suo modo, colma di malinconia. Sarah Ferrati ha perfettamente inteso il lento muoversi dei sentimenti, concedendo a questo martoriato corpo di donna, una dignità ed una forza in ogni senso persuasiva e coerente. Indimenticabile vecchia signora, chiusa davvero nei suoi sogni che, essendo per lei realizzabili, perdono la carica di umanità per divenire spietati. Padrona del mondo, Claire Zachanassian vuole impadronirsi anche delle anime degli uomini. E con la sua ricchezza anche ciò le diventa possibile. La vecchia Europa e la sua gente, allenata alla dialettica della civiltà (e lo

stesso Dürrenmatt scrive nella premessa di non essere sicuro di agire diversamente, in quanto europeo, da quella gente, se dovesse trovarsi in una situazione consimile), per una logica interna passeranno dallo sdegno iniziale alla accettazione della proposta. I principi morali si scontrano contro i debiti contratti da tutti i cittadini, uccidere Alfred è ora una necessità irrinunciabile. Ma l'ipocrisia deve mettere anche questo assassinio a posto con i valori morali: Alfred è colpevole. Ucciderlo è un fatto di giustizia. Così la « donazione di Claire Zachanassian è accettata. Non per amore di denaro, ma per amore di giustizia e dovere di coscienza ». La favola amara a questo punto finisce. Alfred è ucciso e la vecchia signora concede il suo assegno. La coscienza degli uomini ha ceduto al compromesso.

Giorgio Strehler ha diretto questo dramma di Dürrenmatt con convinzione profonda: ha visto personaggi e ambienti in una continua luce grigia, cogliendo il senso di questa speranza impossibile negli ambienti stilizzati, nello squallore dei personaggi. Il ricordo della sua messa in scena de *L'anima buona di Se-Zuan* si è fatto sentire, quasi l'intonazione brechtiana del testo gli avesse suggerito un'identica forza di linguaggio, una patina appena appena graffiata, come di carbone sul muro. Così il quadro iniziale nella stazioncina di Gùllen, così il banchetto all'*Apostolo d'oro*, che ripeteva uguali movimenti e accostamenti di tinte. Monocromatiche, queste scene di Damiani hanno dato la giusta cornice all'azione. Della Ferrati si è detto: gli altri — Tino Buazzelli il borgomastro che traduce con efficacia il lento passaggio dallo sdegno alla accettazione e Tino Carraro, Alfred, il più disperato di tutti, il più umano e il più umile — sono stati misurati e precisi nei gesti e nella rappresentazione, stilizzata solo per quel tanto che rende verosimile questa favola, agghiacciante per la sua logica spietata.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Cronache di oggi nell'opera lirica

Il tentativo di un teatro lirico « cronistico » non è nuovo: si innesta sul grosso movimento che fu detto « verista » e che il pubblico mostrò di gradire allorché esso si impose alla fine del secolo scorso: caddero allora gli eroi e le eroine inesorabili, tramontò il linguaggio altisonante più retorico che poetico, e personaggi umili, situazioni familiari, ambienti pittoreschi contemporanei popolarono il teatro lirico: il palcoscenico che sembrava riservato alle grosse figure storiche esaltate dalla drammatizzazione dei loro atti, alle figure che arrivavano ad essere espressione e addirittura personalizzazione di sentimenti e di passioni, diventarono anche piattaforma di vicende più intime e raccolte dove le espressioni erano quelle del parlar quotidiano, e i personaggi erano nostri vicini di casa. La lirica si imborghesì e i tentativi di trasferirla di nuovo nei saloni monumentali non ebbe molta fortuna: le eccezioni che potremmo elencare confermarono cotesto nuovo gusto del semplice e dell'elementare. Gioverà in altra sede studiare a fondo gli effetti che la nuova clientela stipata alle porte del teatro lirico produsse su di esso: oggi interessa, a seguito di due novità importanti, guardare a un certo sviluppo della corrente affermatasi quasi settanta anni or sono. E si tratta appunto della corrente cronistica.

Nel secondo dopoguerra fatti ed episodi della vita quotidiana furono lo spunto per ideazioni drammatiche che simboleggiarono il malessere, il disagio o la disperazione prodotti da certi ingranaggi della vita di oggi; e così la politica, la burocrazia, il convenzionalismo sostituirono con ferocia inesorabile i tiranni di buona memoria, e l'umanità genericamente intesa ne divenne la vittima. Opere che nascondevano una morale (inutilità della lotta contro il destino, della rivolta contro l'oppressione, della ricerca della libertà) suscitarono un sicuro interesse e gli autori rac-

colsero onori meritati. Sarebbe stato lecito forse mettere in guardia certi entusiastici sostenitori contro il pericolo che era in vicende dove l'interesse drammatico non era acceso da più profondi tormenti, ma illuminate soltanto dalla cronaca; il pericolo cioè di cadere nel troppo facile, nell'ovvio, di ridurre certi problemi alle lamentele generiche che affollano i discorsi di tutti i giorni; sarebbe stato lecito farlo, ma forse inutile, perché il corto respiro che era in certe argomentazioni non ha dato vita lunga a certi successi. Vediamo, anzi, che la tendenza affermatasi pochi anni or sono già tenta altre strade e vediamo ancora sì il nostro tempo, riviviamo fatti di cronaca del passato prossimo, ma attraverso figure che hanno influenzato tragicamente l'epoca nostra, sicché la cronaca ha già diritto di essere elevata al piano storico.

Le due opere apparse in questi ultimi mesi sono *La morte di Rasputin* di Nicola Nabokov su libretto del poeta Spolding e *Mayerling* di Elena Barbara Giuranna su libretto di Viviani. Raccontano cioè episodi della storia recente, il primo del 1916 e il secondo della fine del secolo scorso. Episodi che suscitarono lo scalpore che tutti sanno, e che a causa di tanti lati tenebrosi e oscuri da cui furono circondati, e che ancora la rivelazione non ha illuminati, caddero direttamente sotto le indagini degli storici.

L'opera di Nabokov, che è stata rappresentata con grande successo al teatro di Colonia pochi mesi or sono, parte da una impostazione felice. Tutti sanno che Rasputin fu un uomo di una forza magica: avvelenato dal gruppo dei congiurati che volevano liberare la Russia dalla sua triste influenza egli non morì; anzi, quando i congiurati lo pensavano già in coma, ebbe un risveglio pauroso e ci vollero molti colpi di rivoltella per finirlo: ebbene, tolti gli episodi veristici del principio e della fine, tutta l'opera è nella rievocazione dei fatti trascorsi che il sub-

cosciente di Rasputin proietta sugli spettatori: la guarigione dello Zarevich, la sua passione per la principessa Marina, la seduzione della ragazza, le notti tra i suoni e i balli degli zigani. Soluzione felice specie là dove la rievocazione si riallaccia al risveglio dal coma: le visioni torturanti lo riportano alla realtà e il suo ritorno alla vita è come il proseguimento dell'azione sognata. La musica va diritta allo scopo; con abile giuoco essa è realistica e funzionale all'inizio e alla fine, in corrispondenza cioè degli episodi realistici (e ricordiamo la canzone ossessionante che un disco ripete, il dialogo concitato dei congiurati, l'ansia dell'attesa dell'ospite espressa da pause intercalanti il discorso dell'orchestra), si innalza ad un lirismo commosso nella scena del miracolo, si intorbidisce nella scena della ragazza sedotta (scena anche questa felice perché riflessa soltanto nella curiosità pettegola delle signore che aspettano in un'anticamera nella casa di Rasputin), diventa animosamente tragica nella scena con gli zigani, specie allorquando la rievocazione è intercalata dagli incubi che affollano la sua coscienza. Bisogna dire che l'opera si è giovata di una messinscena mirabile quale di rado si incontra; le scene di Gaspar Neher e la regia di Schu hanno saputo staccare la realtà dal sogno; i fatti ricordati si ambientavano in scene che nascevano dal buio, scomparivano nel buio, sicché risultò felice il riferimento alla memoria che annaspa nell'inconscio prima di dare forma alle immagini. Anche l'esecuzione musicale fu buona; forse un altro direttore avrebbe dato ricchezza di accenti alla partitura realizzata con felicità e colore.

Mayerling di Elena Barbara Giuranna è la dimostrazione di una capacità matura non solo musicale, ma anche teatrale. La tragedia addolcisce i suoi colori nel tenero idillio degli amanti, e l'opera è felice proprio nelle pagine più ardue. Gli autori, più che colpire accusando, hanno saputo attutire

con indulgenza i contrasti più aspri; hanno guardato più al fatto umano che alle sue conseguenze storiche. La Giuranna, è bello dirlo, usa il linguaggio più efficace là dove l'urto drammatico dà vita alla teatralità, e gli accenti sono efficaci, la tematica espressiva. La faciloneria e la sciattezza non sono certo di casa in quest'opera che sa mantenere sempre vivo l'interesse di chi guarda ed ascolta. Forse le parti decorative andavano risolte con maggiore rapidità, certi compiacimenti ad una bravura di mestiere potevano essere risparmiati: ma l'opera è viva, animata, tesa nella sua organicità, ed efficace nel taglio scenico; i contrasti drammatici, infatti, hanno trovato nella musica una alleata capace di esaltarne la vivezza. La esecuzione ottima del Teatro San Carlo ha contribuito al successo caloroso.

Le due opere di cui abbiamo parlato non danno certo l'avvio a nuovi orientamenti nel teatro lirico; riflettono tutt'al più il bisogno di alcuni musicisti di affrontare fatti e persone dei nostri giorni, di accelerare cioè il processo per il loro passaggio dalla cronaca alla storia. Ma non crediamo che ci verrà inflitto dal teatro lirico il ricordo di avvenimenti che non hanno titoli sufficienti per restare nella nostra memoria. In sostanza, a parte il loro valore musicale che è rilevante, le due opere non sono certo la base di una nuova scuola: tuttavia sarà interessante seguire le reazioni del pubblico, vedere se il ritorno attraverso la musica di fatti ancora vivi o da poco scomparsi dall'attualità suscita interesse e curiosità, perché, in caso affermativo, sarà necessario procedere ad altri tentativi, sopra basi diverse, tuttavia, fuori cioè dalla convenzionalità melodrammatica che temiamo sia l'ostacolo più grave all'avvicinamento del pubblico di oggi all'opera di oggi. È un altro argomento che sarà interessante proporre per una discussione approfondita.

MARIO LABROCA

CINEMA

«Mirabile monstrum»

Uscendo da un'orgetta squallida, in casa di una ricca « annullata » della *café society*, nei pressi di Ostia, una comitiva di *rastas*, maschi e femmine, assiste alle ultime fasi di una pesca alla sciabica che, alle prime luci del mattino, frutta l'insolita cattura di un mostro di mare, una specie di enorme razza o che altro sia, flaccida, dall'occhio fisso, quasi umano. Chi conosca lo stile, la forza — e le debolezze — di Fellini, non può mancare di ravvisare in questa parvenza abnorme il simbolo, il sigillo araldico con cui il regista ha voluto firmare questa sua *Dolce vita*, « opera omnia ». Senonchè i simboli sono come le ciliege, l'uno tira l'altro: e il povero mostro dall'occhio sbarrato diventa per lo spettatore un po' stanco — tre ore di spettacolo — l'emblema di tutto il film, gonfio, zeppo, « mirabile monstrum ». Che, del resto, è un riconoscimento, un'attestazione di merito.

Tutto si può dire di *La dolce vita*: intendiamo, molto bene e molto male. Ma sarebbe da ingenerosi e ottusi torcere il naso dinanzi a un lavoro come questo dove le più straordinarie riuscite sottintendono il più caparbio coraggio. Sono riuscite al cui paragone l'obbiettivo incombente, implacabile dei *Tricheurs* e di molti prodotti della famigerata « nouvelle vague » (Truffaut eccettuato) paiono esperimenti di ragazzi.

Coraggio, dicevamo, e non soltanto nell'intraprendere un lavoro mastodontico che inevitabilmente conduce a qualche caduta: in sede letteraria, le cadute del Balzac deteriore e di molto Zola.

Ma strano, per esempio, che assai di rado negli indignati commenti cui ha dato luogo *La dolce vita* si sia posto l'accento sul primo atto di coraggio del regista: quella magnifica apertura dove un elicottero, con appesa la statua del Salvatore in cartapesta, passa su Roma, diretto a San Pietro: col seguito di fotoreporters e di altri accessori che lo spettatore conosce: eppure si trattava di una cannonata, e non in senso metafo-

rico. La coraggiosa apertura si lega, d'altronde, al già celebre episodio del « miracolo » fasullo, uno dei pezzi più prestigiosi del cinema attuale.

Il film di Fellini è stato definito, in sede narrativa, un romanzo « aperto », un susseguirsi cioè di *tranches de vie* senza intrigo centrale, la cui conclusione è lasciata al pubblico. Questa definizione, sebbene ingegnosa, non ci sembra convenire al carattere della *Dolce vita* che, come opera di cinema, ha dietro le spalle quella serie di film a episodi staccati e convergenti allo stesso fine che cominciò con *Paisà* di Rossellini ed ebbe un largo seguito in Italia e in Francia, nell'immediato dopoguerra: film antologici che tendevano a dimostrare, con diverse esemplificazioni, un clima, un costume, una situazione sociale. Ora, come a questi lavori, anche alla *Dolce vita* non ci sentiremmo di applicare la formula di romanzo aperto che è del tutto letteraria e imposta problemi strutturali che l'attuale film non ha voluto, giustamente, tener presenti.

Tenue, ma pur sempre velleitario e qualche poco fastidioso, è il filo che annoda l'uno all'altro i diversi episodi della *Dolce vita*: quel Marcello Rubini, giornalista di rotocalco, spettatore comandato e attore contaminato, la cui persona e la cui storia personale è causa dei più gravi errori del film. Giacché non c'importa niente delle sue baruffe con la piccola appiccicosa amante e neppure delle sue nebbiose ambizioni intellettuali, dei suoi soprassalti nostalgici verso la vita sana e innocente. D'accordo, a *commère*, o meglio un presentatore occorreva a Fellini: ma lo avremmo gradito più impersonale, più « occhio di vetro ». Ne è prova l'infelicissima inserzione del personaggio Steiner, il compagno di studi ritrovato in chiesa, musicista, filosofastro, intellettuale, esponente di un salotto letterario che evoca mode degli anni venti, dove attori improvvisati, nella fattispecie artisti e scrittori contemporanei assai noti, figurano come pesci fuor d'acqua, costretti a battute del tutto estranee

al loro costume. Possibile, abbiamo pensato, che Fellini, con tutta l'esperienza e i mezzi che si ritrova, non sia riuscito ad azzeccare il tono di un autentico salotto letterario dei nostri giorni dove non mancano motivi a un'ironica riflessione, ma non si cantano nenie orientali e non circolano vecchie poetesse nordiche in tunica preraffaellita? No, non è possibile. Ma lo scaltro regista aveva le sue buone ragioni per evitare certi scogli. Sta di fatto, però, che tutto quanto ha nel film attinenza con le vicende private di Marcello, sa di divagazione gratuita, marginale. Persino il delicato, crepuscolare racconto della serata col padre, nel vecchio *night*, non ha mordente e sembra appartenere a un altro film, quello in cui troverebbero posto conveniente le scenate di Emma e persino l'apparizione della ragazzina umbra, appello al costume della sana provincia.

Ma, ripetiamo, molto bisogna perdonare a un regista come Fellini, capace di far muovere le masse del « miracolo » come solo un grande capitano del cinema può fare: un'impresa che ci riporta il lontano ricordo di *Hallelujah*, di gloriosa memoria. Qualcuno ha osservato che in questo episodio, come del resto in tutto il film, l'inflazione dei fotoreporters, affamate cavallette in cerca di immagini fuoriserie, è un po' troppo esasperata. A noi sembra che il rilievo sia valido soltanto per quel che riguarda il tragico epilogo della storia di Steiner, nata male e finita peggio. Perché, in effetti, non è il fotoreporter una piaga che ci siamo voluta, la rete ottica che avvolge le nostre giornate? Finché noi compriamo i rotocalchi non abbiamo il diritto di lamentare se un regista ce lo presenta nella realtà delle sue impietose funzioni.

Né va dimenticata, del resto, la sequenza dove tali locuste intervengono da protagonisti nel gran quadro dell'arrivo di Silvia all'aeroporto, un pezzo di estrema bravura. Ma chi non è bravo in questo film, giù giù, fino alle danze dissennate, al bagno a Fontanditrevi, allo schiaffone del fidanzato sbronzo alla diva? Un parlato e un sonoro brillanti, di un contrappunto vigilantissimo, aderiscono a ogni scena, spontanei, stimolanti, con tutto il lievito dell'improvvisazione felice. Ed è una vera creazione il carattere dell'attrice americana, questa « maggiorata » a suo modo

innocente, aperta a tutti i richiami, che ulula coi cani e miagola col gattino randagio. L'interpretazione di questo tipo i cui esemplari circolano per l'occidente sempre più irresponsabili, bruciati in poche stagioni, supera di gran lunga quanto in America si è fatto nel genere. E Anita Ekberg non ci è parsa una sciocca.

Ma l'episodio capitale, il capolavoro di *La dolce vita*, rimane il racconto della festa a Bassano di Sutri, nel castello avito, dove una famiglia principesca con i suoi ospiti raccogliatici, il fior fiore del meticcio internazionale, s'ingegna a riavaleggiare con gli spassi della più frolla *café society*. È noto che molti degli attori hanno improvvisato la loro prestazione, appartenendo appunto alla classe di cui Fellini ha saputo dare un quadro tanto veridico quanto istruttivo. Bisogna riconoscere che questi signori se la sono cavata benissimo, con una abilità di cui potrebbero rammentarsi il giorno che si trovassero — Deus avertat — nella necessità di guadagnarsi il pane. I ritratti sono, per così dire, parlanti, l'atmosfera è quella di chi (fenomeno frequente e significativo della categoria) gioca ad avvilitarsi e beffeggiarsi: una forma di masochismo tutt'altro che inconsapevole. Impeccabili poliglotti usano dell'italiano soltanto il dialetto; dame d'incenso regale prediligono il turpiloquio e la barzioletta oscena; un trave da cambiare nell'illustre dimora fatiscente preoccupa il principe padre. La nobile brigata che durante la notte ha combattuto la noia ingegnandosi a « fare infamità », e a vagolare per stanze disabitate, incontra al mattino la vecchia principessa che mentre si reca in chiesa dietro il prete parato brontola col maggiordomo per il prezzo delle uova. Sarcasmo? Ma no, fotografia. E, magari, disgustata pietà.

Si è parlato, per *La dolce vita*, di un superamento del neorealismo, di barocco e persino di « neodecadentismo ». Tutti sostantivi che hanno assai più fronti del tempio di Giano, docili ad ogni uso. Gran fissazione, questa di catalogare ciò che è vivo e in evidente evoluzione. Quel che conta è che Fellini abbia, con la sua nuova fatica, dimostrato di possedere una insospettata apertura d'interessi e possibilità che non si sarebbero certo attribuiti al regista senza sbocco di *La strada*.

ANNA BANTI

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

Collana: *La Spiga*

Teatro francese contemporaneo di autori cattolici

Presentazione di Mario Apollonio

L. 11.000

Paul Claudel: L'annuncio a Maria — Charles Péguy: Il mistero della carità di Giovanna d'Arco — Henri Ghéon: La maschera e la Grazia — François Mauriac: Asmodeo — Gabriel Marcel: Il mondo in pezzi — Thierry Maulnier: Giovanna e i giudici — Georges Bernanos: I dialoghi delle Carmelitane — Paul Claudel: La scarpina di raso.

Nel teatro francese di questi ultimi anni, hanno avuto vivo successo di pubblico e di critica numerose opere teatrali dovute ad autori cattolici contemporanei, indice questo del fervore spirituale di questa nazione, e chiara dimostrazione della continuità della sua grande tradizione. La presente antologia raccoglie alcuni dei lavori teatrali più significativi, e attraverso di essi il lettore non mancherà di avere la visione di una grande esperienza della spiritualità moderna. Il volume è arricchito da riproduzioni in quadricromia di dipinti di Georges Rouault.

In vendita nelle principali librerie.

Per richieste dirette rivolgersi alla:

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

L'APPRODO MUSICALE N. 9

è dedicato a

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Contiene scritti di CLAUDE ROSTAND, MASSIMO MILA, PIERO SANTI, GUGLIELMO BARBLAN, DIEGO VALERI, NICOLA DE PIRRO, MARIO LABROCA, ed è corredato da un Prospetto Cronologico del Musicista, da una Discografia e da Iconografia varia. Nello stesso numero, la continuazione del saggio di ITALO MAIONE «Musica nella cultura romantica: Berlioz nel quadro del Romanticismo francese».

Recensioni Libri e Dischi.

Prezzo del fascicolo L. 750 (Estero L. 1100).

Abbonamento annuo: Italia L. 2500 (Estero L. 4000).

Abbonamento annuo cumulativo alle due Riviste:

L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE - Italia L. 4500
Estero L. 7000

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 21 - Torino

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

Prezzo lire 750