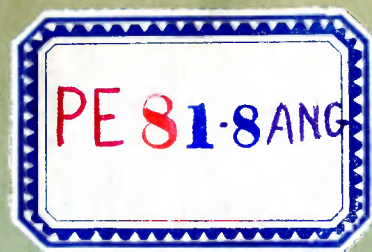


L'APPRODO LETTERARIO

10

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 10 (nuova serie) / Anno VI / Aprile / Giugno 1960

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana



PE 81-8 ANG

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. 10 (nuova serie) - Anno VI - aprile-giugno 1960

GINO DORIA	<i>Per Salvatore Di Giacomo</i>	pag.	3
DIEGO VALERI	<i>Poesie</i>	»	9
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Dati biografici cardarelliani</i>	»	13
CARLO BO	<i>D'Annunzio e le parole del silenzio</i>	»	19
PIERO BIGONGIARI	<i>Poesie</i>	»	32
PAOLO CASINI	<i>Rasselas o il mito della felicità</i>	»	37
GIORGIO ORELLI	<i>Gente di lago</i>	»	46
MARIO BERGOMI	<i>Incontro con Carlo Cassola</i>	»	50
ANNA ACHMÀTOVA	<i>Poesie (traduzioni inedite di Raissa Naldi)</i>	»	54
ANGELA BIANCHINI	<i>Vita con James Joyce</i>	»	61
GINA LAGORIO	<i>Il Piemonte di Fenoglio</i>	»	65
GIAN CARLO ARTONI	<i>Poesie</i>	»	69
ALBERTO CARLO BLANC	<i>Sull'arcaicità dell'arte pre-figurativa, simbolica ed astratta</i>	»	72

LE IDEE CONTEMPORANEE

G. B. ANGIOLETTI	<i>Letteratura alla radio</i>	»	87
CARLO CASSOLA	<i>Sul linguaggio della narrativa</i>	»	89

RASSEGNE

GENO PAMPALONI	<i>Letteratura italiana: Poesia e narrativa</i>	»	91
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	95
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	»	99
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	101
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	104
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	110
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	120
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	124
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	126

Illustrazioni: NICOLAS DE STAËL, GIACOMO BALLA, CARLO CORSI, UMBERTO BOCCIONI,
GIORGIO DE CHIRICO.

PER SALVATORE DI GIACOMO

di

Gino Doria

Il centenario della nascita di Salvatore Di Giacomo ha dato e sta dando luogo a manifestazioni varie di omaggio, rispetto e rimpianto; e non so se a qualcuno, con eccessiva sottigliezza, non sia anche venuto in mente di scorgere nella natura stessa di Salvatore Di Giacomo un influsso quasi astrale di quel singolarissimo 1860, l'anno che appartiene per metà al regime borbonico e per metà a quello unitario. E poichè in Di Giacomo vivevano in perfetta armonia l'uomo legato tenacemente al passato e l'uomo attratto, pur negandola e deprecandola, dalla modernità, così la pura coincidenza della nascita in quel dato giorno di quel dato anno può intendersi, invece, come una predestinazione.

Ecco un piccolo spiraglio aperto ai perditempo che van cercando nell'inconoscibile le ragioni dei fatti normali della vita. Ma il vero è che Di Giacomo non fu mai nè dichiaratamente borbonico, anche se una certa nostalgia velasse i suoi frequenti ritorni — poetici o storici che fossero — al più vicino passato; così come non fu mai partecipe, e vi fu anzi olímpicamente estraneo, ai complessi problemi attinenti allo sviluppo del giovane regno unificato. Anche quella parte di siffatti problemi che toccava direttamente la sua città — e Dio sa quante volte la « questione meridionale » gli avrà percosso l'orecchio — gli passava sopra senza lasciare alcuna traccia nel suo spirito: o che si trattasse di fatti sociali, come i moti del 1898, o che

il disordine amministrativo sfociasse nella inchiesta Saredo. In ciò era perfettamente napoletano; ma quanto ad ogni suo concittadino può imputarsi come grave colpa, in lui, nel poeta Di Giacomo, non era altro se non la manifestazione negativa del fatto positivo che la sua personalità, spirito e corpo, era inestricabilmente prigioniera del tumulto di poesia che gli ribolliva dentro, ora gestante, ora parzialmente e ora, più spesso, splendidamente realizzata. Persino nella sua vita privata, nell'esercizio giovanile del giornalismo, nei rapporti familiari — per esempio, l'affetto, un po' egoistico, per la vecchia madre —, nelle vicende sentimentali, nella amministrazione pratica del proprio lavoro, sempre, al disopra di qualsiasi movente o fine, presiedeva, quando dolorosamente quando gioiosamente, quel dèmone o angelo che dir si voglia della Poesia. Una biografia di Salvatore Di Giacomo non potrebbe mai considerarsi compiuta e chiarificatrice ove non tenesse conto dell'antagonismo fra le due nature conviventi in lui, e non distinguesse, nella loro perpetua dialettica, quanto era dell'una e quanto dell'altra, quanto l'irrazionalità dell'una giovasse alla meravigliosa razionalità dell'altra.

In modi diversi, e alcuni piuttosto barocchi, si vien celebrando il centenario: discorsi di oratoria ufficiale ed altri di oratoria comiziale, conferenze di critici autorizzati — come quella, eccellente, del Flora nel Teatro di corte —, inaugurazione di una stele sul colle di Posillipo, spettacoli teatrali, una progettata mostra documentaria dell'ambiente in cui fiorì la poesia digiacomiana, escavazione di inediti non sempre felici, declamazioni dei cosiddetti « fini dicitori », che definirei i veri freddi assassini della Poesia. Nè sono mancati, anzi continueranno a sgorgare dai recessi di memorie intorpidite, quei « ricordi personali », che sono, il più delle volte, irriparabili. Eppure a un ricordo personale devo far ricorso anch'io per questo piccolo contributo che l'*Approdo* dedica alla ricorrenza: un ricordo che non mi ringiovanisce, vivendo in me da quasi mezzo secolo, ma che in tanto va esumato in quanto può illuminare, sia pure in modo molto approssimativo, il procedimento della creazione artistica in Salvatore Di Giacomo. Seduto, nella Biblioteca Lucchesi Palli, alla lunga tavola cui egli presiedeva, a volte corrucciato, a volte bonario, io, anzichè attendere al mio lavoro, osservavo con dissimulata curiosità quanto il Poeta andava facendo. Spesso

aveva davanti dei grandi fogli di carta a mano (amava molto le belle carte e gl'inchiostrati di vario colore) e in testa al primo di essi inscriveva, con la sua stupenda calligrafia, un paio di versetti. Poi si metteva a riflettere, scuoteva il capo grigio, appallottolava quel foglio e lo buttava nel cestino. Poi su un secondo foglio tracciava o quegli stessi o altri versetti, che al massimo da due diventavano tre, e di nuovo, e un po' più rabbiosamente, ne faceva esecuzione capitale. E così di seguito e per molti giorni, salvo quelli in cui era tutto preso dal redigere le schede dei musicisti usciti dai Conservatorii napoletani. Che cosa fossero quei versetti, a quali capolavori dovessero dar luogo, o fossero solo delle esercitazioni a freddo, non avrei saputo allora nè so ora dire. Ma oggi, a così grande distanza di tempo, mi piace far lavorare l'immaginazione. So molto bene che l'immaginazione non può aver alcun peso nella storia e nella critica. Ma, in primo luogo, questa rievocazione non vuol essere di natura critica e, in secondo luogo, bisogna pur ammettere che talvolta l'immaginazione si accosta miracolosamente alla realtà. Dunque, io mi raffiguro il Poeta che, affacciatosi *nocturno tempore* alla finestra della sua casa a Magnocavallo, sente vibrare nell'aria le note trasmesse da un lontano pianoforte, ne ha un'emozione e il giorno dopo, in biblioteca, ferma su quei fogli i memorabili versi:

*Nu pianeforte 'e notte
sona luntanamente...*

Ma è ancora troppo poco, anzi è nulla: non è altro se non la constatazione di un fatto sonoro che si ripete e si ripeterà ogni notte nei vicoli napoletani, e che ognuno saprebbe registrare con le stesse parole di quel distico. Eppure in esse è il nucleo di una grande poesia, c'è quello che in pittura è la « macchia » teorizzata da Vittorio Imbriani, la scintilla che accenderà il gran fuoco.

Di Giacomo l'ha sentito inconsciamente quando ha fermato su quei fogli i versi iniziali, e poi ne ha, coscientemente, creato lo sviluppo poetico nella forma perfetta che tutti sapremmo ripetere a memoria; ma chi potrà mai dire attraverso quale tormento, riaffacciandosi di notte a quella finestra, ripetendosi cento volte quel tema iniziale, cercandone lo svolgimento che presen-

tiva immancabile, egli riuscisse infine, e in così semplice e portentosa maniera, a sorprendere, e a rendercene partecipi, il profondo rapporto fra quella voce notturna, le cose circostanti e l'animo intenerito dell'uomo in ascolto!

Così dell'altra famosa gemma della splendida serie che va dalle *Ariette* e *sunette* ai *Vierze nuove*:

*Maggio, na tavernella
ncopp' Antignano...*

Tutto nasce da una semplice notazione, magari da un desiderio di osteria suburbana, e l'enunciazione non potrebbe essere più ovvia; ma con quale stupefacente progressione, fino alla caduta in *transe* della coppia innamorata, si crea un paesaggio idillico, in cui si mescolano gli elementi più decorativi e materiali — la gallina, la frittata — a un senso panico della natura. Anche qui il lavoro segreto della composizione rimane occulto sotto l'apparente fluida spontaneità della mirabile lirica. Per la prima volta, con Salvatore Di Giacomo, la poesia dialettale napoletana conferisce al paesaggio — urbano nel « pianoforte », suburbano nella « tavernella » — un potere di trasfigurazione di rara potenza, il trasferimento dal mondo delle sensazioni al mondo dei sentimenti. Prima, e anche dopo di lui, la splendida natura meridionale è interpretata ora con minuzioso animo di topografo, ora, il che è peggio, con un industrioso e artificioso intarsio di motivi fortemente realistici; in Di Giacomo, invece, questa natura trapassa da una « napoletanità » corporea e violentemente colorata a una quintessenzialità dello spirito più che delle forme di essa. Egli è in poesia ciò che è stato in pittura Giacinto Gigante, il quale, strappando alla natura il segreto sfuggito alla sterminata serie dei « vedutisti », ci aveva rivelato il più intimo significato del nostro paesaggio; e si voglia ben intendere che quando parliamo del paesaggio inteso o reso da Di Giacomo, o di qualunque altra caratteristica della sua opera, ci riferiamo sempre a quelli che sono i compiuti capolavori della sua lirica, perchè anch'egli, com'è naturale, e specialmente in regime di canzoni, dovette cedere all'uso comune.

Nell'impervio cammino, a cui si è accennato, per raggiungere la perfezione formale, che tocca il vertice nell'*Arillo*, l'umile « animaluccio canta-

tore »; nei tentativi e nei trapassi che ci saranno sempre ignoti, in quanto egli distruggeva gli abbozzi, giuocano anche, ma scarsamente, le ispirazioni libresche. Pur conoscendo e consultando, per i suoi lavori eruditi, una infinità di libri, pochi erano quelli che, superato il momento utilitario, rimanevano nel suo spirito. Aveva molto, da giovane, amato i Goncourt (e anzi aveva tradotto *Suor Filomena*) e gli durò poi sempre l'ammirazione incondizionata per Maupassant: ma nè i grandi classici nè la letteratura europea a lui contemporanea gli risvegliavano altro che una passeggera curiosità. Tanto meno gli dicevano qualche cosa, se pur li affrontasse, i filosofi e i teorici dell'arte, anzi guardava con compatimento alla graduale manifestazione del pensiero crociano su questo terreno. Non certamente incultura, ma piuttosto indifferenza, alla quale, grazie a Dio, dobbiamo se la poesia schietta prevale anche in tutta la sua vasta opera in prosa, e persino nei minimi contributi eruditi e giornalistici.

Proprio in omaggio a questa grande Poesia, che è la signora incontrastata nella personalità di Salvatore Di Giacomo, e che non tollera confini topografici o separazioni linguistiche, consideriamo non pertinente quello che è il tema predominante in queste celebrazioni centenarie, cioè il rapporto Di Giacomo-Napoli. A Napoli è nato Di Giacomo e scrive in dialetto napoletano così come Giotti scrive in dialetto triestino; ma Di Giacomo è più vicino a Giotti di quanto non lo sia, ad esempio, al suo concittadino Ferdinando Russo; è, cioè, il poeta universale che ognuno, in ogni parte del mondo, può intendere e sentirne battere e sentirsene battere il cuore. Che abbia scritto a Napoli, di Napoli, nel dialetto napoletano, è un puro caso, sia pure un caso felice per la dovizia dei temi che la meravigliosa città e il suo popolo singolare possono offrire.

E quanto al dialetto, oggi che è in corso la grande discussione sui dialetti e la lingua aulica, con le relative letterature, e se e quanto i primi siano chiamati a rinsanguare e rendere più viva la seconda, noi possiamo ben dire che Salvatore Di Giacomo ha inteso il dialettalismo nel senso più esatto, cioè come mediazione tra i valori popolari, spontanei e anticipatori, del dialetto e la staticità di una lingua illustre ma già un po' stanca: mediazione che sarebbe stata vana se egli, non cedendo troppo a certe brutali e transitorie

icasticità veristiche, non avesse trovato il modo giusto per operare miracolosamente il trapasso. Già Croce, del resto, aveva notato come Di Giacomo fosse riuscito a portare « nella cerchia della vita nazionale voci fin allora inascoltate e inarticolate ». Ma anche questo grazie alla poesia, che gli imponeva quella determinata espressione, non già per industria di linguista e di lessicografo.

E appunto questo piccolo contributo de l'*Approdo* è rivolto precipuamente al grande Poeta che, nato nell'ultimo anno borbonico, e pur così legato alla vecchia Napoli dei suoi padri, ha tanto cooperato a rendere più saldo lo spirito unitario nazionale.

POESIE

di

Diego Valeri

AUTUNNO PORTA GIORNI...

*Autunno porta giorni
scorciati, pieni di taciti addii,
sparsi di vuoti improvvisi: le rondini
già partite, le voci delle strade
scarnite e rade, sfogliate le rose
ultime e sole.*

*Così pallido nella sera il fiume
a traversare, solo, l'ombra oscura
dell'immensa pianura.*

*E, nelle notti sole, il germe,
il verme di quell'unico pensiero,
vivido e nero.*

PRIMAVERA E MEMORIA

*All'aprirsi dell'aria spaccata dal vento,
trafitta da lunghe spade d'argento,
la terra ricomincia il suo tempo,
senza memoria dei millenni e dei giorni,
ignara d'inizi e ritorni:
erba drizzata, sparsa fronda,
acqua che fugge in lucida onda,
primo fiore, colore.*

*Ma noi, su noi stessi piegati
dal peso di giorni e millenni,
nutriti e abbeverati
di stanche attese, di speranze morte,
noi non possiamo ricominciare;
noi abbiamo solo occhi per guardare
l'eterna fumana estuare
dalle innumerevoli porte
del mondo; noi, chiusi in profondo
nel nostro guscio di memoria umana,
separata finita lontana.*

WIEN

*Grande la sera sopra
le sterminate vie,
lungo i foschi giardini, popolati
di cornacchiette allegre. Poi si entrava
in corridoi di case scorticate,
si riusciva in piazze immense, erette
di bianche architetture.*

*Sparso di sepolcri era il luogo:
una città di morti. Intrise
d'ombra tutte le cose. Ombra ogni pietra,
ogni foglia, ogni fiore e filo d'erba;
ombre i rari viventi, dal sorriso
disincantato.*

*Una dolcezza grande
come la sera ci colmava il cuore.*

VISO BIANCO

*Anche tu, viso bianco,
anche tu senti la dolcezza grave
dell'autunno che si dissangua lento,
e sei più dell'usato e dolce e grave
e bianco.*

*Come se in te fluisse
nuova più bianca linfa,
e ne filtrasse una luce più fina:
questo puro splendore estenuato
d'ottobre, al primo brivido di freddo.*

AVARA GIOVINEZZA

*Avara giovinezza, tu vuoi tutto
per te: la vita che trascorre intorno,
tutto quello che un attimo soltanto
gli occhi ti sfiora, i sensi ti accarezza
o ti punge, l'amore che ti arride
e l'amore che piange. Cacciatrice
di splendide ombre fuggitive; sempre
a mani piene, sempre a mani vuote.*

*Ma la vecchiezza che non vuol più nulla
molto, tutto possiede. Anche l'amore.
Anche la morte. Posa essa la tempia
palpitante su la tenera spalla
dell'amore, e la morte, ecco, l'è sopra
con la sua grande nuvola di oblio.*

AUGURIO DI CAPODANNO

*Io credo all'uccellino batticoda:
che ci porti il buon anno.
Scorre liscio su l'umido tappeto
di bruni muschi, alla soglia del mare,
sosta un tratto a beccare, e poi di nuovo
scivola via come una spola, vola,
scompare in cielo. Neppur ci ha guardati.
Ma è bello, affusolato, grigio e bianco:
porta, certo, il buon anno.*



Nicolas De Staël: *Composizione Céladon* (1948)
Mostra di N.D.S. al Civico Museo d'Arte Moderna di Torino

DATI BIOGRAFICI CARDARELLIANI

di

Giuseppe Raimondi

La difficoltà che si avverte, quando si vogliono chiarire gli elementi della ideale biografia, di una specie di ritratto, o abbozzo di ritratto della figura di Cardarelli, può consistere in questo: che, nella sua opera, non si sa mai in quale punto finisca l'influenza della sua esistenza sui risultati del lavoro letterario, dove si possa dire che la sua pagina sia il prodotto di una pura applicazione intellettuale, un'attenta sperimentazione stilistica, sia pure di alta efficacia estetica, e dove il peso dei sentimenti sprigionati dai minuti della giornata si trasforma, misteriosamente e subitamente, in idea poetica, in immagine. Si ha l'impressione di assistere, di essere testimoni di una nascosta competizione tra i fatti della vita e la nascita dell'immaginazione lirica. Poichè, in Cardarelli, ogni contatto, ogni urto con la superficie della realtà dà luogo ad uno scatto spirituale, di natura, di portata lirica. Non va dimenticato, tuttavia, che codesti urti e contatti, di fondo quotidiano, avvenivano attraverso qualcosa della sua sostanza fisica. L'uomo ha avuto una vita difficile.

D'altra parte la sua vita, fatta di semplici giornate, era destinata a raccogliere i motivi della meditazione fantastica, a prepararne i mezzi d'espressione, a disegnare un piano, a trovare il materiale e il terreno adatto a ricevere i frutti di un tale lavoro. Il lavoro si produceva senza fretta, e non sempre si concludeva sulla pagina scritta. Non si può neanche dire che, nella

ricerca di codesti suoi « motivi » personali, in qualche modo sforzasse i limiti e i contorni dell'esistenza. Viveva, da poeta e scrittore, come il più comune degli uomini. Si può immaginare che di fatti e di ricordi da passare in sentimento, e da conservare intatti fino al momento in cui riconoscerli come « motivi », od occasioni umane distribuite lungo il tempo, la sua vita doveva esserne piena. La sua memoria, come un cassetto segreto, ma non troppo, esserne occupata. Ogni impressione o pensiero circoscritto venivano, inevitabilmente, da quella memoria. Difatti bastò che Cardarelli toccasse la trentina, perchè quei « motivi », quegli indolimenti della coscienza, quei materiali messi da parte, trovassero, senza fatica, da sistemarsi dentro un tessuto musicale di scrittura, con la qualifica, per l'appunto, di *Memorie*. Fu uno dei periodi, nella carriera letteraria di Cardarelli, in cui la parola, la semplice e labile parola scritta, perduto il suo peso fisico, la destinazione pratica e rituale di cui è carica, divenne un segno e un simbolo della realtà, e non trovò apparentemente altro modo per insorgere ed esprimersi, che un sostegno e un filo sottile di qualità musicale. « Musicale », usato in questo luogo, può essere un termine inadeguato, o peggio, improprio. Si voleva semplicemente alludere alla natura, così nuova, così spoglia e inerme delle sue « parole », come ad un atto di rinunzia estetica, di invenzione formale tanto più stimabili, in quanto egli è costretto, uomo e scrittore italiano, ad attingere e piegarsi a codesti segni: le parole italiane. Legato ad una lingua di radice così antica, e di civiltà, di tradizione, a causa della sua inflessibile e popolare nobiltà e sangue atavico, da non permettere di giovare di quanto il costume e la civiltà moderna hanno permesso a lingue sue sorelle. Perfino la lingua francese, come Baudelaire, per non dire i suoi affini, da Flaubert a Verlaine, a Mallarmé, potè permetterlo. Cardarelli è legato, come un figlio alla madre, come un cavallo al suo carro, alla lingua italiana. Di codesta eredità, eredità disperata, come ognuno potrà sperimentare, egli fece la sua insegna. Munito di essa, e della sua decisione tranquilla di riuscire poeta moderno, egli si mise al lavoro. Modestamente, ma, come era nel carattere della vicenda, non senza qualche tratto polemico. La sua polemica, fatta di ironia ostinata ed umana.

Una tale decisione non poteva non destinargli un corso, nella storia let-

teraria moderna, alquanto solitario e difficoltoso. I fatti hanno dimostrato: e noi testimoni piuttosto inascoltati, possiamo certificarlo, come Cardarelli sia riuscito, insieme a pochi, scrittore italiano; e questo nel tempo che si estende fino alla metà del secolo presente. Simbolismo, nelle varie sue vesti, futurismo e suoi generati, impressionismo, vocianesimo, in quello che il movimento recò di più vitale all'idea contemporanea; poi, neopurismo, ermetismo, anche quello rinato in abiti di realismo di fondo civile e sociale, tutto questo ebbe la sua parte. Fruttificò, invase il campo, piegò le menti e il gusto. Cardarelli, intanto, lavorava, con pazienza, in tutt'altro territorio, e in un luogo, si fa per dire, « appena elevato » (Nietzsche), dal quale osservava, teneva d'occhio i movimenti ricordati più sopra, gli uomini che li promuovevano. Dove ne valeva la pena. La sua più polemica vicinanza o contemporaneità, probabilmente, fu con gli scrittori della *Voce* fiorentina: negli anni fra il '912 e il '915, fino al '16. I documenti che ci restano, e possiamo adoperare, sono pochi. Gli epistolari, come sempre, se un giorno verranno resi pubblici, potranno aiutare notevolmente. Ne abbiamo una prova, dal gruppo cardarelliano di *Lettere* a Renato Serra, pubblicate di recente. Sono poche, e stanno negli anni di guerra 1914-1915. A parte i motivi polemici, e di dissenso, che affiorano nelle parole del « romano » Cardarelli (è una classificazione di comodo, trovata dalla critica) nei confronti del gruppo « fiorentino », è evidente fin d'allora sotto la penna di Cardarelli, la tendenza epigrammatica, sentenziosa con ironia, in fondo malinconica, che troverà la forma più conclusa in un genere epistolare sui generis, nei suoi tardi anni, quasi un genere letterario, una categoria letteraria, che egli raggruppò, coscientemente, sotto il titolo di *Lettere non spedite*. Ma queste al Serra, furono spedite e ricevute. Cardarelli rivolgendosi al giovane critico romagnolo (di appena tre anni più anziano di lui) non nasconde il talento, il suo bisogno di autobiografia, e definizione morale. Ripetutamente, afferma di « lavorare », che è l'espressione più certa, in quegli anni, della sua « fiducia » messa a insegna del suo primo libro: i *Prologhi*. Si scagiona da un genere d'accusa, che lo accompagnò per sempre: la sua critica tagliente. « La sola verità, dice, è che io sono, come uomo, un violento e un litigioso. E dico questo non in forma di rimorso o di ravvedimento, conoscendo io

troppo bene la giustizia delle cose urtanti che mi capita di fare e dire... Fino a quando io non sono riuscito a fissarmi in una forma qualunque io non ho opinioni, ho passioni e reazioni. Allora ogni giorno muto e molte cose possono accadere e passare tra uomini ». Una specie di simpatia umana provava per il Serra; e una volta, gli racconta: « ...io passai da Cesena e mi fermai per conoscerla. Ma lei non c'era, e mi contentai di lasciarle il mio biglietto da visita ». Curioso, questo Cardarelli, con i biglietti da visita. In un'altra lettera, gli scrive: « Un uomo come lei è sempre una buona speranza, ma quanto... difficile interlocutore! Se la mia sincerità è aspra, la mia lirica penosa, chissà che la mia disperazione non abbia ad apparirle come una sorta d'insolenza gratuita. Perchè io avrei da dirle molte cose spiacevoli, richiamarla da qualche solitaria esagerazione che mi sembra essersi prodotta in lei ultimamente. E siamo sempre lì. Io non ho fiducia nella pedagogia. Io mi contento di conoscerla; e basta ». L'avvio, ormai, è preso, e Cardarelli recita la sua parte. Così continua: « E se ora non proseguo su questo tono non è solo per pigrizia o per timore di arrivare alla maleducazione, ma soprattutto perchè io so di essere e mi sento assai più perfido e temibile di quel che, a questo modo, potrei farle credere. Io so reagire alle mie simpatie. Etc. In sostanza vorrei che lei capisse fino a quale punto di spregiudicatezza e di devozione io posso giungere contemporaneamente, con lei come con tutti ». Ci siamo un poco dilungati, citando, ma sono tratti utili di una biografia.

Biografia, della quale già aveva pensato Cardarelli di mettere a posto i termini. L'arte di Cardarelli: o meglio, la ricerca delle ragioni per giungere ad una forma d'arte personale, fino ai *Prologhi*, ha questo carattere di analisi interna, di giudizio ininterrotto sui rapporti fra gli oggetti del mondo esterno e i riflessi che ne subiva la sua personalità. Un'osservazione continua, e senza pietà. Questo testimoniano i *Prologhi*: un libro magro, secco, che ancora oggi scricchiola e manda suoni, dalle sue giunture, come un fascio di arbusti messi davanti al fuoco. Ogni suono, ogni sibilo, un accento umano di coscienza indolorita. Aveva dunque ragione Gargiulo: « ...il segreto di Cardarelli io sarei venuto allora a scoprirlo — egli diceva — in una coscienza esasperata dell'io ». E completava il suo pensiero: « ... l'exasperazione dell'io in Car-

darelli ha avuto senza dubbio anche l'aspetto del primo peccato capitale ». E « ... quell'orgoglio si riferiva infine, inoffensivamente, a profondità disinteressate, in cui s'incontravano assorbiti egoismo e passioni personali ». Sono, si diceva, gli elementi costitutivi, gli ingredienti, i pretesti e le ragioni, le strade e le tappe di una vita, cui non premeva solo di farsi biografia. Il suo scopo, troppo a lungo, era stato quello di toccare la verità, « *de posséder la vérité dans une âme et un corps* ». Bisognava mirare più alto. Troppo la verità è carne della carne dell'uomo; e sa di sofferenza. L'aspirazione, adesso, è ad una forma di meditazione, che non abbia vergogna della fantasia. La verità, come nei *Prologhi*, è fonte di tali considerazioni, troppo brucianti: « Vi sono dei giorni in cui lo sforzo della vita mi sradica alle gengive. Teso sul letto, sospeso e quasi inesistente, oscillo come un ago calamitato ». Ci sono stati che per giungere allo stadio della poesia, sono passati attraverso esperienze del genere. È solo « dopo », che la loro parola ha acquistata la qualità aerea e cristallina, che è propria di una certa poesia. È quella che noi consideriamo la poesia moderna; ed è di pochi.

Dunque si potrebbe dire che, per Cardarelli, la ricerca della parola poetica, o prima ancora e semplicemente, della parola degna di essere scritta, corrispose ad un'esperienza della sua vita spirituale, non solo ad un fine estetico. Fu la ricerca di un mezzo, di un segno, coi quali dare prova a se stesso di essere uomo, quindi artista. Un modo, quasi, per dare pace alla propria coscienza. Per questo il suo lavoro fu così lungo, anche se la ricerca fu rapida, anzi repentina. Tuttavia quello che un poco doveva metterlo tranquillo era la speranza di collocare queste sue « parole », questi suoi segni verbali, questi suoni, in un discorso che avesse « un senso ». È una esigenza che sembra perfino trascendere i confini del lavoro letterario, per entrare in un territorio dove l'uomo pensi, o si illuda, di toccare il beneficio di qualcosa che sta fra la grazia e la felicità della mente.

Queste escursioni, o ricerche, condotte con una discrezione suprema, erano quelle che lo turbavano; ed egli mostrava allora, quasi, di volersene ritirare. Ritornava nel campo della letteratura: divagava dalle prove in versi alle composizioni in prosa. La sua natura lo portava a concepire in prosa, come un corpo ha bisogno di estendersi camminando. Fu dibattuto, assai

rettoricamente, se primeggiasse più nell'uno che nell'altro campo. Il suo intento, comunque, era di fare poesia: dire delle parole di verità — essendo costretto da un temperamento prettamente lirico, che egli, con felicità, deviava verso un modo di meditazione, in un'aria così rarefatta, nella quale, conviene ripeterlo, non era dato a molti di seguirlo. Così, negli anni della tarda maturità, sembrò restare solo.

D'ANNUNZIO E LE PAROLE DEL SILENZIO

di

Carlo Bo

Come si può ricordare d'Annunzio senza pagare lo scotto della ripetizione rettorica e volendo restare legati al centro della sua immagine, del suo cuore di scrittore? È uno dei temi più difficili che possano essere proposti a un critico e non serve che già molto tempo sia passato fra la sua ultima parola e i nostri giorni. Proprio perchè ci troviamo di fronte a uno scrittore così straordinariamente intatto, inattaccabile, le occasioni della critica tendono a ripetersi, a restare con ostinazione sulle posizioni conquistate da molto, a diventare funzione. Da una parte c'è un'opera che con l'andare degli anni ha perso soltanto la voce fragile, sterile e conserva con incredibile vigore il senso dell'unità, quella qualità che un'arte difficilmente superabile raggiunge una volta per tutte, dall'altra ci siamo noi attoniti e sbigottiti. È proprio a questo punto che bisogna scegliere fra la ripetizione e un'indagine di tipo completamente diverso, fra l'esaltazione a freddo che corre il rischio di infrangere la linea stessa della verità e un modo d'interrogare, un modo di confrontarsi sul piano dell'umano che alla fine saprà restituirci anche il senso, il segreto dell'invenzione artistica.

La favola dell'uomo è sepolta nella polvere, troppe cose sono cambiate dal tempo in cui d'Annunzio poteva parlare con la certezza di raggiungere tutti, sia pure nell'angolo dello stupore e della meraviglia: direi che è una favola che si perde molto lontano e questo è un altro dei privilegi dello scrittore, l'essere nato, l'aver potuto continuare a scrivere sin dai primi anni della maturità come un classico, come uno spirito a cui la sorte non riserbava il peso del tempo, la luce dei giorni che si corrodono nel dolore e nella pena: d'Annunzio non è stato mai « contemporaneo » di nessuno, di qui forse la sua costante discordia con la critica, con l'intelligenza del momento. D'Annunzio stava per conto suo, da un'altra parte: non aveva amici, non aveva consuetudini di letterato, la sua partita sin dagli inizi, potremmo dire sin dagli anni dell'infanzia, si è giocata in un dominio inaccess-

sibile agli altri e questo è stato nello stesso tempo un privilegio e una condanna, una grave menomazione. Sarà proprio da questo destino, da quello che egli chiamava il mito originale della sua esistenza, che dovremmo d'ora innanzi trarre le maggiori differenze in contrasto tra le nostre debolezze e la sua forza, la sua intangibilità. Quando si parlava, quando si parla di egoismo, di insensibilità si resta nel vero fino a un certo punto, si resta nel vero per quella minima parte di comune resistenza umana che c'è in d'Annunzio ma subito dopo si capisce che la definizione non spiega nulla e che lo scrittore non poteva essere scalfito dai motivi che pure fanno della nostra vita il terreno di prova, il pane quotidiano. Non dimentichiamo questo destino che presiede alle vicende dello scrittore e a quelle dell'uomo: ed ecco un altro punto da mettere subito in chiaro, non c'era in lui alcuna possibilità di contraddizione interiore, in d'Annunzio c'è sempre stata una corrispondenza precisa, puntuale, direi matematica fra il disegno della memoria, il giuoco dello spirito e la parola. Non c'erano sospensioni o quelle poche volte che il suo ingegno misurava l'impossibilità dell'accordo, d'Annunzio taceva. Questo ci aiuta a capire che l'altra categoria dell'insincerità ha un valore relativo e in nessun modo riesce a pregiudicare la sostanza della sua anima; in parole povere, quando d'Annunzio cedeva alla rettorica e questo gli succedeva spesso, non lo faceva per ingannare se stesso o gli altri, la cosa andava riportata verso altri metri, su altre misure: d'Annunzio metteva la sua prodigiosa arte a servizio di un sentimento fragile o improvvisato o ricalcato. Non si tratta di suggestioni particolari, a me preme sgombrare il terreno dai vecchi equivoci, dagli equivoci obbligati della critica, in cui per oltre mezzo secolo ci siamo dibattuti inutilmente, ma soprattutto per restituire allo scrittore quell'unità, quel peso e quel centro senza il quale è impossibile ogni vera intelligenza.

D'Annunzio ha creduto, appena gli è stato possibile, al mito eroico della vita, non è stato un comodo rifugio, non ha cercato di proteggere la sua libertà o meglio la sua anarchia sostanziale dietro il paravento di un'altra immagine: no, in lui è costantemente rintracciabile questa profonda, questa unica fede nel destino della « sua » vita. Mettete l'accento sull'aggettivo possessivo e avrete non solo il segreto dell'uomo ma anche la ragione della insuperabile differenza che passa tra la sua e la nostra posizione. D'Annunzio non poteva essere toccato dalla vita, e in fondo non lo è stato dalle vicende del destino e neppure da quello che egli stesso ha tessuto con tanto spreco di colori e di voci. Fra il vecchio solitario che muore improvvisamente il primo giorno del « suo » marzo e il giovane prediletto dalla sorte, il giovane privilegiato che parte dalla sua Pescara con un vivo senso di avventura non c'è un vero e proprio mutamento: non c'è, perchè le cose, gli uomini, perfino le sue passioni non lo potevano raggiungere e modificare. La vita agisce su di noi più che liberamente, potremmo dire che dispone di noi in modo inappellabile, al punto che raramente ci salviamo nel corso della lotta e alla fine dobbiamo gettare il guanto, ammettere la sconfitta, modificare il timbro e la forza della nostra voce. A d'Annunzio è successo il contrario, più andava avanti negli anni, più la sua esistenza assumeva un carattere di impermeabilità, le cose gli si pre-

sentavano soltanto sotto l'aspetto di materia d'arte, davvero egli conosceva la grazia di disporre, di scegliere e infine di trasformare. Naturalmente una posizione del genere è giustificabile al di fuori di ogni regola morale ma la morale ha qualche cosa di vitale da aggiungere quando si tratti di trasformare la vita, quando si sia pronti a sacrificare tutto all'idea della bellezza, di una bellezza che vive senza il tempo, senza le passioni, senza la stanchezza che è chiusa nei nostri sentimenti? No, la morale non poteva aver nulla da aggiungere e d'Annunzio, una volta stabilito questo principio, si è buttato a capofitto in un'avventura che aveva la sua definizione nella morte ma non la sua soluzione. Voglio dire che la morte è venuta, ha sorpreso d'Annunzio che l'aveva attesa, invocata, anzi addirittura provocata ma è venuta senza veleno, senza possibilità di toccare un ideale che trova in se stesso ogni ragione. Ma c'è anche un altro punto da tenere presente e cioè che la morale non poteva toccare uno spirito che non ha visto, non si è accorto del cristianesimo. Voi sapete che d'Annunzio parla spesso di Cristo e ne parla da par suo ma il suo Cristo è solo uomo, meglio ancora un eroe come il suo Napoleone o il suo Alessandro. Il cristiano, chi porta nella carne il peso e la fatica di essere cristiano, finisce per perdere di vista quell'immagine che pure resta al centro della sua fedeltà e fa questo non già per spirito di rinuncia o per debolezza di fantasia, lo fa perché è legato a una vicenda che non lascia posto alle parole, lo fa perché è schiacciato in un confronto senza speranze umane, il confronto che presuppone la grazia. In d'Annunzio le cose non hanno mai questo secondo aspetto, le cose sono quello che sono in vista della trasformazione definitiva dell'arte, sono « preda » e allora perché ci meravigliamo se nella sua corsa ha travolto persone, sentimenti, principi che generalmente hanno un senso, un peso, e possono significare la rovina? Badate che non lo difendo e tanto meno postulo pretesti di difesa per la sua posizione, mi limito ad osservare che la sua insensibilità è un frutto della sua natura e che la grazia dell'artista si nutre direttamente di questa concezione del mondo. Oggi non c'è artista che si senta in grado di ripetere la stessa avventura, meglio lo stesso « destino »: per quanto disancorati, per quanto staccati o ostili fino alla bestemmia e alla rinuncia levata come una bandiera, c'è però in tutti, e come evidente, il segno dell'assenza. Si direbbe che un artista debba pronunciarsi nel bene e nel male e gli sia impedito di raccogliere il seme della vita per un'operazione che sembra inutile, inefficace. Il nostro d'Annunzio non ha mai dubitato o ha dubitato rare volte, sospeso per un momento sulla corrente che lo portava verso la pronuncia inalterabile della « malinconia » ma la malinconia in lui era ancora un'attitudine della bellezza, non gli avrebbe consentito di naufragare, di perdere il comando della rotta e di fargli balenare dietro la preda il senso del tempo e la rovina, il segno della colpa. La colpa che registra nei romanzi o nel teatro ha soltanto un carattere naturalistico, obbedisce all'ambiente e si regge a stento sull'esaltazione: sono colpe a freddo e mai sono colpe che si organizzino in una visione del mondo diverso, in un piano superiore. Il bene e il male potevano toccare punte altissime, il primo poteva suscitargli quella « contemplazione della morte » che è un simulacro di mutamento,

il secondo poteva restare alla base della sua concezione del mondo ma erano alla fine sentimenti parziali, in un certo senso non-umani, meglio ancora non umanizzabili. Servivano alla macchina artistica del momento ma non direi che lasciassero un segno visibile nell'anima dei personaggi e, tanto meno, in quella del loro inventore. In questo senso non solo il d'Annunzio ha rifiutato o meglio non è riuscito a intravedere il senso drammatico del mondo cristiano, ma come artista si è ribellato sdegnosamente e decisamente alla visione romantica del mondo. La ragione sta sempre nella scelta del materiale e infine nella natura stessa di questo materiale d'arte, meglio sta nel mito della « bellezza » che, come sapete, nell'itinerario dell'uomo ha tenuto il primo posto, in attesa di scaricare la tensione sull'azione. Del resto l'azione non era altro che un'amplificazione della bellezza, così come l'eroe non è che la consacrazione del predestinato, del privilegiato.

A noi oggi sembra impossibile che un uomo abbia avuto tanta forza per portare a termine questa sua fantasia e questa sua fede, ci sembra strano che una convinzione sia potuta diventare teatro, spettacolo, che uno scrittore abbia potuto esigere dal suo mondo quel posto che solo la storia o meglio la fantasia della storia concede.

Caso mai, c'è qui un contrasto da notare; abbiamo detto che d'Annunzio non ha avuto incertezze sulla posizione da tenere, e questa posizione l'abbiamo chiamata « classica », ma la cosa ha valore finché la bellezza resta il sogno primo, la preoccupazione centrale del suo spirito. Quando invece il lavoro, l'arte applicata alla caccia della bellezza non gli sono più bastati e ha ceduto a un bisogno di rottura e ha invocato l'azione, ecco che il veleno romantico rispunta da un'altra parte e la vita stessa diventa materia da trattare, fango da lavorare. Non c'è dubbio che qui il rapporto muta completamente, lo scrittore sceglie l'azione proprio come avrebbe potuto fare un Chateaubriand o, come ha fatto, Byron: è l'eroe che esce dal laboratorio, dal convento di Michetti, dalla Capponcina, dal rifugio delle Lande e chiede la piazza, il campo di battaglia e il cielo. Come dobbiamo interpretare questo mutamento? Dobbiamo porre alla radice della trasformazione la stanchezza dello scrittore, un'improvvisa pausa di sfiducia oppure la sensazione che qualcosa era cambiato anche nel mondo a cui il poeta doveva una risposta, un lavoro supplementare? Noi oggi siamo addirittura inerti di fronte a soluzioni di questo tipo, il nostro mondo si è talmente ridotto, è diventato così anonimo che nessun uomo ha in sé sangue e forza per distinguersi, per farsi guida, per ricordare. D'Annunzio ha fatto tutte queste cose, non ha cambiato soltanto posto alla idea di bellezza: voi lo sapete meglio di me, la sua voce ha soddisfatto, ha incitato, la sua parola ha guidato. Sono cose oggi che si perdono nella nebbia e nell'informe della cronaca e di cui, del resto, lui è stato l'ultimo depositario. Anche qui si è spesso sbagliato nel giudicare la parte della sua « azione », si è sbagliato perché se ne è fatto ancora una volta un caso personale e si è tentato di giustificarlo con il temperamento e il carattere dell'uomo. Le cose sono molto più semplici, lasciamo da parte gli umori e gli stimoli nietzschiani, d'Annunzio era mosso generalmente da impulsi naturali e anche quella volta parlava in lui l'erede diretto

del Risorgimento, parlava nella sua splendida voce quella corruciata del « maestro avverso », di Carducci, quella umiliata del Pascoli. Voi ricordate quando parla del Carducci, quello che dice e che risponde più al suo desiderio che non alla verità, alla piccola verità della storia. Per lui il professor Carducci incatenato al lavoro della cattedra è l'immagine sacrificata dell'altro Carducci che avrebbe potuto esprimere il paese, la nazione: quando parlava così di Carducci, d'Annunzio inseguiva già il suo mito dell'eroe, dell'azione, del testimone attivo. Più che di un desiderio tradito e mascherato d'ambizione, era un'offerta che faceva alla sua nuova verità, alla verità che stava per avverarsi nel tempo. Ma era cambiato d'Annunzio, c'era molta differenza fra il bestemmia-tore del sacrificio del *Piacere* e il d'Annunzio che incitava alla guerra e cercava la morte? Direi che non c'era nessuna differenza, in primo piano c'era soltanto lui con la sua verità, col peso del mito, col destino da compiere fino in fondo: prima sacrificava alla bellezza, adesso adorava l'azione ma in nessuno dei due casi si vedeva l'uomo, l'altro, gli uomini, quell'umanità che oggi ci preoccupa al punto di soffocarci e di annullarci. Che cosa sarebbe oggi un d'Annunzio? Che cosa farebbe in caso di guerra? Perfino la disposizione del campo pratico è mutata, non ci sono macchine, non ci sono ordigni che lascino all'individuo la libertà e l'esaltazione dell'azione: oggi c'è soltanto il metro silenzioso, perduto del sacrificio e l'uomo è vittima anonima, la vittima che obbedisce a un boia, altrettanto anonimo e senza voce. Al tempo di d'Annunzio c'era viva la prima condizione del dramma, c'era la possibilità per un uomo di distinguersi, di farsi il proprio destino: l'uomo privilegiato vantava ancora dei diritti. Tutte cose per noi perdute nella notte e che fanno parte di una mitologia irraggiungibile. D'Annunzio aveva il diritto di parlare con i governanti, con i popoli: il suo volo su Vienna significava qualcosa di più di un bel gesto personale, di una splendida impresa, era anche un insegnamento, era una maniera tutta poetica di rispondere con il fiore della gentilezza, con la forza segreta della parola alla violenza e alla bestialità. Ma da allora che cosa non è successo all'uomo sulla strada della rovina e della decadenza, come si sono allargati gli abissi fra la buona volontà e la malvagità, che cosa non è diventata l'aviazione, intesa esclusivamente come arma, come massa d'urto, come espressione della vendetta divina! Il suo era un mondo dove l'uomo aveva una ragione, dove l'uomo contava, aveva un volto, un'anima che la politica, la ideologia non avevano ancora sconvolto e abbruttito. Non solo d'Annunzio era un privilegiato per grazia divina ma era un privilegiato in un mondo che non aveva ancora fatto saltare la distinzione, la facoltà di distinguersi, di esprimersi, di insegnare. L'uomo d'azione non denunciava affatto l'antico patto con la bellezza, al contrario cercava di unire le due cose insieme, di conservare — nonostante tutto — un'unità. E voi sapete che tale atteggiamento è stato criticato e soprattutto è stato all'origine di molte confusioni: si è pensato a torto che anche allora d'Annunzio giuocasse, si servisse degli uomini per dar lustro alla sua impresa: erano illazioni, la verità era diversa. Non c'è dubbio che d'Annunzio abbia sentito nella carne l'orrore della guerra, dell'immane carneficina, ma anche qui ha avuto il soprav-

vento la concezione classica della vita, per cui in nessun modo il sentimento doveva prevaricare su un destino fissato dal dovere. È curioso come il negatore o anche l'ignaro di ogni morale si sia trovato poi a difendere una posizione di questo genere, ma la cosa non sorprende più quando si ripensi alla sua educazione, al calore delle sue letture, all'importanza che il Memoriale di Las Cases ha avuto nella sua formazione. Napoleone è al centro della sua nascita spirituale, proprio come lo era stato per scrittori diversissimi da lui e che in fondo non ha mai amato. Hugo, Balzac, Stendhal, la lista va all'infinito ma concede uno degli ultimi posti e dei più illuminati a d'Annunzio. Per questo quando si dice che egli ha obbedito soltanto all'idea della bellezza e per bellezza s'intende una serie di lavori ben fatti, di prove riuscite, di misure artigianali si resta fuori del vero, l'idea della bellezza investiva l'uomo per intero, la bellezza cedeva i suoi diritti all'altra idea del destino eroico, della bellezza morale. A noi certo non riesce facile fare coincidere nello stesso termine questo tipo di morale e questo tipo di bellezza, siamo troppo poveri, troppo battuti perché ci si possa illudere dietro la polvere dei « destini », degli esempi: per noi tutto è molto più semplice, più umile, magari più segnato dal peso delle cose e il destino ha un'accezione universale, dove le parole, i gesti, l'offerta stessa della nostra vita non hanno più corso. Il mondo di d'Annunzio era un mondo orchestrato, regolato da norme, da una civiltà (non importa ora vedere se cristiana o no), il nostro è un mondo senza nome, senza luce, dove la bestialità sembra avere l'ultima parola. Pensate alla differenza di vita, pensate a quello che d'Annunzio non riusciva a fare impunemente, passando dalla più desolata e triste delle esistenze all'idea, all'immagine del « destino ».

Il senso di colpa, il numero delle responsabilità, l'errore sono tutti motivi che non trovano posto nella sua storia: e questo gli succedeva perché anche la colpa veniva accettata secondo la misura del mondo classico, era un destino, era una piaga che non si cura, che fa orrore, fa gridare ma non ammette il riscatto. Del resto, lo stesso periodo dell'azione ignora questa sublime facoltà del riscatto: l'azione era ancora conquista, era bisogno di possedere e ancor qui raggiungeva il moto primo della bellezza, stavo per dire dell'amore. Di che amore si deve parlare, a proposito di d'Annunzio? Non certo dell'amore che nasce dietro le cose, dietro gli oggetti, al di là della preda: l'amore era soltanto il desiderio, il bisogno della preda. Ci si stupisce che la sua storia d'uomo sia segnata da una lunga serie di sacrifici che poi erano a loro modo puri, sacrifici legati all'attimo, al momento, alla durata della passione fisica. L'uomo d'azione viveva già al tempo dei romanzi, viveva già in quelle creature senza volto ma così ostinate, così legate profondamente all'immagine del loro creatore. Per noi l'amore non ha parole, non ha colori: è il contrario di quell'atto di vita che toccava l'esaltazione di d'Annunzio e costituiva materia di poesia, canto, espressione. Espressione e non confessione: stiamo bene attenti a rispettare gelosamente questa linea difficile fra classicismo e romanticismo. In fondo non c'è rapporto vero fra amore e canto, nel momento dell'opera: l'artista è libero di servirsi di tutto, di disporre perfino del sentimento se questo

sentimento è argine, è soprattutto elemento, materia da piegare. In questo senso ogni attività diventa legata, centrata, come si è detto a principio, saldata dal principio di unità. E in tal modo possiamo spiegarci la straordinaria capacità di lavoro dello scrittore, la falsa apparenza di distrazione, il peso che ha avuto per lui lo *sgobbo*. Oggi non c'è fra di noi, non solo in Italia, chi gli possa essere paragonato per la resistenza, oltre che per la perfezione del lavoro. Sì, in d'Annunzio c'è stato il giuoco, la passione del giuoco, ma si badi bene, il giuoco era fra lui e il destino.

« Dunque, pur sempre, la sola cosa che valga nella vita e nella morte è il dono di sé, la dedizione dell'essere intiero.

“ Sì, quando io gioco, sento aumentare la mia propria vita. vivo come non mai. tocco il limite sommo della mia forza, della mia libertà, della mia temerità. chi disse che la vita è sogno? la vita è giuoco ”.

Ecco che c'intendiamo. io ho sempre vissuto contro tutto e contro tutti — non soltanto in Fiume d'Italia — affermando e confermando ed esaltando me medesimo. ho giocato col destino, ho giocato con gli eventi, con le sorti, con le sfingi, e con le chimere. il vero giocatore di baccarà o d'altri giochi rischiosi e veloci seduto alla tavola verde ha in sé qualcosa del mio sentimento sfrenato: che è la vera nobiltà e la vera bellezza della mia vita lunga.

Il giocatore — che gioca contro l'avversario seduto di fronte a lui o che punta contro la banca — crede di combattere contro una potenza misteriosa cieca e invisibile: che per lui ha una essenza spirituale: pronta a dileguarsi a ritornare a tentare a incitare a sfuggire a svanire a ripresentarsi novamente ».

La potenza misteriosa, ecco il punto vitale della storia di d'Annunzio, anche se a tutto oggi e per chi sa quanto tempo ancora non riusciremo a darle un nome, a trovarle una sede. D'Annunzio si è limitato a provocare la potenza misteriosa, il Dio, oppure ha modificato con gli anni il senso della corsa e alla fine ha potuto dare un nome a quell'ideale competitore, all'uomo segreto del confronto finale? D'Annunzio ha sentito la voce del Commendatore di Pietra o la sua storia si è limitata alla preparazione della tragedia, si è arrestata sull'orlo della provocazione ma prima dell'appuntamento fatale? Se sapessimo questo, potremmo rispondere a molte altre domande: potremmo intanto dire in che modo ha visto la morte, quella morte che sinceramente, onestamente ha cantato ed amato negli anni di guerra, soprattutto sapremmo dire che nome aveva il suo Dio. Su questo terreno minato è assai difficile procedere, dico procedere con qualche speranza di successo; in un articolo recente don Cesare Angelini ha rivelato dalla corrispondenza del poeta con una sarta, che ha dedicato la sua vita di monaca alla salvezza dell'anima del suo idolo, ha rivelato una lettera che lascia nascere qualche dubbio sulle ricerche fatte in questo senso. D'Annunzio confessava per lo meno la presenza di una lotta, rifiutava lo schermo dell'indifferenza e ribadiva una posizione che andrebbe vagliata con maggior attenzione: « Io sono in travaglio con me stesso. Esploro temerariamente il mio labirinto interno. E nessuno comprende il mio

sforzo profondo. Non importa. C'è una vita e c'è una morte. Ma io so che c'è un'altra plaga ancora. E la cerco, e voglio trovarla. Non senti che sono sempre più lontano? L'astro non è tanto luce quanto lontananza». La lettera è del 20 giugno 1927, appartiene quindi al periodo meno conosciuto, più segreto e cupo della vita del d'Annunzio e Angelini ha ragione nel notare che quando parla di « plaga » non parla più della patria degli eroi ma finalmente restituisce al mondo la sua dimensione religiosa. Dico religiosa nell'accezione cristiana che esige per l'appunto il premio e il castigo, la colpa e la salvezza. In altro senso anche d'Annunzio aveva una sua religione che è poi il rispetto dell'unità dell'uomo.

Quando si risponde con tanta passione al destino, è possibile poi trasferire la partecipazione verso altre « plaghe »? Ci sono due inviti nella storia della vita di d'Annunzio a cui sono state date due risposte diverse: la prima diretta, figlia dell'entusiasmo, l'altra incerta, velata, potremmo dire meglio, nascosta e paurosa. Il primo invito l'abbiamo già sfiorato al momento di parlare del giuoco e voi tutti ne ricordate l'occasione. Siamo al convento di Francavilla, l'interrogante è Leopoldo Muzii e non a caso la parola segue fortemente l'inclinazione dialettale, quell'accento che ogni tanto compariva perfino nell'incantevole conversatore dei salotti parigini, in quelle memorabili battaglie della mondanità letteraria dove facilmente il d'Annunzio vinceva la contessa di Noailles: l'invito era legato al senso stesso del sangue: « Mbé, Gabbrié, che te vvo jucà? ». Conosciamo la risposta, la lunga risposta dell'artista e la serie delle vittorie riportate contro il caso, contro il silenzio, contro gli ostacoli della forma. Qui ognuno può scegliere secondo i propri gusti e fissare i limiti di quella larga antologia che, bene o male, accompagna ogni attore: anche chi non è dannunziano, anche chi ha fatto altrove le sue classi, anche chi sente ancora di dover rifiutarsi all'incanto della sua voce. Nessuno — da secoli — ha mai dimostrato una simile padronanza di movimenti, di atteggiamenti e di grazia: nessuno è mai stato colmato come lui di doni, di qualità: in d'Annunzio si ritrova tutta la letteratura che ha avuto un senso nella storia del secolo nuovo, così come vi si ritrova tutta la parte del passato, riscattato e sottilmente analizzato. Lo scrittore ha rappresentato uno di quei rari momenti di universale coincidenza, in cui si va molto al di là della persona singola, della figura e occorre cercare misure di carattere universale: non solo d'Annunzio ha sentito di rappresentare come scrittore un genio, una nazione, non è stata, cioè, la sua una illusione o una vaneria, no, è accaduto questo fatto e nessuno lo può negare. Naturalmente come succede tutte le volte che simili miracoli si verificano, la straordinaria ricchezza delle soluzioni finisce per produrre una specie di disorientamento e di incertezza e anche si finisce per non vedere più nelle giuste proporzioni la forma del contributo. Dire che in lui c'era posto per diversi scrittori è ancor poco, forse è più esatto dire che ha ascoltato letterature già stanche e superate e con rarissimo spirito d'adattamento ne ha trovate delle altre, ne ha proposte alcune che per esaurirsi hanno dovuto lasciar passare molti anni. Il miracolo del d'Annunzio prosatore e che per un certo tempo la critica non ha individuato con le luci necessarie, il d'Annunzio delle

Faville, della *Contemplazione* e poi quello del *Notturmo* è forse da un certo punto di vista un altro d'Annunzio, da contrapporsi al poeta, al romanziere, allo scrittore di teatro. Era, dunque, la larghezza del giuoco che si spostava all'entusiasmo, al bisogno di colpire e di meravigliare ma c'era nel senso del giuoco qualcosa di nuovo che vale la pena di sottolineare, perché si tratta non solo di un mutamento di voce ma di una cosa più profonda, di un accenno, di un tentativo di quel « mutar d'ale » che è il tema dominante del d'Annunzio della maturità. Il d'Annunzio della contemplazione è uno spirito di maggior ricchezza, da una parte denuncia la stanchezza di un'arte che trova il suo ultimo limite nella bellezza e dall'altra parte sollecita un arricchimento d'ordine spirituale, un'inquietudine che a giudicare in superficie non si adatterebbe al nostro scrittore. No, diciamo una volta per sempre che il « mutar d'ale » ha avuto anche questo significato. Né conta che il d'Annunzio abbia arrestato a un certo momento la sua caccia e per molti anni (da Fiume alla morte) abbia segnato il passo nel silenzio e nella solitudine.

Questo secondo invito lo possiamo fissare al tempo dell'esilio francese e dall'incontro col Bermond. C'è stato anche allora una domanda che in un certo senso assomiglia a quella del Muzii, in quanto presuppone uno stato d'animo e una realtà. Quando il Bermond leva il suo sguardo su questo d'Annunzio segreto ha capito che non tutto si esauriva nel giro della bellezza, nella passione dell'artiere ma che anzi c'era nel suo interlocutore qualcosa di molto avanzato, di vivo in un senso nuovo.

« Alla fine del nostro colloquio (il vento occidentale squassava tutta la Landa e l'immenso fragore dell'Oceano faceva sembrar fragili tutte le cose) egli mi posò le mani sull'uno e sull'altro omero, mi guardò con la sua anima nuda emersa a fiore del viso diafano, e mi chiese: "Quando? Quando?" Era in me quella malinconia potente in cui il cuore batte più robusto e più celere. Gli dissi con dolcezza filiale: "Io sono nato per vedere, per ricordarmi, per presentire". Poi soggiunsi: "E forse attenderò me stesso fino alla morte"».

D'Annunzio non sapeva probabilmente di dare alle sue risposte una forte inclinazione profetica: dal 1912, l'anno di quell'incontro con la morte domestica (non ancora la morte « eroica »), fino al 1938 corre un lungo spazio di tempo, corre proprio quella « lontananza » di cui scriveva alla sarta Testa. Ricordate: « l'astro non è tanto luce quanto lontananza » che è parola di sapore nuovissimo in d'Annunzio, in quanto annuncia una virtù essenziale del cristianesimo, la pazienza. È strano poter applicare a d'Annunzio di queste misure ma il rapporto fra la risposta al Bermond e quella alla sarta non lascia dubbi e del resto potrebbe avere una conferma soltanto dal senso di quei ventisei anni in cui il poeta è passato dall'esilio alla guerra, da Fiume all'altro esilio in patria, quel lungo e tenebroso tempo del silenzio e della segregazione, in cui poco importa se un'immagine ufficiale sembrava voler fare di tutto per riallacciarsi alla parte meno necessaria e meno bella dello scrittore. Nato per vedere, e la definizione è già un po' diversa dalla solita del « nato per possedere », ecco che in quel momento d'Annunzio sottolineava con senso profetico la stagione della più profonda

veggenza, della veggenza oltre le cose, oltre le immagini, oltre i corpi. Ma ancora « nato per presentare », ora bisognerebbe vedere di dare un significato preciso a questo verbo e soprattutto sarebbe opportuno riportarlo a quei momenti — tutt'altro che rari ed epidermici — in cui il poeta sfuggiva al peso delle cose e si perdeva in una specie di surrealtà, in uno di quei trasalimenti di cui saprà parlare con tanta scienza nelle *Cento, e cento... pagine* e che hanno contato per lui sin dal tempo immemorabile dell'infanzia e della predestinazione. E si badi che sono trasalimenti che hanno sempre un'unica inclinazione, quella verso la morte.

« Son tentato di chiamare studii della morte questi eventi della mia fanciullezza, che come tanti altri miei studii inconsueti influirono a quell'abbondanza cui dovetti il mio diritto legittimo di assumere l'impresa della Cornucopia e di moltiplicarla ». E subito dopo: « Non orrore non terrore non algore mi lasciarono nello spirito questi incontri e accostamenti ma quasi una dimestichezza pudica una familiarità pacifica una sicura confidenza ».

Basta mettere gli accenti al posto giusto per accorgersi che siamo di fronte a un altro d'Annunzio, anche se si tratta di un'immagine che è uscita sacrificata fino ad oggi dal confronto con l'altra « eroica », ufficiale, l'immagine dell'esaltazione nell'azione. Qui siamo a contatto con qualcosa di più prezioso e che, del resto, era ugualmente indispensabile all'artiere puro della bellezza, al cantore, all'uomo drammatico. È il fondo dell'anima che l'uomo e lo scrittore hanno fatto di tutto per respingere, per nascondere, per trattenere sull'orlo dell'ultima confessione, quella confessione da cui non si torna più indietro. Perché a questo punto va sottolineata come si deve la porzione di onestà dello scrittore: non sarebbe stato difficile — se accettiamo l'immagine ufficiale di d'Annunzio — non gli sarebbe stato difficile operare una trasformazione, fare almeno quella *confessio oris*, rompendo gli indugi. Ma accade sovente a chi è ricco di fantasia, soprattutto a chi è padrone assoluto delle parole, di provare un senso di smarrimento e di entrare in un dominio di pudore e di riserbo. A d'Annunzio è accaduto proprio questo: tanto era aperto, disposto, provocato, estroverso in certi momenti, di cui d'altra parte egli sapeva valutare assai bene la scarsa consistenza, altrettanto era duro e severo, quando si trattava d'impegnarsi e qui per lui si sarebbe trattato di una sostituzione capitale. Per questo l'attesa è durata fino alla morte. Non possiamo dire altro, bisogna accettare come definitivi e veri i versi che chiudono le cento e cento pagine del libro segreto, quel pauroso testamento che non ha ancora smesso di colpirci in viso, di offenderci e di darci dolore?

Tutta la vita è senza mutamento.

Che è la confessione delle trasformazioni parziali e temporanee: è una ammissione ben grave per chi ha creduto alla predestinazione, al mito, alla parte eroica dell'esistenza e ha scandito giorno per giorno le premesse che autorizzano la « statua ». È inoltre un'ammissione che distrugge qualsiasi modo di consolazione: qui la predestinazione, il sacrificio

iniziale alla natura acquistano un colore diverso e ripetono — caso mai — il giuoco più disperato che sia concesso a un uomo. Evidentemente non si parla più della storia immediata, della cronaca dell'uomo, si parla soltanto di una condanna a cui l'uomo è costretto senza il soccorso della grazia, senza quell'altro aiuto che soltanto Dio concede. Probabilmente d'Annunzio ha visto in quest'ordine di castigo irrovesciabile il lento precipitare della sua vita, ha dato un nome diverso al peccato: senza passare per la strada della colpa, eccolo direttamente immesso nel lago della condanna, della pena che bisogna bere fino alla feccia. Penso che tutti voi avrete ancora nelle orecchie certe parole di disperazione, certa violenza da « condannato ». Il possesso che si tramuta lentamente in condanna, l'amore che diventa ripetizione, ossessione e infine vergogna: d'Annunzio ha sceso tutti questi gradini e se gli anni del Garda sono i più tristi, i più accorati della sua vita, sono però anche quelli più soccorsi da questi sguardi di miseria, di stanchezza umana. Ed eccoci al secondo verso:

Ha un solo volto la malinconia.

Che è poi una semplice conferma del primo: all'impossibilità di mutamento corrisponde il volto « unico », pietrificato della malinconia. Una volta accettata la dittatura delle cose, sono le cose che ordinano il cammino e che danno risposte. La malinconia finisce per diventare quello specchio fisso, dove l'uomo trova soltanto l'esasperazione dei propri sentimenti, la moltiplicazione della propria condanna e della fine. Soltanto il pensiero, la meditazione potrebbero avere ragione di questo stato di « blocco » ma il « pensier ha per cima la follia »: oltre il pensiero, potrebbe soccorrerci l'amore ma alla fine d'Annunzio ne rifiuta l'esistenza concreta, perché « e l'amore è legato al tradimento ». Non conosco quadri interiori più disperati, più desolati: non esisterebbe possibilità di dialogo fra l'uomo e le cose. Da una parte gli eventi, la vita, l'esistenza e dall'altra la nostra impotenza o tutt'al più una potenza ridotta, eccolo di nuovo sacrificare al mito della bellezza e della restituzione artistica: che, a ben guardare, è poca cosa di fronte alla luce del destino, della prefigurazione eroica, dell'uomo che tiene il campo stesso della vita. Quando d'Annunzio diceva che il « pensiero ha per cima la follia » mentre tentava di salvaguardare l'autonomia dell'arte, la piccola libertà dell'artiere, denunciava una grande paura, una paura sacra per i limiti delle nostre indagini. Qui possiamo indicare un'altra differenza col nostro tempo: abbiamo detto che il suo metro classico è un metro d'ordine e di equilibrio, oggi non c'è scrittore che non si riconosca il diritto di rompere i legami, di sovvertire l'ordine stabilito, di dare addirittura un altro senso alla vita.

« La grande arte antica, come la moderna, rifugge dal nero gorgo del cuore e si riduce a rappresentare per segni materiali l'attitudine e il gesto. quanto poveri sono i segni del più alto poeta in paragone della sua sensibilità, della sua intuizione e del mistero ch'egli respira continuo! sembra che per la rappresentazione dell'uomo interiore e delle forze

invisibili un'arte della parola debba ancora esser creata su l'abolizione totale della consuetudine letteraria. comprendo come taluno artista consapevole di questa necessità abbia incominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle del costrutto, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e convenienza fittizie. ma con qual risultato? le più arcane comunicanze dell'anima con le cose non possono essere colte, fino a oggi, se non nelle pause: che sono le parole del silenzio. la più acuta e la più ricca delle pagine d'introversione appare grossolana e falsa se la esaminiamo non al lume dell'intelligenza ma al calore del sentimento, cercando di sottrarci all'abbaglio delle consuete lustre verbali ».

Abbiamo letto l'altro testamento di d'Annunzio, quello dell'artiere: così come i quattro versi lo erano a un tempo dell'artista e dell'uomo, dell'anima. Non ricordo altra pagina di così controllato rigore critico, di tanto sacro rispetto e di così profonda confessione di impotenza: non dimentichiamo chi l'ha scritta, non smettiamo di confrontarla con il libro d'oro delle esaltazioni e delle violenze polemiche. Quale d'Annunzio è mai questo? Di quale d'Annunzio si tratta? La pagina va molto al di là dei suoi limiti teorici, va al di là degli esempi probabili, il futurismo, il surrealismo, Marcel Proust: a suo modo, è la confessione più attiva dell'intensa storia spirituale di d'Annunzio. Si metta l'accento sul « nero gorgo del cuore », sui segni « materiali » e sul « mistero », siamo di fronte al vero dialogo, all'unico contrasto fondamentale che abbia provato lo scrittore e di cui abbiamo già avuto un segno nella descrizione del giuoco e nella memoria dell'incontro con Bermond. Questo audace, questo spirito provocante fino alla sfida sapeva al momento opportuno frenarsi e segnare i confini del proprio dominio; orbene nel segnarli d'Annunzio non poteva non confessare la sua fine, non gettare i dadi. E non c'è dubbio che se vogliamo restare all'immagine eroica, alla figura predestinata, queste parole acquistano l'alta vibrazione del « presentimento », del trasalimento, in cui, come si è detto, vivono in equilibrio l'artista e l'uomo.

« Tuttavia non v'è sentimento umano, se bene straordinario, che possa dare tanta pienezza e profondità alla vita quanta le ne dà talvolta il presentimento. Gli anni di violenza e di vittoria non valgono per Achille armato i pochi attimi in cui, salito sul carro, egli ascolta parlare Sauro, un de' suoi cavalli, di sotto il giogo e la criniera sparsa fino a terra. Che fa egli? rimbrotta il vaticinatore crinito, e con un urlo spinge la biga al galoppo ». Si direbbe che il mistero debba aver ragione della legge, della ragione, della bellezza stessa. Si direbbe anche che viene un momento nel giuoco in cui né forza né scienza sono sufficienti a trattenere l'uomo sull'orlo dell'abisso, del mistero. Questa è l'immagine più sicura dell'ultimo d'Annunzio e noi la preferiamo all'altra, tanto più famosa, dell'uomo soddisfatto, dell'artista dalla cornucopia. Così veramente si compie per intero la leggenda, come allo stesso modo doveva compiersi per l'uomo non già nell'assunzione nel cielo degli eroi (Napoleone alla Beresina, d'Annunzio in cielo) ma nella disperata e umiliata segregazione del Vittoriale: così come la morte avrebbe dovuto raggiungerlo di sorpresa e nel silenzio, come un bor-

ghese, come uno di quei borghesi che intenerivano il cuore ai Flaubert e ai Goncourt, in una ben diminuita accezione di eroismo e di forza. Infine è a questo d'Annunzio del mistero, dell'occulto e che si vede costretto alla miseria dei suoi mezzi formidabili, all'impotenza del suo genio che noi ci avviciniamo più volentieri, con la certezza di essere nel vero, in quel piccolo vero che la critica consente.

Che cosa è stato d'Annunzio? La domanda non ha smesso di batterci da quel lontano primo marzo del '38. Io appartengo a una generazione di scrittori che ha in un certo senso ignorato d'Annunzio: fuor della « tempesta » e della polemica, non ha neppure avvertito il bisogno di difendersi dalle cattive interpretazioni, dalle speculazioni, dal giro di intro-missioni che un'opera del genere autorizza. Ero, dunque, perfettamente asettico quando sono stato colto dalla notizia. Eravamo diversi amici in una delle chiese letterarie del tempo a Milano, impegnati fra la noia e la ricerca del nuovo e dall'esterno ci raggiunse in un'aria di incredulità e di sorpresa la notizia della fine di d'Annunzio. Era vero? D'Annunzio per noi non era già morto da tanti anni, non ora era solo un nome di una storia del tutto passata? Ecco che di colpo avvertimmo che nulla di quello che avevamo creduto fino allora poteva contare e che quella morte poneva una domanda, aspettava una risposta a loro modo decisive. Chi è stato d'Annunzio? Così cominciai a martellarci la domanda nel lago dello stupore mentre avvertivamo per la prima volta un sentimento nuovo: se ne era andato qualcuno che era riuscito a tenere un grande posto, anche nell'animo degli infedeli, dei senza religione. Quello scrittore non nostro cominciò a vivere finalmente in noi e da allora non abbiamo smesso di tentarlo, di sollecitarlo, colla segreta speranza, o soltanto con l'illusione di strappar-lo alla seconda luce del mistero, al silenzio della morte per ottenere una risposta che ce lo restituisse uomo più che genio, spirito più che inventore di bellezza, sensibile alla nostra storia, ai nostri dolori: insomma in un mondo che prima di tutto chiede pietà, aiuto, protezione.

Chissà che grazie al « nero gorgo del cuore », il d'Annunzio delle pause, delle parole del silenzio non possa diventare la chiave che aspettiamo da tanto per operare una vera, una sincera pacificazione fra di noi.

Marzo 1959.

POESIE

di

Piero Bigongiari

ALBA DI DICEMBRE

*Come un sasso si fa sangue, sguardo
cade a picco un uccello sul greto
in ritardo dall'occhio di Dio.
Perfora la luce o la crea? Che spera
nella caduta — dalla caduta? Forse
qualcosa vede, qualcosa scruta nel sonno tra i fiori
agitati dall'arrivo, poveri fiori di fiume, umbelle ossidate
sotto la pioggia d'un sogno che anticipa l'avvenire.*

*È il sogno dell'alba, certo... A un tratto sbuca
folletto calcinato un muratore,
un po' più avanti di sé tremano attente
in un lembo liso di sole
strette a non perdersi come la noce secca
nel mallo non più umido case, ombre:
crocchia la barca qui sotto, esplode dai cretti urbani
foschi un violaceo fumo di campane
come da una sotterranea, a un tratto aperta rissa
e tu mi tendi la mano teneramente
dicendomi: È l'ora di andare.*

*È l'ora di andarsene da questo ramo
che trema e crepita della sua morte notturna.*

*Apri le ali, uccello del freddo, vedi il greto
sotto di te allargarsi, vedi la mota
rappresa, lo scalpiccio dei pescatori attardati,
è l'ora di togliere i semi
affidati alla morte, l'ora di alzarsi in volo.*

AL PADRE

*Stringe in pugno l'allodola il suo volo
per colpire dove non sa la meta...*

*il tuo respiro è aspro, vicino alla morte
se n'è andata tutta la dolcezza,
non parli, non scegli la tua via
col piede tremolante, già unto dal Signore...*

*Fuori dopo la notte è una rosata follia
un'ira persa tra i rami e il freddo, di canti.*

Tu ascolti o sei avanti alla tua luce ?

*Ti conduce per mano, col pesce guizzante all'amo
all'improvviso levato dall'acqua, nell'altra,
il tuo angelo frettoloso.*

*Ed io resto a chiederti
se fu ira la tua violenza di antico uomo prode,
la tua impazienza a fare a pezzi un cuore
più forte dei dolori del peccato,*

*io resto a chiedermi nella polvere
che il tuo passo non affrettato solleva.*

IL PASSERO DALLA GRONDA

*Ecco levarsi il vento
levarsi l'amore dalle foglie
e il passero dalla gronda
difficilmente levarsi.*

*Ecco con suono di morte
il vento involtare l'amore
nascondere le foglie l'amore
che non sa nascondersi.*

*Leva il vento un'umida luce
e un'umida tenebra leva il vento
ma tutto è difficile ormai tenere per sé
il passero fugge gridando dal suo stesso volo.*

MI PARLI E NON MI PARLI

*Come rimane al massimo di sé
il minimo che ognuno può portarvi
così t'alzi, mi parli e non mi parli ...*

Nei falaschi

*roco il canto dell'acqua, un volo unito
finiva già di scegliere la luce
su una mota velata d'infinito.*

*Ti distacchi, ed è lieto e disunito
il tuo felice andartene in un poco
d'ora, in un poco
di me, ti porta il rito del tuo sguardo,
il ritardo ad accorgertene, il fuoco
che beffardo rispunta dal tizzo annerito.*

*Come si spezza un tizzo e guizza amaro
il ramarro dal sole, come sceglie
la luce a grado a grado la penombra
nel più folto di sé, così rimane
vuota una piazza estiva, rapito un canto,
libero il prigioniero, arreso un pianto.*

*Tutto è in sé e ne è fuori, immagine e coma
di sé, spilli la chioma che ti cade,
sulla vetrina che ti passa accanto,
con noncuranza, lieta d'orsi bianchi.
Bianca è la neve sull'Incontro che divide
cielo da cielo, risalgono senza moneta
nella gola pesci remoti il fiume qui davanti.*

ARNO IN PIENA

*Sugli sterpi ossidati abbriva il passero
con l'urto della piena appena il volo:
è quanto manca a andarsene, passione,
dai tuoi colmi; vi tocca, dalle origini,
qualcosa appena luce, ed è una foglia
un passero una spina, furon gocciole nel cielo
lacrime gonfie nella terra, chiuse
ciglia, arbusti
addormentati in seme, un non vedere
cresciuto in schiuso esistere.*

*Più impegna
il dolore, stringe più forte
la mano inquieta e povera, dà e prende
più dolore il dolore*

— tale la zampa del passero attorno allo spino
mentre sta per levarsi —, il giorno più ombra,
più luce l'ombra che da sé dirada
a poco a poco quello ch'è rimasto:
tetti, un passo deciso, il fiotto lieve,
dopo partito, del ciclomotore
e lo stellato che più fitto muove
millepiedi di luce lungo il muro.

È più colmo di sé quanto fu vuoto
di tutto, l'invisibile percuote
con nocche lievi dove non si passa,
dove, amore, distruggi per non passare
non solo più oltre, ma nemmeno oltre di te.

Qui si può bivaccare, radunare
gli sterpi umidi, accendere a fatica il fuoco,
guardarsi negli occhi, scoprire il primo sonno,
qui si può guardare la creatura addormentata
al fianco — il filo di fumo più in là —
la costola che vertebra la notte.

Dietro questa barriera dove tutto si ritrova
e tutto serve,
oh non renderti invisibile, oh non apparire all'improvviso.
Sii, cresciuto nello slancio, l'ordine nel caos,
tu che disordini il caos per aprirvi la cruna
dove apparirà il mio sguardo
all'improvviso sufficiente a tutti
— ha scordato il nemico — e intorno quella
ch'era già la tua ira.



1 - Niclas De Staël: *Il muro* (1951)
Mostra di N.D.S. al Civico Museo d'Arte Moderna di Torino



2 - Nicolas De Staël: *Giocatori di football* (1952)
Mostra di N.D.S. al Civico Museo d'Arte Moderna di Torino

RASSELAS

O IL MITO DELLA FELICITÀ

di

Paolo Casini

Molto si è parlato in questi ultimi anni del geniale biografo del dottor Johnson. Il ritrovamento delle carte di « Bozzy » è stato un evento letterario tanto notevole, e la sua figura — un tempo occultata dalla massiccia ombra di Johnson — ne ha acquistato tal nuovo rilievo, che oggi le parti paiono invertite: la caustica, spregiudicata, vivacissima personalità di Boswell sembra far impallidire agli occhi del distratto lettore moderno quella più saggia e grande di Johnson.

Se è lecito prestare ascolto al suggerimento di una semplice data, non sarà dunque vano riaccostarsi ad un piccolo capolavoro, che è quasi la quintessenza della moralità di Johnson: *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia*, apparso nel 1759, esattamente due secoli fa. Una lettura o rilettura del breve racconto può offrire, oltre ad un'innegabile suggestione poetica, l'occasione di rivivere e meditare una problematica morale che, per esser di stampo prettamente settecentesco, non è meno viva oggi nel cuore degli uomini.

Lo stesso Boswell, in una pagina della sua biografia, ci riferisce come il dottor Johnson nel gennaio di quell'anno ebbe a perdere la madre, che molto amava. Le brevi, rassegnate lettere di lui alla morente — che Boswell riporta — ci dànno senza eloquenza la misura di quel dolore. Per sovvenire ai bisogni di lei, Johnson aveva dovuto prendere a prestito da un libraio

venti ghinee; e quando ella fu morta, pressato dal suo eterno bisogno di denaro, buttò giù rapidamente la storia di *Rasselas*. « Il povero Mr. Strahan libraio mi disse — c'informa il coscienzioso Boswell — che Johnson la scrisse per poter pagare le spese del funerale di sua madre, e alcuni piccoli debiti ch'ella aveva lasciato. Disse poi a Sir Joshua Reynolds che l'aveva composto lavorando di sera in una settimana, l'aveva mandata ai torchi man mano che l'aveva scritta, e che non l'aveva riletta mai più ». Il racconto fruttò in tutto, tra la prima e la seconda edizione, centoventicinque sterline.

Ecco l'umile atto di nascita di questa « *sublime story* »; la quale, subito tradotta in molte lingue (in italiano da Giuseppe Baretti), rese celebre il suo autore in Inghilterra e fuori assai più che tutti i suoi precedenti lavori. Così accade spesso. Certo Johnson non attribuì soverchia importanza all'operetta: la rapidità con cui la scrisse, il disinteresse che mostrò di poi per essa — quasi briciola caduta incidentalmente da una tavola riccamente imbandita — sono tratti plutarchiani, che danno all'aneddoto narrato da Boswell un gusto di favola e di edificazione. Lo stesso gusto, appunto, che hanno le pagine di *Rasselas*. Del resto Johnson, allora cinquantenne, aveva affidato la propria fama di erudito e di scrittore ad opere di ben altro impegno: i saggi di *The Rambler*, la vita di Savage, il gran dizionario; i *Lives of the Poets* dovevano ancora esser composti.

Tuttavia errerebbe chi volesse ravvisare in *Rasselas* i segni della fretta o dell'approssimazione. Se il racconto fu scritto di getto, bisogna riconoscere che nacque come un tutto organico compatto, privo di crepe e di ornamenti superflui. Si potrebbe paragonarlo ad uno di quei solenni e mirabili oratori che Haendel sapeva comporre in pochi giorni. V'è qualcosa di haendeliano nella grazia, nella nobile cadenza, nella nutrita e paludata armonia di questa prosa, che resta, com'è noto, un esempio unico di lingua e di stile nella narrativa inglese del Settecento. Ai pregi formali rispondono una facilità d'invenzione, una ricchezza di immagini, una dovizia di impressioni naturali, che non risultano affatto offuscate dal frequente moraleggiare. Come in un melodramma settecentesco, le parti poetiche e descrittive si alternano al recitativo; ed è vano voler qui distinguere oratoria e poesia, giacché immagine poetica, moralità e allegoria scaturiscono — come in tanti scrittori del

secolo XVIII — da una medesima fonte. Anche se non sempre simbolo e concetto si fondono nel calore della poesia, essi obbediscono alla medesima ispirazione: istruire diletstando. L'intento dello scrittore, secondo i dettami della poetica classica, è pedagogico: onde conviene, per intenderlo, penetrare nel tessuto del suo pensiero.

Si potrebbe osservare che un tema come quello sul quale è imbastito il racconto di Johnson — l'infelicità umana — fu congeniale alla sua indole di uomo, pur nel suo saldissimo equilibrio interiore, melanconico e atrabiliare. Egli è quasi il prototipo di quell'immagine convenzionale di « filosofo inglese », che il secolo dei lumi amò ed ammirò. Una sublime saggezza che fiorisce sul fondo d'un carattere tetro; una figura fisica massiccia e bizzarra, dalla quale emana un affascinante calore umano; un'eloquenza rude e solenne, che giudica le cose grandi e piccole della vita, attingendo sia all'etica degli antichi, sia al buon senso popolare. Certo il dolore, la melanconia, sono lo sfondo costante del moraleggiare johnsoniano, anche quand'esso è più sapido e sanguigno. E la stessa religiosità di Johnson, insolita o addirittura « eroica » — secondo il Carlyle — in quel tempo e in quell'ambiente, ha qualcosa di tragicamente cupo. Forte senso del peccato, vanità delle cose e del mondo, oppongono la sua visione interiore al dilagante ottimismo di moda. Secondo Boswell, codesta « *morbid melancholy* » aveva una precisa base patologica: un'affezione nervosa che l'aveva colpito in modo gravissimo appena ventenne, e « sovente lo rendeva irrequieto e intrattabile... sì da oscurare la lucidità della sua fantasia, e da incupire tutti i suoi pensieri ». Si sa anche che Johnson fuggiva la solitudine, ossessionato da un perpetuo terrore di impazzire.

Ma un'inclinazione costituzionale all'umor nero non è sufficiente per far luce su una visione etico-filosofica qual è quella illustrata in *Rasselas*. Certo, vecchi temi moralistici — la vanità dei piaceri, della conoscenza, delle ricchezze, l'infelicità inseparabile dalla condizione umana in tutte le sue forme — furono ripresi con la più profonda sincerità da un'indole siffatta. Ma ciò che dà mordente e intensità inconfondibili a questi motivi è la polemica implicita che li contrappone al più potente mito del secolo: il mito della felicità.

Il vagheggiamento d'una società perfetta, governata dalle leggi della pura ragione, dove i rapporti tra gli uomini fossero regolati dalla reciproca benevolenza, dove l'abbondanza liberasse la società dalla paura e dal bisogno, aveva acquistato nel Settecento un significato del tutto nuovo. Le utopie platonizzanti del Cinquecento erano fiorite nelle menti di pochi filosofi. Ma tra la fine del secolo xvii e l'inizio del xviii codesta filosofica « città celeste » apparve sempre più come un ideale da realizzare sulla terra. La speculazione pura divenne ideologica, argomento di racconti e di poesie, istanza critica contro la società esistente, programma rivoluzionario. La teodicea di Leibniz e di Shaftesbury, la congiunta dottrina dell'ottimismo e della universale benevolenza, divulgate in mille forme diverse, persero il loro significato metafisico e alimentarono aspirazioni e sogni del tutto terreni. Il male radicale era espunto dalla struttura dell'universo, e l'universo era il migliore degli universi possibili. Il male era una fantasia di religionari fanatici; il peccato originale una chimera; l'infelicità umana un semplice autolesionismo. L'Eden, solo che l'uomo lo volesse, era a portata di mano. Dio era la natura stessa: la conoscenza delle sue leggi — rivelate da Newton — e l'imitazione fedele di essa offrivano all'uomo i semplicissimi mezzi per conquistare la felicità.

In ogni epoca una dottrina filosofica, quando entra in urto con l'infinita diversità del reale, viene facilmente fraintesa. Si pretende di far quadrare la pratica con la teoria: e quest'ultima, degradata al rango di spicciola spiegazione dei misteri quotidiani, viene infine beffeggiata e abbandonata. Si sa che molti uomini del Settecento, dal confronto dell'ideale con una realtà che gli era di troppo inferiore, trassero molti motivi di disillusione e di pessimismo. Quella vagheggiata felicità mostrava allora la sua ingannevole natura mitologica. E lo scarto tra ideale e reale fece sì che l'ideale venisse ironicamente relegato in qualcuna di quelle remote e favolose regioni, ch'erano il regno ineffabile del buon selvaggio: la Persia di Montesquieu, Tahiti di Diderot, l'Eldorado di Voltaire. L'ironia toglieva bensì ogni ingenuità a siffatte fantasie: e tuttavia restava intatto il loro motivo profondo: la fede nella perfettibilità della natura umana, priva di qualsiasi macchia d'origine.

Qui appunto si innesta la polemica di Johnson. Egli, a differenza di molti suoi contemporanei, non cessò mai di fondare la sua etica su una rigorosa ortodossia religiosa. Il peccato originale continuò a rappresentare, per lui, un ostacolo insormontabile sulla via che mena alla felicità. La solidissima e larga esperienza del mondo, che il povero e oscuro letterato di Lichfield aveva acquistata in tanti anni, frequentando le più modeste bettole londinesi, forniva un'incrollabile base sperimentale al suo pessimismo. La natura umana era realmente corrotta: per Johnson la religione e l'esperienza erano testimonianze sufficienti a dissipare le nubi di qualsiasi mito.

Dice Rasselas: « Mi sono spesso sforzato di immaginare un governo perfetto, nel quale ogni torto venisse raddrizzato, ogni vizio sanato, e i sudditi godessero tutti i benefici della tranquillità e dell'innocenza. Nascevano da questo pensiero infiniti progetti di riforme, utili leggi ed editti salutari... ». Ma Imlac ribatte: « Questi sono effetti di sogni da visionari. Quando li formiamo per la prima volta, già sappiamo che sono assurdi; ma poi ci diventano sempre più familiari, finché non avvertiamo più la loro follia ».

Ma un breve confronto potrà meglio chiarire quale fosse la reazione di Johnson di fronte alle utopie *à la mode*.

Candide — apparso in quegli stessi mesi e, senza che vi fosse alcun reciproco influsso, analogo per tema e fattura a *Rasselas* — rappresenta sotto un certo punto di vista la più netta antitesi alle idee di Johnson. Nel capolavoro voltairiano è l'ironia che abbatte e distrugge il mito della felicità: una ironia da innamorato deluso. In *Rasselas* quest'intento è raggiunto con ponderata gravità. Voltaire non aveva alcun « pregiudizio » da opporre alla ideologia del *tout est bien*, ma soltanto la sconcertante lezione tratta dagli eventi politici e dal terremoto di Lisbona. Johnson, s'è detto, chiamava invece in causa, prima dell'esperienza, una profonda credenza religiosa. Il pessimismo rappresentava per Voltaire un'amara conclusione; per Johnson, un dato a priori. Donde quel senso di sconsolata amarezza che affiora sotto la brillante ironia voltairiana; e quel senso di religiosa accettazione che traspare dall'apparente desolazione di Johnson. *Candide* è un ottimista a oltranza, che non si stanca mai di ricercare nei fatti un pur tenue indizio che giustifichi l'ottimistica dottrina di Pangloss; ed è disilluso soltanto dalle più amare espe-

rienze e dai più dolorosi argomenti *ad hominem*. Il principe Rasselas, all'opposto, è colto da una sottile angoscia prima ancora di partire per il mondo, quando ancor gode l'abbondanza e la pace del suo regno. Candide non perde mai la sua ingenua fiducia negli uomini. Rasselas, pur cercando ansiosamente quale delle condizioni umane sia davvero felice, pare edotto in partenza della vanità dei propri sforzi. Poiché Voltaire, nonostante l'Inquisizione, i massacri, il terremoto di Lisbona, non perse mai la fiducia nella perfettibilità della società, nè rinunziò a lottare per realizzare sulla terra l'Eldorado della pura ragione. Johnson ne fece deliberatamente una chimera, dalla quale la natura umana è ossessionata, ma ch'essa non può raggiungere a causa della sua radicale corruzione.

Mentre Candide è un essere perfettamente buono, v'è in Rasselas il ricordo dell'Adamo peccatore. Nel suo Eden — la valle felice circondata da altissimi monti e provvista d'ogni amenità — il giovane principe è tediato dalle ricchezze, dai piaceri, dal tranquillo godimento di tutti i beni prodotti dalla natura e dall'arte. Ad un tratto il desiderio della conoscenza, la brama della attività lo rendono irrequieto: « Non desidero nulla, e perciò mi lamento... Ho goduto già troppo; datemi qualcosa da desiderare ». Come Adamo, egli vorrà gustare il frutto proibito della conoscenza, valicare la cerchia incantata delle montagne e contemplare da vicino le miserie umane. « Voglio vedere le miserie del mondo, giacché la loro vista è necessaria alla felicità ». Ma invano Rasselas e le persone che l'accompagnano, una volta entrati nel mondo, andranno a interrogare i ricchi e i potenti, i dotti, gli eremiti, i frivoli uomini di mondo; invano frequenteranno corti e accademie, visiteranno le vestigia del passato, ragioneranno della felicità che si può trovare nel matrimonio o nel celibato, nella vita associata o nella solitudine, nell'opulenza del Cairo o nell'harem che il predone del deserto tiene su un'isoletta nel mezzo del Nilo. La medesima morale — implicita nel racconto fin dall'inizio — conclude ogni esperienza: la felicità non è di questo mondo.

Soprattutto in due episodi la critica degli ideali settecenteschi è precisa ed esplicita. Ad un dotto retore che ha appena recitato un eloquente sproloquio in lode della vita secondo natura, come l'unica in grado di dare la felicità, Rasselas chiede che cosa significhi in concreto vivere secondo natura.

Ma il retore risponde con un ingarbugliato filosofema, confuso rigurgito della metafisica platonizzante, di difficile utilizzazione pratica: « vivere secondo natura significa agire sempre con riguardo all'accordo che nasce dalle relazioni o qualità di cause e di effetti... ». Lo stato di natura, delizia dei filosofi dell'epoca — suggerisce Johnson —, è in realtà un'astratta formula verbale.

L'altro è la storia, delicata e commovente, dell'astronomo immerso nei suoi studi e nei suoi calcoli. È costui un uomo d'immensa dottrina, di serena e affabile indole, che volentieri si intrattiene con gli ignoranti e spezza in pubblico il pane della sua scienza. Rasselas crede di avere infine scoperto in lui un uomo felice. Ma ad un certo momento egli confessa una sua segreta follia o fissazione professionale: è convinto che le variazioni meteorologiche e i movimenti dei pianeti dipendano dalla sua volontà. Qui è benevolmente satireggiato un altro mito del tempo, quello dell'astronomia. Anche le leggi newtoniane del cosmo, che godevano d'un prestigio quasi magico, ben lungi dall'essere il toccasana d'ogni superstiziosa illusione, possono suscitare nell'animo umano la suggestione più penosa e puerile.

Ma queste sottili allusioni non basterebbero a sollecitare l'attenzione del lettore moderno. La vitalità del racconto è affidata alla profonda analisi dei sentimenti, un poco raziocinante e astratta, secondo il costume dell'epoca, che Johnson prodiga ovunque a piene mani. *Candide* è più frizzante e vivace, e il racconto corre con più lena; ma, in confronto, quanta sagacia psicologica e morale nelle pagine di Johnson! Voltaire sfiora appena, da dilettante avventato, quei motivi nei quali Johnson, con la circospetta saggezza dell'esperto, indica profonde verità psicologiche. Lo stesso mito della felicità è per lui un elemento insopprimibile, anche se destinato ad essere eternamente deluso, della nostra anima. Senza quel bisogno di attività e di conoscenza, che spinge Rasselas di esperienza in esperienza, la sua vita resterebbe puramente vegetativa: la valle felice simboleggia quello stato di inconscia immobilità, che è la preistoria della coscienza. L'insoddisfazione di quello stato, il desiderio di sperimentare la vita e gli uomini, simboleggiano l'insorgere di quell'istinto vitale, che induce ogni essere vivente ad amare, a soffrire, ad agire, a conoscere. Il motivo di quella felicità sempre inseguita e sempre

sfuggente rappresenta il perpetuo paragone che la coscienza istituisce tra l'essere e il dover essere, e che la sospinge, oltre la disillusione, verso nuove esperienze. Cosicché, per un curioso paradosso, proprio codesto irraggiungibile miraggio, sempre operante in noi, ci rivela la miseria del mondo e ci induce ad un'energica volontà di riscatto. Seguire il miraggio della felicità significherebbe dunque non raggiungere la felicità, ma i più solidi beni della virtù e della conoscenza.

Forse ancor più che in questi suggerimenti generali, il fascino del racconto è nella ricchezza e nella grazia dei particolari. Sotto la superficie levigata d'uno stile, che sembra fondere persone, paesaggi e vicende nel paludamento della sua solenne armonia, affiorano ovunque gli aspetti molteplici della natura e della società, l'inesauribile complessità degli affetti umani. Di ciascuna condizione sociale, oltre l'apparenza esteriore, Rasselas scopre la fondamentale imperfezione: ciò offre all'autore il pretesto per tratteggiare brevemente l'intimo degli individui, mettendo a frutto una penetrazione psicologica di rara finezza. Si viene a sapere così che l'apparente gaia spensieratezza di alcune bambine del popolo nasconde soltanto una mediocre mescolanza di stupidità e di gelosia: « tutto ciò che fluttuava nel loro animo non era legato né al passato né al futuro, cosicché un desiderio cedeva facilmente ad un altro, come una seconda pietra gettata in una pozza d'acqua cancella e confonde i cerchi prodotti dalla prima ». L'apparente opulenza e beatitudine delle favorite del predone nell'isola sul Nilo non è che ebetismo: « Non avevano visto nulla, perché avevano vissuto fin dalla prima giovinezza in quel luogo ristretto; di ciò che non avevano visto nulla potevano sapere, perché non sapevano leggere. Non avevano idea se non delle cose che cadevano entro il raggio della loro vista, e non avevano nomi che per le loro vesti e il loro cibo ». E la vita placida e solinga di un eremita non è ispirata dalla fede, ma tormentata da penosi pensieri: « Il mio spirito è turbato da mille perplessità e da mille vane immaginazioni, che continuamente mi sopraffanno, perché non ho modo di distrarmi o riposarmi. A volte mi vergogno, al pensiero che non mi sono potuto affrancare dal vizio, se non rinunciando anche all'esercizio della virtù, e comincio a sospettare che il risentimento, anziché la devozione, m'abbia indotto a ritirarmi in solitudine. La mia fantasia si dibatte in scene di follia... ».

Secondo la tecnica consueta del *conte philosophique*, alcuni stupendi squarci narrativi sono opportunamente distribuiti qua e là per sollevare il lettore dall'andamento raziocinante delle altre parti. Tali sono la descrizione iniziale della valle felice, la storia delle peregrinazioni di Imlac, la visita di Rasselas e del suo seguito alle piramidi; ma soprattutto la lunga digressione che narra il ratto, la prigionia e il riscatto di Lady Pekuah. Qui ogni intento moralistico cede il passo ad un'arte narrativa di singolare purezza. È un episodio a sé, di squisita fattura, ben cesellato e incastonato nel corpo del racconto come talune digressioni nei romanzi cavallereschi. Johnson trae qui mirabili effetti di preziosità stilistica da un accorto uso del color locale: la vaga suggestione orientale, che l'ambiente comunica sottilmente al lettore, pare trasporre il tema della felicità dal piano intellettuale, quasi riecheggiato in sordina, ad un puro registro poetico.

Rasselas è uno dei migliori esempi di racconto filosofico che il Settecento ci abbia lasciato. Il lettore moderno, se vorrà accomodarsi di buona grazia al sermoneggiare didattico ed un poco astratto dei personaggi, scoprirà le linee d'una vigorosa dialettica del bene e del male, della felicità e dell'infelicità, che Johnson ha saputo abilmente intrecciare entro la trama d'una gradevole favola orientale. L'aderenza al concreto, la fedeltà all'esperienza quotidiana, l'atteggiamento disilluso di fronte ai sogni e alle chimere rendono, se si vuole, umili e un poco ovvie le sue conclusioni. Johnson, spirito conservatore e tradizionalista, oppose una filosofia domestica ai grandi miti che animarono di energia rinnovatrice il Settecento. Tuttavia egli resta uomo del suo secolo per quel suo virile scetticismo, che non rigetta la fede; per quella pacata e consapevole melanconia, che è illuminata dalla chiara luce della ragione. In *Rasselas* echeggia, modulato nelle sonore cadenze d'una prosa esemplare, quello stesso sublime buon senso, così aderente a tutti gli accidenti della vita, che rende tanto sapidi i detti di Johnson riportati da Boswell. Un buon senso sentenzioso, penetrante, eternamente vivo e robusto come quello del popolo, dal quale trae il suo gusto per i pensieri solidi e netti: « La ragione è simile al sole, la cui luce è costante, uguale e durevole; la fantasia ad una meteora, brillante ma passeggera, il cui moto è irregolare, la cui direzione ingannevole ».

GENTE DI LAGO

di

Giorgio Orelli

Prima che i soldati se ne andassero, chiamati con insolita cortesia da un sergente, aveva cantato l'Ernesto.

Era domenica, e nell'osteria ci si teneva insieme come per non lasciarla finire. Fuori, un lago tranquillo: quando levavo gli occhi all'ostessa, alla Mafalda, pensavo il lago così fermo e lei che dal suo balcone gridava allo amante di là dal lago: — Fidìa, vieni a prenderci ! Fidìa, sposaci ! — e immaginavo il Fidìa che scioglieva la barca e a gran remate veniva ad acquietarla.

L'Ernesto aveva detto: « Io non sono un soldato, io non ho fatto la guerra del 70, ma so cantare, io, e ho un cuore, e voi siete tutti brava gente, ho ben capito subito, con voi sto proprio volentieri, e se cantate mi fate un gran piacere ».

Non che il vino gli desse in fretta alla testa: per portare, portava, ma era di quelli che di bicchiere in bicchiere incoraggiano il desiderio di comunicazione, finché non spunta il fiore malinconico della loro allegria. Allora l'Ernesto racconta storie in un dialetto straordinario, che non è né suo né nostro benché sia d'un paesetto poco più in su, e ride ride, torcendosi, e soprattutto dimentica il suo cruccio più assiduo, ch'è quello di non aver figli.

Aveva tirato fuori una canzone che pochi conoscevano, ma così semplice che c'era speranza di poter formare un coro. Senonché lui stesso interrompeva continuamente l'avvio: « Per un, per un, per un... », e il vuoto d'aria

era riempito da certe risatine secche, ih ih ih, che divertivano e insieme lasciavano tutti perplessi, come se alla lieta partecipazione s'unisse un principio di compatimento e di malessere.

« Per un, per un, per un - filino d'erba... », e ih ih ih, la faccia stretta fra le mani, in un dondolio di burattino.

Con fare quasi supplichevole ordinava da bere:

« Oh Mafalda, dammi un bicchiere va' ».

Poi s'alzava un po', guardando verso il ritratto del generale riattaccava: « Per un, per un, per un — filino d'erba — mi son, mi son, mi son... ». Di nuovo silenzio, il suo ridere nervoso, e quel sollazzo che non si sparpaglia. Ma insomma l'Ernesto aveva cantato: « Per un, per un, per un — filino d'erba — mi son, mi son, mi son — incatenato ». E, all'arrivo del sergente, era lì da una parte con le mani incrociate e due denti che uncinavano il labbro inferiore.

Seduti a un lungo tavolo contro la parete a cui era appeso, quasi altrettanto lungo, un di quei vecchi specchi appannati, i giocatori di tresette si facevano i loro segni buffi, guardandosi negli occhi con una fissità da capre. Giacomo, il falegname, stava a esaminare come se non avesse mai giocato e fosse tuttavia un grand'intenditore: commentando tra sé e sé, specie con sorrisi di disapprovazione, ribaditi dallo specchio. Fu lui che, vedendo arrivare il vecchio Archimede, subito chiamò la Mafalda e disse: « Un dì si chiuse in casa, l'Archimede, e vennero a picchiare alla porta e lui sparò con la rivoltella. Ha bucato due porte. Due porte, mica storie ».

Il vecchio pescatore venne avanti come se remasse ancora, levato nella sua barca, si fermò in mezzo all'osteria, un piede messo innanzi, e allora parve sentirsi veramente all'asciutto, ma tutti capimmo che aveva già bevuto molto. E la Mafalda disse: « Archimede, com'è stata quella volta del revolver ? ».

« Se mi vengono in casa a seccare la gloria quando voglio star solo, son tutti morti, tutti nel sacco », disse il vecchio. Stette a guardare la gente, poi, tendendo il mento verso la donna:

« Se mi vengono in casa », tornò a dire, « se mi vengono in casa a romper le scatole... ».

« Tutti morti », continuò la donna.

« Tutti nel sacco », disse il falegname.

Ed ecco che l'Archimede cessa di stare così all'impiedi in quello stato e si siede, al modo degli sciancati che hanno una gamba più piccola dell'altra e con una mano cercano la sedia. S'era fatto un silenzio ch'era come un declivio nel momento che un riccio ha già cominciato a lasciarvisi rotolar giù, verso il lago che ha pesci anche per lui. La Mafalda portò al vecchio da bere senza aspettare che glie lo ordinasse, e intanto strizzava l'occhio a questo e a quello, specialmente al Giacomo, che certo non aveva nulla coll'Archimede e faceva solo per burla, finché la donna, in un silenzio più atteso, non disse al vecchio con dolcezza:

« E quell'altra volta, Archimede, quella volta ch'eravate giovane, com'è andata ? ».

« Te lo dico in un'orecchia », disse il vecchio.

La Mafalda lasciò che le si accostasse, porse l'orecchio.

« Ti darei un bacio », disse l'Archimede. « Vieni qua, cara di Dio, non scapparmi come le anguille ».

« Dammelo, qui sulla guancia », disse la Mafalda.

« Ti sposerei », giurò il vecchio, sollevandosi e abbrancandola per un braccio. « Creature come te ce n'è poche al mondo, cara di Dio, si può dirlo forte ».

« Stasera vi aspetto al portone », ella sussurrò, quasi in punta di piedi, « ma prima dovete contarci come v'è andata da giovane, quella volta ».

Il vecchio si passò una mano sul mento, cominciò a raccontare:

« Sentivo il vento, io, da giovane... ».

Chi lo sollecitava era sempre la Mafalda, con un'abilità che lasciava tuttavia intravedere un cuore buono.

« Sentivo il vento », ripeté il vecchio. Non c'era verso di farlo continuare, neanche il vino serviva, e poi d'improvviso la Mafalda si fa scura scura. Fu quando l'unico veramente ubriaco le ricordò che aveva avuto un figlio, lei, quand'era giovane.

Quello fu anche il momento che l'Ernesto, vuotato di furia il bicchiere, si voltò dalla mia parte e disse:

« Adesso se ti fa nulla andiamo a casa, ch  la mia donna aspetta un bambino ».

« Ah, vengo », dissi.

Lo segu  in riva al lago. Di rincasare non aveva voglia, e neppure di parlare. Solo, ogni tanto, come per accennare a quello che non sarebbe mai accaduto, mi dava dei colpetti sulle spalle, rideva.

INCONTRO CON CARLO CASSOLA

di

Mario Bergomi

È difficile, per chi vada a far visita a uno scrittore, sottrarsi alla tentazione di spremere qualche indizio e lineamento della sua arte non solo dall'apparenza fisica, dal modo di parlare ed atteggiarsi, ma anche dalla struttura del paesaggio e della città dove trascorre la sua vita: specie se, come nel caso di Cassola a Grosseto, lo scrittore vi risiede da lunghi anni e non manifesta alcuna intenzione di staccarsene, diverso anche in questo da molti colleghi; per i quali il soggiorno prolungato in una città rappresenta una menomazione prima che un fastidio. Lì per lì, mentre dai finestrini del treno guardavo la campagna grossetana snodarsi monotona, e più tardi, prendendo il viale che porta al quartiere dov'abita Cassola — un quartiere di recente costruzione, formato da blocchi paralleli, ciascuno distinto col nome d'una regione italiana — mi pareva che il paesaggio suburbano e la città non avessero alcuna caratteristica spiccata; e si confondessero, nel loro grigiore anonimo, con tant'altre prospettive di campagna e di provincia che, intraviste di sfuggita con occhi per lo più indifferenti, calano subito a far mucchio nella memoria. Fu entrando nella viuzza dov'era la casa di Cassola — in un blocco del tutto identico agli altri — e fermandomi davanti al portone, che ebbi improvviso il senso d'essere nel torto: ciò che andavo cercando si nascondeva proprio in quel grigiore, in quell'apparenza dimessa, in quell'allusione a esistenze non meno silenziose che tenaci; era fin troppo

evidente il richiamo alla prosa di Cassola, che riesce spoglia ed essenziale nella proporzione in cui si adegua e immedesima alla cadenza stessa della vita, nel quasi insensibile trascolorare e progredire delle sue vicende. Incontrai Cassola a mezza scala, stava infatti scendendo a ritirar la posta: il suo aspetto, la casa, lo studio, le prime battute di conversazione, non fecero che confermarmi in quello stato d'animo: in quella certezza, intendo, d'una perfetta e felice concordia tra l'ambiente, l'uomo e lo scrittore; al punto che, sedendo per la prima volta in casa sua, mi parve di riprendere le fila d'un vecchio discorso.

Parlammo, naturalmente, della sua carriera di scrittore, del suo lavoro più antico e recente e di come s'inserisce nella letteratura contemporanea: son noti ormai la stanchezza e il fastidio di Cassola di fronte alla narrativa cosiddetta di crisi e a quella d'origine snobistica; e altrettanto noto è il suo fastidio per il soverchio problemismo che affligge la letteratura d'oggi per le dispute incessanti sul linguaggio la struttura e la salute del romanzo; soprattutto il suo disdegno verso la paura di apparire inattuale che paralizza lo scrittore odierno, e non soltanto in Italia ma ovunque, non appena prende in mano la penna. Egli non tardò anche in quell'occasione ad avviare il discorso su tale argomento; e a ribadire vigorosamente la sua presa di posizione in favore d'una letteratura di tono meno fallimentare, d'una narrativa centrata su storie di passioni, su episodi di vita autentica; molto vigorosamente e, direi, con asprezza e venature d'ironia senza sorriso; né tardò ad ammettere — cosa anche questa largamente nota — che quella scontentezza e quel fastidio s'erano accentuati in lui dopo la lettura del dottor Zivago.

Dirai: « Senti da che pulpito viene la predica » osservò a un certo punto, come prevedendo un'obiezione da parte mia: forse un richiamo al fatto che lui stesso aveva dato il suo contributo a quella narrativa di carattere fallimentare: ma io stavo pensando a tutt'altro, il nome di Pasternak e l'uggia di Cassola verso il problemismo letterario d'oggi m'aveva ricondotto alla mente gli scrittori dell'Ottocento russo, così profondamente « engagés » e, nello stesso tempo, così incuranti delle questioni di forma di metodo e linguaggio, se trasferite sul piano della discussione accademica. Mi stava anche maturando dentro una domanda, provocata dal radicale pessimismo, dalla

durezza di Cassola nei confronti sia della letteratura come del costume odierni: « Se non vedi luce da nessuna parte, come puoi parlare di tono più positivo, di riscatto della narrativa dalla crisi di sfiducia morale e di decadentismo che la svigorisce e la rende spesso un giuoco ozioso ? ».

Gli feci in seguito questa domanda; ma ricordo che Cassola non rispose: o che fosse colto alla sprovvista e immerso in altri pensieri; o, più probabilmente, perché voleva che io stesso mi convincessi di come quell'interrogativo fosse poco pertinente e superficiale. È troppo chiaro, infatti, che Cassola non ha in mente toni e soluzioni narrative edificanti e d'ottimismo coatto: ma una letteratura che nasca da un effettivo interesse per la vita, che abbia per oggetto non larve sorrette da puntelli d'origine cerebrale, ma incontri e conflitti di creature vive. Del resto *Il Soldato*, a non parlare del suo ultimo romanzo, è lì a dimostrarlo: e ne ragionammo appunto in questo senso.

Era semmai un'altra l'obiezione che avrei dovuto fargli: relativamente a quello che sembra essere l'evoluzione della sua narrativa e la poetica che sottintende. Ho detto sembra: perché in effetti a me non riesce di vedere alcuna frattura o sintomo di crisi nell'orientamento recente di Cassola, tranne nel senso d'una maggiore consapevolezza e approfondimento di temi. E mi sembra che anche il dottor Zivago non c'entri se non come conferma dall'esterno d'una direttiva artisticamente già definita e dominata. Se si considera *Il taglio del bosco* — e scelgo questo racconto non solo per la fama di cui gode ma perché offre tuttora il punto d'incontro più infallibile con l'arte di Cassola — già si ravvisa in esso quella positività di tono che Cassola ha già più volte detto — forse non senza accentuazione polemica — di proporsi come obiettivo da raggiungere nelle sue prove avvenire. Il nucleo di quel racconto consiste infatti in un lento persuadersi del protagonista, in una vittoria sulla disperazione, in un progressivo accettar la vita anche come sofferenza, come duro lavoro, come morte. E se ne persuade nella misura in cui vive, in cui riesce ad affezionarsi ai problemi d'ogni giorno, ai più semplici riti quotidiani, al pasto e alla fatica in comune, ai discorsi dopo cena, al riposo: alle vicende insomma di un'esistenza che si trasfigura e cresce poeticamente in quanto appare a poco a poco immersa in quel farsi una ragione; in quella conquistata serenità, sia pure dentro una velatura di

malinconia, che tocca la sua nota più alta nel bellissimo dialogo col carbonaio e nel soliloquio finale del protagonista.

Era già sera inoltrata quando ci accomiatammo, nell'interno della stazione dove Cassola m'aveva accompagnato per accogliere una sorella in arrivo da Roma: guardandolo allontanarsi — sotto il soprabito e il cappello scuri che rendevano la sua figura più asciutta e il suo profilo quasi ascetico — ebbi l'impressione che il paesaggio e le case di Grosseto mi si fossero fatti più vicini e familiari; e la miglior risposta all'inutile interrogativo che avevo rivolto allo scrittore durante i colloqui di quel giorno, mi sembrò data dal suo sparire, così naturalmente, tra la folla d'uomini che gremiva la stazione: chiuso ciascuno ma non isolato nella sua storia personale, fatta d'altronde di vicende e cose che fanno parte di noi tutti e avviata alla stessa conclusione.

POESIE

di

Anna Achmàtova

in traduzioni inedite di Raissa Naldi ⁽¹⁾

IL DISTACCO

*Scoscesa, la strada serale
mi si apre dinanzi.
Ieri ancora pregava
l'amore: non scordarmi.*

*E oggi — solo i venti,
le voci dei pastori —
e i giganteschi cedri
presso le pure sorgenti.*

(1914)

E IL RAGAZZO CHE SUONA...

*E il ragazzo che suona la cornamusa
e la fanciulla che intreccia ghirlande
e i due sentieri incrociati nel bosco
e la fiammella nel campo lontano —*

(1) Dal volume di prossima pubblicazione presso le Edizioni Nuova Accademia.

*tutto io vedo, tutto io ricordo
e porto amorosamente nel cuore.
Uno solo non conobbi mai
né lo saprei ricordare.*

*Non chiedo né saggezza né vigore
lasciatemi riscaldare al falò.
Tremo di freddo. Con o senza ali,
l'allegro dio non mi visiterà.*

I POETI

*Perdere la freschezza
della parola, il sentimento puro —
così è perdere gli occhi per il pittore,
per la donna bella la bellezza.*

*E non tentare di serbare a te solo
quello che il cielo t'ha donato;
sappiamo bene la nostra condanna:
è dissipare, non serbare.*

*Andare soli, risanare i ciechi —
per scorgere, nell'ora dei dubbi dolorosi,
il sarcasmo, il ghigno degli addetti,
l'indifferenza della folla...*

LA CREAZIONE

*Vi sono giorni di un languore strano...
Suono incessante d'ore nell'orecchio,
rombo di tuono che declina;
sopraffarsi di gemiti, lamentazioni,
di sconosciute voci prigioniere.
Un cerchio misterioso si restringe:
ma dall'abisso di sussurri e tintinni
solo si leva vincitore un suono
con intorno un silenzio incorruttibile:
sì da sentire l'erba crescere nel bosco
e il passo dello gnomo col suo sacco.
Ed ecco, già si formano parole,
i campanelli delle rime avvertono...
Io comincio a capire — si stendono le righe
così dettate sul quaderno di neve.*

(1936)

NON SO CHE FARMENE...

*Non so che farmene dell'ode
né di squisite invenzioni elegiache:
sboccino i versi per me fuor di proposito,
in nulla simili a quelli consueti.
Sapeste voi da quali scorie nascono
senza vergogna i versi!
Come il giallo soffione sotto la staccionata
come l'atrenica o la bardana.
Un rimbrotto, l'odore fresco del catrame,*

*una strana muffa sulla parete,
ed ecco il verso, brioso e gentile,
sorgere per la vostra gioia e per la mia...*

(1940)

E CERTO MOLTE COSE ANCORA...

*E certo, molte cose ancora
vogliono da me il mio canto.
Ciò che rintocca senza verbo,
ciò che scava nel buio la sotterranea pietra,
ciò che si apre una strada nel fumo.
E ancora non ho fatto i conti
con la fiamma, col vento, con le acque...
Per questo nel dormiveglia
mi si schiudono a un tratto strane porte,
la stella mattutina mi conduce.*

(1942)

E COME SEMPRE ACCADE...

*E come sempre accade nei giorni del distacco,
i fantasmi dei nostri primi giorni
bussarono da noi.
Varcò la soglia il salice d'argento,
luminoso di rami grigiocchiari
e noi dementi, orgogliosi ed amari
lo sguardo fisso a terra,
udivamo la beata voce
dell'uccello ricantarci ancora
le dolci cure di una volta...*

(1944)

RICORDO

*M'hai inventata. Simile donna non esiste
e non può esistere. Un medico
non saprebbe guarirla, né dissetarla un poeta.
E' l'ombra di un fantasma che giorno e notte ti turba.
Ci incontrammo in un anno impensabile:
esauste le energie dell'universo,
tutto era lutto e si piegava dal dolore,
e di fresco non c'era che le tombe.
Senza un fanale, nero-pece, le acque della Nevà,
le cingeva una notte sorda come un muro.
Fu allora che t'invocò la mia voce,
ciò che facessi io stessa non sapevo.
E quasi condotto da una stella venisti
calpestando il tragico autunno,
a quella casa, svuotata per l'eternità,
abbandonata dallo stormo delle bruciate strofe.*

(1956)

QUALCUNO ANCORA...

*Qualcuno ancora riposa nel Sud
e langue nel giardino-paradiso.
Qui fa molto freddo: come amico
quest'anno ho scelto l'autunno.
E qui ho portato il beato ricordo
del nostro ultimo incontro mancato:
la leggera, pura, fredda fiamma
della mia vittoria sul destino.*

(1957)

QUELLA NOTTE...

*Quella notte fummo pazzi uno dell'altro;
ci era lume l'asiatico buio,
assorti mormoravano i canali,
odoravano i primi garofani.*

*Andavamo attraverso la città forestiera
nel canto selvaggio e l'afa di mezzanotte,
soli sotto le stelle del Serpente,
senza osare scambiare uno sguardo.*

*Pareva che accanto ci camminassero i secoli,
una mano invisibile batteva il tamburello,
i suoni, come segni arcani,
ci volteggiavano innanzi nel buio.*

*Così camminammo, noi due, quella sola volta,
come dentro il racconto di un anonimo
e la luna – feluca diamantina –
navigò a un tratto sull'incontro-commiato.*

*Se un giorno tu ricordi quella notte
indulgi alla mia tarda preghiera:
mandami, nella veglia o nel sonno,
la voce dell'asiatico flauto.*

(1959)

TALVOLTA...⁽¹⁾

*Talvolta, come un tuono disturbato,
col suo soffio vitale invade la casa
e ride e palpita alla gola
e turbina e batte le mani.*

*Talvolta, nascendo nel silenzio notturno,
non so da dove striscia verso di me,
mi guarda da uno specchio non mio
e borbotta severo qualcosa.*

*Anche talvolta, alla luce del giorno,
quasi senza vedermi,
fluisce sul foglio bianco
come la fonte pura nel burrone.*

*E talvolta si aggira segreto,
né suono né colore, né colore né suono,
si sfaccetta, svara turbinando,
non si lascia prendere vivo.*

*O peggio!... goccia a goccia mi beve il sangue
come in giovinezza il perfido monello
amore: e senza dirmi una parola
ridiventa silenzio.*

*Mai non conobbi una pena peggiore:
dispare, e le sue orme si snodano
verso non so quale estremo confine,
mentre io, abbandonata, ne muoio.*

(1959)

⁽¹⁾ Dalla raccolta «I segreti del mestiere».



3 - Giacomo Balla: *Addii - scale* (1908)

Mostra di Arte Italiana del xx secolo da collezioni americane, Milano e Roma



4 - Carlo Corsi: *Sogno* (1955)

VITA CON JAMES JOYCE

di

Angela Bianchini

Il giorno 2 febbraio 1922 alle sette di mattina ad aspettare il treno di Digione a Parigi c'era una ragazza americana alta, magra, coi capelli corti; «colletto bianco e grande fiocco», «stile *Claudine à l'école*». Il treno si fermò alla banchina, il macchinista scese: consegnò alla giovane un pacchetto. Era la prima copia dell'*Ulisse* di James Joyce, stampato a Digione, da Darantière. Joyce compiva quel giorno quarant'anni e poco dopo riceveva in regalo dalla ragazza, Sylvia Beach, il libro dalla copertina azzurro-greco e bianco: settecentotrentadue pagine alle quali aveva cominciato a lavorare nel 1907.

La pubblicazione integrale dell'*Ulisse*, per opera di Sylvia Beach, proprietaria della libreria americana di Rue de l'Odéon e della sua collega e quasi dirimpettaia francese Adrienne Monnier, fu dovuta all'ammirazione sconfinata che la giovane americana provava per lo scrittore irlandese povero, malandato e già quasi cieco. Un giorno «Mr. Joyce», così come era sempre rispettosamente chiamato dalle sue due amiche, entrò da *Shakespeare and Co.* per annunciare che la *Little Review*, dove *Ulisse* usciva a puntate, era stata confiscata negli Stati Uniti per motivi di oscenità. «Il mio libro», disse allora «tragicamente» Joyce, «adesso non verrà mai più fuori». Sylvia Beach pronunciò in quel momento la frase più impegnativa della sua vita: «Lascereste a *Shakespeare and Co.* l'onore di pubblicare l'*Ulisse*?».

In James Joyce, in *Ulisse*, nell'essere editrice, la Beach, figlia di un ministro protestante di Princeton, investì tutti i suoi capitali, e non solo finanziari. Per lunghi periodi aiutò la famiglia Joyce (James, Nora, e i due ragazzi Giorgio e Lucia) fino al limite delle possibilità. E se non ebbe mai modo di offrirgli le larghe sovvenzioni che provenivano dall'altra protettrice, Harriet Weaver, radunò tuttavia intorno a Joyce la crema degli intellettuali francesi e americani stabiliti a Parigi negli anni Venti. Quando l'*Ulisse* dopo anni di traversie e « piraterie » letterarie, tolta finalmente la censura, avrebbe potuto ripagare autore ed editrice, Joyce chiese alla Beach di liberarlo dall'unico contratto che li legasse: non aveva alcun valore legale, l'aveva scritto Joyce stesso, ed era un documento « strano, gesuitico ». A Joyce (che tuttavia non fu mai ricco) il libro rese grandi somme; a Sylvia, quando venne la crisi del '29 e gli americani cessarono di andare a Parigi, restò la risorsa di vendere i manoscritti joyciani, uno ad uno. Nel 1941, per aver rifiutato ad un ufficiale tedesco l'ultima copia di *Finnegans Wake*, la ragazza impavida degli anni Venti, fu mandata per sei mesi in campo di concentramento.

Dobbiamo dedurre da questo episodio che Joyce era avido, ingrato ed ignorava il valore del danaro? A suggerircelo non sarebbe certo il libro della Beach (*Shakespeare and Company*, Harcourt, Brace, New York, 1959), per la quale *Ulisse* rappresentò il momento insostituibile di un'esperienza letteraria affascinante e che è riuscita a sottendere di dolcezza e di comprensione anche l'amarezza e i rimpianti. Potrebbe proporcelo, invece, il libro di Richard Ellman (*James Joyce*, Oxford, New York, 1959), uscito a breve distanza da quello della Beach e da tutta una fioritura joyciana: lettere, scritti critici di Joyce, ricordi del fratello. Il libro di Ellman, infatti, fu sovvenzionato da ben cinque organizzazioni culturali, ha richiesto anni di lavoro, di viaggi e di interviste con chiunque abbia sia pure fuggevolmente avvicinato Joyce: forte di ottocentoquarantadue pagine e più pesante di *Ulisse* (mezzo chilo di più), rappresenta il più gigantesco accumularsi di fatti che si possa immaginare.

Questo metodo fattuale-oggettivo-positivista, talmente in voga nella ricerca americana che il Joyce potrà veramente diventare il modello per gli anni a venire, è tuttavia assai meno apprezzato in Inghilterra. Non soltanto

gli inglesi continuano a considerare Joyce, così come suggerisce il critico del *Literary Times*, « con ambigua ma chiara ostilità », ma rimangono pur sempre legati alla cernita artistica e intelligente alla Stracher: oltremodo lontani, comunque, dal « carattere indiscriminato » dell'opera di Ellman.

Perché di indiscriminazione si tratta, e a nulla vale osservare, come fanno tra cori ammirativi quasi tutti i critici americani, che Joyce da questa biografia esce « intero » e che Ellman è un narratore. Joyce esce intero esattamente nella stessa misura in cui Ellman possiede talento di romanziere, e cioè grazie a quella ponderosità ostinata di molta narrativa di oltre Oceano la quale, per dare il ritratto completo del protagonista, non trascura una sbornia, una colazione d'affari, quasi, staremmo per dire, una spazzolatura di denti. L'*humour* non è interamente assente; e forse, meglio di Joyce, riescono le figure secondarie. Il fratello Stanislaus, ad esempio, che, del resto, aveva già totalmente descritto se stesso e le sue lunghe sofferenze e la sua infinita pazienza, e Nora, che tutti i biografi ricordano come una donna allegra, simpatica, spontanea. Ma invano cerchereste di capire fino a pagina 185, e nonostante la lista completa dei cambiamenti di indirizzo a cui era costretta la famiglia Joyce indebitata fino all'osso e dei mutui, contratti da Joyce *senior*, che cosa abbia rappresentato per James quello strano padre che lo adorava e quale impulso fondamentale lo abbia spinto ad abbandonar per sempre l'Irlanda. La spiegazione giunge poi a pagina 737 e attraverso Joyce che nella biografia di Gorman aveva inserito su se stesso questa frase impaziente: « Suo padre spirituale è l'Europa verso cui il padre naturale lo incoraggiava sempre ad andare ».

Il soggiorno di Trieste, invece, dal 1904 al 1915, riesce più vivo; mentre i personaggi interrogati da Ellman in Irlanda o erano, come l'amica di Nora, pressoché analfabeti o, con ragione, conservavano scarso ricordo di avvenimenti tanto distanti, per quelli di Trieste la conoscenza con Joyce, il suo originalissimo modo d'insegnare l'inglese alla Berlitz School, le sue conferenze, gli articoli del *Piccolo* son tuttora cosa viva. Nuoce alla rappresentazione dell'ambiente triestino il peso relativo che Ellman concede all'amicizia Svevo-Joyce. Vi è, sì, la scoperta che i capelli della Livia Svevo sono quelli adoperati per l'episodio di *Anna Livia Plurabelle* (che l'interessata,

del resto, aveva già confidato a letterati italiani), ma l'autore di *Senilità* rimane sempre, chissà perchè, Ettore Schmitz. A Trieste, poi, Ellman soffoca Joyce sotto un tale peso di debiti, di difficoltà, di screzi con Stanislaus, di odio verso Roma ed anche gli italiani, che c'è veramente da chiedersi perché in Italia restasse dieci anni e vi conservasse tanti buoni amici.

E tuttavia man mano che la gloria di Joyce si allarga ad un *cénacle* sempre più vasto, anche il tono della biografia si eleva di dignità e di purezza. Importantissima è l'identificazione del 16 giugno, il giorno di Bloom in *Ulisse*, con la prima passeggiata fatta con Nora; fondamentali, per chi si immerga nell'intricatissime *explications de texte* di *Ulisse* e di *Finnegans Wake*, alcune informazioni sulla trasformazione della realtà nell'opera di Joyce, su come Joyce (son parole di Stephen Spender) si « spingesse in una realtà immaginata più reale della realtà ».

Non ancora cinquantenne, tormentato da innumerevoli operazioni agli occhi, con la figlia pazza, la nuora malata di nervi, nuovamente povero, dopo aver dedicato trent'anni a scrivere due libri fondamentali di questo secolo, Joyce, mentre il rombo della guerra lo incalzava, tornò a Zurigo a morirvi. A distanza di quasi vent'anni da quel gennaio del 1941, sentiamo con Ellman che egli ebbe due sole passioni « che non diminuirono mai »; quella per la letteratura e quella per la famiglia. Preferiamo perciò ricordarlo come apparve per la prima volta a Sylvia Beach: « magro, un po' curvo, aggraziato », con gli occhi « di azzurro profondo » « con la luce del genio ». Oppure attraverso una delle lettere scritte a Lucia già ricoverata e firmata « Babbo ». « Il principe Norindett Norodum Doum Doum », dice, « ha il diritto d'inalberare sette ombrelli sopra la sua zucca, essendo di schiatta reale e forse tu ambisci di fare una filza di sette cuffie d'infermiere essendo figlia di Apelle figlio di Apollo. Sta bene. Ma ti scongiuro di non oltrepassare la cifra sacra di sette... ».

Scritta in italiano, la lingua della gioventù e della famiglia, mescola tutto il dolore e l'ansia di padre a quel suo unico, magico dono della parola.

IL PIEMONTE DI FENOGLIO

di

Gina Lagorio

Quando si arriva ad Alba per la pigra strada che attraversa la pianura grassa tra le colline su cui si guardano da una parte all'altra come paesi da scenario, Cherasco, Bra, La Morra, Roddi, S. Vittoria, è sempre un arrivo di festa. La strada è ancora a tratti bianca di polvere, lungo i muri della cinta reale di Pollenzo, per esempio, e il rosso dei mattoni del re rende più candido e quasi piacevole il polverone che ovatta il cigolio delle ruote e fa brillare il verde dei prati freschissimi a lato: qui l'agricoltura è un'opera d'arte, imparata in tanti secoli che non si contano più, i filari dei pioppi lungo le rogge sono perfetti come teoremi, i solchi delle sementi s'intersecano come volevasi dimostrare, e pure niente c'è nel paesaggio che ispiri pensieri di aride geometrie, di logici rigori, anzi, a percorrerla in bicicletta, questa strada, — e facciamolo, chè forse tra non molto non si potrà nemmeno più qui e la bicicletta, sogno dell'esame di licenza, mezzo per il primo appuntamento, inebrianti corse nel vento alle prime vampate d'amore che arroventano l'anima e il viso, ritorni malinconici della maturità ai paesi fatati dell'infanzia, tutto questo, ahimé, si perderà sotto il rombare dei motori e lo sfrecciare degli aviogetti, — a percorrerla in bicicletta questa strada, dunque, è il più svagato, il più candido, il più arioso dei vagabondaggi: parti con il tuo cumulo di pensieri e di problemi, e via via ad ogni chilometro ne lasci uno dietro a te: il Monviso lontano ti porta subito in un altro cielo,

compatto e assoluto, che rifiuta il calcolo meschino, attraversi il ponte sulla Stura e il gesto solenne del pescatore immobile ti riconduce dentro a una calma dimenticata, inseguì le macchie argentee dei pioppi che seghettano l'aria innanzi a te, ma non ti puoi fermare al desiderio di avvicinarti per sentirli cantare in quel loro modo variato e costante come un'interminabile fuga senza accordo finale, che l'odore della terra bruciata ti rimette nel sangue la smania della vita e del moto e dell'andare cercando, sempre e ancora, che cosa faccia la gioia profonda e misteriosa del sentirsi creature vive.

Poi il lungo rettilineo, quanti chilometri, dieci, dodici, non ricordo, le gambe cominciano ad accusare la stanchezza, la voglia di bere che ha reso difficile resistere alla tentazione del vermut di Cinzano, si fa più prepotente e imperiosa, questa Alba non arriva mai, che diamine, non abbiamo più fantasie e sogni da inseguire, ed eccoli laggiù alla svolta del Gallo — ah, i deliziosi torroni delle mie fiere! — i tetti rossi della città, le torri medievali, le absidi del duomo, di S. Giovanni, di S. Domenico, ecco il fiume come in una stampa shakespeariana, con le collinette intorno fitte di case e di colori, ecco i carri e il traffico, ecco gli striscioni che annunciano la Sagra imminente del tartufo o che sbiadiscono ricordando quella da poco finita.

Smontiamo, beviamo, ci godiamo la quiete fresca dei portici intorno a piazza Savona — per quanti di questi contadini Savona e la Liguria sono stati l'Eldorado, l'abbandono della campagna per una vita più facile: una statistica scoprirebbe che l'ottanta per cento degli esercenti della Riviera sono piemontesi, gli osti poi lo sono tutti e tutti langaroli —. E intanto pensiamo che tutto questo, che non si impara in un giorno, in un anno, che si sedimenta per gocce inavvertibili in serie innumerabili di generazioni, è ciò che ci ha fatto cercare Fenoglio, venendo ad Alba stavolta. Cercare, forse non è esatto, ritrovare, come si va indagando se ciò che sappiamo con le presentite, oscure, complesse, ragioni del sangue abbia la sua riprova nella chiara trasparenza dei dati reali.

Ci hanno detto che è un uomo schivo, timido, che fa il dirigente d'industria con competente precisione, da solido ed esatto piemontese, lo abbiamo letto e seguito da quel suo primo canto alla guerra partigiana *I ventitre giorni della città di Alba* a questo suo ultimo *Primavera di bellezza*, abbiamo visto

intorno a lui i cenni critici farsi via via più fitti e più consenzienti, abbiamo concluso, con un sospiro che è insieme rimpianto per uno scrittore che ci ha aperto orizzonti ignorati e malinconica e pur consolante consapevolezza che la vita continua: « Pavese ha dunque qualcuno che senza servilismo, ma con la fedeltà alla terra che in Piemonte è l'aspetto più profondo di un valore non svuotato, la tradizione, continua la strada che lui ha iniziato ».

A che, dunque, cercarlo, parlargli? I colloqui più veri, più misteriosi di accordi e di risonanze, gli scrittori che scegliamo ad amici, ce li danno sul bianco silenzio, diffuso e vibrante, della pagina. E forse oggi, il colloquio con Fenoglio è già avvenuto, percorrendo con lento, quieto abbandono alle suggestioni e ai richiami, questa sua terra gagliarda e solenne, fantasiosa e severa. C'è qualcosa che si possa paragonare meglio al suo stile, asciutto, esatto, mai sovrabbondante di un malcelato brivido di compiacimento letterario, delle file lunghe e snelle dei pioppi o dello stendersi ritmico e magico dei solchi lungo un piano elaborato dall'uomo, ma che pare esso stesso scaturito, naturalmente, come il sole e l'aria, dalle mani di uno stesso Creatore?

Niente meglio di questo cielo e di questa terra dell'Albese può spiegare il Johnny del romanzo di Fenoglio. Johnny è un giovane, che ha rade risposte, e spesso come perdute in una realtà solo sua: gli parlano in italiano, risponde in inglese, si arrovela di rancori e di insofferenze nel clima presuntuoso e assurdo delle caserme fasciste, ma la sua ribellione sarà memorabile solo in un gesto, senza parole: durante i tiri, egli scopre « un arenile ammiccante sotto il sole »: « era sorella dell'acqua del fiume che lo aveva allevato, quella dei suoi bagni mattutini »; Johnny dimentica ogni cosa, incantato dietro un suo ricordo: « Questa del fiume era la realtà, il sogno morboso l'esercito italiano ». Dopo, si staccherà con uno strappo dalla sua solitaria evasione: « Singhiozzò a secco, perchè nulla nella vita era più difficile, più ingrato e assurdo che lasciare quella riva di fiume ». Dirà, brevemente: « Mandatemi dentro, senza interrogarmi ».

È in questo sovrapporsi di piani, incomprensibili a chi queste cose non se l'è maturate dentro, la realtà e la poesia di Johnny, che alle parole preferisce le azioni, come la gente delle sue colline che seppero nei giorni irri-

petibili del rogo di furore che divampò come il più bello di tutti i falò sulle colline delle Langhe, creare il miracolo di una città libera, per ventitre giorni o ventitre secoli non conta, fra una barriera di fuoco e di rabbia nemici. Di quel rogo, Fenoglio è stato il cantore, sommerso e misurato com'è nel suo costume, così come ora ha voluto esserlo della sua giovinezza, sua e di tanti come lui, che dalle adunate della Gil e del Guf, a proprie spese percorsero le strade dell'esperienza consapevole e dei riesami critici, riscattando colpe e responsabilità non soltanto loro e alzarono infine limpida e piena la voce. Così è il Johnny di Fenoglio, che rigetta la volgarità della vita di caserma e ci vive dentro, turbato, ma non insozzato, canta gli inni fascisti e già li condiziona col Tipperary: è il « dream-boy », come lo chiama affettuosamente una compagna di scuola, e coglie la sua verità, che è giovinezza e sogno, anche se « primavera di bellezza » che lo costringono a cantare, diventa ogni giorno più, simbolo di viltà e di disciplina beota, di parole in contrasto coi fatti. Non importa, Johnny saprà trovare la sua strada, e non tradirsi neppure nei giorni più neri e sgomenti della disfatta: questo credere ancora, che si materia nel ritorno a casa e nei primi scontri armati coi tedeschi, è il suo disperato, poetico romanticismo in giorni che negano ogni romanticismo.

Ed è, questo, anche ciò che fa solo sua la voce del solitario Fenoglio nel coro dei giovani scrittori: arditezze sintattiche sì, ma mai oltre la misura, realismo, ma mai dove diventa gusto gratuito del laido, adesione al proprio tempo, ma con l'umile coscienza che c'è una continuità che lo trascende e lo illumina.

Vorremmo dire che sono le qualità profonde della sua terra, per cui in essa ci è piaciuto ritrovarlo, così come nessun ritorno deve essere stato più dolce allo sbandato Johnny-Fenoglio, che « quell'ampio, ruvidissimo, caldissimo lecco di un bue sul suo braccio penzolante » dalla mangiatoia, dove finalmente dormiva nell'aria di casa. E il suo ultimo smozzicato pensiero, prima del sonno, è, pensate, « ripeness is ... ». Piaceva a Pavese, ed è bello che sia qui, a conclusione ideale di una storia: maturità è ancora e sempre, ritornare, in profondità, alle radici.

POESIE

di

Gian Carlo Artoni

DEDICA

*Non venga
per noi l'inverno
e l'improvviso dolore
della foglia che il vento
distacca
prima della certezza
che ancora continuerà
dopo la morte l'incanto
d'essere insieme.*

CALA VOLPE

*Quella spuma leggera che sull'onda
verde di Cala Volpe rifulgeva
al vento teso di ponente — un velo
trasparente di mare (come un cielo
sulla sabbia bianchissima) era solo
tra noi, tra quell'umano*

*nostro vivere, e un mondo ove una vuota
vertigine muoveva dal profondo
assopite paure — oggi è il ricordo
degli anni più felici? La distesa
voce della natura nella chiusa
vita d'albe, di cacce e di tramonti
sull'ala della vela? Come allora
anche oggi un sottile
tarlo che mi tormenta, qualche cosa
d'incompiuto che rode le più dolci
ore, se mi ricordo
di me, di quel continuo
rinverdire di immagini che un'ombra
poi di nuovo cancella.*

NON È SOLO LA VITA

*Gli anni per te non passano, ma l'ombra
della tua morte scioglie lentamente
ogni voce che suscita l'amore
di quest'ultimo figlio, padre: forse
non è solo la vita che chiedevi
per me, quando l'incerto
domani t'impediva di trovare
un senso al vuoto correre sgomento
di giorni sempre uguali? (E mi hai lasciato
così senza ricordi, a ricercare
dentro di me, nei rari
momenti di dolcezza, una tua traccia
affettuosa).*

L'UOMO SENZA DOLORE

*L'uomo senza dolore è come un muro
di pietra che per gli anni non si stinge
nel muschio, che non soffre
inverno o estate per cui trascolora
l'ombra delle stagioni: così resta
racchiuso nella fredda
lucentezza del marmo e non respira
la vita che l'avvolge, non conforta
quella dolce stanchezza che riduce
l'uomo nella sua casa (ma lo scarno
mattoni, come sangue lo intravedi
dall'intonaco smosso, una presente
religione ritrovi in questo sfarsi
lentamente nel tempo ad accettare
una morte sicura).*

*Dove sono fuggiti gli usignoli
della mia infanzia, quando nei giardini
nascosti tra le mura
delle case più antiche rimaneva
la nostra terra, dove son svaniti
quei profumi di fiori campagnoli
dalle prode dei fossi alle finestre
trasportati dall'alito d'un vento
familiare? Rimane oggi la triste
periferia con l'urto quotidiano
dei rumori tra i radi
alberi trapiantati, tra il cemento
sempre più desolato — e la speranza,
per queste strade sconsolate, vedi
che si fa più lontana.*

SULL'ARCAICITÀ DELL'ARTE PRE-FIGURATIVA, SIMBOLICA ED ASTRATTA

di

Alberto Carlo Blanc

Di tutte le manifestazioni umane, l'arte è certo una delle più specifiche e singolari. Nel mondo contemporaneo, essa ci si presenta in un quadro straordinariamente ricco di innumerevoli varietà, diverse per i moventi, per gli stili, per le tecniche, per il gusto. La complessità del panorama, in cui confluiscono ed interferiscono componenti estetiche, critiche, tecniche, letterarie, sentimentali, riflette la complessità ed il vario sviluppo raggiunto dagli atteggiamenti mentali e culturali dell'Uomo, dopo alcune centinaia di millenni di storia, svoltasi quasi per intero (per 99 centesimi della sua durata) quale « storia non scritta ».

A prima vista sembrerebbe facile poter sceverare e descrivere, nel quadro così ricco e complesso dell'arte contemporanea, le molteplici origini del fatto artistico, origini che talvolta abbiamo l'impressione di poter cogliere sul vivo, nel bambino e nel « primitivo » australiano o boscimano, come nel pittore e nello scultore, non meno che nell'artigiano che si cimenta a foggiare la materia grezza o nell'architetto intento a trarre una nuova estetica ed un nuovo gusto da una tecnica costruttiva mai prima adoperata. L'arte nella sua infinita varietà di forme naturalistiche, astratte, ornamentali, nasce così, quotidianamente, sotto i nostri occhi, in ogni scribillo di bambino, quale che ne sia il movente, in ogni tentativo dell'artigiano di conferire un'armonia ed un ritmo alla materia che dispone, in ogni opera ispirata dall'estro dell'artista, nella molteplicità innumerevole delle sue manifestazioni.

Così è sempre stato, da tre o quattro decine di millenni. Le tracce parallele create dalle accette litiche o di bronzo sulle superfici dei tronchi d'albero (che sono stati le prime colonne adoperate dai primi architetti) segnano la nascita di un motivo ornamentale, che darà origine alle scanalature delle colonne joniche e doriche, come il nuovo giuoco delle

linee e delle masse connesso con la moderna tecnica del cemento armato ha fatto sorgere nuovi elementi di gusto architettonico, e posto i fondamenti di una nuova tradizione estetica nelle costruzioni.

Ma nell'esaminare queste nascite molteplici del fatto artistico, che continuamente si rinnovano sotto i nostri occhi, avremo noi colto l'origine prima dell'arte, ed inteso quale ne sia l'essenza e quali gli sviluppi accessori?

Non si può separare o distinguere la conoscenza di un fatto, da quella della sua genesi (B. Croce). Ora, ogni nascita di un fatto artistico che riusciamo a cogliere si produce in condizioni diverse da quelle che han visto sorgere le più arcaiche manifestazioni del costume. Lo stesso bambino attualmente si muove ed opera in un ambiente culto che lo circonda, e che indubbiamente tende a modificare la spontanea schiettezza dei suoi primi scribilli. Non parliamo del « primitivo » australiano e boscimano, di cui ogni gesto è regolato da severe norme di carattere magico-religioso, maturatesi in una lunghissima tradizione, e che tolgono ogni spontaneità alle sue manifestazioni. Solo un esame comparativo con la documentazione preistorica ci potrà rivelare quale e quanta parte delle manifestazioni veramente arcaiche persistono nel « primitivismo », che a questo esame si rivela subito illusorio, degli attuali popoli selvaggi, o « di natura ».

IMPORTANZA DELLE « STORIE DELLA STORIA »

Come si configura questa comparazione, e come si è svolta la storia del pensiero sul primo sviluppo del fatto artistico?

È necessario affrontare, sia pure in succinto, questa indagine preliminare sulla « storia della storia », se si voglia intendere il fondo del problema, in relazione alle opinioni contemporanee sull'argomento.

Il modo in cui hanno avuto inizio, e si sono poi sviluppate, le storie delle attività fondamentali dell'Uomo, nel caso specifico la storia dell'arte, imprime di regola conseguenze durevoli sull'orientamento del pensiero, tenaci anche se fondate su concetti errati. Si conferma anche in questo caso il non potersi separare o distinguere la conoscenza di un fatto da quella della sua genesi. Non possiamo dire di conoscere (giudicare e valutare) una determinata visione storica, se non abbiamo presente come essa ha avuto origine e si è sviluppata fino a noi.

L'attuale storia dell'arte è ancora in larga parte condizionata dal fatto che fino al 1875 non si conoscevano manifestazioni più antiche di quelle delle civiltà protostoriche del Medio Oriente e dell'Egitto. Nessuno sospettava neanche l'esistenza di un più remoto, grande

ciclo della storia dell'arte, quale si è venuto successivamente disvelando, con le scoperte dell'arte rupestre paleolitica.

Questo primo ciclo, che segna l'inizio di una storia di cui per tanti secoli si è ignorato il punto di partenza, e che si smorza, in Europa, nel primo Medio Evo coincidente con le Età dei Metalli, si è svolto per oltre 25.000 anni, ossia per una durata all'incirca decupla del tempo che ci separa dal Primo Rinascimento della forma organica, nell'VIII sec. a.C.

Nel 1875 venne scoperta, per caso, da una bimba, la grotta di Altamira, presso Santillana del Mar, nella regione cantabrica, con i suoi meravigliosi animali policromi, dipinti con ocre naturali di vari colori sul nudo soffitto mammellonato della caverna.

I nuovi fatti erano così sensazionali e sorprendenti che la loro validità quali documenti di un'arte antichissima non venne accettata senza sforzo. La scoperta venne accolta con un diffuso scetticismo, e la polemica sull'autenticità e l'antichità dei dipinti di Altamira si protrasse per vent'anni, fino a quando le nuove scoperte delle grotte ornate di Combarelles e di Font-de-Gaume, da parte di CAPITAN, BREUIL e PEYRONY, mise a tacere i più increduli. Non rimaneva ormai alcun dubbio che quei dipinti erano stati eseguiti, molti millenni prima degli albori dei tempi storici, da cacciatori nomadi, ignoranti sia l'agricoltura che l'addomesticazione, e che avevano fedelmente ritratto anche animali da tempo estinti in Europa.

Ma le tradizioni della storia dell'arte erano strettamente connesse con i fondamenti letterari di un umanesimo male inteso, miope e dalla prospettiva inadeguata, perennemente irretito nella confusione tra il concetto di « storia » e quello di « storia scritta ». Agli anonimi esecutori di opere d'arte squisite ed espressive quali i bisonti di Altamira, mancava per l'appunto qualcosa perché le loro produzioni fossero validamente considerate meritevoli di reggere un confronto con i capolavori dell'arte classica: mancava la registrazione scritta dei nomi degli autori, oltre alla possibilità di conferire loro un'età assoluta rigorosamente esatta. Cosicché, un'atmosfera più o meno palese di scetticismo continuò a circondare le testimonianze dell'attività artistica dei cacciatori paleolitici, che intanto si venivano scoprendo sempre più numerose e pregevoli, per merito precipuo di H. BREUIL e H. OBERMAIER.

Alle difficoltà imposte dalle tradizioni didattiche ed accademiche si aggiunse il fatto che i principali protagonisti delle scoperte, ricercatori attivissimi ed appassionati del « fatto artistico » paleolitico sull'arduo terreno delle caverne dalle pareti rupestri ornate, hanno più di una volta formulato geniali interpretazioni, frutto di acute riflessioni e di profonda cultura ed esperienza, che sono accennate solo brevemente e quasi di sfuggita in scritti minori, ove sono spesso rimaste dimenticate per decenni, perché mai riprese ed ulteriormente sviluppate dagli autori, in altre cose affaccendati, da essi ritenute più urgenti. Cosicché il significato ed il valore di certe fasi di sviluppo dell'arte paleolitica sono rimasti

oscuri ed enigmatici anche agli studiosi (storici ed esteti) che ne hanno affrontato l'esame, senza neanche sospettare quanto già era stato scoperto e chiaramente delineato.

Per un caso singolare, questa sorte è toccata proprio ad una delle fasi più interessanti della storia dell'arte paleolitica, proprio perché interessa i suoi inizi, il cui significato è stato, con geniale intuizione, scoperto dal BREUIL in occasione del suo esame dell'arte praticata dai popoli cacciatori totemisti dell'Australia, già accennato nella sua opera classica su Altamira, e poi definito con il termine di « arte pre-figurativa » nello scheletrico *Résumé sur l'Art Australien* pubblicato nell'*Annuaire du Collège de France* del 1938. Questa definizione è rimasta lì sepolta, generalmente ignorata dagli studiosi che si sono occupati di arte paleolitica, ed il concetto a cui essa si ispira non è mai stato ripreso, che io sappia, né sviluppato dallo stesso BREUIL, da decenni tutto assorto nell'opera immane ed assillante del deciframento e pubblicazione di migliaia di opere d'arte rupestre in Europa ed in Africa meridionale e occidentale.

Quando, dopo vent'anni di polemica, fu accettato da tutti il valore documentario dei dipinti di Altamira, di Combarelles e di Font-de-Gaume, rimaneva da interpretare un fatto sorprendente ed enigmatico: la grande efficacia rappresentativa dello stile realistico, della vivacità degli atteggiamenti, della straordinaria naturalezza delle scene ritratte da queste più antiche opere d'arte conosciute. E si pensò, sia pure con un certo stupore, che le manifestazioni d'arte più antiche fossero state eseguite, appunto, in quello stile: che cioè i *primi artisti* avessero posseduto il dono di riprodurre con straordinaria fedeltà le forme e le proporzioni naturali degli animali e degli oggetti: una fedeltà tale che consente di riconoscere senza esitazione qualsiasi animale da essi ritratto.

L'arte nasce come arte naturalistica ?

L'arte naturalistica sembrò dunque esser nata proprio come tale, quasi fosse caduta dal cielo, quale un tutto senza sviluppo, un accadimento senza storia. E poiché alcuni popoli selvaggi contemporanei, come ad esempio i Boscimani, hanno prodotto fino a pochi decenni or sono manifestazioni strettamente simili per stile e maestria, pur possedendo una cultura materiale tra le più basse e miserabili che sia dato osservare, non sembrò strano che opere d'arte di gusto così squisito e di tale abilità e sicurezza di tratto fossero state eseguite dai lontani cacciatori del Paleolitico superiore, vissuti molti millenni prima dell'avvento delle culture ad economia agricola e pastorale, e che avevano praticato, come ancora oggi i Boscimani, una vita nomade, alla perpetua ricerca della selvaggina e delle frutta prodotte naturalmente dal suolo.

Anzi, si cercò proprio in un supposto stato rudimentale, ultra-semplice dello psichismo dell'Uomo di quei tempi, la giustificazione e la spiegazione delle squisite manifestazioni dell'arte rupestre paleolitica.

Il fisiologo germanico VERWOHRN, convinto che le più antiche opere di arte paleolitica consistessero in arte fisioplastica od organica o naturalistica, tentò di spiegare questo accadimento con un ragionamento alquanto ingenuo: l'uomo primitivo, egli pensava, doveva essere ancora prossimo allo stadio animalesco, e la sua mente non era ancora organizzata e sviluppata; egli era « così povero di idee » che non poteva figurare gli oggetti e gli animali se non riproducendone fedelmente le forme naturali: dall'organo visivo, lo stimolo veniva dal sistema nervoso centrale trasmesso direttamente all'organo esecutivo, la mano, senza alcuna interferenza disturbante di « idee »: così doveva essere sorta agli inizi, per necessità fisio-psicologica, l'arte fisioplastica ed organica. Soltanto con il successivo sviluppo di un mondo ideologico complesso e vario, con la nascita di molteplici « idee », correlativa al progressivo sviluppo dell'organizzazione sociale, sorsero quelle interferenze, nella esecuzione dell'opera d'arte, per cui le figure vennero perdendo l'antica fedeltà ai modelli naturali. Esse vennero idealizzate e schematizzate, a mano a mano che si arricchiva il mondo ideologico: e divennero perciò ideoplastiche od anorganiche.

Di questa fase iniziale e largamente superata della storia dell'arte paleolitica permangono concetti errati che hanno costituito il fulcro di interpretazioni sociologiche marxiste del fatto artistico, anche recenti e recentissime (H. HAUSER, R. BIANCHI BANDINELLI).

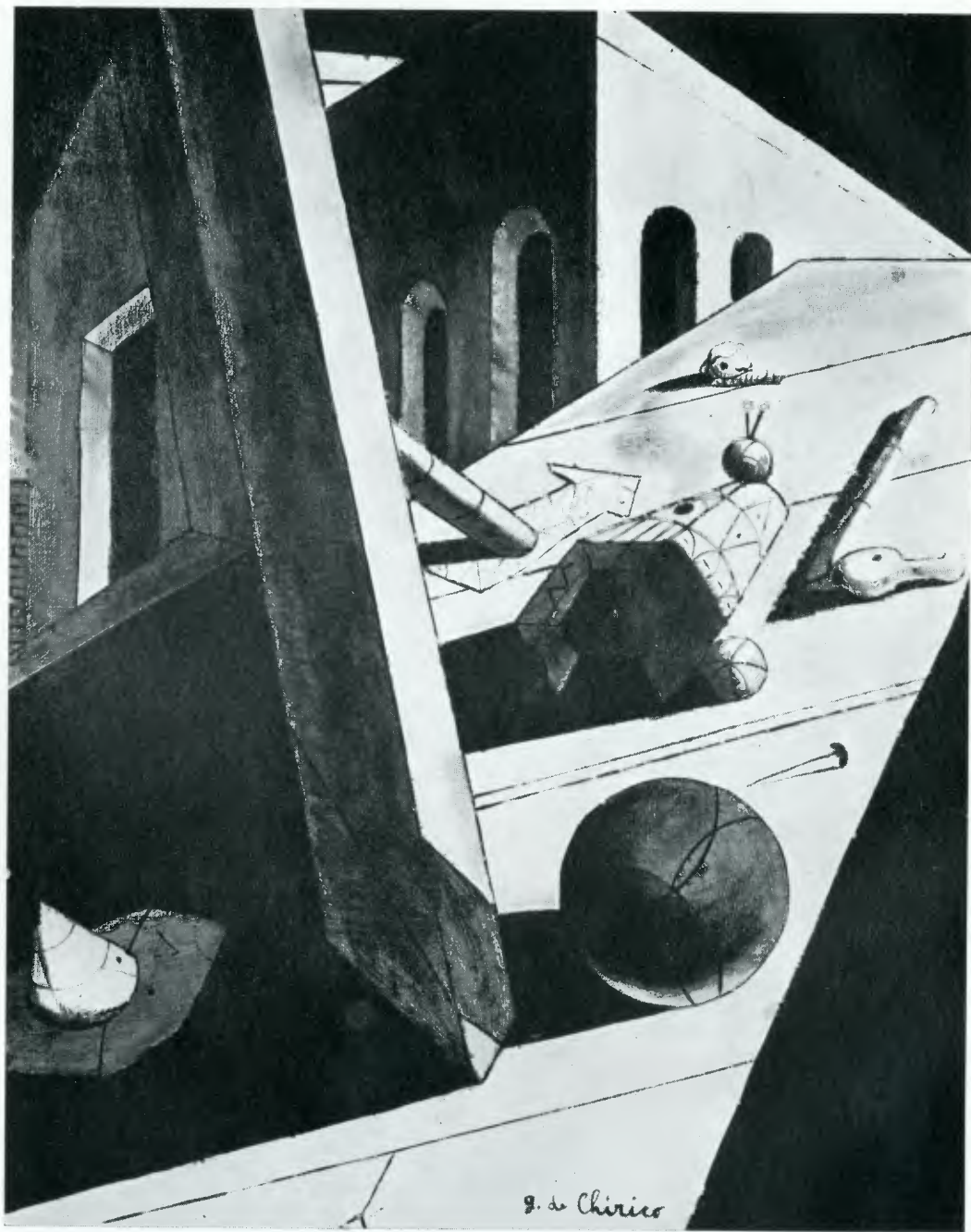
Naturalmente, queste ingenue fantasie dovevano crollare dinanzi ai progressi delle conoscenze. Le successive scoperte rivelarono infatti che i celebri bisonti di Altamira e le altre manifestazioni di arte rupestre di analogo stile naturalistico non erano affatto le più antiche, ma erano pertinenti ad una fase relativamente inoltrata dell'arte paleolitica, di circa 20.000 anni più tarde dei primi graffiti e dipinti conosciuti. Per un mero caso, le prime scoperte si riferivano a produzioni di questa fase inoltrata, o meglio furono osservate prevalentemente queste, che erano le più vistose ed anche le più sorprendenti. In realtà, come si venne poi osservando, sulle medesime pareti rocciose, nella stessa grotta di Altamira esistevano altre manifestazioni, più antiche dei celebri « bisonti » policromi, e di stile assai diverso.

SCOPERTA DI SEGNI ASTRATTI, ANCORA PIÙ ANTICHI

Con queste osservazioni si iniziò l'opera immane di rilievo compiuta prevalentemente, nel corso di un sessantennio, dall'Abbé BREUIL e da HUGO OBERMAIER: rilievo in cui non si trattava soltanto di decifrare figure talvolta appena visibili, per la degradazione subita dalla parete di roccia, ma anche di distinguere le sovrapposizioni di figure di stile diverso, cioè di scomporre in diversi piani i palinsesti riconosciuti sulle superfici di pietra. A queste



5 - Umberto Boccioni: *Studio per elasticità* (1912)
Mostra di Arte Italiana del xx secolo da collezioni americane, Milano e Roma



6 - Giorgio De Chirico: *Il cattivo genio di un re* (1914-15) (« I giocattoli del principe »)
Mostra di Arte Italiana del xx secolo da collezioni americane, Milano e Roma

sovrapposizioni, a questi palinsesti dobbiamo infatti tutta la nostra conoscenza sul modo in cui si è svolto il primo grande ciclo della storia dell'arte, dal suo inizio fino al primo Medio Evo, che si osserva in Europa sul volgere del Neolitico.

Le sovrapposizioni, così frequenti, di dipinti e graffiti paleolitici, e la possibilità di valersene per ricostruire una storia dei modi e degli stili, sono in relazione con il movente e la particolare destinazione temporale delle opere d'arte paleolitiche. Una figura veniva prodotta non già, come avviene nella nostra cultura, per ornare la dimora o per ricordare un evento passato, bensì, a scopo magico, per propiziarne uno futuro. È noto che le pareti ornate non erano, di regola, quelle prossime all'apertura, della parte abitata della caverna, ma erano situate spesso assai lontano dall'avangrotta, in antri completamente oscuri e profondi, difficilmente accessibili. Questi erano veri e propri santuari primordiali, dove i membri qualificati del gruppo familiare o tribale si riunivano per compiere un rito propiziatorio, onde assicurare un esito favorevole a un evento importante, in relazione al quale venivano prodotte figure graffite o dipinte. Trascorso l'evento che si era voluto propiziare, cessavano anche il valore ed il significato delle figure tracciate sulla roccia e la medesima parete è stata ricoperta di bel nuovo, da altre figure, disordinatamente sovrapposte alle prime, che venivano considerate come inesistenti.

Sulla base di alcune sovrapposizioni accuratamente rilevate, si è riconosciuto che le più antiche manifestazioni prodotte dall'Uomo dell'Aurignaziano inferiore, sulle pareti delle caverne, *preludono* al primo sviluppo dell'arte figurativa. Esse consistono in tracciati, eseguiti con le dita o con strumenti forniti di varie punte, sull'argilla di decomposizione che riveste spesso le pareti calcaree delle caverne, ed in dipinti rudimentali eseguiti con argilla (come alla Baume Latrone), con ocre o altre terre coloranti naturali.

I tracciati sull'argilla rilevati a Hornos de la Peña, Altamira, Gargas, Pech-Merle, Les Trois Frères, La Groze, consistono in brevi segni diritti o in lunghissimi e complicati meandri o ghirigori (chiamati « arabesques macaroniques » dal BREUIL) e da qualche impronta di mani. La priorità cronologica di questi segni più arcaici rispetto a figure naturalistiche è documentata da una serie di ricoprimenti, rilevata dal BREUIL.

I dipinti di questa più antica fase, rilevati ad Altamira, Castillo, Gargas, Les Trois Frères, Font-de-Gaune, Pech-Merle, consistono in: a) punteggiature, meandri rossi e gialli tracciati con varie dita, serie di dischi, fasci di linee, timidi tentativi di disegno a tratto, di significato incomprensibile; b) impronte positive e negative di mani, ottenute appoggiando la mano intrisa di ocre sulla parete, oppure colorando le porzioni di parete circostanti la mano appoggiata. Ovviamente non può parlarsi, in questo stadio, di « arte figurativa » o di « arte naturalistica », bensì soltanto del desiderio di riprodurre la forma naturale della mano (o anche di oggetti, quali asce, boomerangs, ecc. ovvero di una « tendenza figurativa » (BUENO) che si è attuata valendosi del mezzo più semplice e diretto (il rilievo dell'impronta positiva o negativa) accessibile anche a chi sia ancora totalmente inconsapevole di possedere la capacità di riprodurre forme naturali disegnando a mano libera.

Da questo sfondo più arcaico, di cui abbiamo ora parlato, dai tracciati sull'argilla emergono le prime figure di arte lineare libera: ad es. il bovide di Altamira, gli elefanti e la figura serpentiforme con la testa di mammifero imprecisabile, forse di orso (alla Baume Latrone), che indica il precocissimo comparire di figure composite, fantastiche: la prima « chimera »!

Così dai dipinti emergono i grandi segni eseguiti a mano libera, a forma di mani e piedi claviformi di Santian, i grandi animali rossi *si barbares* (BREUIL) di Altamira, disegnati a larghe bande unite o interamente riempiti di colore unito.

ARTE PRE-FIGURATIVA, ASTRATTA E SIMBOLICA

Da quanto sopra consegue che le manifestazioni rupestri più arcaiche, quelle che in numerose pareti sono sottostanti a tutte le manifestazioni ulteriori, non sono affatto catalogabili quale « arte organica » o « naturalistica », e neanche quale « arte schematica », ma consistono in segni di cui, al non iniziato, è impossibile intendere il significato, proprio come nell'arte astratta.

Si può dunque considerare pienamente dimostrata e documentata la priorità genetica dell'arte astratta rispetto all'arte naturalistica sulla base di sovrapposizioni osservate con ogni cura in tutta una serie di caverne ornate, in cui è provata la anteriorità di tale stile più arcaico, che è, inizialmente, *solo* presente, in assenza di manifestazioni anche embrionalmente organiche o naturalistiche, salvo le impronte sopra menzionate. Naturalmente, la conquista graduale della tecnica, che ha reso possibile lo sviluppo dell'arte naturalistica, non spense interamente le manifestazioni astratte, che continuarono ad essere prodotte per tutta la durata del primo grande ciclo della storia dell'arte, cosicché in varii casi esse appaiono « compresenti » con quelle naturalistiche successive, ma ciò soltanto nelle fasi cronologiche ulteriori rispetto a quella iniziale o più arcaica.

Rimaneva un altro passo da compiere, e cioè dimostrare che l'arte più antica prodotta dall'Uomo non è soltanto astratta, ma simbolica: ed è quanto BREUIL ci ha rivelato con il suo confronto tra l'arte rupestre dell'Aurignaziano inferiore eseguita intorno a 30.000 anni or sono e quella ancor oggi praticata dai cacciatori totemisti dell'Australia.

Ora, secondo il BREUIL, presso questi popoli dell'Australia Centrale e Nord-Occidentale si sarebbero conservate assieme a manifestazioni di arte naturalistica, corrispondenti ad una fase di sviluppo più progredita, anche le forme più arcaiche di arte pre-figurativa simili a quelle dell'Aurignaziano inferiore di Europa. La loro sopravvivenza sarebbe stata facilitata dal conservatorismo insito nelle manifestazioni magico-religiose (in occasione delle

quali esse vengono prodotte), il cui significato esoterico fa parte dei segreti sacrosanti, gelosamente tramandati di generazione in generazione, e che vengono rivelati agli iniziandi nelle cerimonie destinate alla loro immissione nella vita tribale. Il BREUIL ha riconosciuto dunque che presso i popoli totemisti australiani, nella cui arte « si mescolano elementi di origine diversa e pertinenti a diversi stadi mentali », persiste « un'arte simbolica », che egli qualifica di *arte pre-figurativa*, da cui è assente ogni verismo morfologico e che viene praticata sul suolo, sugli alberi, sulla pelle dei danzatori, più raramente sulle rocce e sui « ciurunga ».

In quest'arte, se si prescinde dalle acquisizioni recenti e poco numerose, ogni naturalismo è dunque assente. Sembra che vi si trovi in uno stadio paragonabile ai tracciati eseguiti con le dita, sull'argilla, nel nostro Aurignaziano inferiore. Come nell'Aurignaziano inferiore, i segni sono prevalentemente curvilinei e comprendono cerchi concentrici, archi dai tracciati multipli, linee serpeggianti, linee diritte disposte a fasci, che riuniscono o separano i cerchi, punteggiature semplici o multiple. Tali sono i soli mezzi con cui si esprime quest'arte.

Ognuno di questi elementi può, secondo il caso, e da tribù a tribù, rappresentare oggetti del tutto diversi: cerchi concentrici significano, volta a volta, uno specchio d'acqua, l'ingresso di una tana, un uovo, un formicaio, un albero, una località qualsiasi, un mucchio di penne destinate all'ornamento personale, una massa di grasso. Un arco può rappresentare sia un cane accucciato, una formica gonfia di miele, un uomo seduto (l'impronta di esso lasciata sulla sabbia); una linea serpeggiante può rappresentare un serpente, o la sua pista, la pista di un altro essere, o gli intestini. Le linee disposte a fasci indipendenti tra un cerchio e l'altro rappresentano i tatuaggi cicatriziali praticati sugli uomini o sulle donne, o gruppi di zagaglie. Le linee che congiungono cerchi diversi significano vegetali con i loro rami, o piste tra i vari ingressi di una tana sotterranea, o anche ocre e denti di animali. In quanto alle punteggiature, esse costituiscono in genere l'espressione grafica di impronte di animali e di uomini sul suolo: esse si raggruppano talvolta in forma di aureola attorno ai cerchi. Il carattere sacro di questi disegni permette di pensare che ci troviamo in presenza di vestigia di un'arte antichissima conservate dalla tradizione per una lunghissima serie di generazioni e che sono caratteristiche degli Australiani. I soli elementi naturalistici si limitano alle impronte lasciate sul suolo dall'uomo, dall'emù (impronta tridattile) e da vari animali. Agli altri segni viene attribuito un significato arbitrario, a seconda dei casi, pur potendosi talvolta osservare che la rotondità di certi oggetti, o la forma incurvata di altri, ha suggerito la loro rappresentazione con tale o tal altro segno grafico preesistente, piuttosto che con altri.

Per quale ragione, con quale movente sarebbe dunque sorta quest'arte simbolica ed astratta nel Paleolitico superiore, di cui l'arte totemista australiana ci conserva il ricordo?

Ci fornisce una risposta la serie di scoperte che rivelano la complessità del mondo ideologico degli stessi Uomini di Neanderthal, prima ancora che venissero prodotte le mani-

festazioni d'arte più antiche, per cui l'ingenua interpretazione del VERWOHRN viene ad essere capovolta. I primi artefici di graffiti e dipinti rupestri possedevano uno psichismo tutt'altro che rudimentale, ed erano già mossi da esigenze ideologiche complesse, di carattere magico-religioso. Onde rendere più efficaci le loro pratiche essi sentirono la necessità di produrre un segno, un simulacro, che rappresentasse, come che sia, l'oggetto della pratica stessa. Ma quegli uomini non avevano ancora scoperto la propria capacità di riprodurre a mano libera le forme naturali. Essi tentarono di ottenerle producendo impronte positive o negative di mani o di oggetti o, più spesso, si accontentarono di produrre segni di significato simbolico, anche privi di qualsiasi riferimento alla forma naturale dell'oggetto simboleggiato: linee curve e meandriformi, punteggiature, fasci di linee, strettamente analoghi ai disegni totemisti australiani, anch'essi di carattere simbolico. Il loro significato doveva rimanere enigmatico per i non iniziati: non sorgeva tuttavia per questi ultimi alcuna possibilità di equivoco, poiché erano depositari del solo significato *vero* dei segni, quello sacrosanto, rivelato con i segreti ancestrali nelle cerimonie rituali.

Non a causa della povertà di idee dei primi « artisti », come pensava il VERWOHRN, bensì proprio il contrario quale reazione ad una prepotente esigenza di natura, insieme, ideologica ed utilitaria, è nata l'arte simbolica-pre-figurativa, ossia la prima « arte » prodotta dall'uomo: un'arte anorganica, ideoplastica, astratta, la sola che quegli artefici primordiali fossero capaci di produrre.

Questa serie di constatazioni assume, a nostro modesto parere, un'importanza fondamentale dal punto di vista storico-critico, ed è singolare il fatto che nessuna opera sull'arte paleolitica, a mia conoscenza, e neanche la modernissima « Enciclopedia dell'Arte », ne faccia menzione.

L'ARTE ASTRATTA E LA MODERNA PSICOLOGIA DELL'INFANZIA

L'interpretazione del significato simbolico, astratto, dell'arte paleolitica pre-figurativa più antica, basata dal BREUIL sul raffronto quanto mai convincente degli aspetti formali di quelle manifestazioni con quelle prodotte ancor oggi, nell'ambito delle cerimonie esoteriche, dai popoli totemisti australiani, trova una illuminante conferma negli orientamenti moderni del pensiero sul significato dei primi scribilli prodotti dai bambini.

Non ci è forse dato, infatti, cogliere sul vivo, quotidianamente, e sotto i nostri occhi, la nascita e lo sviluppo dell'arte, nella storia dei primi scribilli di ogni bambino?

Ricordo un'esperienza, da me compiuta quasi per caso, diciotto anni or sono con la mia figlia maggiore Maria Cristina, quando aveva poco più di due anni. Essa si diletta di certi pupazzetti schematici, che, ogni tanto, per divertirla, io disegnavo per lei: figure

umane semplicissime, costituite da una testa, nella quale disegnavo gli occhi, il naso e la bocca, e da un tronco ed arti filiformi, forniti di mani e piedi. Un giorno, misi in mano a Maria Cristina la matita, e le chiesi di disegnare essa stessa un pupazzetto, analogo ai miei. La piccina non sapeva come e cosa dovesse fare. Io insistei: « Vedi la testa? Fai anche tu una testa ». Ed essa finì col tracciare un segno vagamente curvo, irregolare, assai maldestro. Feci vista di esserne soddisfatto, e proseguì: « Ora facci gli occhi ». Essa tracciò due segni, situati fuori dell'area delimitata dal segno curvo che, nella sua intenzione, doveva rappresentare la testa. « Ed ora, fai il corpo, le braccia e le gambe ». La bimba eseguì altri segni, impegnandosi ad imitare il mio schema, senza tuttavia riuscirci, priva com'era di qualsiasi esperienza. Il risultato finale fu un complesso di segni assolutamente incomprensibile, ad ognuno dei quali aveva pur corrisposto, nell'intenzione di mia figlia, un preciso significato: quello di una testa, di un occhio, di un braccio: un disegno astratto, la cui struttura anorganica era dovuta all'inesperienza della esecutrice, e quindi alla sua incapacità di realizzare efficacemente una sua ben definita intenzione.

È ovvio che l'astrazione era, nel caso citato, l'unico esito possibile del tentativo compiuto da mia figlia. Ne trassi la conferma dell'opinione, implicita nella teoria del BREUIL, che in questo modo, e non altrimenti, fosse nata l'arte utilitaria profondamente sentita (questa esigenza sostituì lo stimolo da me esercitato su mia figlia onde imitasse i miei schemi) e da una totale inesperienza ed inconsapevolezza, da parte dei primi artefici di graffiti e dipinti rupestri, di una loro capacità di riprodurre a mano libera una forma naturale.

La consultazione di alcune opere sui precoci tentativi di disegno nei bambini mi ha pienamente confortato sulla validità della mia esperienza e delle mie deduzioni. HELGA ENG descrive le fasi di sviluppo osservate nella piccola Margaret, che ha incominciato col produrre, prima alcune linee più o meno diritte, poi soltanto scribilli pendolari o circolari, in seguito scribilli a varie forme sparse fino a che, all'età di un anno, nove mesi e dieci giorni, disegnò alcune linee che si intersecavano e disse: « Bandiera », « Fiore », « Vestito », « Grembiule », « Parete ». Così essa collegò per la prima volta un'idea con i suoi scarabocchi.

Pochi giorni dopo (a un anno, nove mesi e tredici giorni), scribillando disse: « Disegno la mamma », e tracciò alcuni brevi zig zag che terminavano con una linea più lunga. E confermò: « Questa è mamma ». Aggiunse poi: « Disegno bandiera », e quindi tracciò una linea diritta dicendo: « Questa è una bandiera ».

Margaret definiva « Bau-bau » la figura di un cane. Poche settimane più tardi, a un anno, nove mesi e ventidue giorni, essa fece un nuovo passo avanti, separando la « Mamma » dal « Bau-bau », in uno scarabocchio nel quale ognuno dei due soggetti fu disegnato con un chiaro e semplice gruppo di linee: i due disegni hanno la stessa forma e consistono in due curve collegate e terminanti in un uncino rivolto all'insù.

In realtà i suoi scribilli erano per tutti, fuorché per essa, di significato incomprensibile. Essi erano quindi simboli, la cui forma anorganica era dovuta alla inesperienza dell'ese-

cutrice. Questa era animata, tuttavia, da un impulso creativo. Soltanto a un anno e dieci mesi Margaret eseguì il primo disegno schematico della mamma.

HERBERT READ, W. VIOLA, W. STERN, CIZEK sono concordi nel sottolineare il carattere astratto e simbolico dei primissimi scribilla dei bambini, dove si conferma, per via ontogenetica, la sequenza: arte astratta — arte schematica — arte naturalistica, storicamente (filogeneticamente) documentata dalla storia dell'arte del Paleolitico superiore.

Questo richiamo alla « legge biogenetica fondamentale » di HAECKEL ha qui soltanto lo scopo di richiamare l'attenzione sulla singolare coincidenza dei fatti osservati con la legge suddetta, valga quel che valga la coincidenza stessa in un campo, del resto, che esorbita da quello strettamente biologico. In altri termini, i fatti osservati hanno un loro valore obbiettivo, e la loro affermazione non ha affatto preso le mosse di un tentativo di applicare la legge di HAECKEL nel campo della storia dell'arte, bensì dalla semplice constatazione della realtà delle sequenze affermate. La coincidenza è apparsa in seguito, *a posteriori*. Ciò è bene chiarire, a confutare *in limite* un facile appunto di biologismo che sarebbe aggravato dal fatto, di cui sono pienamente consapevole, che la legge di HAECKEL è tutt'altro che indiscussa nello stesso campo biologico.

RISPOSTA AD ALCUNE CRITICHE

Successivamente alla pubblicazione del mio saggio « Dall'astrazione all'organicità » sono comparse varie considerazioni critiche, per la maggior parte invero favorevoli. Gli scritti nei quali è stata manifestata qualche perplessità hanno trattato prevalentemente tre argomenti.

Alcuni autori (C. RAGGHIANI, L. POLACCO) si sono preoccupati di veder affermare, con la dimostrata sequenza cronologica: arte pre-figurativa astratta — arte schematico-naturalistica — arte naturalistica — arte schematica, una serie di fasi di sviluppo deterministicamente intese, di cui ognuna avrebbe condizionato (e continuamente condizionerebbe, negli sviluppi che si svolgono sotto i nostri occhi) le fasi successive. Il tanto paventato « evoluzionismo » andava tosto esorcizzato! Se non che io non ho mai affermato simili determinismi, bensì mi sono limitato a rievocare le sequenze cronologiche obbiettivamente testimoniate dai fatti accertati da H. BREUIL e H. OBERMAIER. Ho detto « *post hoc* », ma non ho aggiunto: « *ergo propter hoc* », anche se ne avrei in certi casi sentito l'esigenza logica. Ho anzi ripetutamente posto in evidenza che certi schemi evoluzionisti posti in passato a postulare rapporti deterministici tra, ad esempio, arte naturalistica ed arte schematica sono certamente errati: « Queste due tendenze (che sono coesistite fin da tempi molto

antichi, allo stato di possibilità o di tendenza psicologica) hanno avuto periodi di fioritura e di decadenza, di sviluppo o di sopore, ma non possono, in generale, considerarsi derivate l'una dall'altra secondo un'unica direzione, procedente dal naturalismo allo schematicismo». Così pure avevo scritto: «È ampiamente dimostrato che l'arte geometrico-ornamentale è sorta nel Paleolitico superiore europeo, ove essa è associata a manifestazioni di arte naturalistica e di arte schematica». Questi concetti non sono certo conformi a certi schemi del determinismo di tipo evoluzionistico, ma si ergono invece in loro antitesi.

Ciò non significa peraltro che si debba disconoscere il valore delle determinazioni cronologiche riconosciute nella più antica storia dell'arte paleolitica, come, nella sua fobia dei «determinismi naturalistici», giunge a scrivere il pur così acuto e sensibile Luigi Polacco. Questi, dopo aver affermato, in parte giustamente, che «l'arte non ha mai né origine né fine, ma ogni volta è insieme nuova e perfetta, solo che l'individuo abbia le doti necessarie per esprimerla comunque», aggiunge: «Cosa può voler dire allora che il figurato segua l'astratto oppure lo preceda? Se sul piano cronologico, un fatto da controllare volta per volta, se sul piano critico, cioè di valore, una circostanza senza peso». Si può rispondere che la sua prima affermazione è vera solo in parte e secondo un certo punto di vista. Poiché vero è anche il fatto che per centinaia di millenni l'uomo non ha prodotto *alcuna* manifestazione durevole di arte né pre-figurativa, né schematica, né naturalistica; e che *le più antiche* manifestazioni che egli ha prodotto appartengono ad un particolare stile, e precisamente a quello che BREUIL ha chiamato pre-figurativo. E questa priorità ha certo un significato, in sede critico-storica. Nel nome pre-figurativo il «pre-» non sta ad indicare una «precedenza deterministica in sede formale», come teme il Polacco, bensì una precedenza cronologica pura e semplice, quale che sia il valore che si voglia dare a questa obbiettiva constatazione. Né il BREUIL ha inteso, proponendo quel nome, «rapportare il processo immaginifico dell'uomo primitivo ad una esperienza che ancora doveva venire (figurativa)», né evocare una situazione confrontabile con quella che noi puntualizziamo sulla opposizione astratto-figurativa. Egli ha inteso, un po' sbrigativamente, soltanto esprimere quel che gli avevano insegnato i palinsesti rupestri da lui studiati e, cioè, che ove esistono sovrapposizioni i «ghirigori» sono più antichi delle figure naturalistiche: nulla di meno, e nulla di più.

È vero, in un certo senso, che, come vuole il Polacco, «l'arte non ha mai né origine né fine»; ma è anche vero che, in una fase iniziale della sua esistenza, il bambino non produce alcuna manifestazione definibile come arte, e che quando esso incomincia a produrne, esse sono sempre di un tipo anorganico e simbolico. Invariabilmente subentra solo in un secondo tempo lo schematicismo più o meno naturalistico. Questa sequenza è stata accertata sperimentalmente, valga quel che valga questo accertamento. L'arte, nelle sue varietà specifiche, ha dunque anche un'origine. Ed ogni medio-evo, come ogni morte di un artista, ci insegna, purtroppo, che essa ha anche una fine.

Un altro argomento ha preoccupato alcuni degli autori che hanno scritto sul mio saggio, ad esempio P. MARCOZZI e S. FERRI. Entrambi manifestano qualche scetticismo sulla opportunità della scelta della serie di Minatedo per documentare la sequenza degli stili che si sono succeduti in Spagna Orientale attraverso fasi successive del Paleolitico superiore e fino alle età dei Metalli: in quanto all'età paleolitica della serie di Minatedo sarebbe da alcuni autori controversa. Risponderò che, mentre esistono varie altre caverne dove l'età paleolitica di una parte almeno delle manifestazioni rupestri della Spagna Orientale risulta dimostrata da figurazioni di animali estinti, il palinsesto di Minatedo è quello che presenta inoltre la sequenza più completa e più chiara, e questa è stata la ragione determinante della mia scelta. Aggiungerò che l'autorità e la competenza di H. BREUIL e di H. OBERMAIER sono tali e che le loro affermazioni sono contenute in limiti prudenziali così circoscritti, da farmi ritenere degna di ogni affidamento la loro opinione: secondo la quale a Minatedo le serie precedenti la decima sono di età paleolitica ed epipaleolitica.

È noto che essi autori non hanno mai sostenuto che *tutta* l'arte del Levante sia di età paleolitica: ma dove l'accuratissima analisi morfologica delle figure rilevate mostra chiaramente e indiscutibilmente la presenza di un bisonte, di un'alce, di un rinoceronte, dobbiamo necessariamente pensare che queste figure sono state tracciate prima della estinzione locale dei suddetti animali, e perciò prima del Mesolitico. È ben vero che vari autori negano persino che soltanto una parte dell'arte del Levante sia di età paleolitica, ma nessun argomento, non dico decisivo, ma neanche di qualche peso, è mai stato addotto a sostegno di questa tesi, mentre la tesi opposta è suffragata da elementi di fatto di sicuro valore.

Alcuni autori infine (A. BUENO, L. POLACCO) hanno sollevato dubbi sulla legittimità di qualificare come « arte astratta » i ghirigori del Paleolitico superiore, quelli degli aborigeni australiani e gli scribilli dei bambini. Per Polacco: « Non esistono storicamente altre arti astratte che quella di oggi, cioè quella che si suole far cominciare tra il 1910 e il 1917 in località diverse, Parigi, Monaco, Mosca, Firenze, Zurigo, Amsterdam... ». Per Bueno, che pur riconosce trattarsi, nei ghirigori, di un'arte anorganica e simbolica, « si deve già chiamare tendenza figurativa (anche se solo allo stato embrionale), questa ispirazione icaistica che si vale significativamente » del mezzo più semplice e diretto, il rilievo dell'impronta negativa o positiva « delle cose, e che solo la provvisoria mancanza di conoscenze anatomiche e prospettiche impediva di realizzarsi più compiutamente ».

Sul concetto di Bueno sono d'accordo, osservando che le impronte negative o positive delle cose sono però associate ai ghirigori « astratti », condizionate, come essi, dalla mancanza della consapevolezza degli artefici della propria capacità di riprodurre a mano libera le forme naturali.

Quanto all'opinione espressa da L. Polacco, la controversia si riduce evidentemente a una questione di definizione, sulla quale chiarirò il mio pensiero in appresso.

LE FORME « NATIVE » DELL'ARTE ASTRATTA

Nel mio saggio ho deliberatamente evitato di emettere un giudizio di valore sull'arte « astratta » contemporanea, ben consapevole della limitatezza delle mie forze nel campo della critica dell'arte. Questa lacuna è stata sentita da molti. Mi è avvenuto, ad esempio, di sentirmi chiedere: « Ma, insomma, Lei vorrebbe, con ciò, giustificare l'arte astratta? ». Nulla di simile mi sono mai proposto, né ho inteso, con quel mio lavoro, partecipare comunque alla polemica contemporanea tra « realisti » e « astrattisti ». La domanda, però, mi ha fatto riflettere, e ho finito per chiedermi quale contributo potessero dare i fatti stratigrafici e storici che obbiettivamente ho posto in evidenza, all'emissione di un giudizio di valore sull'arte astratta.

Occorre anzitutto riconoscere (e sarebbe quasi superfluo il chiarirlo) che l'arte astratta nelle sue forme « native » (l'arte pre-figurativa del Paleolitico superiore, l'arte simbolica della prima fase di scribilli nel bambino) non ha assolutamente nulla a che vedere, nei suoi moventi e nel suo processo genetico, con l'« arte astratta » contemporanea.

La prima si concreta in un'astrazione *per forza maggiore*, perché l'artefice non possiede né la tecnica necessaria a produrre figure naturalistiche, né la consapevolezza di una sua possibilità di produrre altro che simboli dai quali esula ogni realismo. Giusta mi appare la distinzione che mi apprende POLACCO tra arte-mythos e arte-poiesis. Si tratta evidentemente, nel primo caso considerato, di arte-mythos, ossia di « parola che è segno o simbolo e non è arte, se non metaforicamente o potenzialmente... ».

Nel secondo caso soltanto si ha (o si dovrebbe avere, nei casi validi) « parola che è cosa creata ed autonoma, ed è arte ». La distinzione, ripeto, è utile e chiarificante, ma più in astratto che in concreto, poiché arduo sarà porre una partizione valida, in concreto, tra prodotti di arte-mythos e di arte-poiesis.

L'arte astratta contemporanea si differenzia dalle suddette forme « native » di astrattismo perché è sorta da esigenze intellettualistiche che hanno componenti letterarie, critiche, estetiche, e che sono il coronamento di una lunga e complessa vicenda culturale.

Nell'astrattismo « nativo » l'artefice ritrae quello che sa, prima assai di quel che vede. Nell'astrattismo contemporaneo o culto, l'anelito dell'artefice sfugge invece al realismo, che gli pesa per la sua onnipresenza e che sembra volerne irretire l'estro e la libertà nella prigione delle forme naturali, come un incubo senza remissione. Nessun paragone, quindi, è lecito. La priorità cronologica, genetica, storica, dei segni anorganici e simbolici rispetto a quelli naturalistici è un fatto documentato, una patente di nobiltà, e, in un certo senso, di verginità, che indubbiamente compete all'arte astratta nelle sue forme « native ». L'arte astratta contemporanea, invece, la corrente dei cerebralizzanti astrattisti contemporanei, presuppone tutta la lunga serie di esperienze precedenti, da quella rinascimentale ai *fauves*,

da quella espressionista al cubismo. Nessun paragone, dunque, e nessun comparativo giudizio di valore: soltanto il riconoscimento che due manifestazioni diverse per il movente e per le fonti dell'estro sono curiosamente accomunate da analoghe modalità di espressione, anorganiche ed astratte.

Al momento della impaginazione di questo saggio si è appresa la triste notizia della morte prematura di Alberto Carlo Blanc. L'Approdo si associa con sincero dolore al grande cordoglio per una tal perdita nel campo della cultura, e si propone di ricordare degnamente l'illustre collaboratore scomparso.

Le idee contemporanee

LETTERATURA ALLA RADIO

Manca in Italia una consuetudine di studi rivolti ad approfondire i rapporti tra la parola scritta e la medesima parola letta o detta a memoria; in termini più attuali, tra l'opera letteraria e la sua metamorfosi radiofonica. Anzi, di metamorfosi non si può neppur parlare, perchè questa avviene in casi rarissimi, mentre di solito il testo scritto (poesia, racconto, prosa d'arte, saggio) passa attraverso il microfono conservando intatte le proprie caratteristiche, salvo, in certi casi, un notevole scadimento verso il familiare e il conversativo. L'uomo che legge o « dice » alla radio si preoccupa, giustamente, di risultare chiaro alla media degli ascoltatori; ma così facendo rinuncia a creare un « clima » particolare, fatto di scelte, di accentuazioni, di pause, di effetti inediti, i quali tutti concorrerebbero ad eliminare ogni parvenza di lettura o di recitazione.

In altri paesi, invece, le esperienze in questo campo sono molto avanzate, e basti ricordare il « Club d'essai » della Radio francese, diretto dal poeta Jean Tardieu, nonchè i Cahiers d'Études de Radio-Télévision, pure diretti dal Tardieu. In questa bella rivista si possono leggere amplissimi saggi sui problemi della dizione radiofonica, nei quali la novità « estetica » non è mai disgiunta dal massimo rigore scientifico. Le prove sperimentali di tali teorie sono talvolta sorprendenti, come, ad esempio, nella lettura di versi di Ungaretti o di Éluard. (Da noi, è vero, non mancano tentativi molto importanti, come quello eseguito dal maestro Luciano Berio per interpretare radiofonicamente una pagina dell'Ulisse di Joyce; ma in questi casi la tecnica nuova sembra prevalere sul testo, mentre il « Club d'essai » punta piuttosto sull'integrità, anzi sull'intensificazione del dato puramente letterario).

Da noi, nei casi normali, ci si affida con molto ottimismo all'interpretazione soggettiva dell'attore: il quale si riterrebbe leso nella propria dignità artistica e professionale se lo si esortasse a seguire certi schemi di origine apparentemente scientifica; col risultato che la dizione rimane quella stessa del teatro, e cioè del tutto tradizionale e inadatta ai nuovi mezzi espressivi.

In compenso, mi sembra che si verifichi in Italia un certo progresso nelle inchieste di carattere letterario. Mentre vige ancora il sistema delle domande rivolte all'interessato dall'intervistatore, se ne sta attuando un altro che tende, specialmente quando il personaggio sia scomparso, a farlo « descrivere » dalle voci più disparate e inattese. In altre parole, la novità stilistica che cercheremmo invano nella « lettura » dei testi (e che forse il pubblico neppure gradirebbe, tanto che prudenza consiglia, almeno per ora, di non turbare un tacito compromesso fra le due parti), questa novità possiamo trovarla nel colloquio indiretto. E che sia una novità non di poco conto lo dimostra il fatto che, trasportata sulla pagina a stampa, essa resiste validamente. Ne abbiamo una recente dimostrazione in un libretto che purtroppo i nostri critici letterari non hanno degnato dell'attenzione che meritava: Campana, Oriani, Panzini, Serra; testimonianze raccolte in Romagna, a cura di Sergio Zavoli (Cappelli editore). Lo Zavoli è notissimo come radiocronista e documentarista (e io stesso, fra i primi, potei apprezzarne l'intelligenza e la perizia in alcuni viaggi compiuti con lui in vari paesi d'Europa e in Egitto). Ma egli è altresì un appassionato della letteratura, anche di quella che i suoi coetanei oggi trascurano o credono « superata »; e poichè è nato in Romagna, predilige gli scrittori della sua regione. Così, di quei tre romagnoli, Oriani, Panzini e Serra, e del toscano-romagnolo Campana, è andato a cercare ciò che rimane vivo nella memoria di chi li conobbe, ricavandone ritrattini messi insieme da più punti di vista, secondo vari intendimenti e varie interpretazioni personali di gente non letterata, accompagnati da giudizi, aneddoti, episodi: e tutto ciò reso frizzante da un'improvvisazione astutamente orchestrata, come può fare soltanto la radio. Eccone un esempio, tratto dalla conversazione tra Zavoli e il signor Pietro Cappelli, cugino di Dino Campana e attualmente tabaccaio a Marradi:

ZAVOLI: « Lei, Signor Pietro, ebbe per un breve periodo una certa domestichezza con suo cugino. Campana non di rado le proponeva lunghe escursioni sull'Alpe toscoromagnola! ».

PIETRO CAPPELLI: « Ricordo una gita che facemmo in Campigna, in alta montagna. Circa quarant'anni fa, mi pare. Era una domenica, di pomeriggio. Andammo sù, di fronte a quel monte Filetto che ha anche descritto e la sera, tornando dopo il tramonto, descriveva il cielo, i colori... Mi chiedeva se diceva bene o male, ma io... ma io non potevo approvare perchè ci capivo poco. Poi ci fermammo alla bettola di Campigna, detta del Gallo, l'unica del luogo; mangiammo qualche cosa, due uova e un po' di formaggio, quindi ci coricammo ».

ZAVOLI: « Era la sua evasione preferita, vero? ».

PIETRO CAPPELLI: « Sì, recarsi di fronte al monte Filetto. C'è una rupe che la chiamano la Riva Bianca, i campignesi. E lassù declamava, mi parlava spesso di una certa Sibilla! Anzi, ha avuto occasione di incontrarla diverse volte. In quel periodo lui non guardava noi parenti, o gli amici. Mentre quella signora, o signorina che fosse, lo seguiva spesso. Sì, mostrava di volerle molto bene. Lei era sottomessa, perchè seguiva Dino come l'attendente può seguire l'ufficiale, ecco. A relativa distanza! In paese dicevano: Povera ragazza, non le capiterà niente di buono, con "quello lì" ».

In nessuna biografia di Campana abbiamo trovato tratti così efficaci e rivelatori. Non sfugge allo Zavoli il pericolo che, in una documentazione di origine largamente popolare, i suoi personaggi

possano di quando in quando diminuire di statura. Ma, con una commovente prova di amore letterario, egli avverte: « Se viaggiate con un desiderio di esperienza morale, vi accorgete non esservi nulla che meglio ci spieghi a noi stessi quanto lo scoprirci veri e necessari proprio lungo la strada di coloro che più idealmente ci rappresentano: i nostri scrittori, i nostri poeti. Ma se ciò che ad essi ci rassomiglia è il più verosimile ritratto di noi medesimi, non accarezzate l'ipotesi d'essere diversi, o addirittura migliori, quando i vostri modelli vi appaiono inferiori al previsto. In essi agisce un estro imprevedibile, un rarissimo e fuggitivo sentimento delle cose che si chiama, appunto, l'universale ».

C'è un'ultima osservazione da fare. Queste inchieste si rivolgono a un pubblico assai vasto ma poco abituato alla lettura diretta, specie di autori considerati, più a torto che a ragione, « difficili ». Da ciò la loro utilità: non che i lettori possano notevolmente aumentare, non ci illudiamo, ma almeno resterà nella loro mente l'uomo: l'uomo singolare che, come dice Zavoli, ha in qualche attimo della propria esistenza raggiunto l'universale. Non è un piccolo risultato. Anche molti intellettuali, diciamo pure, di certi scrittori celebratissimi hanno letto sì e no un libro; eppure avvertono una presenza insostituibile, perchè la cultura è fatta anche di suggestione. E la Radio è la suggestionatrice per eccellenza.

G. B. ANGIOLETTI

SUL LINGUAGGIO DELLA NARRATIVA

In questi ultimi tempi si è parlato molto del problema del linguaggio nella narrativa. Si può dire addirittura che questo problema è oggi al centro dell'attenzione dei critici e degli scrittori. E non si può fare a meno di ricordare che, nell'immediato dopoguerra, i problemi del linguaggio erano pressoché ignorati: allora si faceva questione solo di contenuti (sono di quegli anni, infatti, formule come « letteratura della Resistenza », « letteratura impegnata », e per contro « letteratura d'evasione », ecc.). Uno scrittore in quegli anni era giudicato solo per la misura dell'impegno morale, sociale, politico: alla resa letteraria non si badava affatto. Dobbiamo dunque salutare questa ripresa d'interesse per i problemi del linguaggio come un segno dell'affinamento della coscienza letteraria negli scrittori e nei critici ?

Io mi permetto di dubitarne. Osserverò per cominciare che queste discussioni sul linguaggio sono state originate dalla comparsa di alcuni romanzi aventi la particolarità di essere scritti in dialetto o in gergo o in un miscuglio di lingua, dialetto e gergo: alludo al *Pasticciaccio* di Gadda, ai due romanzi romaneschi di Pasolini, ai romanzi milanesi di Testori, ecc. Lasciamo pure da parte Gadda, che è un caso a sé; ma negli altri, nei giovani, a che cosa è dovuto l'impiego del dialetto o del gergo se non alla preoccupazione documentaria

caratteristica nel neorealismo? Lo scrittore neorealista vuol rimanere fedele alla « realtà », intende « lasciar parlar le cose »: è logico quindi che, quando ritrae la realtà delle borgate romane o della periferia milanese, faccia parlare e pensare i suoi personaggi in dialetto o in gergo.

Ma è proprio questo presupposto del neorealismo che non mi ha mai trovato d'accordo. Lo scrittore non può e non deve trasformarsi in un sociologo, in un filologo, in un propagandista politico, in un ideologo (beninteso, io non ho nulla contro la sociologia, la filologia, ecc.: ma ciascuno deve fare il proprio mestiere).

È spiacevole dover ripetere delle cose ovvie, ma bisogna pur farlo. Scrivere non è trascrivere: è dare un equivalente letterario della realtà, di tutte le realtà, ivi compresa quella linguistica. Perciò l'impiego del dialetto non mi sembra una soluzione del problema del linguaggio: ma piuttosto uno sfuggire a questo problema.

Cercherò di spiegarmi meglio accennando alla mia esperienza personale. I personaggi dei miei racconti appartengono quasi sempre ai ceti popolari; e quasi tutti i miei racconti sono ambientati in Toscana. Ora un operaio o un artigiano o un contadino toscano parla e pensa in dialetto: e sia pure nel dialetto più vicino alla lingua nazionale. Ma io non ho mai preso in considerazione la possibilità di far parlare e pensare i miei personaggi in dialetto. Mi sono sforzato di farli parlare e pensare in lingua, e sia pure in una lingua franta, mossa, smozzicata, tale cioè da rendere la psicologia di quella gente. Non so se i risultati siano stati soddisfacenti, ma sono persuaso di aver imboccato la strada giusta.

E devo anche aggiungere che per me il linguaggio non ha mai costituito un problema a parte. Non l'ho mai teorizzato, né ho mai cercato di risolverlo sperimentalmente. L'ho risolto come mi pareva meglio via via che mi si presentava il problema di far parlare e pensare un personaggio. L'invenzione linguistica deve far corpo con ciò che si vuole esprimere: teorizzarla, farne l'oggetto di una sperimentazione a parte, è, mi sembra, un grave errore. Ed è l'errore più diffuso oggi, non soltanto in letteratura, ma in tutte le arti. Scrive Pasternak, riprovando la frenesia sperimentalista che aveva invaso anche la Russia alla vigilia della prima guerra mondiale, che a suo parere le scoperte più sorprendenti si sono prodotte quando l'artista, premuto dall'ispirazione, non ha avuto il tempo di riflettere « e in gran fretta ha dovuto profferire la sua parola nuova in una lingua vecchia, senza aver potuto chiarire se questa lingua era vecchia o nuova ». Quando Joyce era premuto dall'ispirazione, ha scritto *Dublinesi*, una raccolta di novelle che apparentemente non si discostano dal modulo naturalista allora in voga. Quando Joyce non aveva più nulla da dire, ha scritto *Finnegans Wake*. La verità è che la forza creativa non si sente impacciata dalle vecchie strutture, e può benissimo utilizzarle ai propri fini (e, utilizzandole, le trasforma).

A me pare dunque che la preminenza data ai problemi del linguaggio non sia affatto l'indice di una sana coscienza letteraria. E che sia soprattutto segno di mancanza d'ispirazione, di povertà creativa.

CARLO CASSOLA

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Poesia e narrativa

Un "menabò" in versi

Esce il secondo « Menabò », e tutto il campo è a rumore. A parte qualche nota di Vittorini, una breve dichiarazione moralistico-programmatica di Calvino, e, come diremo, un cruciale saggio di Franco Fortini sui poeti « di questi anni », tutto il resto è verso (poemetto o antologia). Secondo il Vittorini 1960, tutto si può esprimere in versi: cronaca, umori, sentimento del mondo.

Il fascicolo, inutile dirlo, è assai stimolante: le personalità dei giovani che vi sono presentate o riportate al fuoco della ribalta letteraria sono risentite, vive, come di uomini che hanno, è evidente, qualche cosa da dire: la capacità coerente di estrarre dal mondo letterario e dalla polivalente inquietudine dei giovani scrittori ciò che può fare buon giuoco al suo discorso, è una virtù che Vittorini non perderà mai, fa parte oramai della sua vena creativa. Dal gruppo che fu di « Officina », Vittorini ha estratto questa volta Leonetti e Roversi, cui si aggiunge Paolo Volponi (che dei tre è addirittura il più classico, il più « figurativo », quello per il quale il poemetto saggistico è lo schermo più fragile a una dizione di immagini, a una ferma evidenza di dettato che non rifiuta

ideologicamente il canto); e ha lasciato fuori Pasolini, il più mistificato, probabilmente secondo lui, dall'enfasi manieristica, da un « dilettantismo » di tipo dannunziano (nel senso preciso, suggerisce un amico poeta lombardo, in cui Croce definiva d'Annunzio « dilettante di sensazioni »). In più un giovanissimo, Camillo Pennati, che Vittorio Sereni presenta con garbo cordiale ma circospetto; e che porta qui una sua nota di aggressività, un che di dolcemente insolente e sconsolato — in questo quadro di neo-scagliatura positivistica che vuole tuttavia ricondurre la poesia alla concreta responsabilità del giudizio sul mondo, del rapporto con la storia, con il qui-e-ora. Un po' appartato, e più determinato, e limitato, nei suoi obbiettivi, un altro giovane, Elio Pagliarani, redattore dell'*Avanti!* milanese, di cui dice benissimo Fortini quando sottolinea « la ripresa di quell'accento più moralistico che didascalico, e malgrado le apparenze più drammatico che narrativo, che è stato di Jahier, ma con le letture di Majakowskij o di Brecht »; e certo *La ragazza Carla*, il poemetto tra populistico ed espressionistico che qui si pubblica, non è la cosa meno interessante del fascicolo, anche se non la più nuova. Di tutti questi giovani verrà occasione, mi auguro, di riparlare. Ora mi premerebbe venire a capo di ciò che può signi-

ficare, oggi come oggi, questa « operazione sulla poesia » tentata da Vittorini.

Ma è necessario, a questo punto, aprire una parentesi. Abbiamo qui accanto a noi la quarta edizione della *Antologia della poesia italiana contemporanea* curata da Giacinto Spagnoletti e pubblicata da Guanda: un volume ormai abbastanza profondamente rinnovato rispetto alla prima edizione, arricchito di assai pregevoli, brevi « autoritratti » che i diversi poeti sono stati chiamati a premettere alla scelta dei loro poemi, e corredato di un nuovo saggio introduttivo, a firma dello Spagnoletti, che in sostanza riprende, riepiloga e sistema quanto di più equilibrato, e di storicamente accertabile, la nostra critica militante abbia dato; uno strumento di lavoro, sino ad oggi, di indiscussa utilità. L'antologia è ampia, e non pecca certo per difetto, a parte qualche « buco » inspiegabile come l'assenza di Novecento; ma il discorso critico è ben più cauto e circostanziato, assai meno generoso dell'antologia. La poesia italiana è vista nello sviluppo dei suoi temi, ma è giudicata con cruda nettezza anche nel mancato sviluppo di altre possibilità; nell'isolamento sostanziale, per esempio, da un vivo dialogo europeo, nella debolezza del suo sottofondo culturale, e quindi, della sintesi del suo messaggio. Ad Ungaretti e alla sua scuola lo Spagnoletti rimprovera lo scompenso tra « le forme e i valori ritmici inconsueti » e la « necessità dell'impegno spirituale e la semplice necessità del dire »; e gli contesta « la presunzione che, nell'atto rituale della poesia, l'ineffabile giustificerebbe l'effabile, il sentimento dell'eterno la coscienza di ciò che passa ». Di Montale gli dispiace la rottura che il poeta proclama della conoscenza del mondo come discorso ininterrotto, giacché « il mondo non può più parlare al poeta se non attraverso delle fulgurazioni, dei barlumi », e la memoria, la coscienza, riesce soltanto a « ridurre i sentimenti a un commento cifrato, a un dato selezionato tra cosa e cosa, tra parvenza e parvenza »; e in sostanza il messaggio montaliano appare allo Spagnoletti come un messaggio nichilista, per cui l'uomo « si fa trascinare dalla grande fiumana, dentro la poltiglia senza nome e senza significato che finirà come ogni cosa nel mare

dell'essere ». Queste citazioni non sono tutte di consenso da parte mia: ma chiariscono senza dubbi che lo Spagnoletti non parla più, come ancora qualche anno fa, *dall'interno* del momento culturale di cui la poesia pura è espressione; egli esercita con sottile crudeltà storica una critica di contenuti spirituali. E tuttavia in tutto il suo breve saggio si coglie agevolmente la naturale fedeltà a una tradizione letteraria, al significato della poesia come momento universale dell'espressione umana. Di fronte all'urto vittoriniano, anche questa sensibile consapevolezza dello Spagnoletti è travolta, appare, al confronto, compiacimento o accademia.

Di rincalzo, ecco Giansiro Ferrata presentare le poesie di Raffaele Crovi (*L'inverno*), lucide di un accorato appello all'immediato contatto con la realtà; ed in polemica con Quasimodo, il quale chiede per il poeta uno « spazio reale » contrapposto a uno « spazio ideale » che non basta più alla sua difesa, ecco dunque Ferrata deplorare la « poetica del rimprovero » secondo la quale il nostro mondo d'oggi, la nostra cultura sarebbe tutta inaccettabile « come struttura, come misura di vita »; e generosamente affermare la sua simpatia e la sua fiducia per quei poeti, come il giovane Crovi, i quali insistono a ricercare e a ripetere le complicate e testarde espressioni di chi non si rassegna a disprezzare tutto.

Ebbene, il « Menabò 2 » contiene un saggio di Franco Fortini ove sembra (e più che sembra: viene proclamato) che il momento decisivo del discorso critico sulla poesia d'oggi sia la rottura del dialogo, la scissione delle responsabilità, l'indifferenza al linguaggio stesso della « crisi » di cui la poesia contemporanea è espressione. La lettura dei testi è attentissima, penetrante, sorretta, oltre che da un gusto sicuro, da una partecipe, affettuosa compresenza del critico agli autori (si direbbe, scherzando: da correo). Ma il momento della « lettura » è messo quasi tra parentesi tra premesse e conclusioni programmatiche affatto estranee a quel gusto, a quella partecipazione. Fortini in sostanza, messo alle strette, rifiuta tutto in blocco; in virtù di una professione marxistica più gridata che offerta in giudizio, scinde duramente, come

dicevamo, la sua « responsabilità » da quella degli altri poeti; « poesia di classe » egli definisce sommarariamente la poesia italiana di questi anni, « che geme contro un fato o una cronaca ma non può nè vuole muovere da una risoluta assunzione del proprio dato storico »; « poesia di una classe incapace di dramma: il conflitto scompare dalle pagine e resta, fra quelle scritte, come una pagina bianca ». Non conoscendo Fortini, uno potrebbe pensare a un gran pezzo di bravura letteraria; e finirebbe con il fargli torto. E tuttavia le parole che ho citato, e il brano che le contiene, è evidentemente un giudizio più declamato che dimostrato, emotivo più che critico. Lo storico di domani, e ancor meglio quello di dopodomani, potrà essere più severo assai di Fortini nel giudicare la poesia cui egli oggi ha applicato la sua attenzione di critico; ma per ragioni assai meno escatologiche, più interne ai valori stessi della poesia. La verità è una, e non sarò certo io a distinguere tra poesia e vita morale, tra arte letteraria e valore (solo quando la marca si ritira, gli scogli sembra che s'innalzino e ingigantiscano, a infrangere la serena linea dell'orizzonte). È piuttosto Fortini che accetta tale distinzione, che ci si presenta nel mezzo di un mondo lacerato, dissociato, incline al suicidio della poesia per sfiducia nella poesia. « I termini della questione sono extra-letterari », egli scrive, poiché « solo la reale trasformazione degli istituti può mutare lo sfondo istituzionale della letteratura e della poesia », la quale, a suo giudizio, è *conseguenza* dei dati storico-politici e mai *causa* ». Ma c'è di più: nell'autoritratto che, come poeta, Fortini ha consegnato all'antologia di Spagnoletti, egli confessa: « senza iattanza e a voce bassa, posso dire che *la poesia è sufficiente a se stessa ma non a me*, e che più di tutto m'importa la semplice verità ».

Ma prescindiamo pure da questo aspetto personale (tuttavia indispensabile ad illuminare l'intima drammaticità della posizione di cui parliamo); rimane il fatto che il saggio di Franco Fortini è un esempio, di livello molto alto e perciò stesso di grande significato, di un preciso discorso *antiletterario*, in cui le ragioni letterarie, di verità letteraria, sono programmaticamente subordinate

all'avverarsi di nuovi rapporti di classe. La critica letteraria italiana marxista esce con queste pagine dalla pura interiezione, o dall'intenzione sociologica, e non sfugge alla difficile prova dell'esame stilistico. In questo senso, anzi, il lavoro di Fortini ha momenti esemplari: il suo saggio è, pur nella sua tendenziosità, prezioso, e si svolge secondo un discorso di alto valore intellettuale. Ma la contraddizione che abbiamo cercato di analizzare non si compone mai: tra l'analisi testuale ed il quadro di giudizio storico in cui viene situato non c'è conciliazione; quanto la lettura critica è attenta, auscultante, comprensiva, *a cornu Evangelii*, tanto il rifiuto politico-sentimentale è sommario, massimalista, dominato dall'enfasi per l'aspettata palingenesi. In sostanza Fortini pone la sua critica al servizio dell'ideologia, e non, come egli giustamente aspirerebbe, la sua ideologia al servizio della critica. E anche là dove egli si appunta in notazioni di acuta fantasia sociologica, come quando insiste, per esempio, sul carattere lombardo-lacustre della poesia di Sereni, o sul carattere « appennino toscano-emiliano » della poesia di Luzi, arriva a tipizzazioni certo illuminanti, a individuazioni azzeccate, ma valide piuttosto sul piano dell'impressionismo critico, dell'« agudeza », che non sul piano del discorso storico e di una razionale indagine dei mezzi espressivi.

È chiaro comunque, a questo punto, che l'antologia raccolta da Vittorini nel suo secondo « Menabò », ed il saggio fortiniano attorno al quale si compone, enunciano una posizione di antitesi alla poesia italiana dei primi 50 anni del secolo; vanno quindi considerati con grande attenzione. Ci sono tuttavia due domande da porsi. La poesia ideologica (e quindi narrativa, saggistica, a-lirica) che qui viene proposta, è parte primaria della polemica vittoriniana, o per la prima volta Vittorini si è fatto « anticipare » da un modello non suo, e anche il « Menabò » rientra nel mondo pasoliniano? E infine, sino a che punto Vittorini crede in questa sua antologia? Nel fascicolo, viene presentato un saggio di Calvino, che lo stesso Vittorini dichiara complementare a quello di Fortini, e che è di tutt'altro registro. Calvino fa un succoso esame della fenomenologia delle espres-

sioni artistiche contemporanee, dal romanzo dell'« école du regard » alla pittura « informale » e al « teatro dell'assurdo », ove l'uomo mostra di « consegnarsi disarmato nel labirinto delle cose »; e conclude auspicando un itinerario « dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza »: che è un discorso aperto a tutt'altra interpretazione che non quello fortiniano.

In proprio, Vittorini annuncia una rilettura dei poeti al di fuori dagli schemi critici degli « ideologi del novecentismo »; e del resto, parlando a proposito di lingue e dialetto, esce in questa candida dichiarazione libertaria (e, in sostanza, crociana): « il nodo della questione non è, in effetti, nella materia linguistica che si adopera, ma nel tipo di ingegno di cui si dispone nell'ado-perarla ». Dichiarazione che anche noi sottoscriviamo senza riserve. E che, credo senza troppa malizia da parte nostra, illumina abbastanza bene il carattere dell'attuale nuova sortita operata dal Vittorini con il « Menabò » tutto in versi: sperimentale, non conformistica, avanguardistica, anti-ideologica, libertaria, antiorganica, « irregolare », come sono state tutte le battaglie che Vittorini ha dato da vent'anni in qua; ma ci sembra, questa volta, particolarmente « improvvisata », e congeniale solo in parte alla sua natura.

L'ultimo Tecchi

In questa sua ricca, matura stagione, a Bonaventura Tecchi è toccato il dono, non certo frequente in Italia, di portare temi e situazioni propri alla « letteratura d'intrattenimento » sul piano di una squisita dignità letteraria. Sì che la lettura dei suoi libri, sempre densi e stillanti di una calma, consapevole umanità, riesce particolarmente cordiale, diretta, e, detto nel suo significato migliore, facile. Il lettore viene, per dir così, preso per il suo verso, e docilmente condotto alla meditazione dei nodi più dolenti ed essenziali della nostra vita, senza che i problemi si irrigidiscano come problemi, senza che gli interrogativi si nascondano dietro una simbologia troppo irta, e senza che le preoccupazioni morali dell'autore, pur vive e profonde, aduggino il fresco e semplice rampollare della vena aneddotica e familiare

del racconto. Come ognuno sa, Tecchi è uomo di antica cultura universitaria, germanista insigne, umanista di precisi interessi letterari: la sua letteratura è filtrata, e si sente, attraverso una raffinata consuetudine di umanista; eppure, nella pagina, questo peso si fa lieve e incorporeo, e ne rimane soltanto l'eco, fine e discreta, di una vissuta saggezza umana.

Il recente romanzo, *Gli egoisti* (edito da Bompiani), riprende un tema caro allo scrittore, che già l'aveva riassunto nel titolo di un libro di racconti, *La speranza del male. Lasciate che il grano e il loglio crescano insieme, fino alla mietitura*, si legge nel Vangelo di San Matteo. Tecchi indaga da anni su questa conturbante compresenza e commistione, nella vita umana, di bene e di male, di caduco e di splendido, di vile e di incorrotto: su questa ricca e misteriosa ambiguità dei destini, ove luce ed ombra si avviluppano in un morbido impasto affascinante e doloroso, ove la carità scaturisce impreveduta anche dalla perversione, ove per converso la pura felicità è di continuo insidiata, indifesa, così facilmente vulnerabile. Non si intenda tuttavia che, con questo, Tecchi concluda in un tranquillo lassismo, che abdichi dalla serena coscienza del bene e del male: non è questo; egli si sofferma pensoso di fronte al giudizio troppo sicuro, all'orgoglio della condanna o dell'esaltazione, giacché anche il passo del giudicante, in quanto uomo, si muove sulle incerte sabbie della sua umana natura, nella quale, di nuovo, il bene e il male s'intridono per una lunga macerazione. Il mondo poetico di Tecchi vive di questa indocile pietà, di questa accorata ricerca di comprendere, in ogni vicenda umana, il perché e il come del determinarsi di quel particolare destino.

Ne *Gli egoisti* ci vengono presentati pochi personaggi; gli uomini, li troviamo tutti raccolti, nel primo capitolo, ad un pranzo in cui, come capita sempre tra uomini soli, si parla di donne; le due donne, che saranno, nella vicenda, le vittime, arrivano subito nei capitoli successivi. I caratteri degli uomini riuniti a tavola sono immediatamente sbazzati, definiti con mano rapida. Due sono sacerdoti, ed il più giovane lo ritro-

veremo ad una svolta cruciale del racconto. Uno, l'anfitrione, è un medico, e sarà quello che tiene le file degli amici dispersi: tisiologo insigne, la sua vita è una galleria di occasioni offerte e colte senza ritegno; ma il successo non ha cancellato dalla coscienza un inganno consumato nella giovinezza verso una ragazza che fiduciosamente lo amava (ed è proprio questa fiducia tradita che ora batte con un rimbombo grave nella memoria); fu un inganno grave, maternità incipiente, un aborto difficile, la morte; ed ecco quest'uomo, dice Tecchi, fortunato, sicuro di sé, bravo nel suo mestiere, generoso con gli amici, che porta con sé questo segreto duro, questa colpa che il tempo non consuma. Un altro è un filologo dottissimo, scapolo già in là con gli anni, epicureo; e finisce smidollato, imprigionato e umiliato da una giovane e rozza popolana che lo esalta e lo eccita sino a sfinirlo. (Direi che questo «egoista» solitario è il caso moralmente più semplice: paga dove ha peccato). Il terzo convitato è un giovane fisico, freddo, sobrio, concentrato nelle sue ricerche, condizionato dalla sua mentalità di sperimentatore in ogni atto della sua vita. Incontra una svedese, bella, dolce, onestissima; la sposa, e, certo, la ama, ma in qualche modo, nella temperie dei suoi interessi più vivi, della professione e della ricerca scientifica, la dimentica. La giovane donna, quanto più è fedele al marito, e connaturata con la sua vita, ne soffre, senza giustificazione ma al tempo stesso senza rimedio, si ammala e muore. (Dirò che questo episodio, che pure ha pagine di incantata freschezza soprattutto nel sorgere dell'idillio nello scenario della Costa Azzurra, è a mio parere il più schematico, il meno significante). Infine gli altri due convitati, un industriale e un letterato, accomunati dall'incontro con la stessa donna, Isabella. Isabella è la figura più rilevata di tutto il racconto, ritratta con morbida, sensuale pienezza nel suo orgoglioso istinto di donna giovane e bella che crede, e s'illude, che il sesso e la giovane voglia possano aprire tutte le porte: Tecchi è riuscito a restituire con estrema bravura, e misura, l'immagine viva, di animale sano e gagliardo, di forza tenera e intatta della natura, di questa bel-

lissima Isabella. L'industriale la sposa, il letterato, subito dopo, gliela porta via. Questa nuova coppia è l'immagine della felicità? Anche Isabella lo crede. Ma questa stessa felicità fa germinare qualche cosa di nuovo e di arcano nell'animo del suo compagno; il quale, da letterato, forse, diviene un poeta. Ed è proprio questa germinazione prodotta dall'amore, questo di più seminato dalla felicità nell'animo del giovane, che li perde; perché egli lo tiene per sé, ne fa un suo segreto, ne esclude la sua compagna. La quale anch'essa è cresciuta, non si accontenta più dell'abbandono felice dei sensi, soffre di quella esclusione. Quando ella, fervida e calda anche nell'angoscia, sale alla parrocchia dell'ultimo convitato, il giovane è bellissimo sacerdote, ad aprire il suo animo, anche il sacerdote ha un attimo di egoismo che lo acceca: crede cioè, toccato dall'orgoglio, che la donna si sia recata da lui per tentarlo, e non le stende subito la mano di cui ella chiedeva. La situazione precipita: è il suicidio, con la gonna rossa di Isabella nella fonda melma del lago.

Questa, la *donnée*. Potreste trovarla, così come io malamente l'ho riassunta, in un romanzo di comodo. Ma lavorata da uno scrittore sobrio e persuasivo, caldo e penetrante come Tecchi, diviene limpida e ricca com'è il suo sguardo sul mondo.

GENO PAMPALONI

Critica e filologia

La "Storia della lingua italiana" di Migliorini

Dopo vent'anni circa di paziente lavoro Bruno Migliorini, a cui tanto deve la nostra linguistica, pubblica ora, con soddisfazione generale, la sua *Storia della lingua italiana* presentata in bella veste editoriale da Sansoni.

Anche i meno dotti sanno che da tempo esistono storie o abbozzi di storie delle principali lingue europee e che, invece, della nostra non si possedeva sino ad oggi nulla di simile. Pur non mancando i contributi particolari e analitici, ciò di cui si lamentava l'assenza era proprio una trattazione organica ed esauriente, scientificamente

fondata e nello stesso tempo agevolmente consultabile anche dai semplici curiosi o almeno non specialisti. Altra cosa da questa era infatti il *Profilo di storia linguistica italiana* di Giacomo Devoro, apparso alcuni anni or sono, sia per la compendiosità della trattazione che per l'uso della nozione di «lingua» al livello prevalente della lingua scritta o letteraria, se non addirittura dello stile individuale. Le due opere perciò collaborano reciprocamente senza escludersi a vicenda e realizzano, anche in questa occasione, quella cordiale assiduità di rapporti culturali, pur nella diversità del metodo e delle convinzioni, che ha sempre caratterizzato le relazioni dei due direttori di «Lingua Nostra».

Questa prima *Storia della lingua italiana* tratta, dunque, la lingua non tanto come espressione letteraria quanto come istituto essenzialmente linguistico, non tanto come creazione individuale quanto come manifestazione collettiva o sociale. La ripartizione dell'opera è quella della tradizionale periodizzazione per secoli: Duecento, Trecento, Quattrocento, e così via sino al Novecento. Ma nei primi tre capitoli, che introducono al Duecento, Migliorini ha descritto lucidamente la trasformazione dal latino al volgare muovendo dalla latinità d'Italia in età imperiale sino al primo e faticoso affermarsi della lingua italiana tra il 960 e il 1225. Se assumiamo come primo documento della nostra lingua la famosa carta capuana del marzo 960 (*Sao leo kelle terre...*) ci sarà facile misurare nello spazio esatto d'un millennio, sino al nostro corrente 1960, la lunga vita del volgare; e se seguiremo con pazienza e fiducia quell'autorevole e sicura guida che è il libro di Migliorini, ci sarà consentito percorrere un suggestivo viaggio sul filo della storia: una storia calata costantemente nei fatti linguistici dove gli incontri e gli scontri dei popoli, la potenza e la decadenza delle società si riflettono nitidamente e di volta in volta arricchiscono o depauperano l'istituto linguistico, oppure lo mutano sostanzialmente. Migliorini ha tenuto d'occhio appunto questi fenomeni nelle loro oscillazioni, ora evidenti ed ora appena percettibili, nell'ordine del lessico e della grammatica: grafia, suoni, forme, costrutti, rap-

porti con altre lingue e con i dialetti. Ogni secolo reca, in apertura, un breve cenno agli avvenimenti politici e alla vita culturale e sociale. Creato così l'ambiente entro cui la lingua vive attivamente, e si elabora e si trasforma, il passaggio alla trattazione più propriamente linguistica, cioè di storia linguistica, appare naturale e anche didatticamente persuasivo.

Non diremo in ogni modo che Migliorini si sia limitato ad organare sistematicamente risultati già noti e a mettere a frutto, in un largo quadro d'insieme, l'informazione e i contributi altrui. L'impianto dell'opera, la sua interna e duttile struttura, la serie ricchissima dei particolari illuminanti appartengono di diritto alla sua personale opera di studioso acuto e originale. Tanto che sarebbe stato nostro desiderio vedere la trattazione estesa oltre il 1915, nel pieno cuore di quel Novecento che proprio Migliorini ha così intelligentemente studiato sotto l'aspetto della lingua nei suoi vari aspetti istituzionali, sia pure in via di costante evoluzione.

Un dovizioso indice alfabetico di tutti i vocaboli, dei più notevoli nomi propri e fenomeni linguistici trattati nel volume, permette un veloce e fruttuoso uso anche episodico dell'opera, la quale però trae vantaggio da una lettura continuata proprio per la chiarezza della esposizione e per l'interesse che sa mantenere, nel lettore, da cima a fondo. Pregio, questo, affatto trascurabile in un libro di ottocento pagine e di alto livello scientifico.

Le «Rime» di Michelangiolo

La sorte di Michelangiolo poeta è stata, si può ben dire, una sorte abbastanza avventurosa. Dislocata, com'è in effetti, sul versante opposto del petrarchismo ortodosso, di stretta osservanza bembesca, la poesia michelangiolesca è servita, di volta in volta, come oggetto polemico, generando pareri opposti. Ora, infatti, è stata giudicata come opera laterale e un po' dilettantesca d'un grande artista figurativo, una sorta di esperienza provvisoria senza impegno culturale profondo, tutt'al più un diario sentimentale di umori e affetti quotidiani; ora, invece, è parsa testimonianza della

vera poesia, della poesia autentica, in un secolo che avrebbe fatto della lirica un alto esercizio letterario, una virtuosa ma in fondo astratta variazione di temi prestabiliti. La sorte perciò di Michelangiolo poeta si è così in qualche modo accomunata a quella delle poetesse cinquecentesche: Stampa, Colonna, Franco, Gambara e Morra, le quali sono state escluse talvolta dal regno della poesia rinascimentale più seria per manco di rigore ovvero per esuberanza di confidenza autobiografica, mentre da altri studiosi, e proprio all'opposto, sono state elevate al rango di preziose e suggestive eccezioni per il loro intimo slancio o la loro schietta sincerità, nel panorama troppo uniforme e raggelato del bembismo ufficiale. Su questi due poli estremi, della negazione e del consenso, il pendolo della critica ha via via oscillato sino a quando, in tempi più recenti, l'intero problema della lirica del Cinquecento non è stato riesaminato più addentro e non sono stati finalmente superati i canoni tradizionali di interpretazione: sia quello meramente formalistico e retorico, sia quello psicologico e romantico, entrambi sfocati a intendere una manifestazione artistica che offre una tastiera più ricca e varia di quanto non si sia per solito riconosciuto, in passato, e che se ha, senza dubbio, un sostrato di educazione comune (Petrarca e il platonismo), sollecita tuttavia una sottile discriminazione delle singole voci nelle quali, di volta in volta, l'equilibrio tra tradizione letteraria e dato di vita è assai diversamente ricercato ed ottenuto con effetti anche contrastanti e spesso afferrabili persino ad una prima impressione di lettura. Insistendo per questa nuova via di indagini capillari e individuanti, a sfondo anche storico, è pensabile che crolli presto l'ultimo equivoco che tende a foggare un panorama compattamente unitario della lirica cinquecentesca, sino al Tasso, e che si faccia chiara invece la distinzione (non di sesso o di semplice topografia) tra i lirici del primo Cinquecento, ancor fortemente legati alla tradizione umanistica e quindi educati all'alto esempio bembesco, e i lirici della « seconda ondata » (tra cui lo splendido e inquieto Della Casa) nei cui testi il movi-

mento interno (appunto, come direbbe De Robertis, di metrica « interna ») già forza la salda struttura bembesca e si inarca in sprezzature non meramente formali, quando addirittura non inclini verso forme esplicitamente « manieristiche » identificando una zona stilistica intermedia che assai bene può documentare l'età storica del transito tra Rinascimento e Controriforma: tra Bembo e Tasso, alle soglie del Barocco.

Anche per Michelangiolo poeta è così iniziata da qualche anno una nuova e più fortunata stagione, meno polemica ma più criticamente avveduta, e la lirica michelangiolesca viene ora intesa tanto nella sua intima serietà e « consapevolezza » quanto nel suo impegno artistico, nella sua particolare, ma non certo istintiva, forma espressiva. Un decisivo contributo a questa nuova e più rigorosa lettura della poesia di Michelangiolo (dopo le bellissime pagine di Thomas Mann, *Die Erotik Michelangelos*, che tuttavia continuano a inclinare verso il « pendant » romantico) è senza dubbio rappresentato dalla recente edizione critica delle *Rime*, a cura di Enzo Noè Giraldi, apparsa nella collana degli « Scrittori d'Italia » dell'editore Laterza, ora diretta da Gianfranco Folena. Il Giraldi è risalito ai manoscritti e alle stampe autorevoli e ci ha fornito una raccolta ben fondata dei versi michelangioleschi. Ma questa edizione è particolarmente preziosa per il suo ricchissimo (forse anche un po' esuberante) apparato dove hanno trovato posto, oltre alle varianti delle poesie definitivamente concluse e approvate dal poeta, anche abbozzi e frammenti delle poesie incomplete. Il Giraldi si è poi sobbarcato la fatica, assai ingrata, di parafrasare compiutamente, in prosa, i testi difficili di Michelangiolo offrendo una prima base di interpretazione letterale. Il materiale a disposizione permetterà così di studiare, proprio nel bel mezzo del laboratorio michelangiolesco, l'attività di un artista che nell'opera lirica rivela, oltre alla genialità delle intuizioni e alla potente forza degli effetti, lo scrupolo e l'assillo dell'elaborazione formale, cioè l'umile e commovente pazienza del poeta pienamente consapevole e perciò costantemente insoddisfatto.

La "saggistica" di Lugli

La pubblicazione d'un nuovo volume di saggi letterari di Vittorio Lugli: *Bovary italiane*, edito da Sciascia, ci offre l'occasione di un affettuoso omaggio all'amico e collega, a questo finissimo lettore e acuto critico, che da alcuni decenni a questa parte ha esercitato il mestiere di scrittore e di studioso con rara discrezione e signorile riserbo, con un rigore di stile che non è frequente incontrare né nel mondo accademico, dove spesso l'erudizione toglie il gusto vivo della pagina ben scritta, né in quello militante o giornalistico, dove si vanno facendo, purtroppo, sempre più strada modi formali sciatti e sbrigativi.

Chi conosce personalmente Lugli e ha avuto modo di conversare a lungo con lui, sa l'eleganza del suo ingegno, la sua curiosità sempre viva, la sua perspicace sensibilità morale, e sa anche la pazienza con cui lavora la pagina, e la lima e ripulisce, senza estrose civetterie, ma per amore di chiarezza e di armonia, di sobrietà e di essenzialità. Si tratta di una rara forma di rispetto verso se stesso e verso i lettori quale oggi, forse, rintracciamo solo in certi vecchi artigiani dai quali la giornata è spesa, sovente con disprezzo del facile guadagno, perché l'oggetto da essi lavorato esca dalla « bottega » veramente rifinito in ogni sua parte. Questo scrupolo professionale, questa distinzione di tratto, e soprattutto la natura schiva di gesti smodati e appariscenti, hanno fatto sì che l'opera di Lugli apparisse talvolta, ai più frettolosi e sbadati, come leggermente appartata o non incidente rispetto alle esperienze nuove della critica o al gusto novecentesco.

La verità è che Lugli, seguendo un felice istinto, ha con molta saggezza evitato di assecondare le mode effimere, rifiutandosi di aderire dall'esterno ai vezzi di stagione. Oggi, infatti, che la sua opera, assai più vasta di quanto comunemente si creda, ci sta dinanzi, a riassumere il senso di una vita tutta dedicata alle lettere e all'esercizio interiore della coscienza, è possibile accorgersi con quanta coerenza e fedeltà Lugli abbia assecondato e fatto fruttare la sua disposizione ad una saggistica ricca di sedimenti culturali, derivati dalla nostra mi-

gliore tradizione umanistica, e insieme aperta, sia pure con esperta vigilanza, alle manifestazioni più significative dell'arte moderna. Il segreto di questa saggistica, perfettamente calibrata, consiste proprio nella virtù di equilibrio che caratterizza l'atteggiamento intellettuale di Lugli. E il libro recente conferma questo giudizio mostrandoci l'ampiezza della tastiera a cui Lugli si applica, passando da Dante a Manzoni, da De Marchi a Pascoli, da Serra a Panzini, da Flaubert a Feydeau, da Taine a Paul Fort, or ora scomparso, da Valéry a Supervielle, sino ai poeti francesi contemporanei: Saint-John Perse, Pierre-Jean Jouve, Aragon, Éluard, Pierre Emmanuel, Prévert, Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Henri Pichette, Yves Bonnefoy.

Ma non solo la varietà e la latitudine della tastiera sono indicative del vivace e duttile interesse critico di Lugli, ma lo sono anche, e soprattutto, i modi cordiali e penetranti, sempre perfettamente intonati, coi quali egli sa accordare il proprio giudizio e la propria comprensione di lettore ai diversissimi autori esaminati, senza mai cedere a entusiasmi immotivati oppure, all'opposto, a umori risentiti e polemici. Si veda, ad esempio, con quanta finezza e sobria misura sappia difendere Manzoni dal corvivo giudizio del Revel e con quanta schiettezza, senza sbavature patetiche, sappia rievocare il tempo delle suggestioni dannunziane, oppure la giovanile stagione pascoliana, e come poi, accanto a pagine di così riposata e anche commossa meditazione, sappia trascorrere, ma senza brusco mutamento di registro, a tracciare il panorama complesso e inquietante dell'ultima poesia francese oppure ad analizzare il fenomeno Sagan. Ma ai lettori più pazienti e amorosi, si raccomandano soprattutto i capitoli flaubertiani di questa recente opera di Lugli: qui l'acutezza psicologica, la riflessione morale, la salda cultura d'eccellente comparatista, la visione storica dei fatti letterari e della società, il gusto sicuro e personale, compiono le loro prove migliori e ci consegnano l'immagine compiuta di un saggista che è certo tra i più rappresentativi della cultura italiana del Novecento.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

L'avvenimento più importante dell'ultimo periodo sembra quello della morte di Jules Supervielle. La storia del poeta è abbastanza conosciuta perchè se ne possa fare un esempio e forse anche un indice dell'evoluzione o della metamorfosi della società letteraria nel secondo dopoguerra. Non che Supervielle godesse anche nel suo vero periodo, negli anni fra le due guerre, di troppa notorietà: la sua fama era stata sempre discreta e riservata, appoggiandosi sull'attenzione di una famiglia di lettori di gusto. Intanto proprio in quegli anni la scena era occupata da un Valéry avvolto nei fumi della gloria ufficiale e dall'altra parte c'era la grossa esperienza del surrealismo che sapeva offrire modi di poesia estremamente sollecitanti, basti fare il nome di Éluard. Supervielle aveva trovato negli anni intorno al trenta un suo modo ben definito di poesia, certe cose di *Gravitations* non hanno perso neppure oggi il loro sottile splendore ma, come si è detto, appariva sempre come un poeta con grosse possibilità ritardate o addirittura attutite, come qualcuno che non riusciva a trovare un discorso pieno, libero, completo.

Tale situazione doveva radicarsi meglio negli anni di guerra e, a maggior ragione, dopo il '45. A suo modo, Supervielle seppe unirsi al coro della poesia *engagée*, senza naturalmente rinunciare a quegli accenti, a quelle pause del cuore che caratterizzavano la sua poesia di prima. L'idea, la visione interiore della Francia nella disgrazia lo portavano a confronti più importanti e, senza che ce ne accorgessimo subito, ad ancorare meglio la sua vocazione umana. Uscito dal fascio di luce dell'attualità, il poeta tornò a Parigi: le sue condizioni finanziarie erano completamente cambiate, dalla ricchezza si trovava di colpo ad affrontare il bisogno. Allora fu nominato addetto culturale all'ambasciata dell'Uruguay a Parigi e in tal modo riuscì ad evitare una faticosa ricerca, una dolorosa caccia al lavoro. Scomparso dalla scena, forse il suo nome non diceva più nulla alle ultime

generazioni, Supervielle ebbe la forza di approfondire sempre di più le ragioni della sua poesia. Fu l'occasione buona per indicare di una poesia che appariva leggera e esclusivamente spontanea, un tessuto prezioso di ragioni centrali: le pagine che ci ha lasciato sulla nascita e la vita delle sue sensazioni resteranno come uno dei documenti più autentici di lavoro.

Non sembri strano che accanto a questa rapidissima rievocazione di Supervielle — di un poeta che l'America del Sud ha regalato alla Francia — si faccia seguire un accenno altrettanto rapido a un narratore che l'America del Nord ha dato alla letteratura francese del Novecento: Julien Green. Nonostante le inevitabili e ben comprensibili differenze di natura e di cultura, c'era però nei due scrittori un punto di contatto per quella che è la posizione dello scrittore di fronte al mondo. Tutt'e due riservati fino a sfiorare lo scrupolo, tutt'e due votati all'esaltazione interiore.

Oltre questo limite, ognuno riprendeva la propria strada verso la distinzione e la pronuncia libera della propria fantasia. Aggiungiamo soltanto che là dove il vecchio Supervielle trovava una specie di pacificazione, Julien Green affrontava negli anni della maturità un aggravamento del suo naturale stato d'ansia. Anche il suo successo è legato agli anni trenta e in modo particolare ai numeri della rivista del Maritain, *Le Roseau d'Or*, ma la sua figura intera è apparsa assai meglio nei volumi del diario che costituiscono una delle confessioni intime più drammatiche del nostro tempo. L'ultimo romanzo che si intitola, con il soccorso di Hugo, *Chaque homme dans sa nuit* (ed. Plov) è un documento impressionante della ricerca d'equilibrio fra lo sfaldamento fisico e l'obbedienza religiosa.

È innegabile in Green una capacità di rappresentazione romanzesca che non è difficile riallacciare alla sua origine americana e all'educazione letteraria dei primi anni: l'inizio, per esempio, è perfetto. Dove Green convince meno è nel

tentativo di ancorare la rappresentazione del male e del peccato a una specie di teologia rovesciata. Il protagonista del nuovo romanzo sopporta qualsiasi degradazione, protetto com'è dalla sicurezza del riscatto. Opera della Grazia, segno miracoloso? Il lettore di fronte a questi problemi non riesce a superare il limite della domanda, dal momento che dal testo romanzesco non viene mai una conferma e, tanto meno, una spiegazione plausibile. L'idea centrale potrebbe essere questa: anche il bene nasce, sgorga dal male, dall'opera, dai gesti, dalla caduta disastrosa del cuore umano.

Per la sua stessa costruzione, il romanzo del Green si riporta — nonostante tutto l'intervento della sua strana teologia — alla grande tradizione del romanzo dell'800. Ora quali altri esempi troviamo da affiancargli nel quadro dell'ultima narrativa? Non certo — tanto per restare nell'ambito della produzione più recente — il nuovo romanzo di Céline, *Nord* (ed. Gallimard). Ancora un altro scrittore degli anni trenta ma se Green veniva dalle nebbie di una letteratura dedicata alla speculazione interiore, Céline cadeva dal cielo del naturalismo di casa. Céline fu un caso, libri come *Le Voyage au bout de la nuit*, come *Mort à crédit* furono davvero delle novità e trovarono un'eco vastissima nella famiglia dei lettori comuni. Fu proprio a quel momento che il caso diventò interessante per un altro verso, dimostrando come il realismo abbia bisogno, per non degenerare in vizio, di un forte sostegno morale.

A Céline capitò invece di veder trasformato il mondo in una specie di bazar di oggetti a sensazione, con l'illusione di animare quella vita bloccata col solo soccorso del meccanismo verbale. Su questa strada, uno scrittore non trova più nessun controllo e la condanna è già segnata al momento dello scatenamento delle sensazioni. Céline a poco a poco — e forse senza neppure avvedersene — scese i primi gradini della sua particolarissima decadenza: si schierò a suo modo contro gli ebrei, andò a Vichy, con la banda di Laval prese l'ultima strada per Sigmaringen. La fine della guerra lo trovò nascosto in Danimarca.

Condannato in Francia, dovette aspettare il 1951 per godere dell'amnistia e ritornare alla sua prima professione di medico. Era naturale che con questo doppio passato di fama letteraria e di disgrazia politica, gli editori tentassero un rilancio. Gallimard accettò l'eredità e la macchina pubblicitaria organizzò il ritorno di Céline con *D'un château l'autre*, che doveva essere l'epopea della fine tragica della Germania di Hitler con i fantocci francesi nel castello di Sigmaringen.

Non fu un successo, tutt'al più fu la riprova della miseria spirituale dello scrittore. Céline non aveva capito neppure nel gorgo della disperazione: fatti e persone raggiungevano tutt'al più una platea pittoresca, mettevano in moto una macchina di risentimenti verbali, ma non altro. Céline aveva buttato via una preziosa esperienza, una lezione capace di suscitare reazioni alte e drammatiche in un animo sincero. Il suo purtroppo è apparso soltanto come un animo meschino, dove il dolore si degrada a insulto, la miseria a sterile miserabilismo.

Chiudiamo la nota accennando a un altro tentativo di resurrezione letteraria ma questo operato sui testi di uno scrittore morto, Paul Nizan. Nizan, che si era fatto conoscere nel periodo fra le due guerre, apparteneva al gruppo degli scrittori-professori: in un certo senso potrebbe essere visto come un precursore di Sartre. Di Sartre era stato infatti compagno di studi ed amico ed è appunto Sartre che si è fatto promotore del ritorno di Nizan. Nizan che era stato iscritto al Partito Comunista non si sentì di conservare la tessera al tempo del patto russo-tedesco e la restituì.

Ne seguì una vergognosa polemica, Nizan venne addirittura giudicato come una specie di traditore. Lasciamo la politica, torniamo allo scrittore: Nizan merita tutta l'attenzione dei lettori che probabilmente ne ignorano perfino il nome. Si affidino alla guida di Sartre: quello che l'autore della *Nausée* ha scritto in testa a *Aden-Arabie* (ed. Naspero) è un testo critico di capitale importanza.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Il destino dello *Sturm und Drang*

Ci sono delle figure e dei movimenti della letteratura straniera in generale e di quella tedesca in particolare che hanno, come si dice, una cattiva stampa in Italia. Per esempio Schiller — e, nel caso che ci occupa oggi, lo *Sturm und Drang*. Molta responsabilità di questo atteggiamento della critica italiana — o almeno di una buona parte degli studiosi di germanistica — è da imputarsi a certe impostazioni del Croce. Venendo da uno spirito di quella levatura, certe limitazioni, che oggi vengono prese come se fossero inattaccabili da chi si vuol risparmiare la fatica di rendersi conto direttamente del valore di certe opere, dipendevano, nel filosofo, da una intima coerenza col suo pensiero e colla sua estetica. Pare strano che chi non accetta più, almeno nella sua integralità, nè l'uno nè l'altra, accetti invece il giudizio negativo che il Croce ha dato sia sullo Schiller come sugli scrittori dello *Sturm und Drang*, quando non servissero ad illuminare, chiarire la posizione di Goethe. Ora è ben vero che senza di lui non si può immaginare il movimento che prese il nome di *Sturm und Drang*, ma oggi, a una considerazione più pacata, appare eccessivo il considerare tutti quegli scrittori come personaggi di secondo piano, comparse modeste, tutte assolutamente indegne di restare in qualche modo vive nella storia del teatro tedesco.

In questo convincimento ci hanno confermato recentemente, tra l'altro uno studio breve ma succoso di Alessandro Pellegrini sullo *Sturm und Drang e Rivoluzione* (in Belfagor, II, 1960, pagg. 149-159) ove si prospetta acutamente il valore che il movimento letterario che dalla commedia tragica di Klinger prende nome, può avere nel panorama storico in cui s'inquadra la Rivoluzione Francese, e le ragioni per cui da un impulso sostanzialmente rivoluzionario non si giunse poi a una effettiva rivoluzione. Un'altra conferma della importanza del movimento è stata data dalla ristampa

veramente meritevole delle opere più importanti, in due recenti volumi (*Sturm und Drang - Dramatische Schriften*, I e II, Lambert Schneider, Heidelberg 1958-1960) ove si ritrovano finalmente i testi altrimenti difficilmente reperibili degli autori più importanti del movimento: Gerstenberg, Leisewitz, Klinger, Lenz, Maler Müller, H. Leopold Wagner e naturalmente Goethe e Schiller. Di quest'ultimo non appare però che la *Prefazione* (*Vorrede*) e la seconda scena del primo atto dei *Masnadieri*, che l'autore aveva ritirato dalla prima edizione fatta a sue spese e poi non più ristampato: poche pagine che accentuano però la posizione di Schiller come autore dello *Sturm und Drang*. Di Goethe c'è relativamente abbastanza; si è cercato di offrire testi non eccessivamente noti come *Götter, Helden und Wieland* e il *Fastnachtsspiel vom Pater Brey* mentre le tre redazioni del *Götz von Berlichingen*, l'*Urfaust* e *Stella* si possono facilmente trovare in edizioni correnti dei classici. Ma forse valeva la pena di aumentare la collezione già così preziosa di un altro volume, riservandolo prevalentemente ai due Grandi, Schiller e Goethe, proprio per documentare l'importanza che, anche negli anni più tardi, ha potuto avere per loro il fatto di avere appartenuto allo *Sturm und Drang*. Il carattere di *Lesedramen*, di drammi da leggersi e non da rappresentarsi, risulta evidente nel primo *Götz* e nei *Masnadieri*. Se poi queste opere hanno avuto in un secondo tempo un grande successo sulle scene, sia pur sottoponendosi ad una elaborazione più o meno notevole, è cosa di importanza secondaria; dimostra cioè soltanto la genialità degli autori, ma non può infirmare il carattere originale dei lavori. Che poi certi elementi caratteristici dello *Sturm und Drang* si ritrovino anche nelle opere della piena maturità sia di Goethe che di Schiller, testimonia appunto che quel movimento non era stato solo un impulso giovanile incontrollato, ma una esperienza molto più profonda di quel che certi storici della letteratura tedesca pensino. E così vien fatto di ricordare

subito che anche il *Faust* ultimo, concluso dal vegliardo ottantenne, è rimasto, nonostante tutto, un *Lesedrama*, un'opera che rivela tutta la sua bellezza più alla lettura che sulla scena, ove si può rappresentare sì, ma con qualche cautela e sfruttando la fama che si è conquistata attraverso la lettura e il commento. E Schiller a sua volta, proprio in pieno periodo classico, non riprendeva nella *Braut von Messina* il motivo caro agli autori dello *Sturm und Drang* dei fratelli nemici? Gli è che collo scorrer degli anni ci siamo abituati a considerare questo movimento come un semplice antecedente del Romanticismo, mentre, a considerarlo solo qualche data, si vede subito che il pieno fervore dello *Sturm und Drang* culmina nel 1775 (ma il *Götz* di Goethe è già del 1771), in quanto nel 1774 Lenz scrive lo *Hofmeister*, nel 1775 si ha la gara di Amburgo in cui si incontrano il *Julius von Tarent* di Leisewitz e *Die Zwillinge* di Klinger, riuscito vincitore; invece di Romanticismo vero, sino alla fine del secolo, all'apparire dei primi numeri dell'*Athenäum*, non si può parlare. Intercorre tra i due movimenti, in cifra tonda un venticinquennio, in cui cade — e non sembra piccola cosa — la Rivoluzione Francese, senza contare l'apparizione delle *Confessions* di Rousseau che hanno certo una grande importanza per il successivo autobiografismo romantico. L'apparizione dei testi più importanti, non più diffusi nelle collezioni dei classici, potrà dare modo a chi vuol rendersi conto direttamente del valore di certe opere di misurarne l'importanza. La scelta è fatta con gusto e c'è l'essenziale. Ma se da una parte si può capire l'assenza dei testi più famosi di Goethe e Schiller, in quanto facilmente reperibili altrove, forse si poteva essere più larghi nella scelta di qualche altro autore tipico dello *Sturm und Drang*, per esempio di Maler Müller, in quanto a lui si deve forse una delle poche opere che hanno ancora valore sulla scena, quel *Golo und Genoveva* in cui la colorita e melanconica leggenda della duchessa di Brabante vien ripresa e situata in una cornice di personaggi tutti disegnati con grande abilità. Nei due volumi si trovano invece di Maler Müller solo i due frammenti faustiani, preziosi per un confronto coll'opera di

Goethe, ma tali da non dare un'idea esatta delle possibilità artistiche, teatrali di questo scrittore. Con più larghezza è rappresentato Heinrich Leopold Wagner e pare evidente il proposito di coloro, che hanno attuato la scelta, di dare al lettore la possibilità di misurare direttamente di quale entità sia il plagio di cui fu incolpato il Müller per i frammenti faustiani e il Wagner per la *Kindsmörderin* (*L'infanticida*) nei riguardi dell'*Urfaust* goethiano che svolge appunto, insieme alla figura del dottor Faust, anche la vicenda dell'infanticida Margherita. Una volta giunti alla conclusione del secondo volume si ha veramente la sensazione di essersi immersi in un mondo lontano, sì, di cui però non si è ancora pienamente misurata la vitalità e ancor più la validità storica per lo sviluppo successivo della letteratura tedesca, proprio in quanto questa prese un ritmo ampio, da interessare tutto il mondo della cultura, della civiltà.

Fortuna di Dürrenmatt

La Svizzera ha avuto nella prima metà dell'Ottocento, con Haller, Pestalozzi e Gotthelf e poi nella seconda con G. Keller, C. F. Meyer e J. Burckhardt una parte di primo piano nello svolgimento della cultura tedesca. Verso la fine del secolo questo impegno culturale pur sempre vivo sembrava essersi un poco attenuato. Ma dopo la prima guerra mondiale si ebbe la sensazione che la Svizzera stesse per riprendere il suo posto nel panorama culturale tedesco. E così è avvenuto con una intensità anche insospettabile nel secondo dopoguerra. Vi hanno contribuito ragioni contingenti: per esempio il fatto che alla fine della guerra in Germania e in Austria non si potevano stampare classici antichi e moderni su vasta scala o in veste decorosa. Si è avuta quindi una intensa attività editoriale nel territorio elvetico, che ha dato lavoro e impulso a diversi scrittori. Ma, come era facilmente immaginabile, la ripresa commerciale tedesca e quindi l'apparizione sul mercato librario delle grandi case germaniche ha, se non posto fine, per lo meno attenuato l'attività dell'editoria svizzera.

In compenso si erano venuti formando, durante tutti quegli anni, alcuni studiosi che hanno acquistato sempre maggior rilievo nel mondo della cultura e che meritano un discorso a parte, anche se affiancano, per così dire, l'attività dei creatori veri e propri. Tra questi ultimi uno che ha raggiunto ormai una fama internazionale è Friedrich Dürrenmatt. Pare quasi che gli editori italiani si sieno accorti di colpo, lo scorso anno, dell'esistenza di questo autore e abbiano voluto rimediare alla dimenticanza, stampando una traduzione dopo l'altra. Così l'editore Feltrinelli ha pubblicato nel giro di pochi mesi *La promessa* (che ha per sottotitolo *Un requiem per il romanzo giallo*, Milano, 1959), *La visita della vecchia signora* (Milano, 1959) e *Il giudice e il suo boia* (Milano, 1960) mentre l'editore Einaudi ha di recente stampato *Il matrimonio del signor Mississippi* (Torino, 1960). Ma anche l'editoria svizzera si è data da fare per presentare degnamente il suo autore più noto e così in questi giorni è uscita la terza edizione della raccolta completa delle opere teatrali di Dürrenmatt (*Komödien*, I, Die Arche di P. Schifferli, Zurigo) e vien fatto di osservare subito che, per una esplicita volontà dello scrittore, questi drammi ove, di solito, c'è sempre un certo numero di morti, hanno però una presentazione ironica, per cui non si possono chiamare tragedie e conviene forse seguire il suggerimento dell'autore definendole piuttosto « commedie tragiche ». Per dare subito un'idea della « tecnica » ironica di Dürrenmatt, ricorderemo per esempio che nella prima scena del *Matrimonio del signor Mississippi* arrivano tre signori vestiti tutti collo stesso tipo di impermeabile stinto e immediatamente sparano su uno dei protagonisti che si è appena presentato al pubblico. Ma dopo la esecuzione, quando naturalmente gli sparatori se ne sono andati, il protagonista si rivolge « un po' sul tono di Mefistofele » verso il pubblico e lo avverte amichevolmente che « la mia morte, cui avete ora assistito, questa morte assai triviale che, Dio lo sa, non è molto inusitata ai nostri giorni, ha luogo solo alla fine di questa commedia... Tuttavia abbiamo posto il mio assassinio proprio al principio, per motivi, direi così, terapeutici — in tal modo viene

cioè liquidata subito una delle scene più sgradevoli ». Si capisce che poi la conclusione tragica alla fine della seconda parte, in cui la scena iniziale viene ripetuta tale e quale, non suscita nessuna emozione — è anzi accettata come cosa scontata.

Questa arte di presentare le situazioni più anormali e tragiche come se fossero naturali è una delle qualità più evidenti del drammaturgo svizzero e si manifesta nei modi più diversi. Così Dürrenmatt ama conversare col pubblico e lo fa con molto spirito, in tutti i modi che gli sono consentiti, anche i più sottili; per esempio, nelle didascalie, sembra un po' seccato a dover enumerare gli oggetti — e son molti — che si trovano in scena. Lo fa capire, mettendo ogni tanto delle piccole pause nella elencazione come: « dunque, andiamo avanti ». Oppure, descrivendo un servizio da caffè che si trova sopra « un tavolino da caffè rotondo, stile Biedermeier, intorno a cui si svolge l'azione », scrive: « Porcellana di Meissen, l'avete indovinato ». Son piccolezze, ma dimostrano tutta la scioltezza, la duttilità di rappresentazione dello scrittore svizzero. Queste qualità vengono ulteriormente confermate dalla commedia — ancor più tragica — intitolata *La visita della vecchia signora*, rappresentata con successo recentemente a Milano e di cui è stato dato anche un resoconto in questa rivista, appunto nella rassegna teatrale. Qui si vuol solo accennare al fatto che la pretesa assurda, spietata, della vecchia signora, di far uccidere l'uomo che l'ha sedotta e abbandonata trent'anni prima, dietro il compenso di un miliardo viene, da principio, respinta con indignazione dalla popolazione di un piccolo paese — ma poi la forza di quella tentazione del benessere materiale è tale che tutti i cittadini cominciano a spendere a credito, perchè sono intimamente convinti che qualcuno, alla fine, « per il bene di tutti » ucciderà quel vecchio spaurito, che cerca di sfuggire al suo destino, ma poi, visto che non è possibile, vi si rassegna come a una fatalità. La validità dell'arte di Dürrenmatt sta non tanto nella trama, intrisa, come si indovina facilmente, di un pessimismo corrosivo e amaro che non si sa bene dove voglia arrivare, ma nella abilità con

cui sa creare una atmosfera di condanna intorno all'antico seduttore, e far accettare in fondo come naturale una situazione assolutamente incredibile — come, però, è avvenuto spesso nel mondo moderno. Questa è senza dubbio la nota più moderna del teatro dello scrittore svizzero, anche se certo moralismo spietato non è accettabile forse da tutti. Gli è che Dürrenmatt è, lo si sente, profondamente irritato dall'ipocrisia della gente — l'ambiente in cui si svolgono i suoi drammi ironici o commedie tragiche, come si voglia chiamarli, non è specificamente elvetico, ha un colorito non precisabile per cui si può trovare, purtroppo, ovunque. La sua non è dunque una satira che si appunta direttamente alla Svizzera e forse neppure un atto di accusa contro il mondo spietato dei nostri giorni — ma una rappresentazione viva ed efficace, nuova sotto alcuni aspetti tecnici, tale comunque da suscitare una reazione, sotto

ogni aspetto salutare. Nel mondo della cultura tedesca i non-conformisti sono piuttosto rari — dico quelli veri, non coloro che si atteggiavano solo come tali; quando si incontrano, assumono, di solito, toni estremi, come Heine, come Nietzsche: la loro ironia non si ferma dinanzi a nessuna immagine. Dürrenmatt è piuttosto vicino a questa specie di scrittori, anche se non si può ancora dire se la sua arte si fermerà a una satira e a una rappresentazione del mondo moderno o se passerà a indicare una forma di vita, di convivenza sociale, di ideale a cui gli uomini possano ispirarsi. Per ora non sembra, ma si sa che al fondo di ogni umorista, pure del più violento, c'è, anche se nascosto, un moralista. Il fatto più notevole nella apparizione di questo scrittore è che proprio dal piccolo mondo svizzero, tradizionalmente conservatore, è venuto un autentico artista, un anti-conformista veramente apprezzabile.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

Questa sorta di *summa* della narrativa americana che, a dispetto delle dichiarate intenzioni dell'autore, sembra essere *Love and Death in the American Novel* di Leslie Fiedler (Criterion Books, 1960), si presenta subito come un « grosso » libro, di quelli che incutono rispetto anche se intendono rivolgersi a un pubblico più ampio di quello avvezzo alla critica accademica o professionale. E il libro di Fiedler va preso senza dubbio in seria considerazione, a dispetto del suo configurarsi, soprattutto nella seconda parte, come un *omnibus* piuttosto affollato, in cui si rischia di fare troppe conoscenze affrettate.

Fiedler è un rappresentante qualificato della « generazione di mezzo » della critica letteraria americana, e la sua formazione rivela piuttosto l'influsso della corrente per così dire liberale —

quella di Trilling, di Matthiessen, di Chase, tanto per intenderci — che non del *New Criticism*, considerato in definitiva troppo « highbrow », troppo limitato, e quindi non sufficientemente dotato per un'esplorazione della tradizione e della mente americana che necessita per forza di cose una dimensione diversa, non meramente letteraria o comunque non circoscritta a un determinato concetto di letteratura. Le sue fonti, del resto, Fiedler le dichiara nella prefazione. Sono, per quel che riguarda il motivo dell'amore e le sue varie implicazioni nella letteratura occidentale, il solidissimo e fondamentale *The Allegory of Love* di C. S. Lewis (si tratta, sia detto per inciso, di un libro apparso nel 1936, ma nessun editore italiano si è ancora deciso a scoprirlo); i critici di scuola marxista, che si espressero negli Stati Uniti prima della

seconda guerra mondiale soprattutto attraverso *The Partisan Review*, per i rapporti di classe che in certi limiti Fiedler accetta nel suo approccio critico (e, varrebbe la pena di aggiungere, per il loro eterodosso tentativo di inserire la cultura di massa nell'«alta cultura», così pateticamente tramontato); poi, naturalmente, Freud — una presenza costante nelle pagine di Fiedler già dai tempi del suo primo libro, il brillante e fecondamente tendenzioso *An End to Innocence*, del 1948 — per l'insistenza sul motivo degli «archetipi», di cui viene fatto uso con la cautela consigliabile dopo la grande ubriacatura verificatasi anni or sono e culminata con il celebre e discusso *Archetypal Patterns in Poetry* di Maud Bodkin (in cui è più accentuata, peraltro, la presenza di Jung); infine il sempre nuovo e sempre sorprendente libretto di D. H. Lawrence sui Classici americani.

L'aver concentrato la propria attenzione su due temi fondamentali — l'amore e la morte — non costituisce in nessun modo l'imposizione di un passaggio obbligato, ma piuttosto una proposta di lavoro. «La letteratura americana» scrive Fiedler nella Prefazione «si distingue per il gran numero di libri pericolosi e imbarazzanti — e gli studiosi americani per la loro capacità di nascondere questo fatto. Riscattare i nostri grandi libri dai commenti che ne sono stati fatti è uno degli scopi principali di questo mio studio». Partendo da questo punto di vista, la ricerca vuole essere «tematica piuttosto che storica in senso stretto, selettiva più che esauriente». Mettere a fuoco il modo con cui due grandi temi quali l'amore e la morte vengono svolti nella tradizione narrativa americana significa, in sostanza, puntualizzare le vie lungo le quali appunto la narrativa americana, dopo essersi necessariamente rifatta ad alcuni archetipi europei, in particolare inglesi, ha acquistato una sua autonomia che viene progressivamente accentuandosi e caratterizzandosi; significa, inoltre, tentare di spiegare in qual misura «...la incapacità del narratore americano di trattare l'amore eterosessuale nell'adulto e la conseguente ossessione della morte e della omosessualità innocente non sono semplicemente motivi di interesse storico o di portata letteraria. Essi riguardano la vita che noi conduciamo

giorno per giorno ed influenzano gli scrittori». Come si vede, nella mistura critica di Fiedler la psicanalisi prende largamente il sopravvento sul materialismo storico, secondo una associazione in parti diseguali a suo modo non dissimile da quella che ci è dato trovare — su un piano diverso e più astratto — in alcuni tra i maestri della critica letteraria americana di oggi, primo fra tutti Kenneth Burke.

L'amore, secondo Fiedler, è un motivo fondamentale nella narrativa americana proprio per la sua parziale carenza, o per la distorsione che esso subisce se lo si confronta con la parte sostenuta nella grande narrativa europea. L'amore — insiste Fiedler nella Introduzione, che offre in anticipo una specie di ossatura al libro — è sostanzialmente asessuale e abnorme nella tradizione narrativa americana. Si potrebbe dire che nel romanzo americano — che è poi il «genere» più caratteristico di quella letteratura, quello in cui essa più compiutamente si realizza — si assiste di continuo all'imbarazzato atteggiamento dei personaggi nei confronti dell'amore, per non parlare delle opere in cui, come in *Moby Dick*, esso non appare affatto, o si insinua equivocamente. Volendo porre la figura di Rip Van Winkle alle origini della «American imagination», si noterà già fin da quel momento che il tipico protagonista maschile della narrativa americana è spinto a una evasione dal mondo civile così com'era inteso nella tradizione europea: egli si sente irresistibilmente indotto a fuggire, o a ritirarsi, in direzione della natura e dell'infanzia. Per questo la letteratura americana è così affascinantemente e insistentemente «infantile». Ma, aggiunge Fiedler, «il mondo del fanciullo è non soltanto asessuale, è terribile: un mondo di paura e di solitudine, un mondo ossessivo, e il romanzo americano è principalmente romanzo del terrore».

È facile comprendere che anche la morte appare così un motivo distorto, non meno che l'amore. Entrambi sono uniti, quasi termini di una dialettica, dal grande sottofondo che è la tradizione nera, la «gothic novel», la quale costituisce il grande, fondamentale motivo della narrativa americana. «Sia esso trattato volgarmente o ironica-

mente, l'orrore è essenziale nella nostra letteratura ». Qui Fiedler tocca un punto senza dubbio fondamentale, e per quanto la sua non sia affatto una scoperta, gli va dato merito di aver sistematizzato e — anche se afferma il contrario — di aver storicizzato un presupposto basilare. Il passo è breve per giungere a un'altra conclusione non meno essenziale: la tradizione nera del romanzo americano è quella intesa in termini di simbolismo, o addirittura di allegoria; la sua tematica si trasferisce quasi sempre in termine di metafora, e il terrore ha un significato psicologico, sociale, metafisico. (Non è inopportuno far notare che su questo aspetto del problema ha lavorato con molta efficacia il Feidelson, nel suo capitale *Symbolism and American Literature*, che è del 1953, e da noi, con esemplare lucidità, Agostino Lombardo in *Realismo e Simbolismo*). Il simbolismo della narrativa americana costituisce un risultato profondamente originale, e non ha alcun debito, com'è ovvio, nei confronti del simbolismo europeo. È proprio nei suoi esiti finali, rileva Fiedler, che la narrativa americana si prospetta come autonoma e autentica. I suoi modelli sono facilmente localizzabili, da Richardson a Walter Scott, ma la rielaborazione rivela indirizzi grazie ai quali gli archetipi subiscono una modificazione profonda. Il parallelo tra Brockden Brown e Jefferson può essere storicamente discusso ma regge come suggerimento: entrambi stavano operando su materiale ben noto e di evidente provenienza per costruire qualcosa di nuovo e di diverso.

L'autonomia della narrativa americana si attua, secondo Fiedler, attraverso il progressivo rifiuto dell'amore (egli dice della « titillazione del sesso ») al quale si sostituisce come tema centrale l'orrore. Accade dunque, e solo in apparenza paradossalmente, che un sogno di innocenza e di riscatto proprio di coloro che avevano abbandonato l'Europa rifugiandosi in una nuova terra promessa tenti di realizzarsi attraverso le immagini della colpa, del male, del terrore, della lotta, immagini che contraddistinguono la narrativa americana dalle origini ad oggi. La narrativa contemporanea attenuerà la ricerca faustiana che Fiedler scorge in Hawthorne come in Twain, soffrendo invece di

un più drammatico senso di alienazione e di allucinata paura, quando non ricorrerà, come per difendersi, alla deformazione ironica che è poi una nuova veste del suo tradizionale simbolismo, ma la tematica rimarrà fundamentalmente la medesima (o la parodia di se stessa, come nel caso degli *hipsters*).

Love and Death in the American Novel è quindi qualcosa di molto meglio e di molto più che un repertorio, anche se nella seconda parte si presenta piuttosto dispersiva, per riscattarsi nell'appendice che contiene alcuni saggi di vasto respiro su Hawthorne, Melville e Twain. Il processo di sviluppo, se così si può dire, della tematica dichiarata nel testo, il suo approfondimento e la sua frustrazione sono seguiti talvolta caoticamente, ma sempre con molta ricchezza di documentazione e acutezza di proposte (ma un libro breve e succoso come quello del Chase, *The American Novel and Tradition*, rimane ancora un esempio insuperato).

L'autore si è reso conto che, insistendo nella verifica dei presupposti contenuti nel libro, si rischiava però di amputare tutta una parte della narrativa americana: da un lato la fase estrema della tradizione « genteel » e borghese, che si riflette soprattutto in William Dean Howells, e dall'altro la ripresa di quel « barbaric yawp » whitmaniano che si manifesta vigorosamente nell'opera di Thomas Wolfe. Non diremmo che le sue giustificazioni siano del tutto persuasive; in ogni caso la porta rimane aperta a un necessario allargamento del dibattito. Un contributo essenziale lo portò non molto tempo fa Richard W. B. Lewis, in quell'*American Adam* che, pubblicato nel 1955, rimane un testo imprescindibile per far luce sui motivi dell'innocenza e della tragedia nella tradizione americana, indispensabili per integrare un libro come questo del Fiedler. È abbastanza singolare che in *Love and Death in the American Novel* non compaia alcun riferimento alle ricerche del Lewis, le quali hanno pure il pregio di essere più secche, più approfondite e più unitarie. Per quel che riguarda, poi, la testimonianza diretta di un narratore che il Fiedler pone in giusta luce, è bene non trascurare *The Territory Ahead* di Wright Morris (Harcourt, Brace, 1957), ove si affronta il

problema della effettiva consistenza attuale di quel « materiale grezzo » che il narratore americano ha ancora a propria disposizione, materiale spesso esausto e sfruttato che la tecnica sempre più scaltra e avveduta cerca di utilizzare, o di riutilizzare. Il territorio davanti a noi è quello che conta per lui, e il suo pellegrinaggio, egli dice, non è agevole in un mondo ormai dominato dai *clichés*. Libri come quello di Fiedler vanno accolti con gratitudine a patto appunto che essi non contribuiscano a semplificare eccessivamente i termini della questione, alimentando precisamente i *clichés* od offrendone di prefabbricati.

Ma vi è forse una zona del tutto aperta che ancora attende lo studioso, e non soltanto lo studioso. Si tratta della storia dell'epica americana, la quale, al di là del simbolismo o dell'allegoria, manifesta una rigogliosa vitalità già all'inizio dell'Ottocento, un'epica che viene alimentata dalla narrativa ma anche da altri generi; l'epica di *Ahab* ma anche del Montcalm e del Wolfe di Parkman, dei personaggi eroici di Prescott, l'epica di *Walden* e dei personaggi estremi e giganteschi di Dreiser, fino, diciamo, a quell'altro carattere « totale » che è il generale Cummings di Mailer. Si tratta forse del più ricco filone del genere che la cultura occidentale abbia prodotto, e non va ignorato.

L'opera di Robert Penn Warren può fornire — e fornisce, infatti — argomenti assai pertinenti alla ricerca di Fiedler. L'ultimo romanzo del prolifico scrittore, *The Cave* (Random House, 1959), sposta la sua scena al mondo contemporaneo per la prima volta dopo *All the King's Men*, ma rimane fedele alla problematica che già conosceamo attraverso i romanzi precedenti, situati tutti nel Sud del secolo scorso. (Va rilevato che il lettore italiano ha a portata di mano molti elementi per documentarsi: quasi tutto Penn Warren è accessibile in traduzione, da *Alle porte del cielo* a *Tutti gli uomini del re*, alla stupenda versione del Cambon di *World Enough and Time*, *Nel vortice del tempo*, fino alla raccolta di racconti *Il circo in soffitta* pubblicata di recente da Bompiani). Fiedler ha usato molto a proposito la parola retorica nei confronti di Penn Warren: altrettanto si potrebbe fare, ed è stato fatto, a proposito di Faulkner, e di tutta la

grande narrativa sudista del Novecento. È la retorica nel senso classico della parola, nutrita al tempo stesso di Plutarco e di Shakespeare, della Bibbia e di Cicerone. La stessa nozione di romanzo storico diviene inoperante oltre che come struttura, genericamente intesa anche se, a differenza di quanto accade nel caso di molti classici della narrativa americana, Penn Warren ha fatto ricorso talvolta a un ancoraggio per così dire documentario, a una traccia non puramente fantastica. La verità è che i suoi eroi — e possiamo a buon diritto chiamarli tali — compaiono di tanto in tanto sulla scena per dichiararsi, per confessarsi, non certo per giustificarsi. Essi non chiedono né pietà né soccorso, ma intendono ribadire la loro concezione della libertà, dei rapporti umani, della vita e della morte. Si rammenti l'inizio di *World Enough and Time*, dove l'autore prende per mano l'eroe, Jeremiah Beaumont, senza sovrapporgli mai facendone suoi gli interrogativi:

« Posso mostrarvelo, quello che resta. Dopo l'orgoglio, passione, spasimo e assorta aspirazione, quello che resta è in nostre mani. Ecco qui i brani di giornale, vecchi di più d'un secolo, chiazziati e ingialliti e pigiati in una biblioteca, come foglie novembrine abbandonate dal vento, trasudanti umidità, dietro le stalle o in un angolino periferico d'una proprietà vacante?... Ecco qui il manoscritto vergato da lui in persona, giorno dopo giorno, mentre aspettava nella cella, raccontando la sua storia. Le lettere della sua calligrafia balzano avanti nella loro fretta. Fretta di che cosa? Il colpo deciso della penna si apprende alla carta ruvida, la manca, riprende, prosegue nella sua corsa contro il tempo, per lasciarsi il tempo alle spalle, o, nella sua urgenza, incontrare alfine il Tempo nel luogo designato e consacrato...

« Noi abbiamo quello che resta, le menzogne e le mezze menzogne, le verità e le mezze verità. Noi non sappiamo per certo di avere la Verità. Ma dobbiamo pur averla. Scervellandoci su quel che resta, siamo come lo scienziato intento a maneggiare un dente e un femore per ricostruire per un museo qualche grosso, stupido bestione estinto fin dall'era glaciale. O siamo come il nomade divorato dai pidocchi che, in una piega

di terra, fra il suo deserto e le montagne, trova le rovine di parapetti e corti, e si domanda meravigliato qual sorta d'uomini abbia tenuto il mondo prima di lui. Ma almeno abbiamo il documento: il dente e il femore, o le rovine regali ».

Questa è una pagina d'antologia, un saggio esemplare della grande retorica che caratterizza tutto un ciclo della letteratura del Sud, da Faulkner a Allen Tate, dallo stesso Penn Warren a Donald Davidson. È un linguaggio comune che scaturisce da una visione comune, e da un'esperienza che è patrimonio di un mondo materialmente sconfitto, inesistente sin dai tempi della guerra di Secessione, che si ricostruisce lentamente pezzo per pezzo attingendo a valori che non sono scomparsi, ma che si sono consegnati alla storia, e quindi al tempo. *Quid est veritas?* La domanda evangelica riproposta da Bacone è un poco la chiave di volta della narrativa di Penn Warren. Ogni altro interrogativo è subordinato a questo: di qui, spesso capricciosamente, dipende il destino dei suoi personaggi. È per un male inteso amore della verità, di quella verità che consente di realizzare se stessi nel mondo degli uomini, che Percy Munn, il protagonista di *Night Rider*, si perde fino a diventare un bandito braccato, per il quale la morte costituisce un esito senza alternative, ma non certo una risoluzione. La verità è una nobile dedizione alla giustizia, anche qui distorti e orgogliosamente assunti sono gli ideali per i quali Jeremiah Beaumont soffre, si batte, uccide e infine muore tragicamente in *World Enough and Time*, e di fronte a una non dissimile concezione della verità e della giustizia si perdono i protagonisti di *All the King's Men*.

Ecco quindi che la passione agisce unicamente in termini strumentali nei romanzi di Penn Warren; i suoi personaggi femminili sono frigidità e passivi o diabolici, e in ogni modo hanno una funzione puramente simbolica o di motivazione. I loro amplessi appaiono come il risultato della isteria o di una più o meno conscia perversione, e conducono sempre alla tragedia: è la fine miserevole di Sue Murdock in *At Heaven's Gate* o quella tragica ma stoicamente attuata di Rachel Jordan in *World Enough and Time*. Ciò che conta, se vogliamo

ricorrere alla tematica illustrata da Fiedler, è precisamente l'orrore, e la morte, cui l'uomo non può sottrarsi, sia esso perseguitato da un destino deterministicamente realizzantesi, irrogato da una forza che sembra compiacersi delle sue sventure (il giocatore cosmico di Faulkner, per non dire di Dostoevski e di Conrad), o non sappia sfuggire al suo compagno tenebroso, al male che secondo l'antica tradizione calvinistica gli si annida dentro.

Il mondo di Penn Warren vede dunque coesistere un senso pesante di sconfitta e di rancore accanto a un'istanza disperata di realizzazione di valori più o meno latenti, più o meno facili da riconoscere e da accettare. In questo quadro si delineano oscure rivolte di generazione contro generazione, di figli contro i padri, e si agita una disperata ricerca di purificazione che ha bisogno, in termini quasi rituali, di un processo di sacrificio sanguinoso, di « victimage », di capro espiatorio nel senso ancestrale della parola, in un gioco nel quale fatalmente la vittima si scambia non di rado di posto con il carnefice.

I limiti cronologici hanno un'importanza del tutto estrinseca in questa narrativa, ove una fedeltà quasi programmatica alla *Zeitgeist* annulla ogni altra definizione e la confina all'occasionale. Per ragioni quasi ovvie ci sembra dunque alquanto superficiale, per non dire peggio, l'osservazione di uno storico della letteratura di formazione tipicamente accademica quale Willard Thorp, quando scrive che « ...i romanzieri del Sud viaggiano all'indietro nel tempo con la stessa facilità con cui Dos Passos si sposta lungo il Quarantaduesimo Paralelo... Narratori come Warren e Lytle sembrano più a casa propria sulle tracce dei Natchez o in città assediata dalle truppe federali che negli anni della loro vita presente » (in *American Writing in the Twentieth Century*, Harvard University Press, 1960). Il rilievo è quanto mai gratuito, e *The Cave* provvede una smentita pratica e immediata.

L'azione dell'ultimo romanzo di Penn Warren si svolge infatti in una cittadina del Tennessee, nel 1950. Il nucleo della vicenda, che ha conosciuto precedenti elaborazioni cinematografiche, è costituito dalla scomparsa in una caverna ricca di minerali di un uomo, Jasper Harrick, figlio di un

individuo rappresentativo della città, ma praticamente un fallito, un dissociato, incapace di porre ordine nella propria esistenza. Le ricerche, con il consueto apparato di radio, televisione e di giornalisti che ne danno notizia all'intera nazione, si svolgono affannosamente ma si concludono, dopo momenti di eccitazione e di smarrimento, con il ritrovamento del cadavere dello scomparso. Ma la tragica avventura di Jasper Harrick non è che un pretesto. Essa prende corpo, del resto, nella seconda parte del libro. Nella prima l'autore ha presentato con minuzia, con una feroce precisione e una aspra ironia tutti i personaggi chiave di Johtown, la cittadina del Tennessee. La storia di Jasper servirà soltanto come reagente, esasperando i loro sentimenti e portando alla luce le loro più intime inclinazioni. Soltanto allora si comprenderà come forse nessuno di loro sia davvero innocente, se si esclude un ragazzo, Monty Harrick, fratello minore dello scomparso, e in certa misura una adolescente, Jo-Lea Bingham, la quale peraltro ha sacrificato la propria purezza già a sedici anni.

Non si salverà il padre di Jasper, Irck Harrick, peraltro condannato da un cancro che lo sta divorando, e che in cuor suo desidera la morte di un figlio che ha tradito le sue speranze; non si salverà il pastore MacCarland Sumpter, che molti anni prima ha sposato una donna sedotta da Harrick ma ha gioito inconsciamente quando il figlio della colpa è nato morto, come gioisce ora apertamente perchè un altro figlio, il figlio autentico, di Harrick è perito. Altrettanto va detto per tutti i personaggi che li attorniano, dal banchiere Bingham al figlio del pastore, Isaac, che frustrato e deluso, dopo essere stato amico di Jasper ha ostacolato le sue ricerche favorendo indirettamente il loro fallimento, nè l'albergatore greco Papadoupalous, fallito nel suo tentativo di farsi uno «status» come nelle sue irregolari inclinazioni sessuali, ed ora desideroso che le ricerche vadano per le lunghe per fare pubblicità al suo locale.

Il momento di maggior tensione si ha quando Harrick e il pastore si confessano a vicenda, salvo ad accordarsi per una messinscena *post mortem* che tradirà le Verità ma salverà la verità spicciola,

convenzionale di entrambi, per sconfitti che essi ormai si sentano:

«Ma la verità...» disse MacCarland Sumpter, e si alzò dalla sedia, tremando come se avesse freddo.

«Dammi retta», disse Jack Harrick «ho bisogno di credere che sei buono».

«Ma la verità...».

«La gente ha bisogno di credere che sei buono. Devono credere che almeno qualcuno lo sia. Così essi scelgono te e ti credono».

«Ma la verità...», gridò MacCarland Sumpter.

«Cambia», disse Jack Harrick. «La verità cambia. Un uomo cambia, e io credo che anche la verità cambi».

«Ma Dio non cambia», affermò MacCarland Sumpter, e tremò di nuovo.

«Be', forse anche Lui dovrebbe farlo», disse Jack Harrick.

«Questa è una bestemmia», disse MacCarland Sumpter.

Ma il pastore finirà per arrendersi, pur nella sua angoscia. Il solo a preservare la sua innocenza è davvero Monty, il ragazzo, che ha insegnato a suo padre, confinato su una sedia a rotelle in attesa della fine, come vivere e come morire, e cioè la stessa cosa. Glie lo ha insegnato ritornando alla caverna dove suo fratello è perito, e la caverna è il simbolo stesso del ritorno alla terra, alle sue viscere, alle sue radici più pure e genuine. La caverna è, nella sua ambiguità, la stessa di cui parla Platone, e nella quale gli uomini scorgono le ombre l'uno dell'altro, scambiandole per la realtà.

Un simbolo ricorrente nella narrativa di Penn Warren (lo aveva già notato il Cambon nella sua prefazione a *Nel vortice del tempo*) acquista ora una nuova dimensione, pur rimanendo indefinito e indefinibile. Muovendo attraverso il tempo, i personaggi del romanziere americano non sono usciti dai vincoli che li hanno sempre condizionati. La retorica di Penn Warren ha perso in parte la sua teatralità, la sua nobiltà, per contaminarsi al contatto con le miserie di un mondo in cui gli eroi hanno perduto un poco del loro alone, della loro forza. L'epica si è sporcata mescolandosi con la miseria della cronaca quotidiana, ove la città di provincia, ancora una volta, appare essa pure,

come un simbolo, un microcosmo finito in sè e separato dal mondo, un inferno nel quale è difficile passare senza bruciarsi e senza soccombere al peso della propria carne.

Un discorso non molto diverso si potrebbe tenere per Faulkner, se non fosse per lo sforzo, che in questi persiste di salvare alcuni valori fondamentali, di consentire che la propria retorica si ammantì ancora di abiti nobili e degni. Penn Warren si è avvicinato alla nuova narrativa del Sud, prendendo a prestito, non senza sforzo, l'ironia e la allucinata tensione consueta alla Mac Cullers, a Flannery O'Connor. Lo divide dalle nuove generazioni di scrittori la fedeltà a una misura ancora classica, a un linguaggio *flamboyant*, al preciso impegno morale. La sua esperienza,

come per Faulkner, si sta chiudendo, e non sarà certo ora che egli accetterà una riduzione di misura. Nella O'Connor (e si veda la sua ultima raccolta di racconti, *The Violent Bear It Away*, Farra e Strauss, 1960) il gioco, il paradosso, la deformazione a volte ossessiva portano alle estreme conseguenze il mondo di Penn Warren ma gli impediscono di esplodere, di fallire con clamore, di cercare un abisso cosmico nel quale sprofondare. Dietro i suoi personaggi non stanno gli spettri degli antenati puritani, ma piuttosto le memorie di un'infanzia che ha imparato la sua lezione leggendo *Huckleberry Finn*. In Penn Warren rimane la consolazione della splendida catastrofe, ed è una consolazione forse desiderabile e onorevole, certo irripetibile.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Nicolas de Staël a Torino

Con un ritardo che ha dato luogo a vari equivoci di valutazione, è stata allestita anche in Italia una mostra del pittore russo d'origine, francese di adozione, Nicolas de Staël (San Pietroburgo 1913-Antibes, 1955). Gli equivoci sono stati almeno in tre direzioni: pretendendo minimizzare la qualità del pittore la cui ascesa sarebbe stata precipuamente una manovra mercantile da parte dei francesi nel tentativo di mantenere un primato in fase di debellamento; escludendolo dal rango dei pittori veramente significativi di questo dopoguerra accentrati intorno alla definizione dell'«art autre» di M. Tapié; e ancora venendo presentato dal gruppo neo-realista italiano come una testimonianza a favore di tale poetica (come accenna il Landini in uno scritto pubblicato sul catalogo, che comprende inoltre un'introduzione del Russoli ordinatore della mostra; del resto, osservando la bibliografia appare evidente che in Italia hanno

scritto di de Staël soltanto il Landini nel '56 su *Paragone*, n. 79 e Guttuso nel '58 su *Il Contemporaneo* di ottobre-novembre).

Ora, la prima cosa che s'impone entrando nella sale del Civico Museo d'Arte Moderna di Torino, dal cui Direttore Vittorio Viale è stata promossa la mostra di de Staël con la collaborazione della Kestner-Gesellschaft di Hannover, è la qualità indiscutibilmente alta della sua pittura e la tensione disperata che la regge. Tuttavia mi pare una forzatura cercare di interpretare la sua tematica in termini di superamento e di sbocco dell'angoscia esistenziale mediante un elemento di «scelta» consapevole che ordini il caos della coscienza assediata (come, peraltro polemicamente, scrive il Landini) in quanto il modo di procedere di de Staël lo intendo sostanzialmente eversivo rispetto a quei problemi e avviato su tutt'altro binario: in effetti la sua concezione del mondo sembra non avere niente di romantico e tutto di

classico (se per romantico si intende non una disposizione e coloritura dell'animo, ma una tradizione ben precisa) sulla linea del realismo e naturalismo francesi (che in pittura lo interessarono da Chardin a Courbet, dai pittori e incisori della *Revue Blanche* a Cézanne e Marquet, da Braque a Matisse e con i quali lega l'inclinazione per Magnelli e per B. Van Velde). È dunque all'interno di quel mondo e di quella cultura che scoppiano le contraddizioni per de Staël, contraddizioni che diventano poi, nel corso del suo lavoro, evidenti antinomie, dramma e, infine, cedimento, nostalgia dichiarata del passato.

Non mancava di elementi a favore il neo-realismo italiano quando, in cerca assai pressante di alleati, ha scambiato per una conferma realistica l'opera di de Staël che, in effetti, ne è la smentita più clamorosa, forse, perchè scoppiata proprio all'interno del sistema. Un equivoco del genere è impensabile a proposito di Wols o di Pollock e questo va tenuto ben presente, non trattandosi di particolare trascurabile, tuttavia è evidente che la validità di de Staël consiste proprio nell'essersi dibattuto con estrema energia per superare di fatto, nella prassi vitale e direttamente comunicante del dipingere, quei limiti che erano inerenti alla sua condizione di pensiero. Quando de Staël parla di realtà, di oggetto, ecc. si muove sempre nell'ambito di nozioni naturalistiche, ossessionato, da un lato dal carattere soggettivo della percezione (« In Rembrandt un turbante diventa una brioche. Delacroix lo vede come una meringa glacée, Corot come un biscotto secco e non è nè turbante nè brioche, niente altro che un trompe-la-vie come sarà sempre la pittura, forse... Non credo ai titoli, lo sapete... » « Realista, parola inetta quando vuol dire quello che veramente vuol dire », dall'altro, dalla ricerca di una legge immanente all'atto del vedere, quindi fuori da ogni schema concettuale predeterminato, che getti una luce tra l'oggettività smarrita a se stessa e una soggettività altrettanto perduta (« Tutto è fuori di noi » « Io credo al caso, come vedo a caso con ostinazione costante. Anzi è questo che fa sì che quando vedo, vedo come nessun altro »). Il problema di de Staël quindi si pone come elaborazione di un nuovo

principio di visione, dallo spazio predeterminato del cubismo a un nuovo spazio insorgente contemporaneamente al manifestarsi dell'oggetto. Comincia a questo punto per de Staël quell'« operazione-Cézanne » alla quale affidava il compito di operare un'impossibile sutura: in effetti la percezione naturalistica è impotente a cogliere altra realtà che quella che il naturalismo si era prefissato e che oggi, come la scienza, la filosofia e tutta un'evoluzione moderna del pensiero hanno dimostrato, appare insufficiente e superata.

A mio avviso quindi, de Staël non compie una scelta che rappresenti un superamento dell'angoscia esistenziale, ma di fatto rende operante tale angoscia all'interno di un sistema classico, di corrispondenze razionali tra l'uomo e il mondo, impegnandosi a fondo in una situazione culturale che non gli offre soluzioni. Da questa condizione di tensione (« a combustione lenta »), di logoramento e di impegno risolvendosi tutto nella prassi pittorica (in qualche modo è valido anche per lui il termine di « pittura d'azione » proposto dal Landini), scaturisce un'invenzione di linguaggio la cui razionalità concreta si sviluppa nella contraddizione operante tra quell'« incoscienza dell'impossibile » che costituisce l'impasse della sua cultura e un'inquietudine sempre più aggressiva e insieme disarmata. Il suo punto di crisi gli è chiaro: « Credo nell'accidente. Non posso avanzare che di accidente in accidente — appena sento una logica troppo logica — ciò mi innervosisce e passo naturalmente all'illogico ». Il suo problema è il contrario di quello di Wols che cerca un « ubi consistam »; per de Staël si tratta di disancorarsi. Il rapporto drammatico che entrambi stabiliscono con le loro ben diverse tradizioni culturali costituisce l'elemento di nuova razionalità della loro opera (per eccesso in de Staël, per difetto in Wols, se così posso esprimermi, impropriamente perchè, ancora una volta, non è questione di quantità). Ma i problemi di Wols sono ben lungi dall'essere portati avanti da de Staël in quanto assolutamente distinti.

L'apertura di de Staël non è quindi sulla realtà, ma su un ideale di realtà, di bellezza e di ordine che ha avuto in Matisse (e in Bonnard) forse l'ul-

timo legittimo e incrollabile interprete. Ma Matisse si sentiva ancora il portavoce dei miti collettivi e sociali della borghesia, di qui l'evidenza obiettiva del suo figurativo. De Staël non è più il portavoce di una comunità, il valore sociale diventa in lui pura nostalgia: « Non cerco altro che una pittura *visibile* da tutti ». Ma questi « tutti » appartengono ormai all'ambito del mito, forse della mistica mentre, storicamente, non sono niente altro che una moltitudine di individui: porsi moralmente come pubblico significa compiere, in definitiva, un'operazione regressiva, fuori del tempo; ma ben centrati nel tempo (dal '48 al '52 in particolare) sono la carica vitale, l'estenuante controllo di un lavoro pittorico che sembra sempre sul punto di arenarsi o di salpare per ignota destinazione. L'impossibilità di toccare la realtà nella sua trafia classica (« dall'effimero al definitivo ») che lo tormenta come il valore pittorico e conosciuto per eccellenza, sprigiona in lui una smisurata tensione, una passione ideale e sensuale sulle quali la percezione scocca la sua scintilla rivelatrice. « Non si dipinge mai quello che si vede o si crede di vedere. Si dipinge in mille vibrazioni il colpo ricevuto », mi sembra una frase chiave per capire il senso dell'opera di de Staël e, in questo periodo, il colpo ricevuto dal pittore gli dà di sé, inconsciamente, una nuova dimensione, una illuminazione di esistenza. I suoi quadri detti astratti partecipano di questa illuminazione, in base a essa acquistano fervore tangibile di vita, diventano l'equivalente di un'emozione globale, seppure distinta, di sé e del mondo reciprocamente riflettenti.

L'invenzione pittorica di de Staël è appunto una materia colorata, sontuosa e vergine, vibrante per un imperativo totale che trova nella luce la sua analogia più diretta. Tale materia, improntata allo stampo cubista nelle cui scanzioni costruttive de Staël l'aveva insinuata mediante il solvente luminoso in un movimento di levitazione e di dilatazione che aveva alla fine annullato la nozione spaziale preesistente, nel periodo non figurativo libera veramente una « necessità » interiore che ha le sue radici molto in profondo dove, in un nodo complesso, le contraddizioni si compongono. E

anche nel periodo figurativo quando la tensione appare smorzata e la realtà ancora identificata in un contorno, nudo, bottiglia o paesaggio, per un accesso indicibile di nostalgia e, forse, per una flessione nervosa (qualcuno giustamente ha detto che i quadri figurativi di de Staël li ha realizzati Matisse), quelle immagini un po' rigide o vaporese di eleganza quasi manetiana, vagamente deludenti nel loro comparire più accettato che inventato, consueto e, talvolta, anche decorativo, nonostante operi sempre quel grumo luminoso che sottilmente le trasfigura (ora più in bellezza che in vita), conservano sempre un carattere quasi visionario, di fantasmi assillanti che affiorano in una vita solare.

Affrontando poi la questione da un punto di vista strettamente formale, mi pare risulti evidente quale sia stato, per de Staël, il problema dopo il '52-'53, ossia successivamente all'invenzione di uno spazio luminoso: sostanziare in immagini quello spazio (ecco l'esigenza figurativa che lo tormentava), trovare *i segni ad esso inerenti*; ma le opere dell'ultimo periodo non credo si possano considerare del tutto una soluzione positiva. In effetti, contrariamente all'impostazione mentale e emotiva che lo aveva portato a erodere con il colore-luce lo spazio fisso e schematizzato di Magnelli (che lo introdusse all'astrattismo, come sembra) per una specie di tuffo nel vuoto, adesso l'oggetto — quanto si vuole incorporeo — torna ad essere presupposto, con un impercettibile contromovimento di adeguazione alla cosa. Il disegno di de Staël contrasta, in fondo, con la novità del suo spazio. Ma proprio il procedimento di sviluppo formale per opposizione al cubismo lo ha portato all'impasse astrattista per superare la quale occorreva una disposizione interiore che, dovendola sopporre, non posso che pensarla in una apertura surreale nel senso più largo e meno scolastico del termine. La conoscenza di un'opera come quella di Bram Van Velde, pittore con il quale de Staël fu molto in contatto e che, con tutta probabilità, per quanto mi è noto, realizzò un'articolata visione di spazio e segni nuovi, permetterà di approfondire mag-

giormente le difficoltà proprie alla figurazione in de Staël.

La mostra, che comprende tutte le fasi dell'attività staëliana, dai primi ritratti cézanniani, alla rottura con il cubismo (in part. n. 14 del cat.), al periodo detto astratto (che comprende quadri notevolissimi come i nn. 22, 32, 34, 36, 39, 40, 41, 43, 52, ecc.), alle marine e ai paesaggi mediterranei, dai giocatori di foot-ball (da n. 61 a n. 66), ai grandi nudi, dai collages e disegni alle nature morte tra le quali l'ultima dipinta dal pittore: *Angolo di atelier su fondo azzurro* del '55, seppure leggermente squilibrata in direzione figurativa a scapito del periodo centrale (*Giorno di festa*, 1948, ecc.), ne permette una presa di contatto completa anche in virtù di una selezione qualitativamente assai oculata. Il catalogo, oltre agli articoli già citati, contiene la riproduzione fotografica integrale dei pezzi esposti. Una biografia, un elenco delle mostre personali e collettive di de Staël, una bibliografia sommaria, stralci da lettere e scritti del pittore (a cui mi sono appoggiata largamente nell'articolo, citando fra virgolette) e infine alcune testimonianze di critici europei da P. Lecuire a D. Cooper, da D. Sutton a W. Schmalenbach completano il prezioso volume.

VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma

L'VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma (VIII dalla prima edizione nel 1931), ossia la più vasta rassegna d'arte moderna italiana, con tutto che comprendesse in 93 sale oltre 2000 opere, una misura davvero strabocchevole, non ha presentato un panorama completo della pittura e della scultura nostrana. E questo è avvenuto non perchè non siano stati invitati artisti di tutte le correnti quasi al completo (ma in particolare tra gli esclusi vanno ricordati: la Accardi, Aricò, Antonio Carona, Gallizio, la Lupier, Marignoli, Rambaudo e qualche altro), ma perchè vari artisti invitati hanno polemicamente rifiutato la propria partecipazione ad una istituzione che, per una serie di ragioni, non è più in grado di assolvere al proprio compito selettivo.

Nella presente Quadriennale, rispetto a quella del '56, risultano invitati circa 200 nomi nuovi: ora, un quarto di essi (come ha messo in rilievo il Crispolti in un informato articolo sul *Taccuino delle arti*, gennaio-febbraio '60) appartiene a giovani rivelatisi di recente o ad artisti trascurati dalla selezione del '56 (ai primi appartengono: De Gregorio, Guerreschi, Raspi, Romagnoni, Soffiantino, Strazza, ecc.; ai secondi: Bendini, Chighine, Dova, Milani, Peverelli, Radice, Ruggeri, Scanavino, Somaini, Vacchi, ecc.) e di questo, credo, nessuno ha inteso lamentarsi, ma neppure va ignorato che si è sempre trattato di una beneficiata generale, difensiva magari più che offensiva, ma comunque tale da dimostrare la propria inadeguatezza e quindi anche tale da giustificare, se non da sottoscrivere completamente, un atto di secessione da parte di artisti che avevano probabilmente tutto da perdere, come è stato notato (se non Afro, certo Burri e Fontana i due grandi assenti ma anche Moreni, Consagra, Leoncillo, Vedova, Mastroianni, ecc.). È pur vero che l'artista ha il dovere di non sperperare quelle occasioni che possono metterlo in contatto con un vasto pubblico (come è il caso della Quadriennale), ma è anche vero che ha il diritto di opporsi alla riuscita di quelle esposizioni che in realtà tradiscono le speranze del pubblico stesso e alimentano la più deplorabile delle confusioni. Poichè è illusorio pensare che il pubblico, notoriamente disorientato nel suo complesso, possa operare lui stesso quella selezione di cui si dimostrano incapaci i funzionari addetti allo scopo. Per questo sono portata a concludere che, sebbene questa VIII Quadriennale sia riuscita mutilata di molti dei suoi legittimi protagonisti offrendo uno spettacolo paurosamente squilibrato da tanta zavorra, se tutto questo servirà a fare della IX Quadriennale una rassegna più organica, leggibile e moderna, il pubblico italiano avrà da rallegrarsi di essere stato frodato, per così dire, dai secessionisti dell'VIII Quadriennale e di avere atteso altri quattro anni per avere un'esposizione sufficientemente orientativa della situazione artistica attuale.

Ma perchè poi quattro anni? Rifacendomi ancora all'articolo citato più sopra (dove peraltro si giunge

a conclusione diversa dalla mia come appare dal titolo: *Una Quadriennale che si poteva anche fare*), non è da escludere che venga ripresa in esame la proposta di rendere biennale la Quadriennale romana in modo da accelerarne il funzionamento ripristinando contemporaneamente l'attività delle mostre sindacali che coprirebbero l'incarico a cui è a tutt'oggi devoluto il del tutto inutile secondo piano della mostra, quello degli artisti presenti per accettazione.

Quanto alle ragioni contingenti che hanno contribuito a compromettere l'esito dell'odierna Quadriennale (dal momento che la secessione di cui sopra è un effetto e non una causa) vanno ricercate anche in un altro fatto (come informò il Valsecchi dalle colonne de *Il Giorno*, all'indomani dell'inaugurazione). La precedente Quadriennale, inauguratasi nel '55, contemplava la scadenza del suo Consiglio di Amministrazione al 26 dicembre '58 mentre la Presidenza del Consiglio provvide a nominare il nuovo Consiglio di Amministrazione con ben sette mesi di ritardo, ossia a soli cinque mesi dall'apertura dell'VIII edizione della Quadriennale. Il tempo, visibilmente insufficiente per un'impresa che ha il compito di considerare tutta la produzione artistica italiana, viene quindi a costituire una causa ulteriore nell'incepato funzionamento della mostra. Se poi si pensa che nella Commissione per gli inviti, di nove membri (Cassinari, Ciarrocchi, Oscar Gallo, Virgilio Guidi, Mastroianni, Miele, Pirrone, Spinosa e Fortunato Bellonzi Segretario Generale dell'Esposizione), due, precisamente Cassinari e Mastroianni presunti patroni dell'arte non figurativa, si astennero e due avevano una carica esclusivamente sindacale, si capisce anche il rapporto 1 su 4 cui accennavo prima. Una promozione generale quale poteva compierla una giuria sindacale che notoriamente avrebbe sostituito il principio qualitativo e culturale con quello neutramente informativo. Basta comunque ricordare i nomi dei componenti la giuria perchè sia inutile insistere sul fatto che, anche all'interno del principio informativo, un criterio discriminante ha operato, sebbene Antonio Baldini, Presidente della Quadriennale, nell'introduzione avesse asserito che alla Commissione sele-

zionatrice era spettato il compito di raggruppare gli artisti secondo le due grandi correnti della figuratività e della non-figuratività con l'evidente intenzione di proporre una soluzione equanime rivelatasi, alla prova dei fatti, soltanto ideale.

Le retrospettive costituivano la sezione più convincente della mostra per quanto non tutte all'altezza di una superiore documentazione: in realtà occorrerebbe per il futuro che venissero intraprese con un carattere meno pretestuale, tali veramente da presentare il meglio intorno a un certo periodo culturale o intorno a un certo artista. Questo, naturalmente, richiederà da parte della Quadriennale un'attenzione meno frettolosa all'organizzazione specificamente storica.

La personale di Osvaldo Licini (Montevideo Corrado, 1894-1958) curata dal Marchiori era, in tal senso, esemplare perchè appunto poggiava su un binomio non improvvisato. 43 opere dal '25 al '56, tra le quali varie di piccolo formato preziose e liberissime di fantasia, che convalidano l'artista marchigiano, semmai ce ne fosse ancora bisogno, tra gli episodi autentici di avanguardia italiana, singolarmente vicino, come rileva il Marchiori, alla linea morale e pittorica di Morandi. Del maggiore interprete del secondo futurismo, Enrico Prampolini (Modena, 1894-Roma, 1956), il Castelfranco ha presentato un complesso di opere (22 quadri, 1 scultura e vari bozzetti scenici) se non foltissimo certo significativo del percorso di questo « fedele dell'avanguardia » che ebbe fede nella modernità come empirico della scienza e di essa fece la sua meta e la sua morale. Le sue astronavi sospese, geometricamente profilate, gli eventi cosmici visti da un'angolazione quasi di fantascienza (un modo singolare di unire costruttivismo e surrealismo), bloccate da una ghiaccia luce fosforica che gli richiedeva continue invenzioni di pennello, sono il risultato di una coerenza di interessi che in Italia ne fece, a suo modo, un solitario. La Biennale di Venezia completerà, con l'esposizione della sua ultima fatica, la produzione di Luigi Spazzapan (Gradisca, 1889-Torino, 1958) che il Bellonzi conduce qui fino alle soglie dell'informale (37 tra oli, inchiostri e tempere): quel figurativo graffiato e raggianti, che indaga la resistenza

del quadro e ne cerca la più rapida conduzione espressiva, è già di per sé, anche prescindendo dal coronamento finale, una prova della più larga indipendenza culturale nei confronti dell'ufficialità novecentesca. La personale di Giacomo Balla (Torino, 1871-Roma, 1959), presentato da Ennio Francia, seppure dignitosa, appariva un poco generica: il passaggio dai quadri figurativi a quelli futuristi non assumeva il chiaro risalto che invece, di fatto, ebbe in quella precisione costruttiva-spaziale-coloristica che fu sempre uno degli elementi dello stile di Balla, non a caso di origine divisionistica. La retrospettiva de *La giovane scuola romana dal '30 al '45* condotta dal Castelfranco con qualche lacuna non offre sorprese filologiche se si esclude il periodo figurativo di Fausto Pirandello (Roma, 1899), di grande rilievo. Riconferma la personalità di Scipione (Roma, 1904-1933) che supera la pura considerazione pittorica, la preminenza di Mafai (Roma, 1902), Guttuso (Palermo, 1912), Leoncillo (Spoleto, 1915), Cagli (Ancona, 1910) così vocazionalmente manierista, il giusto mezzo degli altri da Melli (1885-1958) a Stradone (Nola, 1911) a Ziveri (Roma, 1908), il crepuscolarismo davvero un po' scialbo di Afro (Udine, 1912). Un breve *Omaggio a Renato Birolli* (Verona, 1906-Milano, 1959), presente con una decina di quadri, invitava piuttosto a un ricordo da comporre in altre proporzioni.

Nei giovani, dei quali questa è un po' la mostra ufficiale, data l'astensione della cosiddetta « generazione di mezzo » in alcuni dei suoi più importanti esponenti (mentre nei presenti offre piuttosto dei consolidamenti a alto livello che scatti in avanti e arricchimenti di tematica anche formale in Morlotti, Garelli e anche Cherchi, impegnati a « durare » approfondendo all'interno dei propri raggiungimenti; qualche dimostrazione di stanchezza o forse di smarrimento di una tensione autentica in Guttuso, segno che la crisi continua forse rinnovatrice senza peraltro giungere a strozzature di maturità come in altri), si può parlare di una tendenza comune che costituisce in un certo senso una novità, indicata dalle fonti pittoriche e culturali a cui essi si rifanno, anche se comprende personalità ben note e che meritereb-

bero un discorso a parte (alcune lo avranno in quanto presenti con una sala alla prossima Biennale di Venezia). L'ondata di Wols, se mai c'è stata a buon livello (forse sconvolgente e chissà se fruttuosa in Chighine), è passata quasi senza lasciar traccia: ugualmente senza seguito appaiono Fautrier, Dubuffet, Hartung. Burri e Fontana hanno una risonanza tutta speciale e, probabilmente, più tra spagnoli e tedeschi che tra italiani. L'informale più palesamente soffocato e silenzioso, quello di Wols, l'informale al limite, come si diceva qualche anno fa, specchio di una condizione umana e di un impegno morale tutto fatto di « resistenza », passiva magari (e non sempre culturalmente e storicamente si dà l'opportunità di una « resistenza » attiva o di un impegno effettivamente operante e aperto all'agire, basta scorrere le tappe dell'arte contemporanea e prelevarne due campioni altamente significativi in Picasso e Klee, per averne conferma), questo informale peraltro così intensamente organico e articolato, pieno di accadimenti e di cose reali sperimentate in un sentimento integrante-disintegrante dell'esistere, ha determinato piuttosto reazioni che proseliti nei giovani (perché non sono da chiamare in causa i falsi proseliti, coloro che hanno scambiato la lucidità intellettuale di Wols per un annebbiamento crepuscolare). Non è il caso di profetizzare, anche se credo che il tessuto wolsiano a maglia fittissima non potrà mancare di venir ricordato, magari in seguito quando, dopo i primi entusiasmi anche intellettuali, subentreranno scelte e meditazioni più costrittive. I nomi dei pittori che ricorrono tra i giovani artisti soprattutto del nord, che hanno in Tadini e in Crispolti i loro critici più tempestivi sono: Matta, Giacometti, Lam, Bacon, Jorn, De Kooning e questi giovani vanno da Valerio Adami, Concetto Pozzati, Mino Ceretti, Bepi Romagnoni, Piero Ruggeri (tutti dai venticinque ai trent'anni) ai Gianni Dova e Sergio Vacchi (trentacinquenni) ai Vasco Bendini, Guido Strazza, Emilio Scanavino e Cesare Peverelli (trentottenni). In essi viene indicata, con agganci europei di analoghe ricerche in atto, una possibile via di superamento dell'informale dall'interno del suo stesso affermarsi, un post-informale appunto. In breve:

un superamento del punto morto, della stasi inevitabilmente a sfondo contemplativo determinata dalla reificazione dell'angoscia, per una volontà di « relazione », di descrizione fenomenologica come « vera possibilità di penetrare nel vivo della realtà e di operarvi mediante un linguaggio integralmente organico » (Tadini).

Con chiarezza, a proposito dello spazio, dice Romagnoni: « Il precario si identifica con la mutevolezza dello spazio che non è dato prima che avvenga il fatto, ma si costituisce nel fatto... Perché non si dà spazio come entità astratta, spazio come vuoto o come pieno... È una matrice talmente complessa e vivente che dà consistenza a ogni cosa... perché è esso stesso cosa e fatto » (Catalogo *Possibilità di relazione*, mostra collettiva all'Attico, Roma, maggio 1960). Da Sartre a Enzo Paci, da Merleau-Ponty a Butor questi giovani stanno orientando le loro scelte culturali mentre nella poetica ricercano la vitalità di un innesto surrealista, già rinnovato in Gorky e in Jorn e, dei loro, tramite Giacometti, in Peverelli e Scanavino, peraltro assai impegnati a disfarsene nelle manifestazioni, oltre che pittoriche, mentali, già edite. Per il momento, soprattutto nei più giovani, l'ipoteca del precedente culturale è sempre molto forte quando non determinante e talvolta tocca quell'esibizione un po' ingenua, che giovò così poco a Saroni, tempo fa. Questa appare per il momento l'osservazione più immediata da muovere a questi pittori di nuovissima leva, per il resto tutt'altro che a corto di argomenti, rimane da vedere quanto consistenti e innervati nell'elaborazione pittorica. Che sia questo l'indirizzo prevalente negli interessi di coloro che si sentono comunque implicati in problemi di aperture realistiche è dimostrato anche da due pittori come Zigaina e Francese che tentano, attraverso la penetrazione dei medesimi testi (Bacon, ecc.), di dare sostanza moderna al nucleo della loro ricerca senza tuttavia distruggerlo.

Nell'area nominalmente realista, sotto la spinta degli esempi americani, in particolare Levine (già dalla Biennale del '56), si è verificata una certa evoluzione non solo della tecnica pittorica ma anche della tematica sociale: in effetti accanto alla rappresentazione prevalentemente contadina e me-

ridionalistica del movimento capeggiato da Guttuso, si nota un progressivo infoltirsi dei motivi di denuncia di una solitudine e di una degenerazione dell'uomo nelle istituzioni sociali della moderna organizzazione urbana (dai Pizzinato, Farulli, Treccani, Borgonzoni, ecc. ai Banchieri, Vespignani, Calabria, Attardi, Sughi, ecc.). Comunque siamo ancora, per così dire, agli antefatti: i termini espressionistici della rappresentazione costituiscono tutt'altro che una novità e così certe « audacie » compositive; finora si tratta dello sviluppo di una tematica contenutistica che non offre spunto a vere considerazioni di linguaggio. Una tecnica abilmente rammodernata e composita non riesce a coprire un'articolazione di pensiero sostanzialmente statica.

Per concludere con un passo indietro (fermo restando il dovere di citare almeno scultori come Somaini, Milani, Signori, Ramous, Perez, Castelli e, infine, il pur formalistico Raffaello Salimbeni, di classe e di impegni assai diversi insieme a pittori più isolati come Romiti, Mandelli, Davico, e, transfuga di una situazione fiorentina arretratissima e balorda, l'estroso, sempre in bilico, dotato Silvio Loffredo; senza attardarmi alla trascrizione di nomi presenti fuori discussione: da Carrà a Campigli, da Sironi a Semeghini, da Severini a Ciardo giù giù alla generazione di mezzo ufficiale con Cassinari, Mirko, Cantatore, Tomea, Gentilini, Fazzini, quest'ultimo con una sala di sculture recenti e disegni, ecc.): Carlo Corsi (Nizza, 1879), presentato da Francesco Arcangeli, riempie, con generosa esuberanza e autentico tessuto di affetti, il vuoto del post-impressionismo italiano sulla linea di un Bonnard.

I premi sono stati così attribuiti: Premio del Parlamento, per l'importo di 2 milioni, *ex aequo*, ai pittori Corrado Cagli e Carlo Corsi.

Premio della presidenza del Consiglio dei Ministri, per l'importo di 2 milioni: *ex aequo* al pittore Ennio Morlotti e allo scultore Sandro Cherchi.

Premio del Comune di Roma per la pittura, per l'importo di 1 milione, al pittore Carlo Levi.

Premio del Comune di Roma per la scultura, per l'importo di 1 milione, allo scultore Marcello Mascherini.

Premio del Comune di Roma per la pittura, per l'importo di 500.000 lire, al pittore Emilio Scavino.

Premio del Comune di Roma per la scultura, per l'importo di 500.000 lire, allo scultore Mario Negri.

Premio del Comune di Roma per la pittura, per l'importo di 250.000 lire, al pittore Renzo Vespi-
gnani.

Premio del Comune di Roma per la scultura, per l'importo di 250.000 lire, allo scultore Vittorio
Tavernari.

Premio del Comune di Roma per il bianco e nero, per l'importo di 250.000 lire, a Mario Calandri.

Premio del Comune di Roma per il bianco e nero, per l'importo di 150.000 lire, a Luciano De Vita.

Premio del Comune di Roma per il bianco e nero, per l'importo di 100.000 lire, a Antonino Virduzzo.

Arte italiana del XX secolo da Collezioni americane

La mostra intitolata « Arte italiana del xx secolo da Collezioni americane », ora in atto al Palazzo Reale di Milano, da dove passerà poi a Roma, è stata promossa e studiata dal Museum of Modern Art di New York e realizzata dall'Ente Manifestazioni Milanesi. La scelta delle opere, che ha richiesto la collaborazione di 66 collezionisti privati e di 18 Musei sparsi in tutti gli Stati Uniti, è stata curata da James Thrall Soby con l'aiuto di Alfred H. Barr, direttore delle collezioni del Museum of Modern Art di New York. La signora Bliss Parkinson, presidente dell'International Council at the Museum of Modern Art ricorda, in prefazione al catalogo che, idealmente, questa mostra vuol essere una grata risposta da parte degli Stati Uniti a quella mostra del '49 al Museum of Modern Art di New York intitolata *Twentieth-Century Italian Art* (sempre sotto la consulenza di Soby e di Barr) che, « grazie alla cooperazione di istituzioni e di collezionisti italiani, diede al pubblico americano la prima occasione di ammi-

rare un vasto gruppo di opere di artisti italiani contemporanei » creando « il primo forte stimolo all'interesse dei musei e collezionisti privati americani » in direzione dell'Italia moderna. Perciò questa mostra si ripromette di documentare — come scrive Soby — nei limiti del possibile, le preferenze americane per gli artisti italiani contemporanei. Ora, tali preferenze, così come vengono presentate dalla mostra, si rivelano di un duplice ordine: lucidissime per quanto riguarda la validità dell'arte italiana fino all'ultima guerra, con una scelta veramente precisa delle personalità, tale da costituire un intelligente atto critico migliore di qualsiasi dissertazione: ottimo il nucleo futurista, soprattutto in Balla e Boccioni, e quello del De Chirico « metafisico », per citare i punti più eletti della mostra; assai casuali per quello che riguarda l'arte del dopoguerra.

Che statura artistica (e umana, per chi ama tenere distinti i due termini) avesse Boccioni, non c'è bisogno di ripeterlo, ma anche essendo abituati a considerarlo un grande innovatore e un talento di prim'ordine, l'emozione che danno le sue sceltissime opere esposte ha ancora un sapore di scoperta. Il dinamismo boccioniano ha, a mio avviso, un solo parallelo nella pittura dopo il '45 nella produzione di Pollock: un parallelo che, con tutta certezza, è più di un'analogia in quanto, proprio disegni come *Studio per Elasticità*, 1912 o *Dinamismo muscolare*, 1913 (del Museum of Modern Art di New York) richiamano, dell'americano, la concezione di uno spazio aperto, pieno, carico di tensioni e la soluzione compositiva in diagonale (es.: *I quattro opposti* del '55), persino con richiami formali puntualizzabili. In entrambi la forza di vincolare un moto, di farlo convergere e insieme di liberarlo attraverso collisioni in più punti del quadro. Mentre altri confronti mi pare siano resi possibili dal disegno e dall'olio *Gli addii*, 1911, dove il ritmo dinamico a lingue di robusta struttura disegnativa tende a diventare lui stesso l'oggetto della rappresentazione, non come arabesco in quanto non è relativo al tracciato di un moto esterno, ma come corrispondente plastico di un'energia interna alla materia stessa nella quale l'uomo ritrova un flusso di totalità. I fram-

menti della realtà vengono così inghiottiti in un vortice, con Pollock fino al loro completo annullamento. Dinamismo dunque come elemento di stile corrispondente all'esigenza romantica di spezzare l'isolamento apparente delle cose con un intervento che ne sveli la matrice universale. Tutti elementi che, in altra situazione e altrimenti motivati, si ritrovano nella personalità di Pollock. Comunque non c'è dubbio che in Boccioni esistano tutti i presupposti di una spiritualità formalmente avviata all'astrattismo: un disegnano preparatorio al ritratto di Busoni del '16, decisamente involutivo, più che una smentita mi pare una conferma se non mancano esempi, nella storia dell'arte contemporanea, di flessioni analoghe, comprensibili soltanto come contraccolpo a un eccessivo dispendio creativo. Completavano la sala di Boccioni quadri più sperimentali e composti (tra divisionismo, fauvismo, scomposizione plastica e interpenetrazione dinamica), ma sempre vivi per una ricerca stringente e il senso di un trapasso rischiosissimo tra due mondi, come *Idolo moderno* e *La risata* dell' '11; da ricordare ancora due studi per *La città sale* del '10, ecc. e tre sculture: *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912, *Forme uniche della continuità dello spazio* e *La madre*, entrambi del '13. Da Kandinskij (che non ne faceva mistero) a Feininger, da Marc a Malevic, la cultura artistica dei primi decenni del xx secolo è debitrice a Boccioni artista e teorico.

Il catalogo della mostra ha in copertina un bel quadro di Giacomo Balla (Torino, 1871-Roma, 1959, e non 1874 e 1958 come dà il catalogo), più celebre che noto nell'originale: *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912. E più celebre per l'estrosità del suo soggetto (un cane che diventa un millepiedi, press'a poco come la sua padrona) che per il suo significato. Se in Boccioni opera una esigenza profondamente romantica di mettere a nudo le grosse arterie della conduzione universale, in Balla agisce la volontà proficuamente positivistica di rinnovare la visione della realtà, e quindi il linguaggio formale, attraverso l'analisi della visione medesima portata a livello scientifico (o para-scientifico, che è poi lo stesso). Balla parte sempre da un fenomeno reale, esterno, ma per

coglierne il funzionamento e quindi tradurlo in arabeschi lineari e coloristici sempre nuovi eppure sempre riconducibili a un avvenimento effettivamente accaduto nello spazio, alla cui obiettività Balla si appoggia con estrema fiducia e che probabilmente contribuisce a rendere così fluide, sicure, gioiose le sue invenzioni formali, anche le più sconcertanti. In questo senso sono da leggere *Gli addii-scale*, 1908, dove gli scalini e le ringhiere vengono interpretati come motivi strutturali e ritmici pur in un rigoroso rispetto del vero, così *La lampada*, 1909, dove è osservata la scomposizione della luce e il suo moto d'irraggiamento e la cui soluzione, praticamente astratta, è condotta con una specie di candore impegnato nella precisione del segno e del colore. Anche in questo senso è da intenderne il *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, un dipinto che ha quasi cinquant'anni e non li dimostra per quel tanto di ironia implicita nel soggetto e soprattutto per la sua brillante soluzione fatta di finezza monocroma e di levità di forme rimate e ritmate in movimento a ventaglio, che le rende trasparenti, dove è evidente il rapporto con le ricerche dell'ultimo Seurat, testimoniato anche altrove. Da queste opere a quadri astratto-futuristi come *Volo di rondini* non c'è soluzione di continuità, ma una consapevolezza sempre maggiore delle possibilità autonome dei mezzi formali unitamente a un'interpretazione sempre più libera dei fenomeni motori secondo schemi geometrici che accordano preferenze ellissoidali di origine liberty (in particolare per la rappresentazione delle vibrazioni aeree, delle onde acustiche, ecc.) con le forme pure. Un mondo, questo di Balla, che si capisce come abbia trovato comprensione negli americani (a parte che resta un merito non trascurabile l'averne inteso l'altezza qualitativa, come indica la scelta dei pezzi esposti) per l'inventività tutta paga di se stessa e aperta in maniera spericolata e ottimistica sul mondo della scienza, della macchina e della natura per una sintesi formale dove l'uomo ritrovi l'espressione di una nuova sensibilità unitaria. Mi sono soffermata così a lungo su Balla perchè quest'anno sembra essergli stato particolarmente favorevole: da una personale alla Galleria « Blu » di Milano

alla sala alla Quadriennale, a questa fortunata occasione di suoi quadri in collezioni americane, mentre la rivalutazione del futurismo italiano, in atto da qualche tempo, non avrà particolare risalto nella retrospettiva della prossima Biennale veneziana.

Buona, seppure meno stringata, la scelta di Carrà che, conosciuto da Klee in alcune sue opere futuriste, gli suggerì nomi grossissimi del passato, ma che oggi accusa certa angustia d'invenzione e un sostrato innovatore assai meno preciso. In effetti dalle *Nuotatrici*, 1910, con un'abbozzata e ancora superficiale scansione geometrica ai *Funerali dell'anarchico Galli*, '10-'11, notissimo, ai *Sobbalzi di carrozzella*, 1910, vero amalgama di abbreviazioni geometriche attraverso un ancora « naturale » sostrato pittorico, Carrà tentò di fungere da trait-d'union tra l'avanguardia e la grande tradizione del colorismo italiano soprattutto lombardo. Tre disegni metafisici (*Solitudine*, *Il Gentiluomo ubriaco* e *L'amante dell'ingegnere*) aprono sullo sviluppo successivo di Carrà e alludono a quadri famosi. Di Russolo, autore della macchina precorritrice detta « Intonarumori », un buon quadro: *Ricordi di una notte*, 1910, in evidente rapporto con soluzioni munchiane, e un'allegoria: *La Musica*, 1911, coraggioso, ma di cattiva lega. Di Severini gli ottimi: *Ballerine spagnole al Monico*, 1913 e *Geroglifico del Bal Tabarin*, 1912, oltre a qualche altro pregevole. Per De Chirico presente con due bellissime sale « metafisiche » occorrerebbe spendere uno spazio che in realtà mi manca. Rimando quindi al penetrante capitolo di Michel Jean su *Il Surrealismo* (Bompiani, 1959) dedicato a questa produzione di De Chirico, importante per le sue anticipazioni e connessioni con l'arte europea oltre che per il proprio intrinseco valore. Il fatto che il pittore abbia rinnegato questo suo periodo, se non proprio a parole certo con i fatti, ne accresce il carattere misterioso e inquietante. Prive del loro autore, queste opere hanno acquistato in silenzio e in lontananza. Quanto alla sua influenza sugli americani (che lo conobbero ufficialmente in una mostra intorno al '33), mi vengono in mente almeno tre nomi: Ben Shahn, Edward Hopper e John Hultberg.

Pregevole la scelta di Modigliani con una decina di quadri e vari disegni: tra i primi un suo capolavoro tardo *Grande nudo*, 1919. Anche Morandi è presente con una sala dove fa spicco una perfetta *Natura morta*, 1916, insieme ad altre due del '38 e del '39. Scarsamente rappresentato Sironi, a sufficienza e con buoni pezzi Campigli e De Pisis. Due pezzi per Casorati. Di Scipione il famoso, giustamente, *Piazza Navona*, 1930. Assenti non ne mancano (da Prampolini a Spazzapan), ma il giudizio critico che deriva da questa scelta mi pare decisamente centrato.

Altrettanto non si può dire per la scelta dal '45, sebbene la colpa di ciò non vada, con tutta probabilità, addossata solo agli americani, ma anche ad una situazione della critica italiana un po' troppo propagandistica e confusa e all'attivismo mercantilista sempre in crescita, oltre che ad una particolare congiuntura dell'arte italiana d'oggi: infatti non sono sorti, in questi anni, un movimento autonomo e insieme di inserimento internazionale come fu allora il futurismo, che raggruppò alcune delle personalità più importanti, sia pure momentaneamente, e neppure un avvenimento così inconfondibile come la pittura « metafisica » di De Chirico, i due fatti che, come abbiamo visto, hanno maggiormente polarizzato l'attenzione degli americani. Lo sviluppo dell'arte italiana del dopoguerra in effetti, seppure con motivazioni differenziate e originali e con personalità di alto livello, ha trovato le sue radici altrove: dall'astratto-concreto all'informale. E per quanto quest'ultimo abbia costituito un avvenimento culturale e morale di enorme portata (contrariamente, toute proportion faite, a quello che rappresentò l'astratto-concreto con le sue alternative tutte formali), non è obbligatorio che un americano, dopo aver apprezzato Riopelle o Mathieu, riesca a capire le novità sostanziali di Morlotti e di Moreni, due artisti che hanno fatto « rottura » in Italia e che, pur essendo di primo piano, non figurano nella mostra a Palazzo Reale (dove invece si sono fatti largo Corpora, Scialoja e persino Tancredi, Bacci, Cremonini). « Inventore » senza possibilità di equivoci è stato scelto Burri con quattro pezzi, oli e juta: dopo la prima impres-

sione d'urto di fronte a una materia così immediatamente analogica ci si accorge che col passare del tempo si ridimensionano all'enigmatica preziosità dei « quadri ». Questi, dal '51 al '55, rivendicano, rispetto a quello che dicevo prima, parecchie priorità. Ma è stato dimenticato Fontana, se non di nome (ha un *Crocifisso* in ceramica del '48), certo di fatto. Capogrossi è presente con tre quadri tutt'altro che tra i suoi migliori. Vedova con quattro tele ben scelte tiene il posto assegnatogli e così Birolli ben rappresentato, con tre quadri, dei quali il migliore è *Elegia per un paese felice*, 1954. Scorrendo il catalogo: un bel *Nudo*, 1951 di Pirandello, che non deve essere dispiaciuto ai pittori realisti americani più avan-

zati come Levine, due quadri del '48 *Uccisori del capolega* e *Mangiatori di angurie* del miglior Guttuso insieme ad altri meno significativi, due Cassinari, un notevole Pizzinato *Primo maggio*, '48, un limpido collage di Magnelli '49, due Music, una sala di Afro, qualcosa di Vespignani e di Muccini. Concludono il catalogo, Santomaso e Cagli.

Quanto alla scultura, oltre a un Martini *Dedalo e Icaro*, 1934, Marini ha la scelta più cospicua (3 teste, 2 Cavallo e Cavaliere, 2 nudi, un piccolo toro e una tempera) insieme a Manzù e Mirko, eppoi Fazzini, Minguzzi, Greco. Le ricerche più moderne sono rappresentate da un ottimo pezzo di Garelli *Figura n. 2*, da Viani e da Mastroianni.

CARLA LONZI

TEATRO

I sequestrati di Altona

Con Sartre il discorso teatrale si fa letterario e filosofico, ogni sua opera muove da questa dimensione che dall'interno porta a maturazione fatti e idee, concludendo la rappresentazione verso forme dialetticamente approfondite di immagini e di pensiero. Il teatro di Sartre è dimostrazione di una tesi ideologica; nasce e vive per le idee che riconnette ad un clima, ad una esperienza, porta la testimonianza viva ed inquieta su un mondo contemporaneo.

La contemporaneità di Sartre è il tratto forse più tagliente del suo impegno di uomo presente, teso a riscoprire la correlazione esistente tra le idee e l'umanità. Tra la sua visione del mondo e quell'essere legato alla esistenza, nel momento stesso in cui accade.

La protesta di Sartre diviene, in questo suo ultimo dramma, la protesta distruttiva di Frantz, diviene l'accettazione responsabile e critica di una

sua eticità perduta sin nel ricordo recitato della adolescenza, quando Frantz, evocato come ombra, viene a testimoniare della sua inquietudine romantica. « Petit prince! Petit prince tu veux porter le monde sur tes épaules » gli dirà il padre che non lo vuole capire.

Il carattere del dramma è incentrato su questa consapevolezza di un personaggio dominato dal rimpianto, che sente implacabile, su di lui, gravitare questo senso di impotenza a reagire alla vita. Impotenza nel rovesciare i dettati del regime nazista contro i principi della dignità umana; impotenza stessa nell'accettare la cinica indifferenza del padre: « Dans vingt ans... qui donc se suviendra de Hitler? ». Nasce, allora, il dramma da questa frattura tra la coscienza e la ragione e l'incubo crudele della guerra nazista che coinvolge nella efferratezza anche Frantz; è il segno di una alienazione profonda, la premessa per una disperazione folle, che è il tratto saliente de

I sequestrati di Altona. Il dramma accade nel 1959, nel segreto di una di quelle grandi famiglie industriali, sopravvissute al regime, condizionatrici della storia tedesca, nel bene e nel male. Sotto l'aspetto apparentemente privo di contrasti, si cela quel principio della distruzione che è l'unica forza morale che dilata sentimenti ed emozioni. C'è consiglio di famiglia nella vecchia casa paterna, ad Altona. Il vecchio industriale, condannato da un terribile male, vuole predisporre ogni cosa per la successione.

Nell'antico salone domina il ritratto del figlio «morto», Frantz, ufficiale tedesco. Ma Frantz non è morto: il padre ha accreditato questa versione per sottrarlo alla punizione dei suoi delitti di guerra. In realtà Frantz si è «sequestrato» da tredici anni in un appartamento della vecchia casa, sotto la soffitta, perduto dietro la disperazione di non capire più nulla delle cose del mondo. Crede che per i crimini di cui si è macchiata, la Germania sia ora un immenso rogo dove la vendetta e la giustizia dei vincitori abbiano cancellato ogni forma di vita; crede perché si rifiuta di vedere, perché la sua convinzione della necessità della punizione alla colpa è più radicata della stessa logica e della stessa ragione. C'è in questa convinzione feroce, un senso spietato, quasi teologico della condanna, un senso «protestante» di intendere Dio come strumento di vendetta, lontano dalla comprensione delle colpe. La sorella è l'unica donna che Frantz ha affrontato, conosciuto ed amato in questi anni di esilio; la ragione dell'incesto fa parte di un clima che Sartre ha voluto creare per far meglio accettare la comprensione e l'inganno. La sorella accredita questa *assenza* dal tempo, questa visione apocalittica di una Germania che, fuori dalle mura di quella stanza, non vive, come perduta nella catastrofe. È un sottile gioco di inganni, dove la finzione di un tempo inesistente dà ai gesti il carattere aspro della violenza, dell'isteria improvvisa. Frantz parla alle ombre, incide i suoi discorsi impossibili («l'homme est mort et je suis son témoin»). I suoi *giudici* sono nascosti in alto, oltre il soffitto. Sono i «granchi», misteriose presenze invisibili, alle quali confida la sua disperata commedia. Sono il

suo modo di sentirsi collegato con la coscienza, direttamente, senza intermediari.

Sartre, a proposito di questo tendere verso l'alto, parla di testimonianza protestante: «i cattolici hanno troppo bisogno, anche quando non credono alle gerarchie ecclesiastiche, di trovare intermediari tra se stessi e le proprie colpe. I protestanti no. Considerano la colpa irreparabile perché bisogna renderne conto direttamente, senza intermediari». Questo senso luterano, che si era già affacciato in *Le diable et le bon Dieu*, è proprio del filosofo educato sui testi di Hegel e di Heidegger e che guarda alla Germania come alla terra delle soluzioni portate all'eccesso, del romanticismo delle esasperazioni impossibili e della dannazione totale. Si potrebbe quasi configurare, per un teatro non indifferente, un misticismo razionale dove condanna o salvezza sono termini integrali che coinvolgono il cuore e l'intelletto dell'uomo.

I sequestrati di Altona è una testimonianza di questa esasperazione, di questa tragedia che viene su da una situazione obbiettiva, da un giudizio negativo su un paese che ha lasciato consolidare tutte quelle che Sartre individua come le forze maligne, le forze che hanno preceduto il nazismo e che seguono il «miracolo economico» della Germania d'oggi. Ma è anche — coerentemente con la filosofia sartriana — la spiegazione di una esistenza densa di problemi, densa di umori precisi, densa di quella *coscienza di non poter resistere al male* che rende i personaggi vittime consapevoli e non esseri capaci di agire positivamente sulla società.

A rompere il mondo di isolamento di Frantz, a rompere la convenzione, creata con la complicità della sorella, di una esistenza fuori dal limite della temporalità rigorosamente razionale nel suo assurdo implacabile, tende Johanna, la cognata, su istigazione del padre di Frantz. Una volta impostasi alla sua presenza, cercherà di fargli accettare la misura del tempo, rompendo la convenzione dell'irreale. «Entrez dans ma folie, j'entrerai dans la vôtre»: ma la rete fitta della disperazione non si può infrangere senza lacerare la stessa esistenza. La rivelazione che al di là

della finestra murata, la Germania ha ripreso a vivere, porta alla rottura di una finzione (« J'ai souhaité la mort de mon pays et je me séquestrais pour n'être pas témoin de sa résurrection ») e alla fine di tutto quel mondo di Frantz, costruito per meglio gridare la profonda incapacità di esistere e la necessità di espiare per i propri errori e per gli errori degli altri (« j'ai pris le siècle sur mes épaules et j'ai dit: j'en répondrai »).

Dialetticamente configurato, il personaggio di Frantz diventa simbolo di una incapacità di affrontarsi, e il suicidio finale vale come condanna di una posizione estrema. Dai romantici ad Hitler potrebbe compendiare la storia di un secolo di esasperazioni, di lotte individuali, di esaltazioni da superuomini. La problematica moderna, nel dramma di Sartre, entra a rovescio, muovendo dalla configurazione di un caso limite, esprimendo l'estrema condanna di posizioni sbagliate racchiuse in un rifiuto totale dell'esistenza. Drammaticamente si sfaccetta in una situazione teatrale chiara e precisa, dalla prosa nervosa che doveva trovare nella rappresentazione un tono meno recitante e quasi da lettura. Giorgio Albertazzi, che oltre l'interpretazione, ne ha curato anche la regia, avrebbe dovuto tener presente questa forza della parola intesa come pensiero più che azione, non abbandonandosi ad una ricerca quasi melodrammatica dell'espressione. Tutti i personaggi — ad eccezione forse per la sorella Leni — hanno subito questa curvatura di tipo ottocentesco, privando il dramma di quel disperato senso moderno di angosciosa implacabilità.

Anima nera

Per *Anima nera* converrà richiamare le parole che qui scrivemmo a proposito di *D'amore si muore* — primo capitolo di un itinerario sentimentale di Patroni-Griffi che riporta sulle scene il gusto della tragedia d'amore, con un sottile intento di insoddisfazione romantica —: « l'aspetto segreto del teatro è sempre nella parola, nei gesti, nelle sfumature delle cose solo accennate, nei silenzi disperati che portano alla catarsi... ». Ed è necessario farlo perchè questo teatro che aspira alla

cronaca e cerca di rompere clamorosamente la convenzione di linguaggio, per entrare nei fatti comuni della vita, per trarne personaggi, gesti e situazioni morali, solo quando si fa letterario e la sua costruzione lascia gli schemi prefissi, definisce immagini ferme e precise, conclude una forma. La situazione stessa è dominata da questa inquietudine di ricerca; i protagonisti di *Anima nera* tendono a costruirsi una vita popolare, faticosa, cinica ma in fondo i loro atteggiamenti, lo stesso modo di porsi di fronte alla vita, sono impastati di un romanticismo letterario che filtra e rivela gusti precisi. Sin dalle prime scene si avverte questa ambizione: il protagonista, Adriano, nonostante la « popolarità » che deve esprimere e la miseria morale che lo impasta, dice alla giovane moglie: « Amore per me sei tutto quello che non ho mai avuto. Prato verde, fresco che sto seminando, fiori bianchi che vivono dentro di te... sei vento di mare, conchiglia, sabbia calda. Sei anche un cancelletto di giardino tutte rose, rose bellissime intrecciate dentro... ». Tutto il dialogo è teso a questa ricerca di un'espressione esagerata ma precisa che contrasta con la struttura con la quale si è voluta rappresentare una situazione, una Roma squallida di periferia, un ambiente minore, un giovane di « vita » moralmente perduto, una ragazza per bene scappata di casa, per sposarsi quel « corpo » volgare e romantico. Quindi, è soprattutto una questione di stile che bisogna cominciare a risolvere perchè è dallo stile che traggono conseguenza l'intreccio e i fatti. Quell'irrompere di immagini che valgono a definire uno stato di ebbrezza o di rabbia; quel ricordare un crudo passato come cosa preziosa in cui è restata la « parte più disperata — ma meravigliosa — della esistenza » denotano questa tendenza ad un teatro da rivivere soprattutto nella memoria, secondo gli schemi e le abitudini di un tempo ritrovato. Non importano ambienti, personaggi, costume: solo stati d'animo e giudizi morali sono i valori ai quali tende lo scrittore. La disperazione deriva dall'incomunicabilità di due esseri; da questo assoluto bisogno di amore e al tempo stesso da questa tragedia del silenzio. Renato — il protagonista di *D'amore si muore* — si ucci-

deva perchè incapace a farsi comprendere; Adriano sopravvive a patto, però, di far morire, dentro di sè, il suo passato, inventandosi per amore « una esistenza più garbata e gentile ». Ed è interessante scorgere come a queste soluzioni si arrivi attraverso opposti caratteri — due donne diverse — una volitiva, dura, conclusa in senso moderno, Elena; l'altra una fragile, scontata figurina di ragazza, Marcella, buona tutt'al più a credere nell'eterno amore.

L'amaro ritratto di Adriano è, però, una condizione solamente enunciata; i suoi amori, le sue « mascalzonate », le sue tragedie incruente, persino i suoi incontri omosessuali non propongono un preciso carattere. La sua figura è appena appena intravista, più attraverso la tipicizzazione di un gesto — quel suo continuo pettinarsi, ad esempio — che attraverso una soluzione drammatica. È, insomma, un teatro ancora sceneggiatura quello che *Anima nera* propone: dove, cioè, le cose enunciate non si risolvono in unità di racconto. Esiste la espressione di uno stato d'animo, esiste una situazione capace di puntualizzare i lati in ombra di una società non ancora consolidatasi economicamente ma la conclusione finale sembra per lo meno ingenua e non sufficientemente approfondita. Certi squilibri, certi stati d'animo nascono da questo vivere disordinatamente, da questo non afferrare la esistenza di alcuni valori-base ma la fusione tra personaggi e ambiente è ancora irrisolta. Adriano è uno di quei tipi che si « dannano l'anima » per non perdersi (« diventa anche tu un mascalzone come me, diventalo presto altrimenti sei perduto! ») ma in fondo è un gran bravo ragazzo se si accomoda ad accettare la morale, non per convinzione ma per far piacere alla moglie: (« La morale è una grossa fregatura. Però

dice che è importante... non è vero: importante è chi lo dice »). La contraddizione sembra ironica, invita a riflessioni paradossali e disperde come impalcatura un racconto che in fondo resta inconcluso. Anche questa volta, come già in *D'amore si muore*, è il sentimento, intuito tra le pieghe di un'anima, che conta; sono lo smarrimento di un momento e la disperata forza di vivere, di amare, di concentrare la rabbia sulle cose indifferenti di una esistenza monotona. Patroni-Griffi ha questa penetrazione nei moti d'anima, rende l'intuizione: forse gli manca ancora il calore della meditazione, quel lento maturare, dentro di sè, delle cose, quel riviverle per oggettivizzare uomini e fatti.

I personaggi di *Anima nera* sono descritti senza dimensione, restano attaccati alle situazioni che esprimono al momento, ma non hanno un piglio drammatico o un loro rilievo psicologico. Gli avvenimenti ricordati — la guerra, la prigionia, i piccoli affari di dopo — non sembrano aver inciso sui loro caratteri. Così, resta incomprendibile il gesto di Adriano di rinuncia ad una esistenza concepita quasi paganamente; resta legato più che altro al capriccio, il ritorno di Marcella ed il suo impegno a comprendere; resta solo come una felice intuizione, quel personaggio di Mimosa, una prostituta ragionatrice e romantica ad un tempo, legata ad un passato, che lo spettatore appena intravede, da lei paragonato ad « una valigia preziosa ».

La regia di Giorgio De Lullo è stata precisa nell'intuire il disegno generale dell'opera; meno felice è apparsa nei dettagli, in quel non aver saputo rendere la simultaneità delle azioni, ricoprendo, con un maggior senso di guida, le parti disadorne del testo.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Moda ed eleganza nella stagione 1959-60

La cosa non è nuova: quando una certa moda raggiunge la provincia remota, nella città dove nacque essa è già sepolta sotto le nuove più recenti creazioni: e sappiamo che spesso il ciclo della moda si riproduce esattamente nel campo dell'arte allorchè le nuove correnti la animano e la agitano. Naturalmente il ciclo della moda nell'arte è più lungo; è il propagarsi lento dei cerchi che il sasso della novità lanciato nello stagno spinge verso le sponde lontane, per cui a volte quando essi arrivano a sollevare il livello dell'acqua sulle rive remote, del sasso lanciato non c'è più traccia e spesso neanche memoria.

Se volessimo trarre una conclusione dalla stagione musicale testè trascorsa, dovremmo dire che le espressioni più o meno recenti del *serialismo*, del *puntinismo* nonchè dell'*elettronismo* (e tutti questi *ismi* ci vengano perdonati) hanno raggiunto il limite estremo; le periferie squallide degli sprovveduti, dei poveri di spirito che cercano di attaccarsi a qualche autobus in moto non avendo capacità di pilotare se stessi nel campo difficile della creazione e della invenzione. È il malinconico spettacolo di sempre: in lunghe file attendono che l'autobus delle novità passi davanti a loro per salirci sopra: incapaci come sono di procedere da soli, sperano ad ogni passaggio che un po' di posto venga fatto anche a loro ed invece, poveretti, non riescono che ad attaccarsi ad un angolino di maniglia, a montare sopra una frazione di predellino per cadere malamente alla prima curva e alla prima sbandata. Nell'autobus non c'era più posto per loro; il caposcuola al volante e i più degni seguaci comodamente sistemati sui sedili della rinomanza se non addirittura della fama; e lì dentro non ci sono posti in piedi.

La stagione or ora trascorsa sarebbe agevole raccogliertela perciò sotto l'insegna delle conversioni e delle trasformazioni: musicisti insignificanti

eppur noiosi, incapaci eppure insistenti, ammessi a volte nell'angolo morto di un programma di fortuna, li abbiamo visti di nuovo alla carica sopra i carrozzoni di quegli *ismi* di cui si parlava poc'anzi; e come sempre accade, per amore del proselitismo hanno avuto un posticino in qualche festival minore, in qualche ciclo destinato a questa o a quella corrente, cosa che capita, e lo vediamo da tempo, ogni qualvolta le acque della musica sono agitate dai venti rivoluzionari, chè, nei periodi di bonaccia, i convertiti di oggi sono di solito i sostenitori più noiosi del conformismo e dell'accademismo.

Perciò questo è stato l'anno che ha aperto molti cuori delusi alla speranza, che ha alimentato alcuni mercati editoriali e dato un po' di lustro ai sostenitori del nuovo, anche di quel nuovo che è diventato già vecchio. Secondo noi è stato un anno provvidenziale perchè ha fornito una ulteriore pietra di paragone a quanti nel *nuovo* intendono dividere il buono dal cattivo, quanto ha valore da quanto non sa di nulla. Non ce ne sarebbe stato bisogno forse, chè le baggianate si qualificano facilmente; ma non tutti gli ascoltatori sono provveduti di facoltà discriminatrici, e come era facile una volta per molti far confusione tra il recitativo retorico e la melodia funzionale, così oggi moltissimi elargiscono a chi non li merita gli applausi che vanno attribuiti ai Webern, agli Schoenberg, ai Dallapiccola e ai pochi altri che hanno dato alle loro creazioni inconfondibile fisionomia. Basta appena che l'ultimo venuto aderisca a un determinato movimento estetico perchè si facciano avanti gli attuari a misurare la forza della corrente, forza basata sul numero degli aderenti come si trattasse di un movimento politico, o peggio ancora, di un partito. La cosa invece è molto diversa. Chi ha avuto modo o necessità di seguire il cammino della musica di oggi, di leggerne le partiture più recenti, di approfondire lo studio degli schemi che tentano guidare i suoni puri emessi dalle vibrazioni elettroniche, ha con-

statato che cotesti linguaggi oggi tanto diffusi è facile esaminarli con coscienza estetica sì da consentire di cogliere quanto in essi è vero, autentico, necessario, e allontanare quanto è derivazione inutile, accodamento accademico, se non servile; e di cotesta parte decisamente negativa si viene a scoprire che gli autori sono i soliti noti personaggi che cercano fuori di sé quel che non hanno in sé, e sono sempre in attesa del primo movimento rivoluzionario che dia loro il pretesto di apprendere una tecnica e di servirsene alla meglio per sfruttare il primo sbalordimento generale, quando, non ancora nati gli antibiotici per la salute estetica, è facile darla ad intendere, intrufolarsi insieme con i buoni là dove c'è qualche onore da raccogliere e, insieme con esso, qualche briciola di pane.

Ogni generazione musicale ha in serbo i suoi gregari e, accanto ai tradizionalisti costanti, ha le pattuglie dei saccheggiatori e sfruttatori dei successi altrui. La cuccagna dura qualche tempo, poi tutt'a un tratto i confronti si ristabiliscono pericolosi, e i malaccorti debbono rapidamente rientrare nell'ombra se non vogliono subire l'annientamento spietato. Ricordiamo il periodo successivo ai primi trionfi straussiani dove i più modesti insegnanti di armonia si mascherarono da straussiani; il momento di Debussy e di Ravel, cui seguì la torbida parentesi delle atmosfere sonore, dei tentativi esatonali che gli imitatori usarono suscitando ilarità profonda nei tempi lontani dell'altro dopoguerra; l'entusiasmo degli strawinskiani dediti a pestare ritmi senza logica e ragione, degli hindemithiani pomposi costruttori di contrappunti inutili e infine gli eredi di Schoenberg, di Berg e di Webern che seguono a grande distanza di anni quei preziosi e ammirati maestri. Oggi vediamo anche elevati alla gloria

dell'arte gli innocenti rumorosi compagni della nostra esistenza materiale quali i tram, le ferrovie, i rubinetti dell'acqua e finanche gli sciacquoni. Ce li stanno regalando nelle loro sonorità gli studi di fonologia dove si sono insediati nel tentativo di imitare i buoni quali Berio, Maderna, ecc., quanti sperano ottenere dall'elettronica quel che non hanno ottenuto imitando Strauss, Debussy, Strawinsky, Schoenberg, ecc. Noi, e molti con noi, preferiamo le voci naturali e ingenuie dei tram, dei treni, dei rubinetti ad una loro cattiva imitazione; ed abbiamo la sensazione che la nostra sia una opinione alquanto diffusa.

Dunque per concludere sulla stagione musicale terminata con il sopravvenire dell'estate, possiamo dire che essa ha segnato una ulteriore propagazione delle correnti proiettate verso le conclusioni estreme dell'elettronica: più numerosi gli aderenti, più numerose le conversioni, maggiori quindi le domande di imbarco sul carrozzone di moda. Era il momento che aspettavamo con ansia, il momento in cui a tutti è imposto di mostrare le carte perchè bluffare diventa troppo difficile; di nuovo le valutazioni e i confronti entrano nel giuoco delle qualificazioni ed assistiamo a due interessanti fenomeni: i musicisti migliori mostrano finalmente il disagio per certe vicinanze e per certo proselitismo non controllato, e già tendono a distinguersi da quanti non meritano considerazione; il pubblico migliore, a sua volta, comprende che i metodi e i sistemi del comporre contano poco o nulla se non sono sostenuti dalle ragioni dell'arte.

Era logico: l'inflazione costringe alla rivalutazione; i buoni ed i veri sono pochi oggi come erano pochi ieri e l'altro ieri. Lo sapevamo, ma è necessario a volte che la moda si diffonda e dilati perchè l'eleganza finalmente si qualifichi.

MARIO LABROCA

CINEMA

Bergman in Italia

Per esser nato nel '21 (altri dice nel '18) ed esser dunque ancora un regista giovane, perciò impegnato a stimolanti competizioni e novità, non si può dire che Ingmar Bergman abbia conosciuto, almeno in Italia, una rapida fortuna. Chi legge la sua biografia, che è di un precoce, stupisce alla massa di lavoro da lui fornita quando il suo nome era pressochè ignoto al gran pubblico internazionale, quello dei dilettanti fanatici cui occorre una vedetta ogni stagione. Teatro in proprio e in sede di regia, narrativa, alla fine cinema, furono e sono i campi della sua attività iniziata nel '46, cioè sui venticinque anni. Ed ecco, dopo quasi tre lustri di negligenza, la critica esplode, sulla traccia di alcuni pionieri, in un'ammirazione che gli abbonati dei cineclub, giovanissimi e giovani, si affrettano a condividere: e i films dello svedese, vecchi e nuovi, dilagano dalle sale private a quelle pubbliche, tenendo il cartellone per giorni e giorni.

In effetti: se c'è un tipo di cinema che poco si addice al gusto e alla sensibilità mediterranea, questo è, nella sua linea essenziale, il cinema di Ingmar Bergman. Lui stesso, del resto, dovrebbe esserne convinto, ostinatamente legato com'è ai propri caratteri e temi nordici che lo dichiarano, anche a chi non ne conosca la biografia, figlio di pastore e tormentato dai veleni della discettazione protestante. Il cattolicesimo latino, con tutti i suoi compromessi e sobbalzi, vive e lascia vivere: ciascuno si aggiusta come può e Dio è grande. Ogni cattolico meridionale è avvezzo a destreggiarsi fra lo scetticismo, le tentazioni ereticali e un'affettuosa idolatria, senza soverchi turbamenti: pensando di se stesso quel che Colette diceva osservando i moti delle bestioline nei boschi di Montigny: si comportano molto male, «mais c'est si petit!». C'è da credere, invece, che se Lutero e Calvino non avessero trovato la via di nascere, i popoli del nord se li sarebbero inventati

per il proprio necessario tormento e quello dei loro nipoti, sino alla ennesima generazione.

Protestante tipico, dunque, inchiodato per abito mentale al conflitto fra libero arbitrio e grazia, fra morte e trascendenza, Bergman ha l'aria di fare del cinema una sorta di ministero sacerdotale inteso a squalificare il gusto della vita senza garantire la speranza dell'eternità. A questo scopo egli usa di tutti i mezzi che la tradizione figurativa del settentrione gli offre: danze macabre medioevali, magia simbolica, crudele carnalità, espressionismo, surrealismo. La natura, coi suoi brevi sorrisi e i suoi lunghi rigori invernali, egli la dissocia e la ricompone in superbe immagini demoniache, da consultare e leggere come le viscere delle vittime antiche e il volo degli uccelli. E anche le membra e i volti umani, implacabilmente accostati dalla camera, scrutabili piega per piega, divengono nelle sue mani oggetto di una indagine angosciosa, sempre sul punto di approdare a una conclusione che sempre si rifiuta. Tale la tecnica e la poetica del Nostro: ambedue, d'altronde tutt'altro che nuove nella storia del cinema nordico.

In questi mesi la fama dei suoi films è così dilatata e intensa che anche fuori delle grandi città è possibile procurarsi della sua opera una visione antologica esauriente. Nel centro di media misura che abitiamo, in genere piuttosto sprovvisto in fatto di spettacoli, si è avuta per esempio occasione di seguire contemporaneamente il lavoro dello svedese in quattro momenti del suo sviluppo: 1953, *Una vampata d'amore*; 1956, *Il settimo sigillo*; 1956, *Le donne attendono*; 1957, *Il posto delle fragole*. Documenti sufficienti, almeno per un giudizio di massima.

Sebbene un crescere ed allargarsi d'interessi e di possibilità espressive sia rilevabile dal primo all'ultimo di questi films, un'osservazione fondamentale s'impone a chi abbia serbato memoria del cinema intorno al '30: la persistenza cioè, in Ingmar Bergman, del clima espressionista e surrealista tipico in certi films nordici di quegli

anni. Murnau, Fritz Lang, Dreyer, Pabst rappresentano la calamita della sua bussola e in questa direzione finisce per orientarsi il suo indiscutibile talento, anche quando altri punti cardinali sembrano attrarlo e renderlo, per un momento, estroverso, curioso, felice. Ecco infatti nel meno recente *Una vampata d'amore* definirsi il genere che gli è più congeniale: Albert, uomo di mezza età, padrone di un circo miserabile, porta in giro i suoi saltimbanchi, altrettante maschere simboliche, per le piazze di pacetti inospitali, chiusi nei sordidi interessi di una vita elementare. È stanco, la sua giovane amante lo tradisce, sua moglie ha scelto di farsi mercantessa e lo respinge, l'amico clown lo tormenta con smorfie e pantomime da incubo, la spensieratezza della troupe è macabra. Il dramma culmina nel truculento pugilato fra il bolso Albert e il seduttore della sua ragazza, un cinico attore fallito: questo passo, crudele all'eccesso, ci riporta persino le sequenze insopportabili di un brutto — per una volta — film di Chaplin, il *Circo*, là dove il protagonista si dibatteva a lungo sul trapezio con una diabolica scimmia. Gli spettatori del pugilato ridono a crepapelle, quelli del film — gli italiani, almeno — non nascondono il disgusto e la noia. Perché, oltretutto, *Una vampata d'amore* è un film noioso.

Più macabro ancora, sebbene di una maggior nobiltà, è *Il settimo sigillo*: una specie di dramma-balletto ispirato ai temi del medioevale *Trionfo della Morte*. Vi si narra di un cavaliere crociato che, di ritorno dalla Terra Santa, porta in sé non la pace del volto sciolto ma i più angosciosi dubbi trascendentali. La sua ultima avventura sarà di trovare la sua terra invasa dalla peste e d'incontrarvi la Morte in figura di un misterioso monaco con cui inizierà una partita a scacchi di chiaro significato. Gli si accompagnano, nella strada verso il castello avito, certi poveri saltimbanchi: giovani però, una coppia di sposi col loro fiorente bambino. Il viaggio è denso di episodi terrificanti di un gusto fra carnale e allucinato. Appetati per ogni dove, una livida processione di flagellanti, il rogo di una giovane strega, una taverna di brutali paesani in disperata gozzoviglia (Breughel e Bosch non sono dimenticati) dove il povero sal-

timbanco è costretto alla danza dell'orso sulle braci ardenti. Tutto è simbolo, contrappasso, allusione trascendente, nè mancano spunti di polemica antipapista. Alla fine tutti morranno, meno la coppia dei funamboli; forse protetti dal sacrificio del mistico cavaliere.

Da questo film tenebroso ma, a tratti, di una indiscutibile qualità figurativa, l'ormai celebre *Il posto delle fragole* si distacca come un lembo di azzurro primaverile in un cielo tempestoso. Non che il tema trattato si volga a un sereno ottimismo, chè anzi la caducità e gli errori umani formano anche qui il tessuto delle vicende narrate: ma l'accorgimento di affidarne il senso a immagini evocate in sogno permette al regista un tocco leggero, di una eccezionale suggestiva freschezza. Chi sogna è il vecchio professor Borg, un onestissimo e valente medico che, sul punto di ricevere un alto riconoscimento accademico, ritorna in ispirito ai luoghi e ai fatti della sua giovinezza, provandone patetica nostalgia e qualche rimorso. Non sarà facile per lo spettatore dimenticare la tavolata del pranzo di compleanno in campagna riveduta dal professore: quando tutti i suoi fratelli e cugini erano giovani, e la giovinezza era nella luce degli alberi, del lago, della tovaglia, dei volti, ogni cosa ed aspetto esaltati nella libertà delle scelte, nell'incanto della speranza. E non importa che i simboli funesti si riaffaccino con la rapida intensità dei colpi maestri (basti citare il carro funebre, la ruota che si spezza contro il lampione e rimbalza minacciosa): tutto è ormai accettato, scontato come la necessaria fine da cui solo i ricordi si salvano. Insieme coi ricordi, i rimorsi: da futili circostanze — le reazioni della vecchia governante, i problemi della giovane nuora — il professore vien portato a sospettare di aver peccato di negligenza nel campo degli affetti famigliari, di incomprendimento per la moglie defunta. I conti non tornano, ma al tempo passato non si rimedia che con la saggezza, la lucida rassegnazione, l'indulgenza. A questi risultati egli approda durante il suo viaggio verso Lund, dove gli conferiranno la laurea ad honorem. La cerimonia infatti ha luogo (e la consegna del *pileum*

dottorale è condotta col più garbato umorismo) ma intanto il professore ha raggiunto pacatamente la convinzione di non essersi comportato nella vita come doveva. Una grande dolcezza gli scioglie il cuore per i morti e per i vivi, specie per la nuora, una ragazza moderna che suo figlio, medico come lui e come lui un po' disumano, stenta a

comprendere. A questo punto e su questo episodio (i rapporti coniugali, la posizione della donna nel matrimonio) vien fatto di pensare che qualche motivo ibseniano gravi sulla formazione di Ingmar Bergman. In tal senso *Le donne attendono*, film decentemente scialbo, par rappresentare un esperimento poco riuscito.

ANNA BANTI



Prezzo lire 750