

Le idee contemporanee

LINGUAGGIO COMUNE E LINGUAGGIO POETICO

Il dodici marzo del 1960 è andato in onda, sul programma nazionale della Rai, un radiodramma di Giovan Battista Angioletti: *La notte di Elsinora*. L'autore immagina che un attore che interpreta la parte di Amleto si innamori durante la recita della donna che interpreta la parte di Ofelia. Questa donna egli l'ha conosciuta ora sulla scena: l'ha vista cioè solo nella veste del personaggio da lei interpretato e così, anche lui, è stato conosciuto da lei solo nella veste di Amleto, attraverso le parole e gli accenti di questo. Terminata la recita l'attore vuole prolungare, anche nella vita, quell'idillio che è stato recitato, e mentre segue la donna, la chiama col nome che solo conosce di lei: Ofelia, e si fa riconoscere da lei col nome di Amleto. E in questa finzione che continua nella vita quella appena appena terminata della scena egli si rivolge alla donna con le parole stesse di Amleto, e con queste parole, non sue, le esprime il suo amore; e la donna, incantata da quelle parole, si innamora di colui che le pronunzia. Ma cessata l'illusione della scena e acquistata la coscienza della realtà in cui ormai la vicenda è vissuta, l'attore abbandona la veste di Amleto e comincia a parlare questa volta con parole sue, che non gli vengono in prestito da qualcuno ma che il cuore stesso gli detta. Ma la donna questa volta rimane delusa; quelle parole dettate da una sincera commozione non la commuovono. L'attore allora, di fronte alla delusione di lei, vedendosi tradito dalle sue espressioni, da quelle che sono veramente sue, le abbandona, e ritorna alle parole di Shakespeare, e attraverso di queste soltanto riesce a penetrare nuovamente nel cuore della donna.

Il tema è veramente suggestivo, e altrettanto suggestiva è la forma in cui esso è presentato. L'Autore ci presenta con leggeri tocchi e ci fa sentire quell'atmosfera creata dalla

recita e che si prolunga, al di là da essa, nella vita. Dal punto di vista dell'arte il lavoro a me sembra pienamente riuscito. Anzi vorrei fare una considerazione, a questo riguardo. Si è parlato molto dei mezzi specifici che la radio possiede per esprimere situazioni e stati d'animo. Rudolf Arnheim addirittura considera l'insieme di questi mezzi come una nuova forma d'arte capace di parlare un suo proprio linguaggio, così come fanno le altre arti: la radio è vista non come un mezzo di trasmissione di valori estetici già esistenti, ma come creazione anche di questi valori, creazione autonoma e indipendente. Ora a questo riguardo il lavoro dell'Angioletti ci sembra un notevole esempio dell'impiego che si può fare dei mezzi più specificamente radiofonici. Molti degli effetti sono ottenuti infatti con l'uso di questi mezzi: suoni, voci, risonanze, rumori ora vicini ora lontani, silenzi. Nello stesso tempo però, se questo lavoro deve valere come esempio, esso segna anche il limite della teoria dell'Arnheim: perché non c'è dubbio che l'essenza di esso sta nel suo valore, come si dice, letterario: l'Autore si esprime soprattutto attraverso il dialogo, il quale rimane così alla base di tutto il radiodramma.

Tutto questo riguarda il valore estetico del radiodramma in questione. Ma, in un'opera d'arte, si devono prendere in considerazione soltanto i suoi valori estetici? Io penso, al contrario, che sia legittimo prendere in considerazione anche il contenuto di idee che in essa si esprime, specialmente poi se si tratta di un'opera come questa che stiamo esaminando nella quale l'Autore afferma, direi, una propria tesi (purché sia ben chiaro che questa considerazione fatta a parte non incide né positivamente né negativamente sulla valutazione estetica dell'opera esaminata). Ora è appunto nei riguardi delle idee qui sostenute dall'Angioletti che io vorrei fare alcune mie riserve.

L'attore parla con le parole sue e così esprime i suoi sentimenti, e la donna rimane indifferente; ricorre a parole non sue, alle parole di Shakespeare, e tocca il cuore della donna. Qui si apre un distacco fra il linguaggio comune e il linguaggio dell'arte: l'uno incapace di esprimere i sentimenti e l'altro solo capace di dare a questi la loro espressione adeguata. Ma io domando: da dove sorge questo linguaggio del poeta, questa magia capace di commuovere il cuore degli uomini? Il poeta, quelle parole, quelle espressioni, quei modi di dire, quei toni, non li ha cercati e colti alla fine in un linguaggio che già esisteva, vivo e palpitante, la lingua parlata da tutti? Il significato, la forza emotiva, la capacità di toccare il cuore, quelle parole, quelle frasi, quelle espressioni, già li possedevano prima per tutti coloro che usavano quella lingua e il poeta se ne è servito perché le ha trovate così espressive, così ricche di significato, così piene di forza emotiva. Se così non fosse, se il poeta parlasse un suo proprio linguaggio, se le sue parole avessero in lui un significato del tutto diverso da quello che esse già hanno per le altre persone, quelle parole non

sarebbero comprese, non penetrerebbero così facilmente nel cuore degli uomini, non avrebbero, come si dice, una portata universale. Il poeta (l'ho detto anche altrove) e un po' come l'*Omero* di Giambattista Vico, che raccoglie il meglio delle espressioni già esistenti: raccoglie, sceglie, seleziona, coordina, armonizza, e crea così l'opera d'arte, che si stacca perciò dal linguaggio comune ma è formata nello stesso tempo da elementi tratti tutti da questo. Tanto è vero che se un poeta parla una lingua a me sconosciuta io non intendo niente di quello che lui mi dice; e tutti quegli artisti (o mancati artisti) che hanno voluto cercare un linguaggio formato di espressioni mai da nessuno usate, non ricavate da un linguaggio già esistente col suo significato proprio, ma alle quali il significato lo dava per la prima volta colui che le usava, non sono riusciti a fare dell'arte, e le loro produzioni sono rimaste tutte opere da iniziati, segni e parole che solo un cifrario adatto può rendere comprensibili ma che non si traducono mai in immagini e sentimenti per chi li contempla.

Ma se è così, un netto distacco fra l'espressione comune e quella usata dal poeta non può più esistere perché tutte sono fatte della stessa sostanza. Anche l'espressione di un uomo comune può essere efficace e suggestiva come quella del poeta perché è forse quella della quale il poeta andava appunto in cerca e ora ha trovato e ha usato nella sua poesia. Certo l'espressione dell'artista (del vero artista) è frutto di una scelta, di una selezione accurata, siamo d'accordo, mentre l'espressione comune può essere una fra le tante, colta così senza quell'opera di filtro messa in atto dal poeta; ma quando un uomo comune riesce, sia pure in un raro momento, a cogliere l'espressione migliore, quest'espressione non è di natura diversa, né meno efficace e significativa, di quella del poeta. L'uomo comune potrà sì parlare ora con parole proprie, ora con parole prese in prestito (si può dire) a un poeta; ma fra i due linguaggi può non esserci nessuna divergenza, e può benissimo accadere che si passi dall'uno all'altro alternativamente senza che si avverta nessuno stridore o stonatura in questi continui passaggi.

E c'è un altro problema collegato strettamente con questo, che è anzi un altro aspetto di questo: il problema del rapporto fra arte e vita. L'uomo parla con le parole sue e la donna non lo ascolta; parla con le parole del poeta e la donna si commuove. Ma di chi si innamora la donna? Dell'uomo o dell'attore? O meglio, dell'uomo o del poeta del quale egli non fa che ripetere le espressioni? Se l'arte è qualche cosa che ci porta al di sopra della vita, è anche vero che la vita rimane al di sotto di essa, al di fuori di essa. È vero che noi riusciamo ad elevarci fino ad essa, ma non siamo più noi quando raggiungiamo quelle altezze, e infatti quando ritorniamo in noi stessi (l'attore che torna ad essere uomo), in quelle meschine proporzioni non siamo riconosciuti per quelli che eravamo nel momento della visione estetica. L'arte intesa così non è qualche cosa che entra e si immette nella

nostra vita (che è la vita di tutti i giorni) e le dà tono perché nello stesso tempo essa il suo tono lo prende da quella stessa vita; essa è qualche cosa che ci porta al di sopra della vita, ma appunto perciò quando noi torniamo alla nostra vita, a quello che realmente siamo (l'uomo innamorato e non l'attore che recita con parole altrui la parte dell'innamorato), l'incantesimo si dilegua e la funzione dell'arte, alta e sublime quanto si voglia, viene improvvisamente meno e noi ci accorgiamo allora di quello che veramente siamo (un uomo incapace di conquistare il cuore di una donna).

A questo punto però, e prima di concludere, io debbo fare una confessione. Io ho sentito una sola volta il radiodramma dell'Angioletti, e non ho avuto poi la possibilità di leggerne il testo. D'altra parte capisco che chi compone un'opera d'arte, un dramma specialmente in cui l'autore parla solo per bocca dei suoi personaggi, non ha la possibilità (e nemmeno del resto l'intenzione) di dare una esposizione precisa e compiuta della propria tesi. Non escludo perciò la possibilità che una conoscenza più precisa e più sicura del pensiero del nostro autore mi porti e rivedere le mie affermazioni.

GIOVANNI A. BIANCA

Postilla

Il Prof. Bianca, noto studioso di estetica, in particolar modo attratto dai rapporti tra arte e nuovi mezzi espressivi, ha certamente ragione quando afferma che linguaggio comune e linguaggio poetico non possono venir contrapposti in un'opera d'invenzione. Ma nel mio radiodramma io non intendevo affatto di creare polemicamente un dissidio fra due forme espressive. Forse, anzi di sicuro, non sono riuscito a chiarire il mio intento; in verità, io cercavo di rappresentare l'esaltazione di una giovane attrice che, nelle vesti di Ofelia, sperduta nei sotterranei del castello di Elsinora, si illude di trovarsi al cospetto non del suo compagno attore, bensì del « vero » Amleto; mentre l'attore, preso egli stesso dalla suggestione particolare dell'ambiente, ha la sensazione, a sua volta, di trovarsi accanto alla « vera » Ofelia. Da ciò, e unicamente da ciò, provengono le forzature « shakespeariane » del linguaggio, legittimate altresì, quasi per forza d'inerzia, dall'aver i due giovani appena finito di recitare la tragedia nel cortile del castello.

Quando essi si rendono conto della realtà, « Amleto », da uomo semplice qual è, torna subito alla « prosa » quotidiana. Ma « Ofelia », femminilmente più complicata, avverte quasi come un'offesa quella caduta di tono, e reagisce, trasferendo il suo insopprimibile potere d'illusione dalla fantasia ecci-

tata alla poesia. Gli spettri non esistono; ma la poesia esiste, e nessun uomo « vivo » ha diritto di tradire le parole dei poeti, sia pure per proclamare la propria modesta e onesta normalità.

Posto in questi termini, mi sembra che quel mio radiodramma (nel quale purtroppo ho dovuto, all'ascolto, rendermi conto di quante intenzioni siano rimaste tali, oltre a quella qui denunciata) non proponga una scelta di linguaggi. La scelta la compie, per le ragioni suaccennate, l'estrosa Ofelia. L'autore, dal canto suo, nella protagonista s'immedesima soltanto quando essa difende i diritti della poesia (ma non del vocabolo « poetico ») sui troppo precisi e troppo pratici programmi di vita.

Sono tuttavia lieto che quel mio piccolo lavoro radiofonico abbia offerto al Prof. Bianca il motivo per esporre alcune sue idee di indubbio interesse per la nostra rivista; e di ciò, come dei suoi troppo benevoli apprezzamenti, qui lo ringrazio.

G. B. A.

EPOCHE DI CATACOMBE

Nella complessità del processo storico sembra di avvertire un continuo movimento pendolare. Ma non segna, questo oscillare del pendolo, periodi regolari, quanto ad ampiezza e a tempo, e quindi quanto a velocità. Al contrario, chi assiste, percependolo in qualche modo, a codesto moto dell'invisibile pendolo, vien sempre sorpreso dal suo veloce ritorno, che coincide con l'indicazione di un'ora decisiva della storia, se l'avvenimento si verifica nel presente. E quando si tratta del passato, la sorpresa trova rifugio in concetti quali quello di decadenza, di caduta, di catastrofe. Tali concetti sogliono rispondere a verità.

È vero, difatti, che la storia, quale s'è svolta fino ad oggi, è seminata siffattamente di catastrofi, che potrebbe piuttosto dirsi che essa sia seminata in una sorta di suolo catastrofico, dal quale a volte si solleva fino a toccare la zona della libertà, della ragione — che al tempo stesso è poesia — di ciò che chiamiamo creazione umana. È l'istante della concordia, dell'adeguata risposta dell'uomo all'ordine della creazione.

Soltanto, se seguiamo con spassionata attenzione l'oscillare del pendolo che segna i ritorni, le catastrofi, se troviamo l'intrepidezza indispensabile per scrutare nel loro fondo, si avverte là, che attraversa il vortice dell'orrore, intatto l'oscillare del pendolo che è la continuità della storia; il filo che attraversa la bufera e al quale il superstite deve afferrarsi tentando di scoprire l'ordine che sussiste.