

# L'APPRODO LETTERARIO

13

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
*N. 13 (nuova serie) / Anno VII / Gennaio / Marzo 1961*

**ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana**



# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

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

*DIRETTORE*

G. B. ANGIOLETTI

*REDATTORI*

CARLO BETOCCHI 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. 13 (nuova serie) - Anno VII - gennaio-marzo 1961

GIUSEPPE DE ROBERTIS	<i>Sulla poesia di Campana</i>	pag. 3
GIANNA MANZINI	<i>Le Agendine della Cecchi Pieraccini</i>	» 10
MARIO LUZI	<i>Poesia</i>	» 15
LUIGI GAUDENZIO	<i>Ippolito Nievo cento anni dopo la morte</i>	» 18
ANGELA BIANCHINI	<i>Viaggiatori d'Italia prima e dopo il diluvio</i>	» 23
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Poesie</i>	» 29
MARIO BERGOMI	<i>I silenzi di Montale</i>	» 34
LYNNE LAWNER	<i>Tre nuovi poeti americani</i>	» 39
CRISTINA CAMPO	<i>Attenzione e poesia</i>	» 58
PIERO BIGONGIARI	<i>La rapsodia di Cendrars</i>	» 63
GINA LAGORIO	<i>Qualcosa nell'aria</i> (racconto)	» 72
UGO FASOLO	<i>Poesie</i>	» 77
LEONE TRAVERSO	<i>Ricordo di Felix Hartlaub</i>	» 81

### LE IDEE CONTEMPORANEE

ANGELO GUGLIELMI	<i>« I veleni critici » di Cassola</i>	» 85
LEONE TRAVERSO	<i>Un'antologia del '900</i>	» 91

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 93
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 98
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 101
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 103
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 106
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 112
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 117
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 119
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 122

Illustrazioni: dalla « Retrospettiva di Jean Dubuffet » e dalla « Mostra della Pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane ».

# SULLA POESIA DI CAMPANA

di

Giuseppe De Robertis

Il primo incontro con Campana è facile e inquietante. Annota e finisce impressioni liete, dora la pagina d'un'arte lieve; e insieme soffre d'una incapacità a esprimersi, e tutto si agita e smania. Dosa le parole e le adorna come un classico; e s'affanna poi di non poter toccare il segno. Quelle impressioni, tu le collochi bene nel tempo, in quell'aria brillante che impegnò di sé l'estro dei frammentisti e lyricisti; e subito appresso esse denunciano una febbre che è di Campana soltanto, a cui Campana deve le riuscite migliori, le quali soverchiano, appunto, quelle degli impressionisti e dei liristici in blocco. Già alle prime pagine, e poi, a intervalli costanti, il grande e il deforme, ma inespresi, tentati in un aggettivo o in un avverbio, come una promessa fatta a sé e, talvolta, qualcosa di più. E viene per forza da citare il Carducci, in una sua lettera da Ceresole (« Se ai grandi massi che da migliaia di secoli se ne stanno quieti in muta conversazione tra loro da Locarno sino a qui venisse finalmente la voglia di fare un po' di ballo! Dio, che ridda. Ne udiresti il rimbombo, altro che a Bologna. Io salirei fino al campo del Re, e starei a vedere »). Fantasia e umore di un momento, e dati per tali; e in Campana quasi cosa del sangue, che ne cava tutti i possibili effetti (anche gli impossibili).

Dove non bastano le forze, quell'ansia, quella furia, che è alla radice del genio campaniano, si sfoga in ripetizioni, le caratteristiche ripetizioni,

or felici ora infelici, a volte ossessionanti, e mescolate. Su essi nasce la prima ragione dello scrivere in verso, una mossa di ritmo; e anche si producono le progressioni di quel suo comporre spazioso in prosa. Ora ribadiscono gli ossessivi colori, ora reggono al sommo l'onda del canto, vagante all'estremo è il melodizzare di Campana, e vaganti le misure, i tempi della prosa; e annidano lo stesso male, spesso un frantumarsi molecolare, un balbettio frenetico.

Ma bisogna, per veder più chiaro rifarci a un altro segno stilistico, che è forse il segno più lampante dell'arte campaniana, ha una sua lunga storia, e fa più storia: dico l'uso dell'aggettivo. Primo suo maestro in questi nuovi accozzi fu il Carducci; un Carducci letto con gusto di carducciano fedele sino al sacrificio, un Carducci, a dir vero, colto nei suoi umori scattanti, senza però le sue ragioni complesse e stabili; e ricercato poi, frugato con altro occhio, quello visionario di Rimbaud, che gli aprì infatti altra vista. Certo si è che tutta la forza espressiva, in un primo tempo, non parve consistere se non nell'uso dell'aggettivo; e fu come una forza compressa nell'atto di scatenarsi, con nulla però di volontario, nessun calcolo, ma estrosa in sommo grado, quasi una dettatura interna, ora esaltata or languida. Da un recitare lento, spiccato, cadenzato, a un recitare vertiginoso, modulato su libere movenze. Se gli aggettivi prima creavano spazi, a poco a poco ecco creare movimenti, musica, ritmo. Quel che di statico e di caparbio prima aggrumava la pagina, si scioglie a un tratto e scorre; e un lavoro di consonanze rare fa parlanti le cose, che non più si fissano negli occhi ma fluttuano nella memoria. Insomma, all'aggettivo come modo di essere del sostantivo, emblema del sostantivo, sostituito l'aggettivo come modo di essere del canto, emblema del canto. E a mano a mano poi, altro fatto: l'assorbimento graduale in una sorta di libere, fulminee invenzioni, soccorse dalle ardite ripetizioni, quelle, dico, dettate da una necessità interna, da un prorompente impeto, non già portato della stanchezza e dell'artificio.

Perché, badate, spesso in Campana, ai modi stilistici più suoi si mescola la retorica d'essi modi, l'uso casuale e immotivato. La sua arte ispirata spesso decade ad arte d'improvvisazione; e togliere insistentemente in prestito al Carducci, oltre ciò che s'è detto, cadenze scopertissime, che altro è se

non l'effetto del suo improvvisare, o della sua impazienza? E si aggiunga che il prodigioso istinto poetico, nel Campana, spesso è gioco del caso, del caso che è maestro d'errori, anche in arte. I buoni e cattivi incontri col Carducci ricevettero impulso dalla natura stessa del suo ingegno, ricevettero impulso da quel fecondo e infecondo signore dell'arte contemporanea che è l'irrazionale. Il suo gusto dell'aggettivo azzardoso, delle ripetizioni e, diciamo ancora, del comporre aggiuntivo, esclamativo, evocativo, con trapassi rapidi, che spesso son salti, tutto questo ha la sua origine prima dell'irrazionale, or felice ora infelice.

Bisognerà ora rifarsi da capo, seguire gli sviluppi di Campana, non più secondo dati stilistici e sigle; non più *per verba* ma *per exempla*; per pagine, cioè, e per composizioni. Il primo Campana è in un vedere commemorativo: ma non sempre vedere con l'occhio d'una volta. Ché le sue potenti qualità di visivo spesso lo distraggono, lo disturbano, lo fanno oziare nella contemporanea vista dell'altro occhio; di quello che vede soltanto, vede nient'altro che le « cose presenti ». Aveva bisogno di saziare innanzi la fame dell'occhio fisico, stremarla; per poi toccare i primi segni puri. E avremo il suo satanismo e il suo titanismo verbale; e solo a un punto d'equilibrio, conciliandosi le opposte forze, nel regno della memoria indivisa, della memoria creatrice, le sue figurazioni, i suoi miti: « Io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora... ». E non è per artificio, ma proprio senti in quel « io vidi » il salto nel tempo, nel tempo passato; ed è la sola violenza che sia fatta al lettore. Altra volta l'attacco è diverso: « Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dei vetri. Aprii la finestra: era lo Scirocco »: quasi una fantasia: Bologna, in un mattino, tra lo scirocco e in cielo nuvole in corsa. Ma in *Piazza Sarzano* Campana va ancora più in là. Si direbbe che a comporre questa partitura (« sono note musicali che facevo io », ha lasciato scritto) egli ha calcolato al millimetro ogni effetto e proporzione, e si dimostra infatti economo delle sue forze, per mantenerle vive più a lungo, più a lungo. Questo paese smemorato, fuori quasi del tempo (« un antico crepuscolo ha tinto la piazza e le sue mura »), questo fisso e mobile spettacolo, fino alla chiusa che traduce in immagine il senso del paesaggio (« e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il

tempo all'eternità della piazza »). Ancora Campana usa qui le sue vecchie arti, per veder se gli riesca, finalmente, di fare a modo. Sensibili fra tutte le ripetizioni, le cadenze, le onomatopée, i richiami a distanza, sempre con risultati nuovi, nel tessuto rado della prosa: puri valori fonici. Coglie le impressioni col minimo dei mezzi, come un classico al fine dimentico del suo mestiere, e le distribuisce, le armonizza; anzi son esse che si distribuiscono e si armonizzano, prendono da sé la luce, e fanno nell'aria il miracolo, quel fluido delle cose vive parlanti. Effetto di magia questo? Ché son cose semplici, e non son più esse, sono assai più, e bruciano se le guardi. Hanno un'anima, s'è detto. E basta porgere orecchio a certe note gravi: sotto, c'è una lenta, estenuata, straziante sillabazione elegiaca; e le parole, infatti, i colori, le immagini ne portan l'impronta. N'ebbe coscienza Campana? Capi, dico, il valore di queste pagine, di questo lavoro ardito come nessun altro? C'è da crederlo (« sono note musicali che facevo io »). *Piazza Sarzano* sta infatti come prosa terminale dei *Canti orfici*, quasi prova estrema nella storia della sua prosa, o prosa-poesia, che, nella storia di Campana, forse e senza forse, ha più pregio della poesia stessa. Non c'è che *Arabesco-Olimpia*, a segnare ancora un passo avanti, o, se si vuole, a suggerire nuovi sviluppi del suo inventare. Dirà egli stesso di questo frammento: « Cercavo di armonizzare dei colori e delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi ». Fermiamoci a quell'armonizzare, che dice più di tutto, a quello armonizzare che io chiamerei astrattivo (un tentativo di pittura metafisica?). « Come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando dei fiori bianchi e rossi sul muro sono spuntati come tra i fiori del cardo i vostri occhi blu fiordaliso in un tramonto di torricelle rosse perché io pensavo ad Olimpia che aveva i denti di perla la prima volta che la vidi nella prima gioventù ». Dunque: « nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi »; e quei colori sono come tante note, note musicali, che rompono il silenzio del tempo che è passato, suscitando accordi, che a mano a mano poi si ricompongono secondo un'idea di canto, un'idea di canto sottintesa e pur potente (attenti all'attacco pienissimo « come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando... », propagantesi di sillaba in sillaba, dirò ancora di nota in nota, tolto a posta ogni nesso logico, per non disper-

dere la forza tematica; fino alla chiusa, meglio, alla risoluzione, purché infatti vi si risolve il tema... « perché io pensavo ad Olimpia che aveva i denti di perla la prima volta che la vidi nella prima gioventù »). Il lavoro di Campana s'interruppe su questo termine d'arditezza massima.

E la poesia? Che non s'è fatto cenno, finora, alla sua poesia, in versi regolari o strofica, spesso di uno stroficismo ampio e libero. Non già per il suo valore, che mi pare rimanga un tantino al di sotto della prosa, o appena qualche volta la uguaglia, ma per la sua formazione scopertissima, merita un discorso a parte. In verità, questa poesia, servì in un primo tempo a scoprire Campana a se stesso. Subite le prime influenze, specie carduciane, dannunziane, anche pascoliane, via via poi se ne liberò. E questa è, un po', la storia di tutti i poeti, piccoli e grandi, ai loro inizi (la loro preistoria). La sorte, nel caso nostro, ce ne ha lasciato i documenti, per vederne sensibilmente il corso, dico per la poesia. Ché non si potrebbe dire lo stesso per la prosa, che subito ci mostra uno scrittore maturo (in virtù, forse, di quel tirocinio della prima poesia, servito a scoprirlo a se stesso, appunto a dargli coscienza di sé?). Il volume degli *Inediti*, apprestato con somma cura da Enrico Falqui, si può dire non abbia altro ufficio che di mostrar questo: il riconoscersi, lì dentro, di Campana, a furia di scriver versi; e quest'altro ancora, che è più importante: la sua inquieta scontentezza, pur dopo ottenuti i primi risultati certi e il bisogno di riscrivere, di rifare, tentando e ritentando. Nei rari scambi dalla poesia alla prosa, Campana ha il piglio infallibile; ma in quelli, tanto più frequenti, da poesia a poesia, il lavoro è più intralciato, più ineguale, esitante. Ma in questo piano di raffronti, una cosa più di tutto ci è dato accertare: che nei *Canti orfici* Campana mirò quasi sempre a imprimere un andamento impetuoso al suo comporre, e in quell'impeto unificare ritmo e sintassi; mirò anche a rifiutare, in nome di quell'impeto carico e veloce, certe forme narrative un po' facili, un po' brave, usuali, e l'intrusione del pittoresco. E accadde anche: che pur continuando a prediligere certa rapidità rapinosa, s'innamorò in ultimo d'una scrittura dorata, classicheggiante; e sempre provandosi con versi e strofe regolari, smorzò la sua antica novità di linguaggio, i suoi ardori. E al polo opposto, ché nella poesia di Campana ci sono questi sbattimenti

continui, al polo opposto, aiutando la metrica regolare, insinuatrice, una diversa scrittura incline ai richiami più diversi (Cardarelli, mettiamo e Jahier). Aiutando la metrica regolare, s'è detto; ché in prosa, non accade mai a Campana di farsi così attento seguace; e nemmeno nella poesia d'ampio stroficismo.

Bisognerà allora fare un passo indietro, lasciare questi *Inediti*, riaprire il libro dei *Canti orfici*: cercare lì la sua poesia. Più che quella in versi regolari, come *Giardino autunnale*, così tutta grondante di spiriti campaniani; più che altri, pochi esemplari. *La chimera*, *La speranza*, da riportare allo stesso gusto come « improvvisi » a stento tratti, d'un colore notturno; una, più di tutte, che già nello stacco iniziale porta il segno prepotente di Campana (« Io vidi dal ponte della nave... », che ricorda appunto nell'attacco « Io vidi dalle solitudini mistiche », « vidi le bianche cattedrali... vidi le Alpi »): il *Viaggio a Montevideo*. Questa è come una delle sue prose, appena un poco più mossa e variata; solo che consuma tutta in certi cominciamenti, in certe riprese (« Io vidi dal ponte della nave — I colli di Spagna — Svenire nel verde — Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando — Come una melodia », « Ma un giorno — Salirono sopra la nave le gravi matrone di Spagna — Dagli occhi torbidi e angelici — Dai seni gravidi di vertigine », « Andavano andavano, per giorni e per giorni: le navi — Gravi di vele molli di caldi soffi incontro passavano lente », « E vidi come cavalle — Vertiginose che si scioglievano le dune — Verso la prateria senza fine »). I ritmi si allargano, si distendono, per contenere l'impeto, dargli corso; ma poi zone un poco sorde, monotone, vere e proprie cadute. Aveva fidato Campana di prender d'assalto la poesia; ma la poesia è ritrosa: la tocchi e via fugge. Per forza si pensa ad altre riuscite (« Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dei vetri. Aprii la finestra: era lo Scirocco », oppure: « A l'antica piazza dei tornei salgono strade e strade e nell'aria pura si prevede sotto il cielo il mare »). Perché la poesia, prima già di scriverla, è *in mente dei* (voglio dire del poeta); perché qui fanno il più bell'accordo (ricco accordo, disse una volta Campana) poesia e arte, dandosi proprio la mano, e cantando o, più veramente parlando; e te lo dice la durata, il tener sempre quota, l'aver quasi, prima, creata l'aria dove far vivere le

parole. Altre volte parve s'applicasse un più d'ingegno (« Come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando... »), e cercasse, l'ingegno, di vincer la sfida; il difetto opposto di far poesia, col proposito di venirla facendo, come nel *Viaggio a Montevideo*. È quando, sedato l'impeto, per farne una vita diversa, usando di una tecnica meno spessa, d'una tecnica rada, proprio agendo contro natura, Campana inventa e non si stracca, scherza con le parole, le lascia andar sole, senza gravarci sopra la mano né accompagnarle né farle deserte; le sente sicure di sé. L'arte staccata dal cuore dell'artista, dopo che se n'è nutrita: al colmo dunque, della sua maturità. Non arte minore, come qualcuno potrebbe pensare, anzi! Ché, nell'assenza della grazia, questo culmine della poesia, vogliam dire la grandezza, qualunque essa sia, portata con mano leggera (e spesso essa è assente), sempre mai sono da preferire quelle forme e espressioni infelici e confesse, purché siano significanti, più complessamente cioè significanti.

# LE AGENDINE DELLA CECCHI PIERACCINI

di

Gianna Manzini

**F**orse sono innumerevoli i modi di raccontare la propria vita; e nel modo, più che negli avvenimenti e nei dati di fatto, si profila, è risaputo, l'autentico ritratto dell'autore. Ma con Leonetta Cecchi Pieraccini la cosa è ben diversa: perché a lei è avvenuto di rivelarsi e confidarsi inavvertitamente, quasi per caso, mentre, appartata, prodigava la sua attenzione nel ritrarre e nel capire ciò che la circondava; e, meglio ancora chi le capitava di vedere « da vicino ». Allora, impegnata con tanto generoso acume, trovava in ciascun viso un blasone: vale a dire ciò che ad ognuno appartiene irrevocabilmente, sia in senso largo, di casta, che, con maggiore pungevolezza, in senso stretto, individuale; sia nel passato che nell'oggi.

È nell'ombra in cui Leonetta si situa, con naturalezza e direi per la comodità di prospettiva di un buon lavoratore, che, leggendola, la raggiungiamo, la scoviamo, sorprendiamo moti interiori custoditi con un pudore quasi scontroso; e si finisce con l'accorgerci che quell'ombra l'ha lavorata a sua insaputa, mezzi toni su mezzi toni, nella maniera confidenziale, sintomatica, e al tempo stesso essenziale, dalla quale ci hanno disabituati gli scaltri riflettori di cui si valgono i ritrattisti di oggi.

In realtà, nelle sue « vecchie agendine » (Sansoni 1960) ha voluto soltanto fermare per sé, mettere in serbo (pretesti al ricordo di domani)

impressioni di incontri, di persone e di personaggi avvicinati, intravisti o frequentati, ognuno su un particolare sfondo di occasioni e di luoghi, lungo un periodo di anni che va dal 1911 al 1929.

E l'ha fatto da pittrice, da quella pittrice che è, e da scrittrice. Una scrittrice che mischia, quasi fossero colori d'una sua diversa tavolozza, oculata negligenza, brio e scioltezza, in un particolare spirito di penetrazione, mantenendo così quanto promette il suo strano sguardo, concentrato, mentre appare vago; e che, persuasivo al di là d'ogni blandizie, coinvolge senza vincolare. Liberale, il suo sguardo trattiene senza costringere. È una cornice quella che lei ti crea intorno? è il tuo passato? sono i tuoi segreti, i tuoi sogni, i tuoi progetti? è la tua famiglia? Certo, nulla che ti metta in disagio. Mentre ti guarda, rimani al centro di qualcosa che è fatto di te, della tua vita, avendo intorno atmosfera e spazio inequivocabilmente tuoi.

Sì che il lettore si sorprende a dire: m'avesse visto! M'avesse raggiunto quel lume di pupilla attenuato per discrezione, la saprei un po' più lunga sul conto mio; e non la scontrerei con ferite e ammaccature: come invece inevitabilmente accade allorché ci esponiamo a un obiettivo che non sia quello del suo riguardoso, affabile acume.

La sua scrittura ha l'eleganza dell'appunto, quando l'appunto è quello d'un maestro. Mai un'insistenza presuntuosa: mai un compiacimento stilistico o verbale. Sembra andare avanti con l'aria di tirar via; ma subito dobbiamo convenire che in lei la fretta, del resto apparente, c'entra soltanto come effetto di modestia: un modo di distogliere da ciò che può prendere troppo spicco: come a dire che, d'un bello vistoso, non ha colpa, non ne vuol rispondere, lo ritiene casuale.

Tanto che, presentandole una sua mezza paginetta che ci ha incantati, metterà subito avanti, sfuggente, la fortuna d'essere capitata in quel determinato luogo, di fronte a quella determinata visuale.

« Al mercato di roba usata in Campo dei Fiori, a Roma, su uno dei banchi più doviziosi d'oggetti d'arte, dorme, seminudo e bellissimo, un bambino di cinque o sei mesi. Sono le ore meridiane e il banco è chiuso da tende; così, nella luce bassa e discreta, le sue carni pigliano una levi-

gatezza gentile di marmo colorato. Gli hanno improvvisato un giaciglio con un "cachemire" e alcuni tagli di damasco, fra coppe di cristalli antico, i candelabri di metallo, gli avori, le porcellane e i ninnoli d'ogni specie; e la bellezza della creatura e la posa perfetta di piccolo amor dormiente, disposto come un oggetto d'arte supremo fra gli altri lì convenuti, desta curiosità e ammirazione in ogni passante ».

La sua è una nitidezza che, apparentemente, corrisponde a una regola di buona educazione; ma bisogna piuttosto ammirarla quale risultato d'una innata, superiore eleganza, d'un affinamento dello spirito e del mezzo espressivo; quanto dire d'un mestiere che, stagionato, dunque quasi inavvertibile, fa tutt'uno con un abito mentale.

Si dice che verità e tatto vanno poco d'accordo e che, in definitiva, la sincerità s'apparenta con l'insolenza. Leonetta Cecchi Pieraccini ci dimostra il contrario: sulle sue labbra la verità piglia il sapore d'una seconda innocenza: spontanea ed esigente, si dimostra al tempo stesso cauta ed apprensiva.

Della sua indiscutibile personalità sembra scusarsi: come se si facesse un punto d'onore di non distinguersi troppo; ma è in questo parziale attutirsi e tirarsi indietro che, in mezzo a tanti personaggi, i quali, anche se lei non ce lo dirà mai, posson perfino valersi d'un tic d'una stortura, d'una magagna per protestare: « vedete, io non sono come gli altri », dando così la caccia a un io, se non potenziato, messo in evidenza all'estremo, finisce con l'attrarre su di sé il maggiore interesse. Eppure, è stato come se mostrasse appena, in un gesto usuale d'accoglienza e d'invito, il palmo della mano. Le semplici tenui linee dalle quali lo abbiamo visto segnato ci hanno incantati: e la sottigliezza, di certi rapporti di certe congiunzioni, ci hanno poi, leggendola, messi in grado di possedere una chiave di segni; cioè di partecipare, iniziati, a una vita di famiglia — e che straordinaria famiglia — godendone come di un privilegio. Senza, beninteso, che lei presumesse tanto.

« È perché io non so dire che la verità che non faccio niente d'inconfessabile ». Chi l'ha detto? Non lo so. Dove l'ho letto? Non ricordo.

Mi torna in mente a proposito di questa sua vita, esplicita con naturalezza e quasi per inavvertenza.

Il libro si apre con l'arrivo, nel febbraio del 1911 nella nuova abitazione romana, l'attico d'un moderno casamento in via Nomentana, verso Sant'Agnese.

Quello che si vede dalla finestra, gli interni, le figure che vi si muovono, tutto ti entra subito nel cuore. E la casa ci piace tanto per quel non so che di genialmente arrangiato a cui si arriva quando una ristrettezza economica — la vita coniugale, una vita d'artisti, era agli inizi — è accompagnata da estro, gusto, giovinezza e buon umore.

La scrivania nell'appartamento dello scrittore, lo scrittore Emilio Cecchi, era inventata con casse da imballaggio, fasciate da un bellissimo « cachemire ». Ma di più m'innamorano quei divani (gli unici divani) combinati stendendo su gli scalini di marmo delle finestre che scendevano fino a terra, materassini trapunti color oca. Lì i colloqui di studio e di svago, « dinanzi a orizzonti di sconfinite praterie, che a primavera s'illuminavano di paffuti alberi in fiore, e dove mandrie di liberi cavalli e buoi pascolavano indisturbate ».

Capitavano Spadini, Gargiulo, Baldini, Amendola, Pascarella, Sibilla Aleramo, Olga Resnevic... Amici che ritroveremo lungo il corso degli anni compresi in queste preziose « vecchie agendine », insieme a molti altri: Longanesi, Bellonci, Cardarelli, Giovannetti, Campana, Soffici, Carrà, Bartoli, Montale... I nomi, qui calati alla rinfusa, sono, naturalmente, nelle sue pagine richiamati da particolari avvenimenti, si ambientano, e ognuno ha il suo alone di poesia, di leggenda, di umoristica vibrazione, di dolce malinconia. Non mi stanco di ripeterlo: fra tante figure grandi, grandissime e piccine (e non menziono molti scrittori e artisti stranieri) inseguo quella affabile e schiva dell'autrice. È stata una sua inconscia civetteria, tanto sfuggire e appartarsi? Non direi? Sappiamo che l'attenzione, dalla quale sarà poi raggiunta, non potrà inquietarla, né alterarla menomamente: a differenza di chi finge di non voler essere guardato, ed è consumatissimo in tal gioco di amabili studiati nascondigli.

Forse, nello specchio che c'illudiamo di porgerle, si guarderà appena, cercando piuttosto dietro lo specchio, come fanno i gatti, la mano che lo regge.

Questa famiglia che cresce (bambini che nascono quasi alla chetichella, e vengon su e poi son grandicelli) abitazioni che cambiano, villeggiature, viaggi, la guerra e il dopo guerra: tutto ciò mi dà il senso di un ritmo narrativo, non cercato, non voluto, e appunto per ciò sorprendente, nel vivo di una realtà, entro una misura precisa di tempo.

Anni che sono lontani, questi, 1911-1929; e ormai molti altri ne sono passati; ma... come disse Gargiulo, quando udì qualcuno alludere alla tristezza dell'invecchiare? «Invecchiare, presume un consenso: questo consenso, ancora, io non lo do».

Questo consenso, ancora, noi, vivace, pronta, amabile Leonetta, siamo ben lontani dal dartelo.

# POESIA

di

Mario Luzi

## ERBA

*Erba a ciuffi sui cumuli  
di terra di riporto  
cresciuti in tempi nuovi,  
lampi d'erba per tutta la spianata  
fin sotto i vecchi casamenti, luce  
d'erba all'interno degli androni  
dove intrecciano ancora paglia o cuciono  
né più né meno come un tempo, suono  
d'erba fin nella tromba delle scale.*

*Se ritorno quaggiù è che ti seguo  
dove il filo d'Arianna d'una vita  
fitta e umile, fitta ed amorevole  
come poche, gugiata su gugiata  
mi fa toccare molte soglie povere  
e ad una d'esse trattenere il fiato.*

*Nel punto in cui più gonfio il mare d'erba  
si rompe contro gli steccati, freme,  
estua, copre la voce da uscio a uscio  
da crocchio a crocchio di lavoratrici  
del tuo mancare a questa vita, madre,  
oso, guardo tra lampo e lampo d'erba  
la casupola che ci tenne uniti  
anni e anni che sembrano uno solo.*

*Case come questa sono ricoveri  
o poco più per gente di passaggio,  
ma se la madre di famiglia nutre  
il fuoco, aggiunge rovere sottile,  
la casa di fortuna non più alta  
del noce che le dà un po' d'ombra, scarsa  
a contenere il poco che contengono  
di più destini quattro mura, basta  
a fonderli in uno quanto è lunga  
questa vita, quanto spazia la speranza di un'altra.*

*Unità ed alterità  
sofferte anima e corpo.*

*Mentre son qui nell'ora che sul viottolo  
vanno e vengono i ferrovieri, prima  
o dopo il loro turno, quasi ora  
di cena che la casa è anche più casa,  
so che non vuoi lamento, ma preghiera  
e vita che perduri nella vita,  
fuoco nel fuoco sempre acceso. Tanto  
è ancora opera tua, tu devi compierlo.*

*Non lasciare il governo della casa,  
apri le sue finestre dall'interno,  
fa' che esali ed inali in questo vento  
l'eternità che tu respiri. Dove  
non è molto eravamo ancora tutti,  
poni ciascuno al proprio posto, spezza  
il pane, partisci il cibo eterno.*

*Tra lampo e lampo, flutto e flutto d'erba.*

# IPPOLITO NIEVO

## CENTO ANNI DOPO LA MORTE

di

Luigi Gaudenzio

**B**astimenti che sorpresi dalla tempesta colassero a picco e che della loro fine non giungesse che qualche eco tarda e spenta, era nel secolo scorso caso più frequente che oggi non sia. Tale il destino dell'*Ercole*, inabissatosi nelle acque del Tirreno la notte fra il quattro e il cinque marzo 1861. Il bastimento recava a bordo il garibaldino Ippolito Nievo. Non mancò più tardi chi tendesse a scorgere in codesta fine drammatica alcunché di misterioso e di strano, come se la presenza in quel piroscifo di chi custodiva un carteggio importante avesse potuto suggerire ipotesi legate più agli stimoli della fantasia che alla realtà di un deplorabile quanto comune avvenimento. È vero invece che il nome del Nievo non apparve subito tra quelli dei naufraghi; ed è vero che, a parte la grossa cantonata sul luogo e la data del naufragio, lo stesso Giuseppe Bandi dimostrava di ignorare chi fosse quel colonnello della Intendenza Militare, proprio col ricordo del quale egli chiudeva il suo vivace *réportage* sui Mille.

Ma poi, chi era Ippolito Nievo per gli italiani d'allora? Nella cerchia ristrettissima dei congiunti e degli amici, uno spirito nobilissimo; ma oltre quei pochi, e in un ambito pur sempre modesto, il nome di un giovane che aveva pubblicato qualche racconto e saggi e versi in fogli di limitata diffusione; quello di un patriota, se mai, che uscito dalla migliore borghesia s'era fatto garibaldino e combattente.

Il caso non era straordinario.

Bisognò che sei anni dopo, dalla casa di Via Borgo Allegri in Firenze, dove Erminia Fuà-Fusinato lo custodiva, il manoscritto delle *Confessioni* passasse nelle mani del Le Monnier, e che, mallevadore Eugenio Checchi, Felice Le Monnier si resolvesse, non senza perplessità, a pubblicare il romanzo, perché il nome dello scrittore veneto cominciasse ad acquistare più vasta risonanza. E bisognò che Dino Mantovani ne ricostruisse la figura in uno studio che resta fondamentale, perché la critica più sensibile si impegnasse in un lavoro puntuale di riscoperta. Soltanto allora spiccò più vivo il profilo che ne aveva abbozzato l'Abba nelle sue noterelle: « Ippolito Nievo va solitario sempre guardando innanzi, lontano, come volesse allargare a occhiate l'orizzonte », e gli pareva diverso dagli altri uomini, e lo trovava insomma un essere straordinario; e il Croce poteva confessare di non essere riuscito a sottrarsi al senso di soggezione che il Nievo gli ispirava e che si risolveva nella simpatia per l'altezza morale dell'uomo.

Le *Confessioni di un italiano* apparivano così ad illuminare improvvisamente uno spirito d'eccezione: racconti, versi, opere teatrali, saggi che sarebbero potuto sembrare prove più o meno valide di un'attività perfino dispersiva, si collocavano invece come le tessere di un mosaico a comporre la figura armoniosa di uno scrittore e di un uomo, che, cogliendolo giovane la morte consegnava alla storia integro e forte.

Tutto provinciale l'ambiente in cui maturò la sua preparazione: adolescente a Mantova e nel veronese; scolaro universitario a Padova, sua città natale, depressa dalle delusioni del '48 e del '49; e in Toscana per brevi ma non infruttuosi soggiorni, e nel suo Friuli soprattutto, dove, senza mortificarli il sentimento della natura nella quale non mancavano suggestioni roussouviane, il contatto con la campagna gli si tradusse in un interesse profondo e attivo per il mondo dei contadini. Di qui infatti quei suoi *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, coi quali egli apre la sua vocazione letteraria, e quel suo aderire al gusto del racconto campagnuolo che, diffuso in Italia sotto l'influsso di George Sand, parve accogliere i suggerimenti di cui auspicava un rinnovamento delle nostre lettere, sospinte a inserire nella cultura nazionale le aspirazioni delle plebi rurali abbandonate a inique condizioni di vita. Il Nievo stesso aveva vagheggiato il titolo

di Novelliere campagnuolo per quei racconti tra i quali — notevole per pagine di genuina bellezza e per qualche anticipazione delle *Confessioni* — *Il Varmo* uscito a Udine il 1856, l'anno di *Angelo di bontà* e della revisione del *Conte pecoraio*.

*Le Confessioni* sbocciarono come il frutto maturo di una somma di esperienze che avrebbero potuto giustificare veramente una vita lunga di anni e di opere. L'elemento autobiografico si inseriva spontaneo nel tessuto della vicenda, e, quanto a storia, quel genere di trasposizione per il quale il Manzoni, per far l'esempio più alto, nell'assedio alla casa del vicario di provvisione aveva rivissuto le proprie esperienze di testimone oculare dell'eccidio del Prina. Ed ecco Carlo Altoviti bambino accolto fra le ombre lunghe del Castello di Fratta, e poi studente, giacobino, cospiratore: nato veneziano e certo di morire italiano. Romanzo a struttura complessa nel quale con quella del protagonista si intrecciano le storie minori di Lucilio e di Clara, di Leopardo e di Doretta, di Aquilina e di Aglaura tra un muoversi di figure e figurine colte spesso con lepidezza veneta sullo sfondo di paesi rilevati con tocco affettuoso e robusto. Sproporzioni e pagine prolisse, che pure non mancano, non riescono a intaccare l'insieme dell'opera sostenuta da una forte carica di vitalità. La Pisana, che non ha riscontro nella nostra narrativa e per la quale più d'uno studioso è andato a cercarle parentele più o meno autentiche con eroine forestiere, ha affaticato e continua ad affaticare i biografi del Nievo in traccia di una donna reale. Ma è da credere che nessuno di essi riuscirà mai ad imbattersi nella figura storica della Pisana, la quale, nel romanzo, nasce da una trasfigurazione in cui coesistono esperienze diverse. Tipo conturbante, comunque, più persuasivo nelle sue contraddizioni a volte mostruose di donna bizzarra ma sempre reale e carnale, che non in tutti quei suoi interventi provvidenziali nei quali finisce trasumanata fino a scadere a simbolo. Tanto che il Nievo stesso lo avverte e sente il bisogno di una giustificazione: « Voi siete Corinna, voi siete Saffo! — fa dire a Lucilio — ma non vi accontentate di balbettare odi o poemi, e li create colle opere, e porgete alla sublimità poetica la sua più degna effigie, l'azione ».

Quanta parte abbia del resto questa storia d'amore nell'economia del

romanzo dimostra il fatto che, morta la Pisana, le pagine allentano il loro mordente e corrono via più frettolose e sommarie verso l'epilogo.

Che *Le Confessioni di un italiano* rappresentino il romanzo più valido del nostro Ottocento dopo *I promessi sposi*, è giudizio accettabile se con esso si intenda distinguere quanto c'è di nuovo, cioè di non manzoniano nella opera del Nievo, e quanto di affine nella esigenza interiore da cui, pur su due piani ben diversi, le due opere scaturiscono. In realtà, la crisi della nostra letteratura negli epigoni del Manzoni estenuati in imitazioni infeconde, non si poteva risolvere che nel riprendere lo stesso atteggiamento del maestro quando egli aveva liberato la letteratura dal peso inerte della tradizione classicistica e, sia pure con finalità trascendentali, l'aveva incamminata sulle vie della storia e della realtà. Il Nievo, già oltre il ponte del romanticismo, aveva accolto bensì la grande lezione, ma alla realtà manzoniana aveva dato il senso di una concretezza tanto più valida per se stessa quanto più rispondente alle istanze storiche del momento. L'orizzonte manzoniano del destino dell'individuo legato all'al di là si restringeva così entro i confini di un territorio tutto umano, dove il Nievo trovava le condizioni effettive per un lavoro fecondo. Entro i confini di questo territorio si muove il protagonista delle *Confessioni*. In Carlo Altoviti il Nievo traccia infatti la storia di una coscienza che si apre ad intendere nell'unificazione dell'Italia e nella elevazione civile e sociale del suo popolo gli ideali più genuini del nostro Risorgimento. Egli dà vita così sul piano dell'arte all'italiano dei tempi nuovi, di cui rivive le ansie e anticipa le speranze. Perché, non dimentichiamolo, quando fra il dicembre del '57 e l'agosto del '58 il Nievo veniva dettando febbrilmente il suo romanzo, l'Italia era ancora tutta in pezzi, e su essa pesavano, più di quanto forse non possa apparire dall'angolo visuale della nostra prospettiva, le disfatte e le delusioni del '48 e del '49. È in questo clima ancora denso di ombre e pieno di incertezze e di insidie che lo scrittore inventa il suo personaggio. Che poi, l'anno dopo, chiuso il romanzo, egli deponga la penna e impugnì il fucile e si immedesima per così dire col protagonista del suo libro, è uno di quegli atti di coerenza che escono dai termini di un fatto letterario per assurgere, nella fattispecie, ad altezze di altra natura. E allora Ippolito si farà combattente e garibaldino a Varese,

a Como e in Sicilia, perché in Garibaldi egli vedeva incarnato quello spirito del volontarismo nel quale si precisava la coscienza di un compito da assolvere senza sollecitazioni che non fossero quelle di un imperativo tutto interiore.

Le acque del Tirreno si chiusero, la notte fra il quattro e il cinque marzo 1861, sul mistero di una giovane vita cui sorridevano forse altre speranze. Ma il meglio di sé, per sua e nostra fortuna, egli aveva consegnato ormai ad un manoscritto che, venuto alla luce, avrebbe fatto intendere una lezione sotto certi aspetti valida tuttora.

# VIAGGIATORI D'ITALIA PRIMA E DOPO IL DILUVIO

di

Angela Bianchini

Nel suo recente libro di viaggi (*A Time in Rome*, Knopf, 1960), la scrittrice inglese Elizabeth Bowen, così descrive una mostra di fotografie della vecchia Roma: « A me », dice, « l'esposizione dà un piacere non melanconico, ma traslato: quello di vedere cose che son state amate così bene. Non posso rimpiangere *Roma sparita*; non l'ho perduta, perché non la conobbi. Inoltre, più guardo l'esposizione più mi domando: è tutto questo, veramente, così sparito? Molto di quello che vedo qui è in realtà una Roma che continuo ad incontrare agli angoli. Ho vagato in quella che forse sarà la "sparita" dell'avvenire. Quando sarò vecchia a Roma, piangerò anch'io? ».

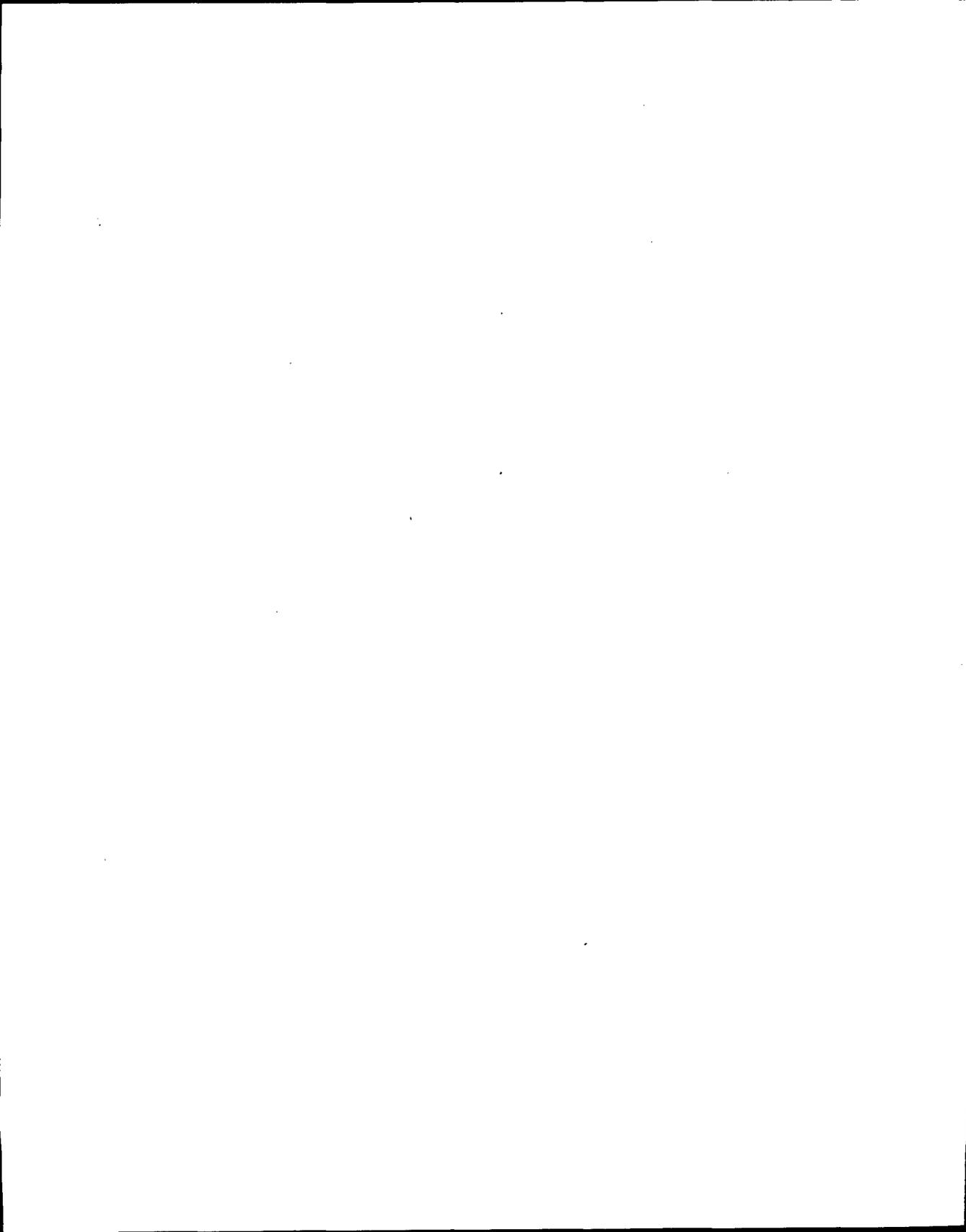
Una simile dichiarazione, in cui il continuo alternarsi dell'inglese e della parola italiana « sparita » conferisce la particolare volgarità di certi discorsi di turisti indifferenti all'apprendimento della lingua, è tutt'altro che originale: rappresenta anzi un luogo comune della letteratura su Roma e sulla Italia in generale. La Bowen, infatti, mentre da un lato si rifiuta di credere che la sparizione sia veramente avvenuta, per il semplice fatto che alcuni particolari, grazie al Cielo, son rimasti intatti, dall'altro sembra deplorare coloro che nella vecchiaia rimpiangono angoli, paesaggi e vedute che hanno visti e non vedranno mai più. Il destino delle città, sembra dirci la Bowen con monumentale indifferenza, è poi sempre questo: sparire, ma sparire gradatamente, lasciando in coloro che le vedono l'illusione di vedere ancora quasi tutto.

È difficile sapere se la Bowen, nello scrivere queste parole, si rendesse conto di echeggiare quelle, non molto diverse, di Vernon Lee, in uno dei suoi tanti ritorni a Roma, nella primavera del 1900: « Che tutte le volgarità delle nazioni più lontane passino per Roma, come tutti i barbari, le nazioni ed i secoli, sembra giusto e adatto. Li richiede lo spirito del luogo, così come richiedeva i prigionieri che giungevano nei trionfi, i Goti e gli Unni, i pellegrini dei Giubilei Medievali, e li sottomette... Anzi Roma non è mai stata tanto Roma, non ha mai espresso il suo pieno significato in forma così completa, come oggi. Questo cambiamento e desecrazione, questo solco di modernità, non fa che completare la sua qualità eterna... ». O le altre considerazioni, di ordine più pratico, di Richard Bagot, nel 1912: « Gli stranieri dai gusti estetici possono anche versare le fiale della loro ira sulle teste delle autorità romane perché queste ultime hanno la faccia tosta di sistemare la loro città secondo i requisiti moderni; ma considerazioni artistiche ed archeologiche non possono sempre avere il primo posto in un consiglio municipale ».

Nella letteratura « viaggiatoria » italiana (come avrebbe detto il Baretto) al luogo comune, al *topos* della modernità, all'esaltazione della città di cemento armato, se ne è aggiunto di recente un altro: un discreto *persiflage*, una lieve presa in giro nei confronti di quello che non si osa più ammirare apertamente. Il *persiflage*, meno chiaro nella Bowen, è invece la pezza di appoggio di Aubrey Menen, autore di un altro recentissimo libro su Roma: *Rome for Ourselves* (McGraw-Hill, 1960). In questa *Roma tutta nostra*, per dirla all'italiana, corredata da centocinquanta magnifiche fotografie, il Menen non si accontenta di scoprire una Roma un po' insolita, ma trova un gusto speciale a commentare salacemente quei quadri del Settecento e dell'Ottocento che i suoi compatrioti riportavano indietro quali ambiti trofei del *Grand Tour*. Che la famosa *vue composée* dei quadri neoclassiceggianti sia di gran divertimento a Menen, non ha veramente importanza, specie oggi, quando due belle e recenti esposizioni romane, *Roma nel Settecento* e *I pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, ad essa ci hanno così piacevolmente riabilitati; è importante, invece, porre questa specie di strumento esterno di comprensione, il *badinage*, l'ironia, accanto a quelle sovrastrutture



Jean Dubuffet: *Vue de Paris, le petit commerce* (1944)



psicologiche di cui altri autori anglosassoni, e particolarmente americani, han voluto caricare l'Italia.

Chi, infatti, oltre al Menen, ricordi anche certi famosi libri su Venezia, Firenze e Roma di Mary McCarthy e di Eleanor Clark (Mary McCarthy, *Venice Observed*, 1952, Reynal e *Stones of Florence*, Harcourt, 1959; Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, Doubleday, 1959), deve dirsi che la sensibilità dei viaggiatori d'Italia è notevolmente mutata. Non soltanto sono pochi quelli che, come Stendhal, già nel 1828, pronosticavano, con un cambiamento di governo, una Roma «meno bella», ma anche gli altri, i più modesti, che, come Simone de Beauvoir, hanno il coraggio di ammettere che l'Italia aderisce ormai troppo alla sensibilità occidentale e non trovano nulla di nuovo da scriverci.

Bisogna anche confessare, con Henry James, che l'unità d'Italia ha fatto «nella vasta, ricca tela di Roma un buco che non è stato mai rammendato», che è oggi (e lo diceva nel 1903) «più grande di qualsiasi cosa vediamo», che ha lasciato, insomma, via libera al luogo comune della bellezza di Roma, moderna, di Roma, ormai, rudere illuminato al neon.

E ogni qualvolta si parli del gran cambiamento, del «diluvio», torna in mente proprio Henry James, perché fu lui a definire in termini sicuri il momento ineffabile del passaggio, quell'istante mai più ritrovato in cui il «vecchio ordine» scomparve, e fu sostituito da un ordine nuovo. E non parliamo più degli sfondi italiani dei suoi romanzi, che sono tanti, ma raramente realistici, perché come si sa James del «pittresco» aveva orrore, e anticipò Proust nel desiderio di lasciar sedimentare i ricordi. Proprio ad una partenza da Roma, nel 1873, diceva: «(I ricordi) si ripongono via senza rumore, penso, nei posti oscuri ma sicuri della memoria e del "gusto" e viviamo con la serena fiducia che saran pronti ad emergere con vivo rilievo se lo richiederanno o l'arte o la vita».

Parliamo di *Ore Italiane*, pubblicato nel 1909, frutto di tanti viaggi, in cui queste sensazioni vivono di vita doppia: la vita del momento, vale a dire quella dei vari ritorni, e la vita del passato, cioè quella del primo viaggio a Roma, nel 1869, quando James, appena giunto, ebbe la gran fortuna di scorgere Pio IX che passava per via Condotti. «Queste folle volgari

(di *dandies* italiani) offrono scarso compenso per i monsignori assenti che camminavano per le strade con le loro calze viola, e seguiti dai servi solenni che ricambiavano a loro nome gli inchini del popolo; per l'apparato da lutto dei cardinali che un tempo brillavano di scarlatto e ondeggiavano al peso dei lacché attaccati dietro; per la certezza, che pur con la più gran fortuna del turista, non incontrerete il Papa che siede in fondo nell'ombra del suo gran cocchio con le dita alzate come idolo inaccessibile nel suo santuario ».

Ma vi è un libro, poi, e non è un romanzo, e non è un ricordo di viaggio, in cui la visione si fa tripla, addirittura, e rimane unica nella storia letteraria. Parliamo qui della biografia jamesiana di William Wetmore Story (Henry James, *William Wetmore Story and his friends, from letters, diaries and recollections*, 1903), lo scultore della Nuova Inghilterra che trascorse quasi tutta la vita in Italia, dal 1848 fino alla morte a Vallombrosa il 7 ottobre 1895. È stato spesso detto che la biografia di Story così come quella di Hawthorne fanno parte dei « ritratti letterari », che interessavano particolarmente James proprio perché studiavano la genesi dell'artista e della arte. Ma quella di Story, più assai di quella di Hawthorne, tocca un'altra peculiarità di James: il suo proiettarsi negli « altri », il suo identificarsi con le persone proprio perch'erano « altri », e non se stesso. E la biografia diventa particolarmente comprensibile quando si rifletta che Story era l'« altro », era cioè l'artista che come James scelse l'Europa invece della America ed ebbe in più la ventura di vedere e godere l'Italia prima del « buco », prima del « diluvio ».

Nel libro di James, tutto pervaso, dunque, dal lungo lamento: « Ah, esserci potuto essere e non esserci stato », si trova l'elogio degli *éclairés*, di coloro che andarono prima degli altri, e resero l'Europa « facile e comoda » per gli americani. Vi è la rievocazione di quella società, ormai scomparsa, della Nuova Inghilterra, in cui nacque Story, e gli comunicò quella « curiosità universale », quella « sfumatura speciale di preparazione » per le cose che doveva vedere poi in Europa. E c'è, soprattutto, quel fissare unico e definitivo del « momento puro e prezioso — il momento della fioritura precoce — che fu questione di un attimo e durò soltanto quel che poté ».

« Chi può dire quando cominciò o quando finì? », esclama Henry James.

«Le scalinate, sulle quali voi passavate accanto (alle modelle) e loro vi guardavano male come pittore indifferente ai loro meriti, chi può dire su quali riquadri di vista Romana si aprissero a quel tempo, su quali scorci di loggia gialla, su quali angoli di sole mattutino e di perfetto azzurro Pinciano? E dove è andata la Villa Negroni, scura, rinnegata, inghiottita, quasi sicuramente, adesso...? ...Nulla mi indurrà, tuttavia, ad insistere per avere una risposta alle mie domande; a Roma, oggi, se non si vogliono rimproveri e rimpianti, non si deve mai insistere su queste domande... ».

Tutta la biografia, infatti, mantiene il tono elegiaco in cui sfumano anche i particolari più realistici, anche i dolori e le disillusioni più cocenti. È questa, infatti, la biografia del sentimento nostalgico, sia per l'America, sia per l'Italia di un tempo: « Vi furono esperimenti di tutti i tipi », dice James, in ogni specie di nostalgia; e gli unici, oserei dire, che sfuggirono completamente alla malattia, furono quelli che o non « andarono mai o non tornarono mai indietro ».

Ma per Story che scelse di rimanere e non tornò mai indietro, che vide l'assedio di Roma del 1849 e tutto il Risorgimento italiano, ed ebbe per amici i Brownings e soffrì la guerra civile in mezzo a stranieri ostili, in Inghilterra James doveva pur trovare una spiegazione. Ed è la spiegazione più in carattere con la fioritura precoce, con quell'aria di primavera appena iniziata, e al tempo stesso, eterna, che aleggia qui; come in certi quadri del primo Rinascimento: l'atmosfera di Benozzo Gozzoli, o l'acqua chiara di Piero della Francesca. È il desiderio di vedere il momento unico che già si sentiva destinato a sparire, di entrare in un mondo che alla maggior parte dei turisti era chiuso e negato. « Io pensavo » dice Henry James parlando del libro di Story, *Roba di Roma*, « che il gran spunto per la mia invidia fosse proprio nelle piccole rievocazioni della Roma fuori stagione, nella quale uno ha soltanto se stesso come straniero, la Roma dei Romani soltanto, della popolazione che fa quadro, che vive la sua vita quando il sole cala nei lunghi giorni d'estate e l'ombra chiara si spande come una tenda sulle strade strette e vivaci ».

Con questo ricostruire un mondo attraverso gli occhi di un altro, fondendovi le proprie impressioni e identificandovi nelle sensazioni di chi si

era già identificato in una esperienza diversa e si era fatto «altro», siamo al polo opposto delle riflessioni dei nostri turisti di oggi, così saggi nel dividere e spartire una esperienza che è, e deve essere per forza, totale. Circola nel mondo di James, come già in quello di Story, un'aria antica e nuovissima. È la famosa aria inebriante di *Roba di Roma* e delle *Ore Italiane*: l'«aria dorata» che, come diceva James, «pervade e colora», sotto quel cielo che, come diceva Story, è «così vasto e tenero e delicato, diverso da qualunque altro cielo».

# POESIE

di

Alessandro Parronchi

## LA MEZZANOTTE DI PAOLO UCCELLO

*Cielo livido dai venti attraversato  
fiorisce pallido di turbini.  
Sull'argento delle nubi s'è specchiata la penultima  
fase del viaggio lunare.  
Nell'argento di corazze che si cozzano anche informe  
trovo il tuo  
volto che non invecchia,  
la serena solitudine che s'apre dentro l'estasi  
farà eterno il tempo se riflessa in uno specchio  
sferico... Sulla mia notte altra lampada  
vacilla, arde, si smoccola...  
Proprio dove là sul vetro raggia l'astro  
soffia Borea impetuoso il primo fiocco  
della neve di quest'inverno.*

*Solo quando ogni figura sarà certa in ogni faccia, ogni angolo,  
scenderà il sonno.  
Se improvvisa viene a rompere l'incanto*

*una voce nota trova l'anima deserta  
di rancore,  
un soffio d'altre primavere pare  
alitare nelle fibre trasparenti,  
come in un pianto della prima giovinezza che ritrovo  
vibra l'antico scheletro del mondo.*

*Uno scorrere improvviso d'ali ad ali  
- di nottole, di mostri? -  
s'è staccato dal silenzio. Fuori tace  
una città dai volti non mai uguali.  
Più oltre un suono di corni si propaga  
per la selva dietro il cervo che si caccia, ed è più dolce  
se pensata tra le piante d'una selva alta di gridi nel sereno  
dalla mente che al respiro d'altre stelle la misura  
una faccia luminosa... Saliranno  
nemi e nemi, e come tutto si dissolve  
nell'asprezza,  
bruceranno le pupille non trovando  
scampo al raggio saettato dalla lente  
spaventosa dell'iride,  
correrà il mondo a disfarsi come immagine  
che in riflessi degli stagni empia la bruma...*

*Prospettiva, da ogni angolo sempre nuova e diversa,  
tu per me nella mia vita ad ogni istante  
hai avuto una dolcezza.*

*Noli ergo mirari, si pictura defecit.*

PETRONIO

VERNICE DELLA VENTINOVESIMA BIENNALE

*Un tempo era la luce  
che l'anima assorbiva nel silenzio  
e la mano addensava grano a grano  
in intatti edifici e nel respiro  
di foglie come vere...*

*Epoche vive e morte si susseguono.*

*Chi è giunto a veder questa è giunto in punto  
per vedere sparire  
nei buchi fatti a trucco nell'intruglio  
di stoppa e fango  
code di topo al primo scricchiolio  
della barca. È vicina  
la fine. Già s'approssima  
il giorno del Giudizio.*

*Perciò ride  
contento l'occhialuto scarafaggio  
presago dell'altrui non della propria  
morte.*

*E profili puntano su tele  
nerastre, qua e là solo abbrividite  
di croste che si scrostano, e bargilli  
penduli da dentiere d'oro chiuse  
a catenaccio, e barbe e frange e zazzere  
d'umanità ferina ora percorrono  
le strettoie d'un cieco labirinto,  
paghi di riconoscersi nei calchi  
d'uova di dinosauro*

*bevute ai breakfast di millenni orsono,  
o in sessi vizzi avvolti in ragnatele  
contro il grigio d'un cielo sempre chiuso.*

*Si fa a gara a mostrar le proprie piaghe,  
s'accarezzan le malattie del tempo.*

\* \* \*

*Facce volte al passato, laudatores  
temporis acti, preferiamo al nostro  
un mondo pieno di contraddizioni,  
però coscienti e confessate, un mondo,  
dunque, sincero.*

*Vi era stimolo all'opera perfetta  
coscienza dell'umana imperfezione.  
Oggi salito in trono il bacerozzolo  
gonfio di boria offre quanto secerne  
a immagine veridica del cosmo.*

*Eppure, come sempre, non so dove,  
certo altrove, le cose a chi le ascolta  
dicono il vero. Dorme,  
ma non è morta l'anima del mondo.*

\* \* \*

*Pioggerella sui tigli del viale,  
passi nella fanghiglia, e saltellare  
di ranocchie dall'alba  
all'imbrunire.*

*E bollire di peci in questo tardo  
« arzanà viniziano », dove pure  
se appena tese le corde si strappano,  
le stecche si dissaldano, la vecchia*

*barca dell'avvenire è un'altra volta  
pronta pei varo...  
O pel naufragio? Presto che una zattera  
lascia il pontile!...*

*Siamo ormai lontani,  
nel largo dove i bianchi voli radono  
l'acque della laguna  
piovosa.*

*Ed ecco, un impeto di vento  
contro le nubi libera una gamba  
nuda.*

*Si sente che l'estate  
è già vicina anche se qui tradita.*

*E scesi al lido hanno improvviso gli alberi  
quel soffio che ne sfiocca i rami ogni anno  
della prima pelurie e ci fa credere  
giovani delle glicini l'odore.*

# I SILENZI DI MONTALE

di

Mario Bergomi

È fin troppo ovvio dire che il lavoro poetico di Ungaretti e Montale ha decisamente influito sulle generazioni letterarie che vanno all'incirca dal primo dopoguerra agli inizi del secolo; e che la loro effigie, negli anni successivi, è andata assumendo linee sempre più definitive e paradigmatiche nei confronti della letteratura del Novecento: semmai bisognerebbe aggiungere che essi hanno pesato non solo con l'apporto del loro ingegno, ma con la stessa presenza fisica, favorendo il nascere e l'affermarsi d'un costume, legato, nelle città dov'hanno trascorso un certo numero d'anni, a particolari ambienti di ritrovo. Con un divario però sostanziale: l'azione di Ungaretti è stata più drammatica e la sua presenza più gridata che detta, come d'altronde si addiceva alla foga tempestosa del suo temperamento: Montale invece ha pesato col silenzio, col gusto della solitudine, col ritegno a lasciarsi coinvolgere in discussioni e polemiche troppo infiammate. È un divariò, questo, che trova conferma anche nell'aspetto fisico dei due: la faccia d'Ungaretti è violentemente caratterizzata e non facile a dimenticarsi; Montale sembra, al contrario, aver fatto il possibile per comporsi un viso anonimo; come una diga dietro cui rannicchiarsi, e ritardare o render meno frastornanti i rumori e le immagini della vita.

È noto che Montale, per tutto il tempo che rimase a Firenze, frequentò assiduamente il caffè delle Giubbe rosse: non dirò determinando, ma certo contribuendo assai con la sua presenza, al formarsi d'una civiltà letteraria d'un sistema di convivenza tra intellettuali. Potrei parlare di ermetismo: purché s'intenda con questa parola non soltanto un metodo di lavoro poetico, ma una attitudine spirituale, necessariamente legata a quelle che erano le condizioni di vita o, per dir meglio, la condizione umana dell'intellettuale durante il ventennio fra le due guerre. Non voglio in questo momento soffermarmi sul problema dei rapporti fra la letteratura e la realtà politica di quel momento storico: voglio solo chiarire fino a che punto quell'attitudine, che sbrigativamente ho definito ermetica, si giovò, nell'ambito della Firenze di allora, della presenza di Montale; e derivò da questi, e dalle istanze implicite nella sua poetica, un modo di essere, di « stare al caffè », di condurre un dialogo a più voci, dove a un certo punto il silenzio poteva assumere peso non minore di un intervento affidato alla parola. I gesti radi, le voci smorzate, il viso chiuso e in apparenza indifferente; il mezzo sorriso, il disgusto della frase grossa e troppo impegnativa, nonché delle prese di posizione troppo scoperte; il dialogare di letteratura solo in casi indispensabili e sempre con un certo fare distaccato e parco di parole: erano questi gli elementi ed aspetti più caratteristici di quella convivenza al caffè; questo il clima tipico delle Giubbe rosse; e non occorre essere frequentatori abituali per rendersene conto. Così non occorre un gran dispendio di sensibilità per capire come quel complesso di atteggiamenti traesse forza e significato dalla presenza di Montale; e derivasse in un certo senso da lui le sue più fonde ragioni. C'è bisogno di ricordare:

*Non domandare la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.*

*Codesto solo oggi possiamo dirti:  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo?*

Oppure:

*Bene non seppi fuori che il prodigio  
che schiude la divina indifferenza?...*

Del resto, anche adesso che Montale non è più a Firenze, e la brigata degli artisti si riunisce in un altro caffè, la sua ombra severa sembra come un tempo allungarsi sui presenti ai convegni: chiudere e accigliare i visi, rarefare i gesti e le parole. Non tanto, si capisce, per il ricordo del poeta: quanto per intima assuefazione, e fedeltà a un rituale che d'altronde s'accorda perfettamente con le caratteristiche e il tono di Firenze.

Vidi Montale per la prima volta alle Giubbe rosse: sullo scorcio del quarantasei. Un letterato fiorentino (con cui avevo fatto conoscenza in quei giorni) m'aveva dato appuntamento davanti al caffè. Come entrammo nella seconda sala, vidi un uomo che, seduto ad uno dei tavolinetti, stava leggendo il giornale: la faccia rimaneva nascosta dal foglio. «C'è Montale: lo vuoi conoscere?» mi bisbigliò il mio accompagnatore. Montale, sentendo fare il mio nome, non levò la testa dal foglio: si limitò a tender la mano. La strinsi, lì per lì sconcertato: poi compresi che quell'indifferenza non era né simulata né sdegnosa; derivava unicamente dalla risoluta volontà del poeta di starsene tranquillo e indisturbato. Non solo il giornale, del resto: il suo corpo stesso, massiccio e raccolto, suggeriva l'idea d'un primo schermo e sbarramento contro ogni possibile assalto di estranei.

Lo rividi ai primi dell'anno successivo in casa di Luigi Berti. Ero andato a far visita a questi, non ricordo più per qual motivo, e l'avevo trovato occupatissimo a correggere e ordinare il materiale per il secondo o il terzo numero della rivista *Inventario*, che doveva uscire tra poche settimane. Berti non aveva nessuno che gli desse una mano in quella fatica: addirittura massacrante, perché era costretto di volta in volta a ricopiare a macchina l'intero materiale della rivista. Ci intrattenemmo a chiacchierare per qualche minuto: io di qua, Berti dietro la scrivania; con la sua grossa testa, avvolto com'era in una pesante veste da camera, dava immagine di un orso bonario. Suonò a un certo punto il campanello di casa: Berti si alzò, fece capolino dalla porta; uscì, probabilmente ad aprire. Lo sentii dire qualcosa dalla stanza accanto; ma colsi soltanto una parola: Eugenio. Poi rientrò, precedendo Montale, e mi additò facendogli il mio nome. Montale mi tese la mano, e, ritto accanto alla scrivania, porse un foglio a Berti, che s'era rimesso a sedere (una copia, sicuramente, della poesia «Primavera hitle-

riana », apparsa in seguito su *Inventario*). « Bella » disse Berti, dopo una rapida lettura. Montale gli strinse la mano: la strinse anche a me; e se ne andò così com'era entrato, senza dire una parola.

Dovevo rivederlo una terza volta: di nuovo alle Giubbe rosse. Stavo seduto a un tavolo, parlando con uno scrittore fiorentino, cui, proprio in quel momento, ero stato presentato da un comune amico: lo stesso che, in altra occasione, m'aveva fatto conoscere Montale, e che a sua volta stava seduto alla mia destra. Parlavo, o meglio mi sforzavo di trar fuori qualche argomento di conversazione, scarsamente incoraggiato dal mio interlocutore: sicché, tra un discorso e l'altro, cadevano silenzi piuttosto lunghi. Durante uno di questi, una voce di donna mi distrasse dall'imbarazzo in cui mi trovavo e che cominciava a pesarmi: una voce strascicata, che proveniva dall'altro capo della tavola. « Tu sei Montale, vero? ». Volsi la testa e vidi, seduto di faccia a me, Montale: con tutta certezza occupava quel posto già prima della mia venuta; era quasi incredibile che non l'avessi neppur notato, accomodandomi a quel tavolo. Stava con la testa un po' china in avanti e le palpebre semicalate: la donna (il trucco esagerato e l'abito aderentissimo ne tradivano a colpo d'occhio la professione) gli premeva, parlando, le mani sulle spalle.

Fin dal primo momento, dunque, Montale m'era rimasto seduto di faccia, senza prender parte alla conversazione, forse ascoltando. O forse le mie parole e quelle del vicino, e l'eco dei dialoghi dai tavolini accanto, erano scesi e s'erano depositati nel suo fondo: insieme con le immagini di quell'ora; la curva d'una tazza o d'una caraffa d'acqua, il profilo d'un viso, il movimento d'una mano. Col passar dei mesi e degli anni (così almeno piacque di pensare), altre voci e immagini si sarebbero accumulate sulle nostre: finché un giorno, per una qualche imprevedibile occasione, uno degli « oggetti » che facevano parte del nostro insieme si sarebbe smosso; e, vincendo la resistenza del tempo, avrebbe cominciato a risalire, ad affiorare nella coscienza del poeta, attirando con sé gli altri e spiccando tra essi nella luce grigia e immobile, senza speranza né disperazione, che caratterizza certe aperture a elenco di Montale.

Poteva essere il mio profilo: o quello del mio vicino: o il brillio del

cucchiaio che tenevo tra le dita: o il premere di quelle mani femminili sulle spalle del poeta. Il quale seguitava a rimanermi seduto di fronte: con la faccia inalterata e le palpebre semichiusse. Così è rimasto nel mio ricordo: e il suo terzo silenzio, il non avere udito la sua voce neppure quella volta — e fu l'ultima in cui ebbi agio di vederlo —, gli fa per così dire da cornice; ne stacca ed isola l'immagine; assai più che se gli avessi indirizzato qualche banale parola di circostanza, ed egli mi avesse risposto con parole altrettanto banali.

# TRE NUOVI POETI AMERICANI

di

Lynne Lawner

## RICHARD WILBUR

*Una che guarda un prato autunnale trova sparso intorno  
Il merletto della regina anna che giace come i gigli sull'acqua;  
Esso scivola così davanti a chi passeggia, trasforma  
L'erba secca in un lago, come la sfumatura più sottile di te  
Fa la mia mente una valle con celesti lucerne favolose.*

*Le belle trasformazioni son come una foresta che muta  
Quando il camaleonte ad essa accorda la propria pelle.  
Così una mantide, sistemata su una verde foglia  
Ne diventa parte, la fa più foglia, e prova  
Che qualsiasi verde è più profondo di quanto si sappia.*

*Le tue mani tengono le rose in un modo che dice  
Che sono solamente le tue; le belle trasformazioni  
In sì gentili modi,  
Che vogliono sempre dividere  
Le cose dal loro essere per trovarne un altro, e perdere  
Per un momento tutto ciò che, toccato, è ridestato alla meraviglia.*

Con quanta gratitudine e con quanta sorpresa *The Beautiful Changes* <sup>(1)</sup>, il primo libro di Richard Wilbur, fu accolto, allorché apparve negli anni incerti che seguirono la fine della seconda guerra mondiale! Ecco un poeta pronto a farsi incantare dal paesaggio e dall'amore, capace di trasmetterci con immagini dilette il meraviglioso nel mondo intorno a noi. In tutta l'opera di questo giovanissimo poeta, che non ha ancora compiuto quarant'anni, c'è il senso acuto della scoperta, la scoperta delle offerte naturali più semplici: acqua, foglie, erba, luce del sole, laghi, e tutte le sfumature del tempo. Perfino qualcosa di definito come la neve viene trasformato dalla «pressione» immaginativa del suo sguardo poetico e dà origine a una poesia molto suggestiva come:

#### PRIMA NEVE IN ALSAZIA

*La neve è scesa ieri sera come le tarme  
Bruciate sulla luna; cadde fin'all'alba,  
Coprì tutto il paese con semplici panni.*

*La neve assoluta giace raggrinzita  
Su ciò che i bombardamenti hanno sparso e scompigliato,  
Cancellate distorte e prati che sono ormai crepacci.*

*I mucchi delle razioni sono cupole lattiginose;  
Su per le piramidi delle munizioni  
La neve è salita in pettini scintillanti.*

*Tu pensi: oltre il paese un chilometro  
O due, questa nevicata riempie gli occhi  
Dei soldati morti da poco.*

*Persone e persone mascherate  
Che camminano nella nuova fine bianca aria  
Scambiano vivi sguardi con una sorpresa comune.*

*Alle finestre dei ragazzi, infagottato, benigno  
Come sempre, l'inverno si fa più luccicante,  
E il gelo fa disegni meravigliosi.*

*Il vigile notturno tornando dalla sua guardia,  
Rievoca nella memoria le prime nevi di dieci annate, cammina lento,  
Si riscalda con un vanto fanciullesco:*

*Era lui il primo a vedere la neve.*

---

(1) Edit, Harcourt, Brace and Company, New York.

Sarebbe stato sorprendente però se Wilbur, un poeta che riesce sempre a subordinare al suo limpido intelletto le sue esplorazioni sentimentali del mondo, senza mai permettere che la sua poesia si dissolva in sogni irreali malgrado il suo evidente romanticismo, non avesse riflesso un po' del turbamento degli anni di guerra nel volume che pubblicò nel 1947. In « Per gli occhi d'un ufficiale SS », Wilbur riesce a staccarsi dall'orrore del suo tema; ma i suoi vari tentativi di dare forma alla visione degli occhi dell'ufficiale, nei modi più inaspettati e sorprendenti, ci inducono a una percezione della loro freddezza inespressiva molto più acuta di quella che avremmo avuto, per esempio, dal metodo istriónico e realistico di altri poeti dell'epoca bellica.

*Penso ad Amundsen, enormemente morso  
Dalle folate di oscuri archi sulle pianure ghiacciate,  
Amante delle violente vergini nevi  
Al freddo termine dello spiedo del mondo.*

*O a un santo di Bombay rannicchiato sul pavimento del mercato,  
Gli occhi spenti dal troppo guardare il sole,  
Che ancora indovina quell'occhio di acetilene,  
Una mente eclissata in una faccia cieca.*

*Ma gli occhi ghiacciati o inceneriti di costui scoprono  
Sporche purezze; il loro deserto è nella carne,  
E il loro fuoco; chiedo al mio dio improvvisato  
Di questa mia terra opulenta di anticaglie di dannare i suoi occhi.*

Risulta evidente da questa eccellente prima opera la capacità di Wilbur, unico fra i giovani poeti americani d'oggi, di modellare i versi secondo i suoi desideri espressivi. Egli possiede un orecchio finissimo accordato con la cadenza perfettamente misurata dei versi; prova un evidente piacere nel giocare con le parole e nello sviluppare forme difficili di strofe; e la sua tecnica ha una soavità che qualche volta ci appare eccessiva, risultando fine a se stessa. L'inizio di una delle poesie più lunghe del volume, « La luce del sole è immaginazione », scivola delicatamente da un verso all'altro ed è caratterizzata da un'insolita leggerezza di tocco:

*Ogni gesto che fai in qualche parte nella luce del sole  
Ti fende nel buio. Adesso  
Sei chiarezza di capelli, limpida fronte;  
Qui spalla e braccio dalla cappa leggera, e lì  
Sei divenuta un'ombra sul prato. Dove  
Devono correre i miei occhi?  
Devo dire che sei bella  
Nel sole,  
O una sirena ondulante nell'erba?*

Quando, nel 1950, apparve il secondo libro di Wilbur, *Ceremony* <sup>(2)</sup>, altre qualità essenziali di questo poeta lirico vennero alla luce, fra le quali un senso dell'ironia estremamente raffinato.

## QUADRI DI MUSEO

*I buoni grigi guardiani dell'arte  
Vigilano i corridoi con le scarpe spugnose,  
Imparzialmente protettivi, benché  
Forse sospettosi di Toulouse.*

*Qui uno sonnecchia contro il muro,  
Disposto su una sedia per i funerali.  
Un danzatore di Degas fa piroette  
Sulla sua scriminatura.*

*Guarda come gira! La grazia c'è,  
Ma è facile a vedere anche lo strapazzo.  
Piacevano a Degas le due cose insieme:  
Bellezza congiunta con l'energia.*

*Edgar Degas una volta acquistò  
un bel El Greco che teneva  
Sul muro accanto al letto  
Per appendere i pantaloni mentre dormiva.*

Però nessuno, leggendo le poesie più argute e levigate che abbondano nell'opera wilburiana, sarebbe tentato di definire il poeta un frivolo, uno che si compiace di giocare in modo sofisticato con la superficie delle cose e che prende come pretesto di poesia quadri, libri, perfino dei cocktails a cui ha assistito. In altre poesie come « Beowulf », « St'Il » « Citizen sparrow », e « Years-end », Wilbur si dimostra pronto a trattare temi più alti, magari senza l'appassionato e diretto slancio retorico di Robert Lowell, ma con eleganza e, come sempre, attraverso immagini molto elaborate. Una di queste poesie, per esempio, è una difesa di un personaggio eroico senza cuore paragonato prima a un avvoltoio e poi a Noè. Un'altra poesia su un essere incompreso e sofferente, forse più commovente della prima, si vale del mito anglosassone di Beowulf che muore senza eredi, circondato dai suoi uomini,

*che cantavano di lui quello che non capivano.*

---

<sup>(2)</sup> Editore, come per il primo libro.

Un po' diversa è la poesia « Years-end », una meditazione molto suggestiva sulla morte e sullo scorrere del tempo. La strofa più notevole rievoca la città di Pompei distrutta dalla lava, per creare un'immagine impressionante del tempo fermato e della delusione umana:

... *E a Pompei*

*Il piccolo cane giacque raggomitato e non si mosse  
Ma dormì più profondamente mentre le ceneri salivano  
E trovavano la gente incompiuta, e ghiacciavano  
Le mani abbandonate a caso e gli sciolti occhi non pronti  
Degli uomini che aspettavano ancora un altro sole  
Per far la cosa ben formata che non avevano fatto.*

Come si vede da quest'ultimo finissimo verso, è sempre la « shapely thing » — cioè « la cosa ben formata » — che interessa Wilbur, ed è essa che gli dà il tema per la poesia intitolata « Cerimonia ». Qui la forma è celebrata per se stessa, in quanto una forma squisitamente cesellata, oltre a nascondere o eliminare quello che c'è d'essenziale o d'incantevole nella vita, lo libera e lo illumina. Infatti, le immagini di questa poesia derivano principalmente da un quadro molto elegante del pittore francese Bazille.

*Una camicetta a righe in un terreno disboscato di Bazille  
È, potresti dire, la patronessa dei rami,  
Una regina troppo buona verso la natura per essere parente.  
Ma la cerimonia non ha mai celato  
Salvo all'occhio sciocco, che tutto consente,  
Quanto siamo i boschi nei quali vaghiamo.*

*Che ella sia pure qualche Sabrina uscita fresca dalle correnti,  
Lucente come le acque basse illanguidite dal sole che viene a guado,  
Riposata sulla felce, la cinosura dei fiori:  
Allora le ninfe e i boschi dovrebbero approvare e sforzarsi a immaginare  
Che ella è l'aerea terra; gli alberi, disfatti,  
Dovrebbero imitare il suo languore naturale e puro.*

*Oh, beh. Sono in favore dell'arguzia e della vigilanza  
E voglio bene a questa donna di Bazille che finge.  
Ciò che è leggermente nascosto è più profondamente inteso,  
E quando con sorriso socievole e ben vestita  
Insegna alle foglie come inchinarsi e come danzare una quadriglia,  
Penso allora che ci siano nel bosco più tigri.*

Non possiamo però lasciare il secondo libro di Wilbur senza accennare a uno dei suoi interessi più pronunciati: la traduzione da poeti che egli predilige come La Fontaine e Villiers de l'Isle Adam. Il piacere di tradurre ha portato Wilbur, negli anni intercorsi fra la pubblicazione del suo secondo e del suo terzo libro, a rendere in inglese *Le Misanthrope* di Molière, che quando fu presentato a New York ottenne molto successo, e fu unanimemente definito un modello di traduzione in lingua inglese moderna.

Nel 1954 Richard Wilbur venne presso l'Accademia Americana a Roma con una borsa di studio Prix-de-Rome, e qui scrisse le poesie più significative del suo terzo e più recente volume. In esse il poeta riprende con maggiore evidenza i suoi temi caratteristici, e elabora in modo più complesso le immagini, spesso ispirate sia dalla città e dai suoi abitanti sia dalla natura. Per esempio, la graziosissima « Piazza di Spagna, nella prima mattina », dove una ragazza che scende la celebre scalinata diventa — in una variazione su « La figlia che piange » di Eliot — una foglia nella fontana.

*Non posso dimenticare  
Come stava in piedi in cima a quella lunga scala,  
Meravigliata, e poi con un giro sonnolento  
Ballava lentamente in giù verso la piazza placata dalla fontana;*

*Non c'era in quel viso  
Altro che una qualche bellezza impersonale: non una ragazza,  
Ma quasi un sogno del luogo stesso,  
Un evocato cadente scivolare e un girare;*

*Come quando una foglia, un petalo, o un sottile nonnulla  
E trascinato alla cascata d'un laghetto e, circolando un attimo sopra di esso,  
Passa sopra l'orlo,  
Perfettamente bello, perfettamente inconsapevole di esserlo.*

A mano a mano che aumenta la sua sicurezza tecnica, Wilbur definisce meglio la sua fede nella capacità umana di foggare la materia del suo mondo; e nella nuova stazione ferroviaria di Roma, che gli ispira una poesia intitolata appunto « La nuova stazione ferroviaria di Roma », trova motivo di identificare perfettamente il suo esuberante ottimismo. Forse non sarebbe inesatto definire la sua personale filosofia, allorché è esplicitamente affermata, col termine di umanesimo classico. Benché talvolta egli faccia ricorso a figurazioni della fede, come gli angeli, di rado siamo portati a pensare che queste rappresentano qualcosa di più d'una trasposizione metaforica delle sue immediate percezioni di ciò che irraggia dalle cose. Le quali cose, che collocano saldamente Wilbur nel mondo della realtà, possono essere evocate, secondo l'insegnamento delle sue poesie, soltanto dalla forza, attentamente disciplinata, dell'amore e della poesia.

## L'AMORE CI CHIAMA ALLE COSE DI QUESTO MONDO

*Gli occhi si aprono al grido delle puleggie,  
E portata via dal sonno l'anima stupita  
Penzola per un attimo incorporea e semplice  
Come l'alba falsa.*

*Oltre la finestra aperta  
L'aria mattutina tutta ondeggia di angeli:*

*Qualcuno si è avvolto in un lenzuolo, altri si sono vestiti di camicette,  
Altri portano grembiuli; ma veramente sono là  
Adesso sorgono insieme nelle calme ondulazioni  
D'un sentimento alcionico, riempiendo tutto ciò che indossano  
Con la profonda gioia della loro impersonale respirazione;*

*Adesso volano in fila portando  
La velocità terribile della loro onnipresenza, andando  
E restando come la bianca acqua; e adesso di colpo  
Svaniscono in una così rapida quiete  
Che sembra nessuno sia là.*

*L'anima si ritira*

*Da tutto ciò che è pronta a ricordare,  
Dalla rapina puntuale di ogni benedetto giorno,  
E grida,  
« Oh, non ci fosse sulla terra che un bucato,  
Altro che mani rosate nel sorgente vapore,  
E delle chiare danze fatte per la vista del cielo ».*

*Ma mentre il sole riconosce  
I grossi pezzi e i colori del mondo con sguardo caloroso,  
L'anima scende un'altra volta nell'amaro amore  
Per accettare il corpo che sta svegliandosi, dicendo adesso  
Con una nuova voce, come l'uomo sbadiglia e si leva,*

*« Tirali giù dalla rubiconda forca;  
Che ci sia della biancheria pulita per le schiene dei ladri;  
Che gli amanti vadano freschi e dolci al disfacimento;  
Che le più pesanti monache camminino in un puro galleggiamento  
Di abiti scuri,  
mantenendo il loro difficile equilibrio ».*

## THEODORE ROETHKE

L'infanzia di Theodore Roethke, che il critico Karl Shapiro ha definito « poeta della natura quasi in senso scientifico », è trascorsa in buona parte nelle serre che suo padre, orticoltore, possedeva. E le prime poesie di Roethke, uscite nel 1942, quando il poeta aveva già 36 anni, si fanno notare soprattutto per la fedele osservazione di certi minuziosi aspetti della vita vegetale e animale: ma le qualità e la singolarità di queste poesie non furono riconosciute fino al 1948, quando uscì *The Lost Son and Other Poems* (\*). Ecco una lirica che è veramente esemplare della prima maniera di Roethke:

### TRAPIANTI

*Questo spingersi, lottare, e risorgere di secchi stecchi,  
Steli tagliati che si sforzano di piantare i piedi:  
Quale santo si è così affaticato  
Per levarsi con le sue membra verso una nuova vita?*

*Sento sotto la terra quel succhiare e singhiozzare.  
Nelle vene, nelle ossa, lo sento.  
Le brevi acque che trasudano in alto,  
I grani stretti che infine si dividono.  
Quando i germogli scoppiano,  
Viscido come un pesce  
M'intimidisco, m'inclino agl'inizii, la guaina umida.*

Durante lo sviluppo della sua attività l'amore per ciò che è piccolo e particolare non lascerà mai il poeta e sarà all'origine di quasi tutte le sue metafore.

Nel 1951 Roethke pubblicò *Praise to the End*<sup>(3)</sup>, un volume di lunghe poesie di tipo sperimentale che nell'insieme non possono dirsi veramente riuscite. La migliore di esse è: « Il figlio perduto » sulla morte del padre del poeta. L'inizio di questa poesia difficile, ma stranamente commovente, mostra come il poeta abbia imparato a utilizzare la sua delicatissima sensibilità e gli elementi naturali che lo affascinano al servizio d'una commozione tanto forte da apparire insopportabile.

### IL VOLO

*A Woodlawn ho sentito gridare i morti,  
E mi ha placato lo sbattere delle lamie,  
Un lento gocciolare sopra le pietre;  
I rospi covavano nei pozzi.*

(3) Editore Doubleday and Company, Garden City, N. Y.

*Tutte le foglie cacciavano fuori la lingua.  
Ho scosso il gesso che si ammorbidiva nelle mie ossa,  
Dicevo,  
Lumaca, lumaca, spingimi avanti col tuo splendore,  
Uccello, portami a casa coi teneri sospiri.  
Verme, resta con me.  
Questo è il mio tempo più difficile.*

Anche la serra comparirà in questa poesia, che sembra voler gradualmente ridurre le immagini alla loro origine nell'esperienza personale del poeta:

### IL RITORNO

*La strada verso la caldaia era buia  
Tutta buia,  
Sopra le viscide ceneri  
Attraverso la lunga serra.*

*Le rose continuavano a respirare nel buio.  
Avevano molte bocche per respirare.  
Le mie ginocchia muovevano l'aria sotto  
Dove dormiva l'erbaccia.  
Sempre c'era una solitaria luce  
Che penzolava vicino alla cavità del fuoco  
Dove il fuochista estraeva le rose,  
Le grandi rose, i duri mattoni insanguinati.*

*Una volta rimasi tutta la notte.  
All'alba la luce veniva lentamente sopra la bianca  
Neve.  
C'erano molte specie di aria  
Fresca.  
Poi c'era il vapore.*

*Batteva un tubo.*

*Formicolava il calore sopra le pianticelle.  
Ordnung! Ordnung!  
Papà viene!*

*Una fine nebbia si levava dalle foglie,  
Il gelo si scioglieva sui vetri remoti.  
La rosa, i crisantemi si volgevano verso la luce.  
Perfino le forme tacite, la gialla erbaccia piegata  
Si muovevano in un lento dondolare in su.*

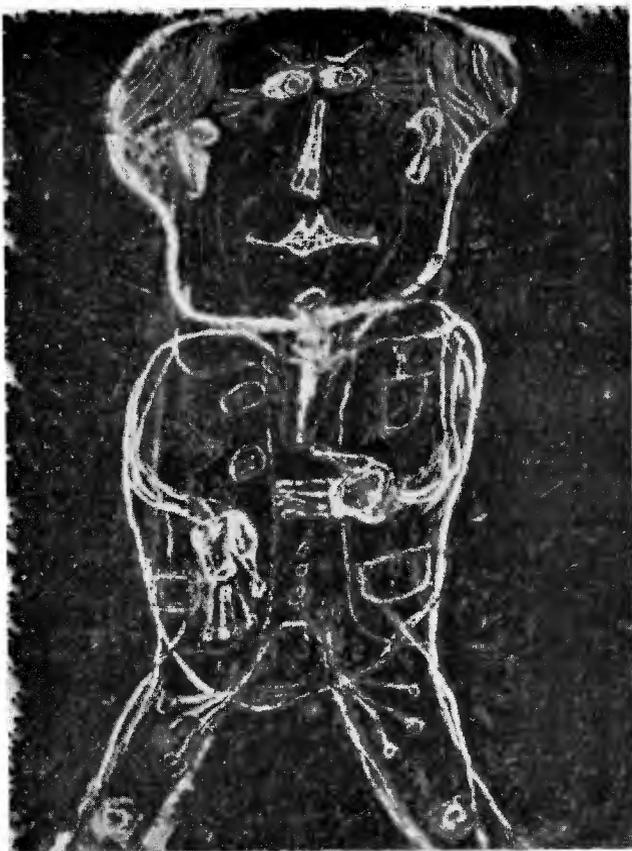
Nel corso degli anni seguenti, benché Roethke abbandoni lo sperimentalismo di queste poesie (la loro voluta manchevolezza formale, il rifuggire da dichiarazioni esplicite, e il loro giuocare con le filastrocche nella speranza che emerga dall'inconscio un qualche significato), egli seguita a mostrare la sua preferenza per i grandi temi fortemente emotivi. Ormai gli è impossibile seguitare a scrivere le brevi poesie puramente naturalistiche dei primi libri. Una delle sue poesie più meritatamente famose, che pur senza presentare le difficoltà di *Praise to the End*, offre quell'insolita fusione di osservazione minuziosa della realtà e di profondo senso della propria esperienza personale che caratterizza i momenti migliori del poeta, è:

#### ELEGIA PER JANE

*Mi ricordo i riccioli sul collo, molli e umidi come i viticci;  
E il suo rapido sguardo, un sorriso obliquo che somigliava a un piccolo luccio;  
E come, una volta spinta a parlare, le sillabe leggere saltavano,  
E si dondolava nel diletto del suo pensiero,  
Un scricciolo allegro, la coda al vento,  
Il suo canto faceva tremolare i ramoscelli e i rametti,  
Anche l'ombra cantava;  
Le foglie, i loro sospiri mutati in baci;  
E la muffa cantava nelle valli sbiancate sotto la rosa.  
O quando era triste si gettava in un fondo tanto puro  
Neanche un padre avrebbe potuto trovarla:  
Sfregava la guancia contro la paglia,  
Agitava l'acqua più chiara.*

*Mio passero, non sei qui  
Ad aspettare come una felce e fare un'ombra spinosa.  
I fianchi delle pietre bagnate non possono consolarmi,  
Né il muschio ferirmi con l'ultima luce.*

*Se solamente potess'io strapparti da questo sonno,  
La mia chiarissima ferita, la mia colomba che sfiorava le acque.  
Sopra questa umida tomba pronunzio le parole del mio amore:  
Io, con nessun diritto in questa occasione,  
Né padre, né amante.*



1 - Jean Dubuffet: *Monsieur Plume plis au pantalon* (1947) - Antonin Artaud *aux houppes* (1947)



2 - Jackson Pollock: *Vortice* (1949)

Negli ultimi anni del decennio 1940-1950, Roethke scrisse una serie di straordinarie poesie d'amore. Più sicuro di ciò che vuole esprimere, anche la sua tecnica è diventata qui più sicura. Ecco due brani dalla parte quarta di:

#### PAROLE PER IL VENTO

*Il fiato d'una lunga radice,  
Il timido perimetro  
D'una rosa che si spiega,  
La verde alterata foglia,  
Il piede piangente dell'ostrica,  
E la stella incipiente:  
Fanno parte di quello che è lei.  
Essa desta i termini della vita.*

E più avanti egli scrive:

*Bacio la sua bocca che si muove,  
La sua scura pelle ilare.  
Ella spezza nel mezzo il mio fiato;  
Scherza come un animale;  
E io ballo tutto intorno,  
Un affettuoso, sciocco uomo,  
E vedo me stesso e soffro  
Finalmente in un'altra creatura.*

In questi versi il poeta si mostra maestro della « rima-asonante », una tecnica che gli permette di apparire nello stesso tempo agile e controllato. Un'altra caratteristica della poesia d'amore roethkeiana è l'uso che fa del verso compiuto in sé senza ricorso all'enjambement. Possiamo considerare l'insistenza su questo tipo di verso come la mancanza della necessità di esprimere cambiamenti emotivi da una poesia all'altra o nell'interno d'una stessa poesia. In realtà esiste una specie di stato d'animo invariabile che vive in quasi tutte. Le poesie che risultano da questo processo accumulativo di versi compiuti in sé, ugualmente dosati-sono poi spesso di struttura elegante e danno il senso d'un controllo assoluto.

Benché sia vero che queste poesie sembrino spesso piuttosto semplici nella loro espressione della gioia, c'è in esse un'ansia che potrebb'essere considerata metafisica e che perviene a una dimensione molto commovente. Il suo dilemma, in una parola, è questo: malgrado i presentimenti e presagi d'immortalità che ha nel corso del suo gioioso amore, tanto lui che la sua amata sono certamente mortali; sicché il loro amore dovrebbe morire con loro. Ma questa consapevolezza non si manifesta nel tradizionale volgersi a ciò che è tangibile e momentaneo, nella speranza di sfruttare il piacere prima che esso svanisca rapidamente. Piuttosto, Roethke fa esplicite allusioni a certe concezioni neo-platoniche sull'immortalità, rattristandosi però di non poter consentire intellettualmente alla sua ansia sentimentale verso l'eterno. Non può dire come Yeats,

*Tutto vive che ha vissuto,  
Questo è certo,  
I vecchi saggi non si erano ingannati.*

Il suo dilemma, ecco come egli lo espone in una delle sue poesie più apprezzate:

### PASSEGGIATA DI FINE ESTATE

1

*Un gabbiano si muove con le increspature d'un sogno,  
Bianco sul bianco, si posa lentamente sopra una pietra;  
Attraverso il mio giardino le creature con le morbide schiene vengono;  
Nella fiacca luce errano, ciascuno sola.  
Portatemi gli umili, perché io conoscerai i loro modi,  
Conosco bene gli occhi della mezzanotte.  
I piccoli! I piccoli! Li sento cantare chiaramente  
Sulle lunghe rive, nella soffice aria dell'estate.*

2

*Che cosa c'è per l'anima da capire?  
Il viso fiacco della deprimente pura inattività?  
Il vento si rallenta, la mia volontà muore con il vento,  
Dio è in questa pietra, se no, non sono un uomo!  
Il corpo e l'anima trascendono le apparenze  
Prima del crollo di tutto ciò che è.  
Sto morendo in pezzi, fervente nel mio decadere:  
I miei momenti indugiano, questo è l'eternità.*

3

*Una tarda rosa devasta l'occhio casuale,  
Una fiamma dell'essere su un stelo centrale.  
Spetta a noi disfare la bugia  
Vivere meramente nel reame del tempo.  
L'esistenza marcia verso una certa fine:  
Quest'è una cosa che capiscono tutti gli amanti terrestri.  
La maniera elaborata di avvicinarsi di quella colomba  
Mi fa ricordare che sto morendo con l'anno.*

Questa non solo è una bellissima poesia ma da un punto di vista ideologico occupa una posizione centrale nell'opera roethkeiana, e affronta direttamente argomenti soltanto sottintesi in molte altre delle sue poesie.

È essenziale però tenere presente che i problemi metafisici per Roethke hanno le loro radici in una esperienza fisica molto forte. Talvolta questo nucleo sensuale della sua poesia ci procura delle sorprese. Per esempio, nella lirica intitolata «I sensualisti», c'è un senso violentissimo dell'amore fisico e della sua somiglianza vera e niente affatto metaforica con la morte. In questa poesia, tenendosi sul confine del dominio dei grandi poeti metafisici inglesi, Roethke riesce a convincerci con un linguaggio molto semplice, personale, e spesso volutamente familiare:

*« Non c'è spazio per muoversi », diceva lei,  
« Mi premi così fortemente.  
I miei capelli sono ammassati sopra la tua testa,  
La mia schiena è tutta contusa.  
Ho la sensazione che respiriamo insieme ai morti,  
Oh, lasciami libera! »*

*E aveva ragione, perché lì accanto  
Al gin e alle sigarette,  
Una donna stava in piedi, pura come una sposa,  
Spaventata e fuori di sé,  
Respirava forte mentre che l'uomo cavalcava  
Fra quegli splendidi seni.*

*« Mi hai morso la spalla con i denti,  
Che cos'è questo strano odore?  
Non importa sapere chi sta sotto  
Perché ognuno è un animale »,--  
La figura spettrale si succhiava il fiato  
E rabbrivendo andava verso il muro;  
Avvolta nella veste stracciata della morte,  
Camminava sulle punte dei piedi per il corridoio.*

*« Anche il letto comincia a tremare,  
Odio questa pena sensuale;  
Il collo, forse anche il cuore, mi si spezzerà  
Se faremo questo un'altra volta »,--  
Poi ognuno cadeva indietro, fiacco come un sacco,  
Tornato al mondo degli uomini.*

Certe delle sue poesie più recenti, fra cui le più notevoli sono le quattro « Meditazioni di una vecch'a donna », mostrano una rottura definitiva, anche se solamente provvisoria, con le forme eleganti e il linguaggio delle poesie d'amore. Invece del

formalismo molto elaborato di « Passeggiate di fine estate », troviamo qui dei ritmi più liberi, quasi prosastici, e una nuova scioltezza di struttura. Se le poesie d'amore debbono qualcosa a Yeats, la tecnica di questa sorta di meditazioni lunghe e discorsive si potrebbe considerare come derivante dai *Four Quartets* di Eliot. Per mantenere una certa unità queste poesie si fondano molto sull'uso di assonanze e di rime interne. Talvolta le meditazioni sono della madre del poeta e contengono reminiscenze della sua vita; altre volte il tono di voce è senza equivoci quello del poeta stesso. Ciò comunica a queste poesie un senso d'incertezza; e benché vi si trovino parti bellissime, nell'insieme esse non risultano perfettamente convincenti come, per esempio, le poesie d'amore o « Elegia per Jane ». In queste poesie Roethke torna quasi fatalmente alle immagini del mondo della serra della sua infanzia, al clima delle sue prime poesie e le sue prime percezioni della realtà. Ci sono pure gli animali e le piante minuziosamente osservati, come in « Trapianti », ma intrecciati con le riflessioni filosofiche del poeta ormai maturo. Proprio queste qualità di assoluta esattezza visiva e di potere descrittivo distinguono la poesia di Theodore Roethke e lo collocano fra i migliori poeti americani d'oggi.

## ROBERT LOWELL

Robert Lowell, nato nel 1917 e considerato da molti come il più importante poeta americano vivente, è un discendente di James Russell Lowell. Così non sorprende che la maggior parte della sua opera appartenga alla grande tradizione puritana, cioè protestante, del New England, la tradizione che raggiunse il vertice nei romanzi di Melville e di Hawthorne. Benché Lowell debba molto ai temi ed alla retorica di Melville, la sua prima maniera oscura e potente forse deriva dal maggior poeta puritano inglese, John Milton, il Milton, per esempio, del famoso sonetto, « *Avenge O Lord thy scattered saints whose bones...* ». Ma il debito poetico di Lowell al puritanesimo è complicato dal fatto che egli stesso è, o era, cattolico; e benché la retorica, la fantasia, le metafore delle poesie del libro suo più famoso, *Lord Weary's Castle* <sup>(4)</sup> derivino dalla traduzione letteraria puritana, spesso il loro contenuto è esplicitamente cattolico.

Qualche volta queste due tradizioni appaiono separate, ciascuna per suo conto, come in questi versi dalla seconda parte di « The quaker graveyard in Nantucket » (Il Cimitero dei quaccheri a Nantucket), sulla morte di un suo cugino in mare:

---

(4) Editore Harcourt, Brace, and Company, M. Y.

*Le ali dei venti percuotono le pietre,  
cugino, e gridano per te e gli artigli si avventano  
alla gola del mare e la torcono nella fanghiglia  
di questo antico cimitero quacchero dove le ossa  
urlano nella lunga notte per la bestia ferita  
che riaffiora presso le baleniere di Abab ad oriente.*

dove benché l'ispirazione derivi certamente dallo splendido romanzo di Melville, *Moby Dick*, la potenza e l'urgenza dell'emozione sono del poeta stesso. Altrove, come in questa strofa di « The dead in Europe » (Morti in Europa), l'intenzione è chiaramente cattolica:

*Madre Nostra, sorgeremo nel Giorno di Maria  
Nel Maryland, dovunque i cadaveri si sposarono  
Sotto le macerie, accatastati insieme? Prega  
Per noi che le bombe hanno sfigurato e sepolto.  
Quando Satana ci sparpaglia nel Giorno del suo Avvento,  
O Madre, strappa i nostri corpi dal fuoco:  
La nostra sacra terra in vita era per noi maledizione.*

Indubbiamente in tutti e due i brani è la retorica del poeta che produce i suoi effetti più grandi. Ritmi pesanti e pieni di forza si incalzano di verso in verso, costringendoci ad un stato d'eccitamento che spesso sorpassa la nostra comprensione del significato esatto della poesia. È questo un talento pericoloso, e molte poesie anche tra le sue migliori hanno il difetto di essere più appassionanti che intellettualmente soddisfacenti.

Però sono anche i grandi temi lowelliani, non solamente le sue abilità retoriche, che lo posero subito in prima fila quando le sue poesie furono pubblicate nel 1944 in un volume premiato con il Pulitzer due anni più tardi. A queste poesie si può adattare un'espressione molto abusata dai critici — la coscienza storica — che caratterizza le poesie più ambiziose di T. S. Eliot, di Ezra Pound, e di altri maestri come Wallace Stevens, Hart Crane, e Allen Tate: tutti poeti che hanno, almeno per quanto riguarda le loro mètte poetiche, un senso della contemporaneità della storia. Un esempio d'un tale uso della storia si trova nell'importante poesia:

#### VIGILIA DI NATALE SOTTO LA STATUA DI HOOKER

*Stasera l'oscuramento. Vent'anni fa  
Ho fatto penzolare la mia calza dall'albero, e il serpente  
Infernale ha infilato la mela nella punta  
Per pungere il fanciullo con la conoscenza. I talloni di Hooker  
Scalciano il nulla mentre la neve s'agita,  
E un cannone e una piramide di palle fanno la ruggine*

*Davanti all'oscurato palazzo del Governo, sanno  
Come la lunga cornucopia quale vetro s'è spezzata  
Dentro le manopole di Hooker. Una volta tornavo dalla messa.*

*Ora le nuvole burrascose proteggono il Natale, e di nuovo  
Marte con le braccia aperte incontra la sua sterile stella,  
La sua sciabola pesante lampeggia di brina,  
La bronzea fronte vuota del dio della guerra forma  
Dagli uomini crudi un macchinario anonimo;  
Il cannone sulla Piazza non può stordire  
Il macellaio maldestro, lui che cavalca il Tempo:  
Il fusto tintinna per l'agrifoglio. Ho freddo:  
Chiedo pane, mio padre mi dà la muffa.*

*La sua calza è colma di pietre. Babbo Natale vestito di rosso  
E coronato di bacche grinzose. Uomo di guerra,  
Dov'è il giardino dell'estate? Nell'aiuola  
L'antica variegata serpe apparirà,  
E la margherita dall'occhio nero con la testa ricciuta.  
Quando Chancellorsville mieteva i volontari,  
Herman Melville disse « Tutte le guerre sono bambinesche »;  
Ma noi siamo vecchi, i nostri campi diventano bradi:  
Finché Cristo ritorni vagabondo e fanciullo.*

Qui sono resi simultanei tre tempi diversi: « stasera », che allude chiaramente agli anni della seconda guerra mondiale; « vent'anni fa » quando il poeta era fanciullo e andava « alla messa »; ed i primi 1860, quando la guerra civile americana era in pieno svolgimento e Hooker era un importante generale nordista. Mentre la poesia si sviluppa, sospinta da una potente retorica e da una metrica persuasiva, il poeta si muove continuamente dall'uno all'altro dei tre momenti; e noi restiamo scossi, benché non veramente soddisfatti, dalla conclusione che unifica insieme la paurosa realtà presente, un'allusione ad una delle battaglie più sanguinose della guerra civile, una citazione di Melville, e una sommaria affermazione della sua fede religiosa nell'impossibilità di salvezza senza l'aiuto di Cristo.

Ecco un'altra poesia ugualmente commovente di questo stesso periodo:

#### FIGLI DELLA LUCE

*I nostri padri strapparono il pane da tronchi e da pietre  
e cintarono i loro giardini con l'ossa dell'uomo rosso;  
imbarcatisi dalla terra bassa d'Olanda,  
pellegrini cacciati di casa dalla notte di Ginevra,*

*piantarono qui i semi di luce del Serpente;  
e qui i riflettori snodandosi esplorano per spaventare .  
le sfacciate serre costruite sulla roccia,  
e candele si struggono presso un altare vuoto,  
e la luce è dove il sangue senza terra di Caino  
brucia e brucia il grano insepolto.*

Il successivo libro di poesia di Lowell, pubblicato nel 1951, s'intitola *The Mills of the Kavanaughs*,<sup>(6)</sup> e consiste interamente di composizioni lunghe e drammatiche, spesso in distici, parecchie delle quali sono state giustamente ammirate in America. Come linguaggio, non differiscono però molto dalle poesie in *Lord Weary's Castle*.

Durante gli otto anni seguenti, probabilmente in seguito a difficoltà della sua vita privata, Lowell non pubblicò quasi nulla. Nella primavera del 1959 uscì il suo ultimo libro *Life Studies*, immediatamente acclamato da molti poeti e critici, in America ed Inghilterra, come un gran passo avanti per la poesia moderna. Sia questo vero o no, le ultime poesie in *Life Studies* rappresentano certamente una rottura radicale con la sua molto ammirata prima maniera, per questa ragione, se non per altre, lo scriverle dev'essere costato a Lowell molto coraggio. Ecco una delle migliori di queste poesie:

#### A CASA DOPO TRE MESI D'ASSENZA

*Svanita ormai la nutrice,  
leonessa che regnava sopra il pollaio  
e faceva piangere la Madre.  
Era solita legare  
pezzi di pancetta con fiocchetti di garza,  
tre mesi pendevano come zuppo pane tostato  
sulla nostra magnolia alta più di due metri,  
e aiutavano i passeri inglesi  
a passare l'inverno di Boston.*

*Tre mesi, tre mesi!  
Riccardo è tornato in sé?  
Tutta fossette, esultante,  
mia figlia tiene la sua assemblea mattutina nel bagno,  
Strofiniamo i nostri nasi,  
ciascuno dà colpetti a un riccio spettinato,  
mi dicono che nulla è sparito.*

---

<sup>(6)</sup> Stesso editore.

*Benché abbia ora quarant'un anni  
non quaranta, il tempo che ho speso  
era un giuoco da ragazzi. Dopo tredici settimane  
la mia bimba ancora strofina le sue guance  
per farmi radere. Quando  
noi la vestiamo di velluto blu-ciolo  
essa diventa un ragazzo,  
fa galleggiare il mio pennello da barba  
e la spugna nell'acqua scrosciante...  
Carissima, non posso indugiare qui  
nella schiuma di sapone come un orso polare.*

*Recuperando, non tesso né m'affatico.  
Tre piani di sotto,  
un operaio si cura della nostra terra lunga quanto una bara,  
e sette tulipani orizzontali sbocciano.  
Solamente dodici mesi fa  
questi fiori erano scelti semi  
olandesi; adesso nessuno  
può distinguerli dall'erbaccia.  
Esausti dalla neve della tarda primavera,  
non sono capaci di fronteggiare lo snervamento  
d'un altro anno rapido come palla di neve.*

*Non ho rango né posizione.  
Guarito, sono arricciato, appassito, piccolo.*

Non vi sono più l'appassionata retorica latina, le strofe rigide, la metrica vigorosa. Invece, c'è un delicato uso di « rima assonante » e versi di lunghezza disuguale. Il tono di declamazione pubblica e la cosiddetta « coscienza storica » sono stati soppressi in questa poesia a vantaggio d'una concentrazione, il più possibile commovente, e quasi patetica, sul fatto personale. Così quest'ultime poesie traggono i loro temi quasi esclusivamente dalla biografia lowelliana: episodi del suo passato più recente, come in « A casa dopo tre mesi d'essenza », o di venti o trent'anni prima. Ed è questa fedeltà al dato personale, insieme con la semplicità insistente del linguaggio, che ha tanto interessato i critici. Adesso il linguaggio di Lowell è volutamente familiare; e benché non ci sia nulla di nuovo in questo (Ezra Pound, William Carlos Williams, e molti altri avendolo adoperato così da molto tempo) gli effetti ottenuti da Lowell sono indubbiamente personali. Questi versi che aprono « Durante la febbre », per esempio:

*Tutta la notte la culla scricchiola.  
Tornata dalla sana campagna alla città malata,  
mia figlia con la febbre  
si agita nel suo sacco di pelo colore di pollo.  
« Mi dispiace », mormora come il suo padre matterello, « mi dispiace ».*

Purtroppo però sembra che Lowell molto spesso si limiti a narrare poco più che le sue reminiscenze in una prosa casuale e sconnessa, che talvolta non è nemmeno prosa; quando ciò accade, i ricordi non realizzandosi nella vera poesia, diventano imbarazzanti e restano al livello dei fatti personali.

Ma la coscienza della storia e del tempo presente che hanno ispirato tanta parte della prima poesia lowelliana (« Vigilia di Natale sotto la statua di Hooker » per esempio) non è stata bandita completamente dai suoi versi. Ritorna in molte delle ultime poesie, ma vestita dello stesso linguaggio casuale delle sue reminiscenze: quasi un commento sociale che spesso non riesce a convincerci. Durante la seconda guerra mondiale, Lowell, obiettore di coscienza, fu incarcerato per un certo periodo di tempo. Ecco un passaggio di « Ricordi di West Street e Lepke » che si richiama a quella epoca della sua vita:

*Questo è il decennio tranquillato,  
e io ho quarant'anni. Dovrei rammaricarmi dal tempo della semina?  
Ero un obiettore cattolico che respirava fuoco,  
e facevo la mia dichiarazione maniaca,  
insultando lo Stato e il Presidente, e poi  
mi sedevo aspettando la sentenza nella cella di rigore  
accanto a un fanciullo negro con i riccioli  
di marijuana nei capelli.*

Comunque è importante ricordare che l'opera di Lowell, in questo momento, è ben lungi dall'essere compiuta: egli ha appena quarant'anni, e sarebbe prematuro offrire un giudizio sullo stile delle poesie più avventurose di *Life Studies*. Forse basterà dire che le migliori di esse, come, per esempio, « A casa dopo tre mesi d'assenza », equivalgono a qualunque altra poesia dei suoi primi libri; e aggiungere che è un segno della vitalità della poesia americana contemporanea che uno dei suoi retori più vigorosi e abili abbia abbandonato una maniera a cui doveva molti dei suoi più splendidi successi, volgendosi a un linguaggio più familiare, e a forme più sciolte — insomma verso una concezione meno « tradizionale » — per trovare l'espressione dei suoi problemi più profondi.

\* La traduzione sono state tratte col permesso di Rolando Anzilotti, da ROBERT LOWELL, *Poesie*, 1943-1952, Sansoni, Firenze, 1955.

# ATTENZIONE E POESIA

di

Cristina Campo

*« La verità non può venire al mondo nuda, anzi è venuta nei simboli e nelle figure. C'è una rinascita e c'è una rinascita in figura. In verità essi debbono rinascere in grazia della figura ».*

Nei vecchi libri è dato spesso all'uomo giusto il celeste nome di mediatore. Mediatore tra l'uomo e il Dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le leggi segrete della natura. Al giusto, e al giusto solo, si concede l'ufficio di mediatore, perché nessun vincolo immaginario, passionale, può costringere o deformare in lui la facoltà di lettura. « Et chaque être humain (e si potrebbe aggiungere: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement ».

Per questo appare così importante la libertà del cuore, che tutte le chiese raccomandano come igiene spirituale: vigilanza contro i turbamenti, disponibilità alla rivelazione divina. Nessuna chiesa però disse mai esplicitamente: mantenetevi puri nelle opere e nei pensieri per conciliare gli uomini e le cose secondo uno sguardo senz'ombra. Su questo piano giustizia, poesia e critica si equivalgono: sono tre forme di mediazione.

Che cosa è dunque mediazione se non una facoltà del tutto limpida di attenzione? Contro di essa agisce quella che noi, molto impropriamente, chiamiamo la passione; ossia l'immaginazione febbrile, l'illusione fantastica. Si potrebbe dire, a questo punto, che giustizia e immaginazione siano termini antitetici. L'immaginazione passionale, che è una delle forme più incontrollabili dell'opinione — questo sogno in cui tutti ci muoviamo —,

non può servire in realtà che una giustizia immaginaria. (È questa la differenza essenziale, per esempio, tra la giustizia passionale di Elettra e quella spirituale di Antigone. L'una immagina di poter avanzare colpa per colpa, spostando il peso dall'uno all'altro anello di una catena infrangibile. L'altra si muove in un regno dove la legge di necessità non ha più corso).

Al giusto, infatti, contrariamente a quanto di solito si richiede da lui, non occorre immaginazione ma attenzione. Noi chiediamo al giudice una cosa giusta chiamandola con un nome sbagliato quando sollecitiamo da lui « dell'immaginazione ». Che cosa mai sarebbe in questo caso l'immaginazione del giudice, se non arbitrio inevitabile, violenza alla realtà delle cose? Giustizia è un'attenzione fervente, del tutto non violenta, ugualmente distante dall'apparenza e dal mito.

« Giustizia, occhio d'oro, guarda ». Immagine di perfetta immobilità, perfettamente attenta.

Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il poeta, che scioglie e ricomponde quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il Dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le leggi segrete della natura.

I Greci erano esseri sdegnosi di immaginazione: la fantasticheria non trovò posto nel loro spirito. La loro attenzione eroica, irremovibile (di cui l'esempio estremo è forse Sofocle) di continuo stabiliva rapporti, separava ed univa di continuo, in uno sforzo incessante di decifrazione così della realtà come del mistero. I Cinesi meditarono per millenni allo stesso modo, intorno al meraviglioso Libro delle Mutazioni. Dante non è, per quanto scandaloso possa suonare, un poeta dell'immaginazione, ma dell'attenzione: vedere anime torcersi nel fuoco e nell'ulivo (per ricordare soltanto l'immagine più immediata) è una suprema forma di attenzione, che lascia puri e incontaminati gli elementi dell'idea. L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi).

Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto

senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna è analitica: un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura — in una parola, al destino. (L'analisi può diventare destino quando l'attenzione, riuscendo a compiere una sovrapposizione perfetta di tempi e di spazi, li ricomponè, volta per volta, in bellezza, in figura. È l'attenzione della memoria in Marcel Proust).

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si rivestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle zucche di Cenerentola.

Davanti alla realtà, l'immaginazione si ritrae. L'attenzione, al contrario, la penetra, direttamente e come simbolo (pensiamo ai cieli di Dante, divina e minuziosa traduzione di una liturgia). Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione. Quella a cui allude senza dubbio l'antico testo d'alchimia quando raccomanda di dedicare all'opera « la vera immaginazione e non quella fantastica ». Intendendo con ciò, chiaramente, l'attenzione, in cui l'immaginazione è presente, sublimata, come il veleno nella medicina. Per uno dei tanti equivoci del linguaggio, comunemente la si chiama « fantasia creatrice ».

Importa poco se a questo attimo creatore, nel quale si compie l'alchimia della perfetta attenzione, conducano lunghi e dolorosi pellegrinaggi o se scaturisca da un'illuminazione. Tali lampi non sono se non quella scintilla (di origine e di natura sempre più misteriosa, via via che per ogni cosa ci viene fornita una chiave) che l'attenzione sollecita e prepara — come il parafulmine il fulmine, come la preghiera il miracolo, come la ricerca di una rima l'ispirazione che proprio da quella rima potrà sgorgare. A volte è l'attenzione di una intera stirpe, di tutta una genealogia, che avvampa improvvisamente alla scintilla di un dio: « Io posi li piedi in quella parte della vita di là della quale non si puote ire più per intendimento di ritornare... ».

Questo individuo dall'attenzione conclusiva, rapinatrice, il mondo lo definisce, con una abbreviazione molto bella, un genio: significando colui che è abitato da un demone, che incarna il manifestarsi di uno spirito ignoto.

Come il genio dalla bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, dall'idea raccoglie l'immagine: a somiglianza, ancora una volta, degli alchimisti, che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si riaddensasse in figure. Essa opera una scomposizione e ricomposizione del mondo su due piani diversi e ugualmente reali. Compie così la giustizia, il destino: questa drammatica scomposizione e ricomposizione di una forma.

L'espressione, la poesia che ne nasce, non potrà essere evidentemente che geroglifica, come una nuova natura. Tale che solo una nuova attenzione — un nuovo destino — la potrà decifrare. Ma la parola svela istantaneamente da quale potenza di attenzione sia nata. Lo svela con l'integrità del suo peso, terrestre e sopraterrestre: tanto più rispettato, tanto più circondato di silenzio e di spazio, quanto più intenso è stato il tempo della attenzione.

Ogni parola si dona nella molteplicità dei suoi segreti significati, simili alle faglie di una colonna geologica, ciascuna diversamente colorata e abitata. Molteplicità che è in diretto rapporto con quella dello spirito che l'accoglie e la decifra. Ma per tutti, quando sia pura, ha un colmo dono, che è parziale e totale insieme: bellezza e significato, indipendenti e tuttavia inseparabili, come in una comunione. Come in quella prima comunione che fu la moltiplicazione dei pani e dei pesci.

La parola del maestro, dice un racconto ebraico, appariva a ciascuno un segreto destinato all'orecchio suo e a nessun altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venute non udiva che un frammento.

« Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême ». (Così Omero soffre per i Troiani, contempla la morte di Ettore. Così il maestro di spada giapponese non distingue la propria morte da quella dell'avversario). E avere accordato a qualche cosa un'attenzione estrema è aver accettato di soffrirla fino alla fine; e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa; di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può

minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto coraggiosamente sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce che sono la condizione stessa della gioia.

Qui l'attenzione raggiunge forse la sua forma più pura e il suo nome più esatto: è la responsabilità, la forza di *rispondere* per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l'intesa tra gli esseri, l'opposizione al male. Perché veramente ogni errore umano, poetico o spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione.

Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo allo equivoco della immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma.

È chiedergli qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione.

*luglio 1953*

# LA RAPSODIA DI CENDRARS

di

Piero Bigongiari

**D**ella poesia come modo di pronuncia Cendrars agli inizi del secolo è stato uno dei più conseguenti assertori: una pronuncia asciutta e popolare. Solo che essa pronunciava, e dunque sorprende, un mondo feerico, espansivo, intimamente pragmatico, anzi la sorpresa che la stessa ampiezza di quel mondo, e della voce in cui esso poteva continuamente echeggiare, le procurava. Dove allora era lo stesso cosmopolitismo a scatenare il valore particolare di questa sorpresa, il suo rapprendersi in un istante felice per evaporarlo immediatamente: cioè un sorprendere in ogni punto questo totale mancato, questo conto aperto, in un'immagine particolare: che non significa chiudere il conto, dare il totale, ma rimandare di cifra in cifra, velocemente, questa volontà conclusiva, questo stringere all'essenziale, questa, infine, possibilità di ricordarsi del mondo — e dunque di possederlo in un'immagine — proprio sul punto di dimenticarlo. Perché la fantasia di Cendrars dà questa sensazione rivolutiva: essa non lascia una traccia alla sua acme, bensì ritorna dalla sua acme eventuale, ma non dimostrata, verso di noi, sta per perdersi di nuovo, verso la pura vita che l'ha scatenata; e il poeta la ferma sul punto di dissolversi mentre viene in contatto con l'atmosfera vitale che l'ha generata, come un astro che non ce la fa più a guadagnare i propri spazi liberi, o almeno a mantenersi nella propria orbita. Allora s'intende quel brillare intenso, ultimo, esplosivo: quel modellarsi su qualcosa che insieme modella e distrugge.

È l'epoca che le frontiere barcollano prima nella fantasia degli uomini che nella loro organizzazione politica: ed è l'epoca che il mondo è tutto presente nelle sue immagini, in verità tutto assente nel suo continuo *dépaysement*. Poeti come Cendrars sono come quegli uomini che abbiamo visto, in Grecia e altrove, passare sotto il proprio polpastrello una coroncina di grani che serve loro a esercitare la pazienza e ingannare il tempo: coroncina divenuta un rosario fittizio, a fine incantatorio, di cui pure non sanno fare a meno. Così questo poeta che ha cantato tutto il mondo, in realtà ha cantato il suo continuo cancellarsi nella memoria, con una *arrière-pensée* che era tutta vera, e avverata, nell'involontarietà stessa della pronuncia. Quello che cantava, era questa continuità, la voce bassa e monotona dove la parola smorza la sua sorpresa, e dove rimane un fuoco d'orizzonti e di pensieri rappreso, e smorzato, nella rapsodia.

In verità i « *contrastés simultanés* » di Cendrars rivelano, allo spettroscopio, i loro colori crepuscolari: nei quali, e proprio nell'immergersi in essi fino a svanire, pare assorbirsi quella possibilità di contrasto che li sottende in un rapporto reciproco:

« Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre? »

Nous sommes loin, Jeanne, tu roules depuis sept jours  
 Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'a nourrie  
 du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es blottie  
 Paris a disparu et son énorme flambée  
 Il n'y a plus que les cendres continues  
 La pluie qui tombe  
 La tourbe qui se gonfle  
 La Sibérie qui tourne  
 Les lourdes nappes de neige qui remontent  
 Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier  
 désir dans l'air bleui  
 Le train palpite au cœur des horizons plombés  
 Et ton chagrin ricane...

Sì, « du monde entier au cœur du monde »; ma ecco che questo « cœur du monde » è il « cœur des horizons plombés ». Questo poeta immerge il mondo intero, ogni notizia, nel « cœur des horizons plombés »: voglio dire, ogni



3 - Gustave Coubert: *L'onda*



4 - Joaquín Torres García: *Interno* (1927)

notizia sparisce come dentro un gorgo; non esprime il suo stato di conoscenza, ma una sorta di effervescenza mentre affonda nel gorgo che sopra di essa si richiude. E qui è anche la poesia più autentica di Cendrars: « Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier désir dans l'air bleui »; dove allora pare fondersi nella sua stessa radicalità ogni momento dell'esistenza, che scopre nel fremito sordo che la pervade al momento di scomparire, e nel quale pare anzi perdurare, o almeno raccogliersi tutta, in una sorta di onnipresenza a se stessa che ne brucia in un finale corto circuito — è bene cendrarsiano *l'homme foudroyé* — la stessa radice conoscitiva. Lì l'enunciato popolare e *boulevardier* di Cendrars dimostra, proprio nel chiudersi a un significato, di volersi mantenere aperto, in una sorta di smorfia divertita e nostalgica, a ogni significato possibile: « *Pourquoi j'écris?* — Parce que... ». Ma in realtà ridonda nel puro effato della pronuncia, tutto quello che questa poesia vuol sottrarre alla propria curiosità per mantenerla integra e totalmente disponibile alla perpetua avventura di un mondo improvvisamente divenuto troppo grande, di un cuore improvvisamente divenuto troppo grande, per cui il rapporto cuore-mondo è divenuto rarefatto e il cuore si contenta d'immagini, come Jehanne, « bien loin de Montmartre »: dove anche il dolore « ricane », sghignazza come un uccello esotico in una foresta da Douanier. Penso qui al « vedere » di Campana e per confronto alle *Feuilles de route* di Cendrars. Cendrars non ha quello sfondo orfico dove l'astro di Campana esorbita, l'astro di Cendrars, l'ho già detto, ricade nel proprio canto propulsore a confonderlo, ma insieme a consolarlo; e se mai ha qualcosa del pathos divertito di Palazzeschi. Ecco *Plage*:

Dans une baie  
 Derrière un promontoire  
 Une plage de sable jaune et des palmiers de nacre.

La felicità del vedere è preservata, ma proprio nella sua imperscrutabilità mitica, edenica: è un mondo dove il cuore dell'uomo non è sceso a scompigliarlo, con la felicità liberty pur così vicino ai « contrastes simultanés ».

È dunque una presenza stregata dalla fragilità evidente del suo consi-

stere, la poesia di Cendrars: questo suo permanere in cima a una cronaca eterna; questo non poter discendere la china del tempo da alcuno dei suoi versanti. Né passato né futuro offrono a tale « massa poetica scintillante dedicata all'arcipelago dell'insonnia » (così Henry Miller in *Tropico del Capricorno* definisce Cendrars) un versante in discesa. Ed è, tale provocazione dell'istante, la cresta dell'onda poetica che, ai primi del secolo, percorre il turbolento mare novecentesco come se non dovesse mai sciogliersi, mai ritornare opaca dalla sua misteriosa, infinita profondità. Era il mondo che si scopriva come immagine, cioè scopriva la pura possibilità di figurare che è nell'essere: una possibilità improgressiva. Mentre Delaunay scopriva dell'immagine il profondo compenso, che pure tutta l'esteriorizzava, dei « contrastes simultanés », ecco che Cendrars mescolava nella sua fantasia, dell'avventura del mondo scoperto a perduto, questo scintillamento supremo, in una superficie eterna ma eternamente caleidoscopica. Bastava poco, un volger d'occhi, una scossa di mano, a mutare tutto. Stava per alzarsi il sipario del secolo ventesimo. Ma Cendrars aveva già visto tutto lo spettacolo promesso nell'incresparsi stesso del sipario che ne nascondeva l'inizio imminente. Ed era l'animo uguale a se stesso, questa sublime indifferenza dei nostri padri, a salvarlo dalle spire della tragedia nella sua felicità di rapsodo ad occhi aperti sullo spettacolo ch'era più del suo cuore leggero che del viaggio imminente e difficile. Ecco *Fernando de Noronha*:

De loin on dirait une cathédrale engloutie  
De près  
C'est une île aux couleurs si intenses que le vert de  
l'herbe est tout doré.

Era la sorpresa dei sensi aperti, dei sensi, se così può dirsi, dello spirito leggero a ridare alle « cathédrales englouties » il loro vero essere di « îles » in una natura che l'uomo novecentesco andava convocando dal suo stupore edenico verso le ragioni di una civiltà industriale e scientifica, ma che non aveva ancora perduto il candore della sua sorpresa: una natura fuori della storia, ma violentemente immessa nelle imperscrutabili, e dunque feeriche, ragioni di quella storia. S'intende che la Tour Eiffel e il Transsibérien, così

come liane e negri liberty (*Comment les blancs sont d'anciens noirs...*) s'affaccino, anzi promuovano questo viaggio *à rebours* verso una natura rousseauiana, viaggio un po' calmo perché consolato dalle corde del rapsodo che rassicurano la petite Jehanne de France, dolcemente toccate, che tutto il mondo è paese, tutto il tempo è l'oggi, tutto il male è questa fitta che ti fa sentire perdutoamente vivo.

La mer continue à être bleu de mer  
Le temps continue à être le plus beau temps que j'ai jamais connu  
en mer  
Cette traversée continue à être la plus calme et la plus dépourvue  
d'incidents que l'on puisse imaginer.

E, che tutto è uguale — dirà Montale, quando tale uguaglianza si sarà trasferita, tramutata in stoicismo, nel clima fatale della tragedia: « Tutto è uguale; non ridere; lo so... » —, che tutto, in ogni direzione, è uguale, perché ovunque presente a se stesso, al cuore leggero che accetta dello spettacolo la legge della sua immagine suprema, Cendrars ci dice le ragioni con calma:

L'oiseau siffle  
Les singes le regardent  
Maîtrise  
Je travaille en souriant  
Tout ce qui m'arrive m'est absolument égal  
Et tout ce que je fais m'est absolument indifférent  
Je suis des yeux quelqu'un qui n'est pas là  
J'écris en tournant le dos à la marche du navire  
Soleil dans le brouillard  
Avance  
Retard  
Oui.

Ce lo dice in *Pourquoi*: è il suo esser qui dovunque; ma, anche, il suo esser dovunque, qui. In questo Cendrars è assai più vicino che non sembri ad Apollinaire, ove si prevenga che il distacco, in Apollinaire, è, nell'animo, dell'animo colmo, il quale avverte una sorta di condanna nella sua felicità, e nel possesso l'assenza (« Je ne chante pas ce monde ni les autres astres / Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des

astres / Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir », dice ne *Le musicien de Saint-Merry*), e dunque canta una speranza disperata; mentre Cendrars conforta la sua speranza, salpa l'ancora con animo tranquillo, blandito dagli orizzonti che scorrono fingendogli un movimento che non esiste nell'animo, sempre calmato dalla sua sorpresa. Se mai, un inizio di movimento è dato dal reclinare inoggettivo su se stesso, un movimento di ritorno, non un moto di scoperta. La purezza delle immagini di Cendrars è ottenuta tutta in questo sguardo calmo che non finisce di guardare le cose, ma anzi le accompagna fino alla riprova ultima che esse, nello scomparire, attestano: d'aver servito a mantenere calmo appunto quello sguardo. La disperazione è di là, ma egli la rifiuta, la disperazione è se mai una fantomatica immagine di cose abbandonate, una carrellata che avvicina le cose all'occhio con tutta la loro impenetrabile, lunare nostalgia, facendole campeggiare come un puro schermo di qualcosa di vietato:

Quel est Amour le nom de mon amour?  
 On entre On trouve un lavabo une épingle  
 A cheveux oubliée au coin  
 Ou sur le marbre  
 De la cheminée ou tombée  
 Dans une raie du parquet  
 Derrière la commode

Mais son nom Amour quel est le nom de mon amour  
 Dans la glace?

.....

Così concludeva, a Parigi, nel 1917 *Hôtel des étrangers*. Siamo lontani dal « calligramme » apollinairiano, organismo in cui l'immagine *déferle* di parole, di parole annidate nel seme delle loro stesse possibilità espressive: là dove esse, appunto alle origini delle loro possibilità espressive, e dunque figurali, cercano, come segno e come suono, la cosa che mirano a significare. Dal « coup de dés » mallarméano Apollinaire è andato avanti: lo spazio bianco e l'attesa si sono permeati di questa musica nascente, originaria, di questa straordinaria coincidenza dell'immagine col suo stato aurorale, della parola con la sua pronuncia come con l'eco stessa del suo risveglio da un sonno

originario, immemorabile. E se si riverbera in un piglio *chansonnier*, è appunto un'antica grazia popolare a convalidarla, uno strato anonimo, una collettiva ispirazione e una speranza totale. Dice Apollinaire in *Veille*:

Mon cher André Rouveyre  
Troudla la Champignon Tabatière  
On ne sait quand on partira  
Ni quand on reviendra  
  
Au Mercure de France  
Mars revient tout couleur d'espérance  
J'ai envoyé mon papier  
Sur papier quadrillé

J'entends les pas des grands chevaux d'artillerie allant au trot sur la grand-route où moi  
je veille

Un grand manteau gris de crayon comme le ciel m'enveloppe jusqu'à l'oreille

Quel  
Ciel  
Triste  
Piste  
Où  
Va le  
Pâle  
Sou-  
rire

De la lune qui me regarde écrire.

Nel ritmo cantante — un trasporto continuo — a un tratto il rallentamento pare raccogliere, fino a scendere nel sillabato, tutta l'intenzione significativa della parola proprio là dove essa dimostra la sua ossatura ritmica di segno nascente. Ma a un tratto la musica riprende, veloce e avvolgente, dalle sue calde braci sonore, e allora con un che di conclusivo, nel conforto del mondo esistente e già stabilmente proiettato nella sua immagine (è il rinvocato baudelairiano di Apollinaire), e dunque, sulla persa ironia, con un resto vincitore di sorriso.

In Cendrars no, in Cendrars la pronuncia costeggia, nel suo ambito popolare, senza romperlo, il mistero racchiuso del secolo come un continente ignoto: lo conserva intatto — e qui è anche la sua grazia —, se mai

lo schiude come una consolazione misteriosa, non lo viola nella sua essenza: un'immagine lo vela, lo chiude proprio sul punto che sembra schiudercelo: non un'immagine nascente, un'immagine anzi di copertura. Ma non si dimentichi, a proposito di questa retroguardia difensiva dell'avanguardia, il suono purissimo di questo olifante novecentesco, non si dimentichi per esempio il « fragment retrouvé » *Au coeur du monde*:

Ce ciel de Paris est plus pur qu'un ciel d'hiver lucide de froid  
Jamais je ne vis de nuits plus sidérales et plus touffues que ce printemps  
Où les arbres des boulevards sont comme les ombres du ciel,  
Fronçons dans les rivières mêlées aux oreilles d'éléphant,  
Feuilles de platanes, lourds marronniers.

. . . . .

Dans cette lumière froide et crue, tremblotante, plus qu'irréelle,  
Paris est comme l'image refroidie d'une plante  
Qui réapparaît dans sa cendre. Triste simulacre.  
Tirées au cordeau et sans âge, les maisons et les rues ne sont  
Que pierre et fer en tas dans un désert invraisemblable.

Nel « désert invraisemblable » Cendrars ha spinto, ribaltandovelo, il mondo colorito, quel mondo che gli ha servito come mezzo per lavorare proprio « à la fin du monde ». Lì anche, bisogna dire, Cendrars ha smesso, ape operaia della fine del mondo nel suo sciamare di apparenza in apparenza. Questa Parigi spettrale è indimenticabile, ma bisogna anche dire che egli ha sparcchiato di ogni « bibelot esthétique » la tabula rasa che alle origini del nostro secolo aspettava la moltiplicazione, magari cubistica, dei pani e dei pesci, la tramutazione dell'acqua in vino. Occorreva un'altra fede, una fede che altri ha avuto, a cominciare da Apollinaire: una fede disperata. Ma, anche, assai più lontano che non sembri risulta il Transsibérien cendrariano dal Train de luxe larbaudiano: dove è salito un uomo con tutto il suo decoro classico, umanistico, laddove dal Transsibérien discende un uomo del nostro secolo: dal bagaglio leggero, folle di libertà: che egli però, vissuto in epoca di razionalismo cubistico, amava attutire nella favola, in quel che nella favola c'è di rapsodico — il meraviglioso al posto dello storico —, di sottratto alla ragione. Si pensi per un istante, che so, a *L'oiseau*

*de la cascade* in *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*. È un sogno, un sogno litaniale, quel che nel sogno sa di filastrocca, senza rumore: perché il mondo perde rumore nell'immagine; ma un sogno che incollana il mondo fino quasi a farlo fatalmente uscire da se stesso. Cendrars ha tentato di trasformare *sur place* quello stato di necessità in uno stato di libertà; non c'è riuscito, ma è riuscito a darci il senso di una libertà necessaria come l'aria che si respira. E anche l'immagine dell'uomo è ripulita d'ogni passato, in questo continuo sfarsi per rifarsi, ahimè troppo veloce, del presente: « Je suis l'homme qui n'a plus de passé. — Seul, mon moignon me fait mal — »; se persino il dolore, come l'arto amputato, è un'illusione soggettiva ormai rimossa, in una sorta di soprannaturale gioco di prestigio. Il gesto di Cendrars, se di un gesto continuo si tratta, gode bene di questo fantomatico riscontro, dove allora, nella dolorosa stupefazione che ne risulta, nulla è più su un piano utilitario, tutto è stato debitamente pagato. Eppure andava evolvendosi l'atto gratuito gidiano... Ma l'uomo in Cendrars può ritrovare i suoi gesti quotidiani nell'invenzione stessa del mondo nuovo: quel moncherino solleva bene qualcosa, con gesto leggero, non foss'altro l'olifante d'una fedeltà mantenuta a costo della vita, ad avvisare chi è avanti che è inutile che si fermi.

Per la morte di Cendrars, avvenuta a Parigi il 21 gennaio 1961. Cendrars era nato il 1° settembre 1887 a La-Chaux-de-Fonds, in Svizzera, da padre svizzero e da madre scozzese, e il suo vero nome era Frédéric Sauser-Hall.

# QUALCOSA NELL'ARIA

di

Gina Lagorio

**I**l treno correva ancora, ma più lentamente, effettuando gli scambi, poi s'infilò sotto la tettoia di ferro e il rimbombo risvegliò il soldato che si era addormentato in un angolo, nello scompartimento surriscaldato.

Intorno a lui tre viaggiatori raccoglievano le proprie cose per prepararsi a scendere. Il soldato li guardò, ancora intontito, chiese, a tutti e a nessuno in particolare: «Dove siamo?».

« Mondovì », gli risposero in due, senza guardarlo; un soldato è un soldato, come tanti altri.

« Tra due ore e mezzo sono a casa », fu il pensiero ch'egli dette in risposta all'informazione. Guardò l'ora e si accorse di avere fame. Si alzò, s'affacciò al finestrino e cercò con gli occhi, nel trambusto, un ferroviere.

« Quanto si ferma qui, questo treno? », gli gridò e quello, senza fermarsi: « Un quarto d'ora ».

Si girò per dare un'occhiata alle sue cose, una valigetta e un pacco, e aprì lo sportello.

L'aria fresca lo avvolse tutto, la stessa che prima, aprendo il finestrino, lo aveva quasi aggredito tanto violento era stato lo sbalzo con il calore dello scompartimento.

Respirò a pieni polmoni e gli parve che non facesse freddo: era troppo caldo là dentro. Si avviò verso il bar e intanto qualcosa di imprecisato impediva alla sua attenzione di concentrarsi in quanto vedeva, la gente con le ceste per il mercato certamente, i viaggiatori eleganti per Torino o per la Riviera, le insegne, tra cui cercava quella del ristorante.

C'era qualcosa in quell'aria, qualcosa che l'aveva già fatto sentire a casa. Eppure non era mai stato a Mondovì, e non ci si era neppure fermato, andando in giù la prima volta.

Entrò nel ristorante e ancora lo colpì il calore viziato dell'aria; come nelle stalle: si sta al caldo, ma fuori soltanto si è vivi.

Al banco, chiese un panino e un bicchiere; c'era una ragazza, molto cittadina, come quelle a cui aveva fatto l'occhio dopo sei mesi di caserma a Genova, e sapeva ormai come ci si attacca discorso. La ragazza gli sorrise e il soldato fu contento; disse:

« Bel paese, eh, Mondovì? ».

Fu come se avesse sturato una bottiglia di vino gasato: le parole rotolavano una dietro l'altra, mentre il soldato ascoltava, un po' meravigliato, ma sorridente, e incapace di fermarla: pareva che la ragazza covasse un rancore vecchio contro Mondovì, e il soldato non sapeva come fare per interromperla.

« Mi parte il treno », disse finalmente. « Quant'è? ».

« Oh, quello è sempre in ritardo. Funziona come tutto il resto, qui. Cinquanta ».

Il soldato, uscendo, era un po' meno contento di quando era entrato; non gli era piaciuto sentir tante male parole per un posto dove si sentiva già a casa sua. Ancora qualcosa lo agitò internamente: aveva il capo alzato, il naso per aria, le narici dilatate. Ecco, che cosa era! Questo odore, quest'odore di terra, di casa sua!

Era strano però, in quella stazione, sotto la tettoia, tra il fumo delle locomotive; si guardò intorno per vedere se non fossero funghi in qualche cesta portata al mercato, ma non ce n'erano. Eppure, non si sbagliava: era odore di terra, quello; ne sarebbe stato sicuro, anche se il sangue non l'avesse avvertito prima dell'olfatto. Alle esercitazioni, i compagni lo prendevano in giro; gli dicevano « can da tartufi », perché riconosceva a distanza ciò che avrebbe incontrato, prati o boschi, alberi o concimi.

Erano quasi tutti gente di città, o di paesi rivieraschi, e gli pareva strano che lui sapesse con tanta precisione riconoscere all'odorato i segni della terra.

Non potevano immaginare che cosa succedesse dentro di lui, per una sciocchezza, un niente, di cui loro neppure si accorgevano. Come quella volta, al tiro a segno, che si era incantato e aveva poi dovuto stare consegnato due sere. Era mattino presto, erano andati verso Busalla e c'era una nebbiolina fina a mezz'aria, una striscia a pochi metri da terra, alta quanto all'incirca una persona, che tagliava in due la vista sulla vallata. Doveva essere nebbia di fiume e faceva più compatto il silenzio; i soldati erano ancora insonnoliti e si poteva credere, poiché nessuno parlava, di camminare soli. Poi, quando si fermarono e cominciarono i preparativi per i tiri, gli accadde quella cosa strana, cui ripensava adesso, accanto al finestrino che teneva abbassato, per sentire ancora un poco quell'odore di bosco.

Tra il verde, laggiù, oltre la striscia di nebbia, un grido si era levato: il grido di un gallo, acuto, lacerante, vittorioso.

Lui si era perso dietro quel grido; imbambolato gli aveva gridato il tenente e gli altri avevano riso. Era tornato, un po' vergognoso, al fucile e alla mira, ma gli era rimasto dentro quel grido tutto il giorno. E non aveva spiegato a nessuno perché era rimasto fermo, quando doveva muoversi, e perché non era stato capace a rispondere. Non avrebbe saputo cosa dire; che pensava a casa, era troppo ed era niente. E poi non era vero; non aveva

pensato a nessuno in particolare, ma era stato sull'aia, davanti alla cascina, dietro quel grido, sulle pietre consumate dove, tra l'una e l'altra, nasceva l'arba e le galline cercavano puntigliose qualcosa di visibile solo a loro. E gli odori, di quella casa: verso la stalla è cremoso, spesso, come il latte tiepido, nella scodella smaltata posata sulla finestra, accanto al lumino a olio. Ma lui preferiva fare altre colazioni; mettersi davanti una bella pagnotta, olio, aglio e sale e bagnare pomodori e peperoni, specie quelli gialli, grassi e pesanti come piombo. Se li andava a prendere lui stesso, nel pezzo di vigna dietro la casa, tra un filare e l'altro e a volte ripuliva un pomodoro sui calzoni e se lo addentava così, fresco e maturo.

Gli sarebbe piaciuto anche un uovo al tegame, e intingervi il pane, ma le uova non erano per quelli di casa: si portavano al mercato, al giovedì, per comprare zucchero e caffè. Qualche volta, se ne beveva uno ancora tiepido, appena rubato dal nido, ma era più la bravata che il gusto. Il nido l'avevano messo apposta sotto il portico, dentro il pagliaio, nell'angolo più buio: era difficile arrivarci senza far rumore, tra quell'intrigo di stanghe, di birocci e di aratri, di ceste e di tinozze.

Qualche volta, da bambino, invece delle uova, andava a rubare in cantina. Entrando, quell'odore asprigno, arioso, superbo, di una frescura diversa da ogni altra, lo inebriava di piacere: la cantina gli pareva un luogo sacro, destinato ai grandi, ed esserci di nascosto era emozionante come girare per una campagna nuova. Di solito, lo guidava l'odore, per cui era venuto, e che si fondeva a quello della cantina: il bruciaticcio delle pesche ripiene di amaretti e di cioccolata, che gli indicava la grande teglia posata sopra la botte più bassa, proprio in fondo; per arrivarci, bisognava ancora scendere un gradino scavato nella terra battuta.

E se pioveva e non si poteva far niente in campagna e suo padre e i fratelli, che avevano fatto il soldato e portato le mogli in casa, si mettevano e riparare i carri o gli attrezzi, lui se ne andava a gironzolare sotto l'acqua, con un sacco in testa per cappuccio, nei piedi gli zoccoli di legno, che, quando aveva finito il giro, pesavano un quintale l'uno, tanto era il fango che ci s'era incrostato.

La campagna odorava forte, sotto l'acqua, forse l'odore si sprigionava dalle zolle ammorbidite, o veniva giù dagli alberi molli, dai tralci delle vigne, che pendevano sotto il temporale, come cristiani che chiedano l'elemosina. Qualcuno ne rialzava, andando, ed era contento, come a fare un piacere a un vecchio o a un bambino, e se ne ritornava a casa fischiando, pulito anche lui e lavato, come il cielo dopo la pioggia.

Così, queste cose non le poteva dire ai compagni: loro, se parlavano di casa, nominavano sempre il mare e forse il mare era dentro di loro, come la campagna in lui, solo a sentire il grido di un gallo. A lui il mare metteva paura, e non perché non sapeva nuotare: ci aveva fatto la figura del piemontese tonto, quando l'avevano portato alla spiaggia, durante una libera uscita domenicale; gli era venuta la pelle d'oca alta un dito e anche quel po' di nuoto che aveva praticato nel Tanaro e nella Stura, non era stato capace di

mostrarlo e di evitare le loro risate. Aveva freddo, non ci si trovava, e aveva lasciato che lo prendessero in giro quanto volevano.

Gli venne in mente di chiedere a quei signori ch'erano nello scompartimento, se sentivano anche loro quell'odore di bosco. Era tornato allegro: andava a casa, perbacco!, e per dieci giorni, di naia non si sarebbe parlato!

Il primo che interpellò, lo guardò che pareva offeso:

« Odore di bosco? Ma è matto, giovanotto? In stazione? Io sento puzza di vapore, altro che bosco, e poi è ancora inverno; cosa vuole sentire! ».

Una donna ch'era accanto, sollevò gli occhi dalla rivista che stava leggendo, gli sorrise e disse appena:

« Ma no, non è possibile! ».

« E se fossero funghi? » insistette lui, fatto ardito da quel sorriso.

« Ma sa che lei è fissato? Quando mai ci sono funghi in questa stagione? E poi è un mese che non piove! » — replicò il signore, chiaramente impazientito da quella strana cocciutaggine.

Il soldato disse ancora, piano « Mi pareva proprio! », poi il treno si mosse, egli sollevò lo sportello del finestrino, si sedette al suo posto. L'uomo che si era risentito della sua insistenza, forse volendo rimediare, gli chiese con aria d'intesa:

« Torniamo a casa, eh? ».

Il soldato accennò di sì col capo, e non aggiunse parola: non aveva più voglia di parlare con lui, intanto era sempre la stessa storia: certe cose, la gente come quello, non le capiva, inutile perciò sprecar del fiato.

Il signore lo guardò ancora un attimo, poi accorgendosi che il soldato sviava gli occhi, prese un giornale che aveva accanto e non alzò più i suoi.

Il treno correva adesso in pianura: file di pioppi la rompevano in ogni direzione, variandone la prospettiva continuamente. I più lontani, dritti e snelli l'uno accanto all'altro, suggerirono al soldato l'idea del pettine, ma il cielo era pulito e non c'erano grovigli di nubi da districare.

Anche i pioppi gli parlavano di casa; fra tutti gli alberi erano loro, le albere, che gli piaceva scegliere, quando si riposava, dopo aver mangiato, in campagna. Succedeva quando si andava a lavorare il campo del Leone, vicino al fiume; aveva chiesto una volta perché si chiamava così, con quel nome africano che non c'entrava con le bestie che qualche volta aveva cacciato là, lepri e uccelli di passo, ma né suo padre né il nonno avevano saputo dirgli altro che si era sempre chiamato così.

Si consumava il pasto di mezzogiorno in campagna, anche durante la vendemmia, per non lasciare sole le ragazze e per non perdere tempo, ma allora era un'altra cosa: si parlava, si rideva, c'era l'aria elettrica delle occhiate che partivano in tutte le direzioni, dagli occhi provocanti delle lavoranti a giornata, e l'odore dell'uva nei tini; la vigna non pareva quella che conosceva lui nelle mattine quando il sole non ha ancora sciolto i ricami della brina tra una foglia e l'altra.

Ma al Leone, quando lavorava solo, con un bue soltanto, era bello, dopo aver bevuto l'ultimo sorso a conclusione del pranzo, stendersi sotto le albere, in riva al Tanaro, in quel fresco del fiume, che odora di fango e di barbi, da prendersi quasi con le mani, tanto ti passano sotto il naso, tra una pietra e l'altra. E poi, sotto le albere, non si è soli: le foglie non sono mai ferme, neppure quando c'è la canicola più densa stagnante: sempre un po' d'aria le fa cantare, un filo magari che si passano dall'una all'altra, in un gioco leggero e continuo, e sempre variato. Ci si era perso tante volte, a guardarle, finché il sonno e la stanchezza lo facevano crollare in un sonno pesante, da cui si risvegliava ristorato e pieno di voglia di finire il lavoro cantando.

Aveva chiuso gli occhi anche ora, aspettando di sentire ad ogni fermata, i nomi dei paesi noti, che il ferroviere gli pareva gridasse solo per lui. « Guarda che siamo già qui; attento che la prossima stazione è a quattro chilometri dalla tua; avanti, raccogli la tua roba, preparati, ci siamo! ».

Quando scese, il soldato fece un gesto di saluto al ferroviere, che già aveva il piede sul predellino, per ripartire: era una stazioncina così poco importante che bastavano due minuti soltanto di sosta.

Il ferroviere ricambiò gesto e sorriso e il soldato fu sulla strada, fuori della stazione, verso casa.

Camminava contento, calcolando di arrivare in tempo per sorprenderli tutti a tavola e sorrideva tra sé, allo scompiglio che sarebbe successo: non aveva scritto apposta, perché a lui piacevano le sorprese.

I suoi pensieri s'interruppero di botto: prepotente, imperioso, quell'odore che lo aveva accolto col primo saluto della sua terra a Mondovì, gli era venuto incontro, avvolgendolo come in un abbraccio familiare. Fermo, in mezzo alla strada, il soldato guardava la macchia che gli era vicina e che segnava il bordo della strada: sulle gaggie erano nati i primi fiori. Il bosco, gli alberi, stavano rifuorendo e il vento doveva aver portato quell'odore, fin laggiù, fra binari e rotaie, gente che per sapere che sta nascendo la primavera ha bisogno di consultare il calendario.

Respirava quel profumo, acuto e dolce, come un cane da ferma: immobile, dietro a quella scia, che gli riportava una forma di donna, struggente ancora nel ricordo: una sera di festa, aveva ballato e bevuto, lei era bella e quell'odore di femmina gli era rimasto appiccicato ai vestiti e pareva odore di gaggia.

Ecco com'era, che gli altri non avevano sentito, ma lui sì, lui era « can da tartufi » e la conosceva bene, perdio, la terra e i suoi rivolgimenti. Tornava la primavera; che lavoro ci sarebbe stato a casa! Avrebbe dato una mano. Era stufo di maneggiare fucili; chissà se sapeva ancora seminare come Dio comanda.

S'incamminò, a passo svelto, e incominciò a chiedersi se l'avrebbe trovata ancora da maritare: non credeva si fosse sposata, perché gli amici che gli avevano scritto le novità del paese glielo avrebbero detto: forse avrebbe fatto ancora l'amore con lei, sotto le gaggie.

# POESIE

di

Ugo Fasolo

## NOSTRO CIELO

*Quanti a noi i cieli della vita ardente,  
i suoi paesi lucenti, gli accesi  
orizzonti, le nubi, i venti, quanto  
numerosi ormai, quanta ora per noi*

*viva ricchezza dove la memoria  
volge gloriosa dell'ore ineffabili,  
quanti giorni splendenti solo nostri,  
solo noi in prati intensi della luce,*

*quanti felici stupori, potresti  
tu numerare? Uno – così dirai –  
uno è il gran cielo donde altero è il cuore,  
una la luce che specchi molteplici*

*e forme a noi ricrea e immagini avviva  
e ricorrenti suoni a che s'accrescano  
richiami a gioia e desiderio, adorni  
insieme una stessa ora perfetta...*

## ANGELI FRATELLI

*Da questo corpo, mia stanza (ove i limiti  
disegna il cuore e ingombra), da quest'isola  
d'uomo nel tempo, a voi mi volgo, a voi  
angeli eletti al terrestre governo.  
Qui nell'ombra delle membra che allenta  
io mi sconvolgo e invano la parola  
significante cerco e il dire intento  
che a voi mi apra ed a voi in luce mi aggiunga.  
Ma quando, infranti i giorni, dalle squallide  
rovine uscendo, io sorgerò esitante  
quasi a cercar la via (quali per me  
saranno valli o pianure e rupi o mare,  
quanto bianche le nubi?) me allor lieve,  
qui tra i pini e l'agavi e i chiari scogli,  
fratelli angeli a festa di colombe,  
qui conducetemi e sia il vostro giorno  
senza sera il mio e il mare intorno e il cielo.*

## IL GESTO D'AMORE

*Sul cuore in guerra, con ali di tortora  
chiara, la tua parola mite sfiora  
e mi è cara. In apprensione  
iraluce una carezza nello sguardo  
e la tua mano la mia tocca appena  
e placa.*

*Così lieve d'atti il gesto  
d'amore.*

*Vanno cerchi d'anima  
sempre più vasti nello spazio,  
sempre in maggior cielo dilatano:  
e anch'essi spazio divengono e luce.*

#### FIORE DEL CUORE ARMONIOSO

*Fiore del cuore armonioso, fluisce  
l'onda del moto-immobile, meta e origine,  
e ci conduce, invenzione d'amore.*

*Ammirabile quiete ha la sua danza,  
e non stagioni, non tempo finito.*

#### NELL'ERRORE

*...così nell'errore  
del cuore stinto appare l'ingannevole  
brillio dell'artificio e il suo consolo.  
È il raggiato fiorire dei cristalli  
sui chiusi vetri a gennaio e sui neri  
diti dei rami. Li compone inverno  
con gelo e nebbie; ha suoi fiori la neve  
d'immota gioia e senza frutto alcuno:  
abbagliano e non sanno linfa o polline,  
non fronde verdi a inghirlandarne l'animo,  
né pomi indorano. Al ridente raggio  
di un sole chiaro struggeranno e nulla  
sarà di loro se non solo una lacrima  
forse, e poi un fiato impercettibile...*

## NEL CRESCERE SONORO DELL'ERBA

*Lascia l'affanno ch  inutile lotta  
non affrena l'angoscia  
n  frana arresta d'onde lo sgomento  
rotola e il cuore cede amaro  
alla stanchezza, al fondo avaro  
del mare, al fango delle foglie...*

*Va, ritorna sui poggi solitari  
dove intendi nel crescere sonoro  
delle foglie e dell'erba, l'opera  
amorosa degli angeli, degli angeli  
obbedienti, eterni...*

## EFFEMERIDI DI FINE FEBBRAIO

*Il rigore del gelo oggi s'  sciolto  
ed ecco il cielo, piove, piange.  
Dopo il grido aspro del dolore, infine  
vengono lacrime lievi, sciolgono  
la terra alle radici: silenziose  
abbeverano di s  il cuore,  
il futuro e la sua speranza.  
Primavera verr ,   vicina,  
ed avr  gli occhi chiari.*

## RICORDO DI FELIX HARTLAUB

di

Leone Traverso

Conobbi Felix Hartlaub nel '36 a Berlino. Sugerì, da Firenze, l'incontro Karl Kilian Meyer, amico dei due che s'ignoravano. Abitavo allora nello Hegel Haus, « Deutches Heim » Ausländer, discretamente vigilato a ogni piano da un membro delle Sturm-Abteilungen. In quell'anno l'Italia conquistava l'Etiopia, scoppiava la guerra civile in Spagna, la Germania estendeva, contro i patti di Versailles, la sua copertura militare alla zona renana, preparando le Olimpiadi (« Io chiamo la gioventù del mondo »). Così, in una notte squallidi pali di ferraccio, impennacchiati dei vessilli delle nazioni partecipi, sorsero sulle radici sbarbicate vive dei tigli secolari nel famoso viale dalla Sprea alla porta di Brandeburgo.

Già esonerati dai pubblici uffici (non ancora dalla vita) gli ebrei e gli ingrati alla fazione che, appellatasi a nazionale e sociale, travolse rapida al baratro con la Germania il mondo, Felix salutava come riconoscimento minimo, ma forse bastante, di leale cittadinanza, il diritto accordatogli tardi e di mala grazia, al « servizio del lavoro » inventato a sgranchire le membra della gioventù tedesca nell'attesa di ben altri cimenti. Non era zelo superfluo, nel figlio di un geniale storico dell'arte già posto a forzato riposo dai supremi moderatori del gusto, e la colpa? l'acquisto di arte « degenerata » per la Galleria di Mannheim.

Ma Felix Hartlaub non s'intratteneva volentieri dei guai presenti della

sua famiglia, presago dei ben più gravi imminenti sull'intera umanità. Piuttosto rievocava brevemente, per nomi, una civiltà recente, che nemmeno — tanto era giovane — aveva ammirata di persona. E una sera che mi condusse al « Romanisches Café », la sua tristezza pareggiò la mia alla vista dei tre-quattro minimi, squallidi, ultimi, per poco ancora tollerati testimoni del fervore intellettuale di Berlino in un tempo neanche remoto.

Una malinconia senza conforto emanava del resto dalla sua presenza, solo alleggerita di quando in quando da un sorriso d'indulgenza alla mia « ungebrochene Vitalität » com'egli ingentilendo chiamava la mia impazienza, o da un guizzo d'ironia o di sdegno irrimediabili a qualche spettacolo disgustoso (e preferiva allora esprimersi in francese, magari citando qualche celebre emistichio). Ma di solito nemmeno s'indignava palesemente alle più flagranti brutalità; solo gli si oscurava la fronte, e chiudeva un attimo gli occhi.

Non volle mai mostrarmi una novella di ambiente, se ben ricordo, napoletano, che m'aveva celebrata a Firenze Karl Kilian Mayer, lettore tutto altro che indulgente. E degli studi sulla battaglia di Lepanto, cui doveva attendere per la sua tesi di laurea, accennava con un'invariabile parola: « noia ». Ma non era la noia dello studente costretto a ingrate chiose d'eruditi su fresche pagine di cronisti; era la noia dell'uomo per l'eterna vicenda dell'uomo, per l'irreversibilità dei fatti e la monotonia del fondo da cui sorgono. Impregnato di storia nell'essenza stessa del sangue, appariva di solito anche giovane e sano, spossato da una stanchezza senza sollievo. E solo abbozzò un sorriso il giorno che io ridendo gli applicai i versi di Hofmannsthal:

*« Stanchezza di popoli ormai dimenticati  
non m'è dato sollevare dalle mie palpebre  
né deviare dall'anima sgomenta  
la muta caduta di stelle lontane ».*

Di qui forse anche l'aria indolente, in contrasto tanto forte con gli scatti abituali alla « gioventù del regime »: una andatura morbida, come felpata; una singolare moderazione della voce, che mai sentii nemmeno

sfiurare i toni alti, o, anche repressa, la concitazione; il gestire parco, lento, smorzato in curve di timidezza. Anche la testa, nella conversazione, s'inclinava un po' da un lato, mentre le lunghe ciglia velavano l'occhio umido e scuro. E scuri i capelli, lisci ma folti, che portava un po' lunghi, evitando le rozze geometrie dell'artificio militaresco in voga; pallido il volto assorto. Così diverso in tutto dagli altri giovani tedeschi da apparire in quel tempo, più che straniero (meridionale), nemico. Ma nessuna iattanza manifesta o segreto orgoglio, come spesso nei poeti giovani, della propria rarità; piuttosto muta rassegnazione, memoria e certo presentimento di dolore. Pure, nulla di più vivo che quella calma presenza, dall'aria a volte remota; nulla di più caldo che la sua partecipazione così sovente silenziosa a movimenti altrui, intimi o palesi. Suo dono, e certo supplizio, la simpatia. (« Le antenne sentono le antenne »). Così non di rado quel pallore si arrossava rapidamente, e una nuova onda più accesa, ora pudore, correva a coprire la prima.

Naturale che uno spirito simile ammettesse in fondo solo l'arte come una unica possibilità (o scampo?) alla vita. Ma è mia deduzione d'ora; nulla di più lontano dalla sua discrezione che sentenze generali o certi atteggiamenti già consueti ai discepoli di Stefan George (ch'egli del resto ammirava profondamente). Ma, al suo modo di citare o anche ascoltare un verso o di porsi davanti a un quadro, traspariva, filtrava, una somma d'esperienza e un'infalibilità di giudizio prodigiosa per la sua età e rarissima anche in uomini di estrema maturità.

Quanto dolore, già mi chiedevo allora, aveva penetrato quell'anima? E quanta forza la sosteneva, se ancora poteva reggere? Di nulla si doleva, ma visibilmente soffriva di tutto, nella coscienza mai un attimo assopita, che tutto o quasi tutto offendeva; e dalla sofferenza poteva spremere ancora una dolcezza da antico re savio e infelice o da giovine martire.

Veniva a visitarmi più tardi malato in una villa presso il *Nikolasee*: di proprietà di un professore universitario posto anzitempo, anche lui, fuor di servizio: la mia febbre non se ne voleva andare, e lui, prima ancora del dottor Lamanna che mi curava (siciliano spettacoloso, che mi piacerebbe rincontrare) mi suggerì il rimedio: lasciata Berlino agli orsi (che ne fregiano lo stemma) tornare alla mia terra.

Ci scrivemmo per qualche tempo — né dispero di rintracciare e forse pubblicare un giorno qualcuna delle sue impareggiabili lettere — e amici comuni ripetevano, in occasione di viaggi, notizie e saluti dell'uno all'altro. Nel tremendo frastuono della guerra, dispersi o troncati quei legami, l'angoscia soffocò ogni voce.

Terminato il conflitto, esitai, mi sembra, a lungo, prima di chiedere notizie di Felix alla sua famiglia: come sarebbe Felix, della fibra di un Trakl, di una Virginia Wolf, potuto, anche illeso, sopravvivere alla immensità dei dolori? La sollecita risposta della sorella — pur volendo intrattenere nell'amico un filo di speranza nella sorte dell'amico che designava solo come disperso — confermava i miei funebri presentimenti. « Eroi forse o giovinetti chiamati anzitempo all'Eliso, cui la morte altrimenti i tralci di vene ricurva ».



5 - Henri Matisse: *L'abito a righe* (1938)



6 - Bram van Velde: *Composizione* (1960)

# *Le idee contemporanee*

## “I VELENI CRITICI” DI CASSOLA

Nel numero 5 della rivista *Le ragioni narrative* è pubblicato un saggio di Carlo Cassola, intitolato « I veleni critici ». Scopo del saggio è di contraddire i metri di giudizio secondo cui una certa critica letteraria fonda la sua attività. Più precisamente il saggio si divide in due parti: nella prima l'autore, opponendosi a coloro che tenderebbero a « rifiutare il diritto di cittadinanza alla narrazione in terza persona, o al racconto psicologico », afferma il diritto del narratore di oggi di scrivere romanzi con personaggi a trama, e di affrontare al di là di ogni inutile scrupolo una « letteratura di ideali e di sentimenti »; nella seconda parte del saggio Cassola si irrita contro la fortuna di cui oggi godono le ricerche di tecniche narrative inusitate come anche contro l'affermazione che « il barocco è lo stile meglio appropriato alla letteratura del nostro tempo » e, più in genere, contro la tendenza di porre in primo piano nell'ambito della creazione artistica il problema del linguaggio, considerandolo un problema a parte, indipendente da quello dei contenuti che con esso si intende esprimere. Quando invece è fin troppo noto, afferma Cassola, che « 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 è vecchia o nuova ».

In altre parole il Cassola, mentre nella prima parte del suo saggio si pone il problema della narrativa moderna dal punto di vista dei contenuti, nella seconda parte affronta lo stesso problema dal punto di vista delle tecniche narrative e soprattutto del linguaggio.

Anche noi nel discutere il saggio di Cassola, rispetteremo l'ordine degli argomenti da lui stesso tenuto, incominciando col considerare il tema dei contenuti nella narrativa di oggi.

Dunque, il Cassola, dopo aver auspicato la prosecuzione all'infinito di una letteratura imperniata « sugli ideali e i sentimenti », come è stata sempre la grande letteratura del

passato, aggiunge, sfidando il lettore: « letteratura di ideali e di sentimenti, ho detto; e non me ne vergogno, anche se so di suscitare un sorriso di compatimento in chi ritiene che la verità del nostro tempo sia la crisi dei valori, di tutti i valori, e che per conseguenza i soli temi validi della letteratura di oggi siano i temi negativi, i soli personaggi validi, i personaggi negativi, ecc. ». Ci pare che il Cassola sottovaluti l'intelligenza di colui in cui egli « suscita un sorriso di compatimento », giacché questi non ritiene assolutamente che la crisi dei valori sia la verità del nostro tempo; anzi essa, piuttosto che la verità, ne è l'indice della pochezza, dell'insufficienza. La verità del nostro tempo, come di un qualsiasi altro tempo di ieri o di domani, è fin troppo ovvio che non possa coincidere e identificarsi che con esiti positivi. Ed è anche fin troppo ovvio che la verità del nostro tempo, pur atteggiandosi in forme affatto proprie, è la stessa di un qualsiasi altro tempo non nostro, localizzato in uno qualsiasi dei tempi che ci hanno preceduto. Tuttavia, è proprio a questo punto che si pone, per lo scrittore di oggi, la necessità di rinnovare il tradizionale repertorio espressivo. Egli, allorché si chiede a quali contenuti è conveniente ricorrere per esprimere la verità della vita (finalità questa che lo riunisce a un qualsiasi altro scrittore di ieri o di domani) è costretto a risponderci: quei contenuti che non sono ideologicamente, sentimentalmente e stilisticamente preformati, distinti, riconoscibili; questi contenuti, aggiunge, nella misura in cui sono definiti e posseggono già un senso, bloccano il processo dell'invenzione artistica. Ora noi tenteremo di individuare le argomentazioni in cui si articola il meccanismo di questa conclusione.

Carlo Cassola, in polemica con gli « intransigenti negatori » e « compiaciuti nichilisti oggi di moda », scrive: « ...e oggi, dicono, la realtà non esiste più, non ha più significato o non ha più un significato univoco. Quale realtà? La realtà fisica, afferma addirittura qualcuno... La realtà sociale, affermano altri. Discorsi del genere... non hanno senso comune. Alla realtà fisica continuiamo a crederci tutti nello stesso modo, né più né meno di quanto accadeva un tempo. E la realtà sociale continua a esistere, anche se è mutata ». A giudicare da queste parole, siamo costretti a pensare che Cassola ha della realtà un concetto del tutto esterno e cronachistico. Egli mostra di non intendere il senso in cui per alcuni nostri grandi contemporanei come Kafka, Musil, Joyce (l'importanza di quest'ultimo si limiterebbe, secondo Cassola, ai *Dubliners*, « una raccolta di novelle che apparentemente non si discostano dal modulo naturalistico allora in voga ») il concetto di realtà è entrato in crisi. È chiaro che nelle opere di questi scrittori non viene negata l'esistenza della realtà fisica; e per quel che riguarda la realtà sociale è a tutti noto la violenza quasi ossessiva con cui essa, in tutta la sua ricchezza e complessità, oggi tanto maggiore di ieri, anche se caotica e informe, si riflette nel *Castello* e nell'*Uomo senza qualità*. In Musil, Kafka, Joyce la crisi della realtà si manifesta nell'impossibilità in cui sono caduti gli uomini di oggi di riconoscere nei fatti reali che continuano a compiere, nei sentimenti che continuano a

provare altro significato che quello della loro funzione pratica. Oramai i fatti, tanto di ordine fisico che sociale, morale e sentimentale, si esauriscono in un risultato eminentemente utilitario, non lasciando alcun riporto in grado di costituirne il riscatto ideale. Questo riporto rappresenta la possibilità poetica delle « cose » o, anche, il tramite, grazie al quale esse entrano in contatto con la Storia, cioè con una sfera di valori assoluti, nella quale, beneficiando di una forte investitura di senso, superano la casualità del loro accadere. Così quando leggiamo Musil, Kafka, Joyce siamo messi di fronte a questa specie di decadenza delle cose (intendendo per « cose » non solo gli aspetti della natura, ma anche le forme in cui finora, convenzionalmente, sono andati atteggiandosi pensieri, azioni e sentimenti umani), per cui esse hanno perduto, in pratica, la capacità di riflettere contenuti universali. E ci viene incontro con molto nitore la percezione che, non solo non è sostenibile il punto di vista, condiviso anche da Cassola, per cui il vero scrittore oggi come ieri, se premuto dall'urgenza della forza creativa, riuscirebbe a accendere nelle « cose » la luce della poesia, ma che è addirittura vero il contrario e cioè che le cose, proprio per quella sopraggiunta incapacità già accennata, tendono ad agire come strumento di neutralizzazione nei confronti di ogni proposito creativo e di ogni impegno di invenzione.

Di qui nasce la diffidenza degli scrittori moderni per i cosiddetti « fatti »: la tendenza a rifiutare quei « fatti » che hanno contenuti sentimentali e ideologici ben precisi e di prendere partito per contenuti aperti, che il Cassola impropriamente designa come contenuti negativi, commettendo l'errore di intervenire con un giudizio di valore in una materia la cui caratteristica essenziale è proprio quella di porsi al di fuori della portata di un giudizio del genere. Il complesso dei fatti e delle passioni che i romanzieri del passato utilizzavano, tanto che si configurassero in termini positivi, tanto che si atteggiassero in termini negativi, erano virtualmente in contatto, nel primo caso come adesione, nel secondo come rivolta, con sistemi ideologico-morali in cui erano riflessi principii assoluti, e la grandezza di un romanziere si attuava nella misura in cui egli era in grado di provocare in pratica il contatto, cioè riusciva a fare vibrare quei principii assoluti nei fatti particolari che erano oggetto di racconto, trasformandoli in unici, in « esemplari ». Il complesso dei fatti e delle passioni che i romanzieri di oggi utilizzano (perlomeno quei romanzieri con i quali Cassola dichiara di essere in dissidio, di non condividere le posizioni culturali) non rappresentano entità autosufficienti, mancano di ogni significato obiettivo, addirittura non sono « fatti ». E se accade che il romanziere moderno scelga la sua materia narrativa nel repertorio dei fatti negativi non siamo autorizzati a concludere che egli ritenga che « i soli temi validi della letteratura di oggi sono i temi negativi, i soli personaggi validi, i personaggi negativi », magari addebitandogli anche la colpa di volere sostituire alla morale della virtù la morale del vizio, alla logicità del razionale quella dell'irrazionale. I fatti che il romanziere moderno manipola sono da lui considerati degli espedienti, per se stessi senza senso: la loro assunzione a materia di racconto non costituisce assolutamente il risultato di una scelta morale o

sentimentale. Per avere una idea di quello che stiamo dicendo si faccia mente alla materia in Carlo Emilio Gadda: è noto che fra i temi cui questo autore più spesso ricorre vi è la guerra del '15 e il fascismo. In ogni modo tanto l'uno che l'altro — pur essendo il primo rievocato in chiave di ardente nazionalismo, il secondo nel senso di disprezzo per la dittatura — si trasformano in risultati che non conservano gli elementi sentimentali e ideologici impliciti nella materia da cui hanno tratto origine: le pagine sulla prima guerra mondiale di Gadda non sono le pagine di un nazionalista preoccupato di riscattare i confini della patria dalla dominazione straniera. Né le pagine sulla volgarità del Duce denunciano in Gadda una precisa presa di posizione politica o un giudizio di condanna o un avvertimento contro nuovi pericoli del genere. Indubbiamente queste dimensioni ideologiche e sentimentali sono presenti in quelle pagine: tuttavia la loro utilizzazione è soltanto quella di espedienti scelti in vista di una particolare resa espressiva. Gadda per attingere ai suoi specialissimi risultati ha bisogno di disporre di una materia già di per sé congestionata, inquieta, convulsa. Sicché la carica sentimentale e ideologica che i suoi contenuti posseggono ha lo stesso valore degli ottani nella benzina, che è come dire che funzione di quella carica non è di qualificare quei contenuti, ma di indicare il loro grado di potenza, la loro tensione interna, il loro valore energetico. Lo sfruttamento di questo potenziale espressivo produce in Gadda un particolarissimo risultato (che ha così poco a che fare con la materia che lo ha promosso, come la corsa di un automobile con la benzina che l'ha provocata), che può forse essere descritto come l'emersione di brani di realtà ideologicamente non qualificati, che rifiutano ogni intonazione morale e coloratura sociale, come il prodursi di blocchi di materia, a carattere essenzialmente fisico, fermati antecedentemente a ogni loro presa di posizione nei riguardi dei « valori », o a ogni loro impegno nei riguardi della « Storia ».

È in questo senso che noi in altra occasione abbiamo parlato del « realismo creazionale » di Gadda. Che è una delle poche forme di realismo ancora possibile. Le premesse della sua nascita dovrebbero trasparire con evidenza da quanto più sopra abbiamo detto. Queste premesse risiedono in un senso di sfiducia nella Storia, nella convinzione che essa non può servirci a sistemare gli uomini e le loro azioni, « a dirigerli verso qualcosa, a renderli, sia pure negativamente, significanti », come scrive Raffaele La Capria in un saggio pubblicato su *Tempo Presente* qualche tempo fa. Ma se la Storia e la realtà si sono perse di vista, se la prima non è più in grado di interpretare la seconda, investendola di un senso, se le cose hanno perduto la possibilità di accogliere ogni riscatto ideale e la capacità di risolversi in un risultato che in qualche maniera sopravvanzano ai termini che lo hanno prodotto, quale potrà essere la posizione dell'artista di oggi nei riguardi di esse? Quale rapporto egli cercherà di stabilire con la realtà? Non potendola rinvenire nella Storia, è del tutto naturale che egli si sforzi di catturarla a uno stadio primigenio, di materia fisica, anterior-

mente all'intervento di una qualsiasi forma di qualificazione ideologica, morale o sentimentale. E questo è proprio quello che, avviando ricerche indubbiamente non coincidenti, ma senz'altro parallele e, soprattutto, nate da motivazioni di partenza in sostanza simili, ha fatto Carlo Emilio Gadda in Italia, i pittori informali in Francia, l'international style in America e ancora in Francia sta cercando di fare l'école du regard.

Da quanto abbiamo sopra scritto risulta implicita la risposta anche alla seconda parte del saggio di Carlo Cassola, nella quale egli manifesta una forte irritazione nei riguardi della tendenza dei narratori moderni di indulgere con estrema serietà in « discussioni sulle nuove tecniche narrative » e di fermarsi con particolare « attenzione sul problema del linguaggio, quasi considerandolo un problema a parte ».

Abbiamo visto che la scelta dei contenuti aperti (che Cassola individua come contenuti negativi) attuata dal romanziere moderno, altro non è che la trasformazione della materia di racconto da scopo dell'espressione a strumento o espediente di essa. La stessa trasformazione non poteva non verificarsi anche nell'ambito del linguaggio il quale non ha per uno scrittore di oggi lo stesso significato che aveva per uno scrittore antico: per quest'ultimo infatti il linguaggio ha un valore ideale, significando la misura delle cose, per cui ogni contenuto si risolve in una « forma » che non può avere che quel contenuto; per lo scrittore di oggi il linguaggio è uno strumento di cui egli si serve per provocare la realtà a scoprirsi, per stimolarla a rendersi manifesta negli unici modi in cui essa può ancora farlo, che non coincidono con le forme di un discorso logico e articolato, ma con quelle di una mera affermazione di essa, del processo attraverso cui si costituisce come realtà. Indubbiamente è un peccato che la scoperta della realtà non si identifichi con la scoperta del suo colore: che non si possa dire che le cose sono rosse, bianche, gialle o verdi e che la recognizione sul reale non possa essere spinta oltre rilevazioni appartenenti alla sfera dell'espressione astratta. Ma tant'è, lo si è già detto, la Storia ci è sfuggita di mano e con essa la possibilità di affermazioni di carattere perentorio, la possibilità di finalizzare la disponibilità delle « cose », di trasformare la virtualità del reale in un nitido complesso di « ideali e sentimenti » cui informare il nostro destino storico.

Degradato il linguaggio a strumento di provocazione del reale non è meraviglia che i suoi tratti distintivi siano oggi una ridondante ricchezza, non preoccupata di rifiutare effetti impuri, e, insomma, quel tono barocco contro cui Cassola leva la sua indignazione. E che mostri con vanto una attrezzatura sovrabbondante e un meccanismo intricato è la conseguenza del nuovo rapporto che esso ha istituito con i contenuti: nei confronti dei quali, mentre una volta era chiamato a svolgere una funzione di interpretazione e di puntualizzazione, oggi esso deve compiere un'opera di fertilizzazione e di « ingrassaggio »,

del tutto simile a quella che si rende necessaria per quelle terre che, seminate per molte stagioni alla stessa coltura, finiscono per esaurire la loro miracolosa fecondità, mal ricompensando la dura fatica del contadino con l'inutile attesa del raccolto. Così appare del tutto naturale che la ricerca sul linguaggio e più in generale sulle tecniche narrative è il primo problema che si pone per un romanziere di oggi: e la sensibilità verso questo problema è la prima e più sicura garanzia del suo interesse per la realtà. Al contrario, un'attenzione portata immediatamente sui contenuti quali la nostra cronaca, anche la più qualificata, ci offre, nella misura in cui si tratta di contenuti già composti in stampi ben definiti, è indice di una decisa propensione verso a priori espressivi e schematismi ideologici. Sicché l'addebito di un eccessivo formalismo, più che a una ricerca linguistica di tipo joyciano, così arditamente complessa, sembra opportuno rivolgerlo agli standard linguistici, poveri e piatti, dello scrittore realista. E ciò va inteso nell'accezione più ampia del suo significato: c'è più il senso della materia, del sangue, della carne, di un cuore in ebollizione, di una mente in fervore, di una forza di coscienza, del miracolo dell'esistente in una pagina di Beckett, o meglio, in un personaggio di Beckett che si presenta magari senza la testa, o senza il tronco e insomma in una combinazione fisica perlomeno insolita, compiendo azioni che fuoriescono dal piano del logico e del razionale, che non in un personaggio di un narratore realista quale lo identifica Cassola, che pure ha la testa sul collo, cammina con le gambe, ha una madre e un padre, langue in un carcere, lavora in una fabbrica e, insomma, iscrive la propria esistenza in un piano di atti convenzionalmente riconoscibili. Può anche essere, come dice Cassola, che dopo aver letto uno di questi romanzi di Beckett, di Gadda, o di Joyce, non ne ricordiamo i personaggi; ma nel senso più volgare della parola: non ricordiamo quanti anni hanno, non ricordiamo in quale via abitano, come hanno votato nelle ultime elezioni, quanti figli hanno e se li hanno mandati al liceo classico o allo scientifico: ma abbiamo la perfetta sensazione, l'urgente senso della loro presenza, assistiamo al nascere e allo svolgersi di un destino esistenziale, oscuro e misterioso, nel quale c'è ancora dato di rinvenire un minimo di risposta a quegli interrogativi muti che gli uomini, oggi, come ieri, non cessano di rivolgere a se stessi.

ANGELO GUGLIELMI

## UN'ANTOLOGIA DEL '900

*Se la personalità è, secondo la parola di Goethe, il più alto bene dei figli della terra, che non sarà per l'artista in particolare lo stile? In esso la prova primaria della personalità, esso l'ultimo suggello al suo fare. La materia, il contenuto, o come si voglia dire, gli sarà suggerito dal tempo, dalla personale esperienza, fede o dubbi; ma « lo stile » — afferma un vero stilista dello stile, Gottfried Benn — « è superiore alla stessa verità, che reca la sua prova in se stesso ». E l'atteggiamento suggerito da Coleridge di fronte ai contenuti, « sospensione dell'incredulità », si rivela norma essenziale di buona lettura o contemplazione dell'opera d'arte. Come potrebbe altrimenti un cristiano intendere e gustare Omero, un buddhista Giotto? Evidente infine che, sia nel giardino della bellezza, sia nell'agone della verità (che non sempre, ahimé, si fondono come nel famoso verso di Keats) uno può valere diecimila, diecimila nessuno: già lo proclamava Eraclito. Un carme o un motivo musicale non acquista né perde grano di valore, nasca da una meditazione solitaria o dall'empito di un'intera comunità, si mormori a fior di labbro (o mentalmente) in un deserto o si propaghi in onde e megafoni per isole e continenti. L'arte, suprema aristocrazia dell'uomo, si fonda sulla norma più democratica: la vittoria, oggi o fra un secolo, al migliore. Supremazie politiche o militari potranno piegare, per un tempo, la fortuna esterna di un'opera; ma non prevarranno...*

*Tali considerazioni, umili quanto ovvie, mi tornavano in capo, « e contrario », sfogliando il tono recente curato da Elena Croce Poeti del Novecento italiani e stranieri (editore, ahimé, Einaudi). Nella prefazione si discetta sul classico, su rivoluzioni e reazioni, politiche, d'arte, e miste, a non finire. Ma poi quali classici propone, anzi impone, Elena Croce, del Novecento? Come li presenta nella prefazione, come li rappresenta nell'antologia? E in quali versioni, gli stranieri?*

*Per brevità di spazio restringiamoci a pochi appunti, e saltuari. Anzitutto, non rischierà d'apparire albagia (ma su che fondo?) imperialistica l'ignoranza di paesi deboli, sì, politicamente, o confusi o pallidi o, peggio, incatenati, ma tutt'altro che indigenti di poesia, come la Grecia, l'Ungheria, la Polonia, la Rumenia, i Paesi scandinavi, il Portogallo, l'America latina? Una quindicina di poeti almeno ricorrono, qui taciuti, alla mente d'ogni medio lettore. O forse giunta ai confini di tali terre, la signora Croce, dando di volta pensava: « hic sunt leones »?*

*Affidiamo l'intrepido lettore alla prosa (concorsuale) della gentile prefatrice per maggiori lumi sui di lei gusti e giudizi. Né si riscuota troppo, se, sulla (mala) fede di Gide, la « patronne » rifiuta l'accesso nel suo salotto a un Paul Claudel, e tiene Valéry con un piede sull'uscio; relegato Rilke tra i minori, tenuto d'occhio Hofmannstahl come un ospite poco rassicurante, che non avrebbe raggiunto il sano equilibrio tra il volere e il fare, mentre un vago brivido circonda Stefan George che « riveste la figura ideologica di un mistico politico ». Se poi l'ingenuo s'illudeva d'incontrare in casa Croce un Péguy, un Supervielle o una celebrità del giorno come St. John Perse, si consoli: c'è Toulet. Georg Trakl volle sparire tra i fumi dei tossici e dei cannoni? Erich Kästner può ben ral-*

legrare la brigata; Chesterton è poi uomo così alla mano (se anche poeta non è); perché rompersi il capo con le astruserie di un Robert Lowell?

Possiamo in una parola dire, che invece di parecchi intrusi, o « favoriti » (non solo tra gli stranieri, ma un paio anche italiani) si sarebbe desiderato vedere in questa serata di poesia qualche altra più nobile faccia? Come, oltre i citati, Pessoa, Neruda, Arghezi, Ady, Attila Jozsef, Costantino Cavatìs, Odisseas Eliàs, Gabriela Mistral, César Vallejo, Octavio Paz e gl'italiani che diremo più sotto.

Mancava lo spazio forse? Ma la signora Croce di spazio fa immoderato spreco, ora elargendolo come s'è visto a strana gente, ora dedicandolo a parti o interi poemetti di poeti anche degnissimi che, a lei, intesa solo al « classico » dovevano ben apparire a prima vista tutt'altro che indispensabili. Perché tante pagine a Rafael Alberti? Perché di Machado riportare « La terra di Alvargonzales » e non « Olivo della strada » dove la perfetta maturità di Machado cola in purissimo miele? O la signora Croce crede genere più classico la ballata popolareasca? Poteva un poeta del rilievo di Georg Heym essere presentato in maniera più incolore? (Sulla linea di svolgimento della poesia tedesca sarebbe poi da fare un lungo discorso). Infine dell'ultimo Juménez non c'era qualche parola profonda da mettere in luce? E alla signora Croce sembra veramente da relegare nell'Ottocento Unamuno? Vero è che la medesima sorte tocca, per un curioso sillogismo, alla triade italica (sì, anche a Gabriele, da cui pure tutti hanno appreso; e persino al Pascoli). La poesia italiana del Novecento nasce così, per maieutica crociana, con Salvatore Di Giacomo e muore con Pavese, Corazzini, Rebora, Sbarbaro, Onofri, Govoni, Luzi, Betocchi, Gatto, Sereni, Quasimodo? « Ni vus ni connus » (ma in compenso ecco Francesco Gaeta).

Gli stessi squilibri nelle versioni: dai felici rifacimenti dai russi di Renato Poggioli, che salutammo trent'anni fa, alle più penose translitterazioni di altri, magari ornate qua e là di « qui pro quo » e solecismi (omissi, omissis).

LEONE TRAVERSO

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Ultime di Sinisgalli

Sarà questo *Cineraccio* (Neri Pozza, Venezia, 1961) quella raccolta di poesia che attendevamo col titolo *L'immobilità dello Scriba*, quadernetto anche questo buttato alla polvere, al vento? È probabile; ma sarà opportuno non avvalersene per la facile tesi di una costanza, di una ripetizione, di una immobilità appunto della poesia di Sinisgalli, in un certo senso sottolineata e autorizzata dallo stesso autore.

Il nome di Sinisgalli, per quanto presente con *plaquettes* di vario calibro nelle stagioni che rapidamente si succedono, non occupa più posizioni centrali nell'attuale tenzone poetica; nei vasti ed articolatissimi panorami che molte riviste hanno dedicato negli ultimi tempi alla poesia (*Menabò*, *Ulisse*, *Verri*, *Aut-aut*) non appare affatto o viene confuso nella schiera delle sopravvivenze ermetiche. Dell'ermetismo Sinisgalli è stato agli inizi uno dei più validi rappresentanti, tra surrealismo romano (Scipione, De Libero), rimbaudismo crepuscolare, clientela ungarettiana ed ambizioni montaliane, secco riaffiorare alla memoria della dolce valle dell'Agri, mica con la dialettica della civiltà delle macchine: tant'è vero che nel '36

De Robertis dovette scomodare Leopardi per difendere una delle qualità più appariscenti del giovane conterraneo, l'oscurità. Ma ora che quell'etichetta si è sfaldata, tanto che è divenuta una fantomatica testa di turco per il bersaglio di polemisti malinformati, ora che le carriere avviate sotto quella costellazione hanno avuto esiti divergenti, non resta che l'etimo da segnare con l'asterisco (la convenzione dei linguisti per una realtà ricostruita e postulata) a cui ci rimanda quel filone della nostra attuale poesia designata come *neorretismo*, contrapposto al neorealismo e al neosperimentalismo. Quanto dire che l'attualità di Sinisgalli è piuttosto dubbia: premessa di nessuna rilevanza circa il valore. C'è di più: la poesia sinisgalliana non si svolge, semmai fosse possibile, al di fuori di una dichiarata ideologia, ma ne sottende una i cui lemmi fondamentali sono piuttosto impopolari. Eccone i connotati: rifiuto della natura, della storia (« La poesia non si lascia piegare: né la natura né la storia potranno mai esercitare un'azione decisiva »: è una *folia euclidea*; «...non esistono segreti della natura che prima o poi non finiremo con l'indovinare, sorprendere, scoprire. I misteri dell'arte e della creazione, le parole e i segni, le figure e gli ordini dello spirito non riveleranno mai completamente i loro enigmi»: è una *postilla cartesiana*), e quindi negazione della

verità, dell'evidenza, per una poesia nata dalla poesia, per partenogenesi.

Inoltre il carattere precipuo di questa poesia: la fuga dal centro, qualsiasi centro. Sinisgalli si applica a tutto con vario tono: ad un descrittivismo ora impassibile, ora violento, ora ironico; ad un'acre inflessione autobiografica che concilia l'infantile vittimismo, riduttivo con sorriso mesto delle proporzioni eroiche dell'io-romantico, proprio dei crepuscolari e il fermo raziocinio di Montale; ad un barocco appena smorzato di un andarsi « incontro a ritroso » alla Ungaretti; ad un'adesione disarmata alla poetica dell'occasione insieme ad un'ansia di verità assolute; all'epigramma alessandrino e al dispetto folkloristico, tra stasi ed estasi, tra vigne e banchetti. La formazione scientifica è niente più di un aneddoto: sarebbe un apriorista imperdonabile chi tentasse di vedere in Sinisgalli il deluso delle scienze esatte che cerca consolazioni in forme di vita più innervate di sentimento. In fondo si ricadrebbe in una ricerca dell'unità di questa poesia, addossandola alla polarizzazione di autentico inautentico e così via; ricerca arbitraria, perché la discontinuità sinisgalliana è tanto portata all'estremo che la prima tentazione del lettore non è di ricondurre nei componimenti un'armonia mediante scomposizioni metriche, ma di praticare una capricciosa lettura che togliesse un verso o un gruppo di versi da un componimento e lo annettesse ad un altro, per accorgersi che ancora *tout se tient* e il risultato non cambia.

Per *Cineraccio* evadiamo il côté scientifico (ma si tratta di pochi simboli linguistici) con la penultima poesia, bella di una bellezza agghiacciante e fluorescente (*La luce cola sulla terra | per un'intercapedine, una fessura, | la mosca ridente se ne vola | nell'antimondo, non raggiunta | dal sole*). E sarà bene toccare subito la scansione autobiografica, che nei piani alti è dolente e pianamente discorsiva, per forza indiretta (imperativa alla seconda persona, storica alla terza): *La vita come la notte è facile a dimenticare: | come il dolore | a cui sembra impossibile resistere | e che pure ci lascia un po' di fiato. | Il sole ti colpisce in fronte... Seppe scegliere presto l'amico | tra i nemici. | Corresse con l'acume le disgrazie*. Se

qui, con leggero sforzo, ci sentiamo in un ambito di poesia esistenziale, virilmente antidecadente, sempre nella stessa direzione vanno ricordate certe intense folgorazioni (*Io allargo intorno il vuoto*) e le punte di rastremazione crepuscolare, con civetterie ironiche e ripiegamenti alla Sbarbaro (*Poche cose degne di memorie, | l'eccesso di credulità in ogni fandonia, | l'estro prensile e poco tenace, | il disprezzo per l'impegno... Sperpera in futili storie | i suoi inchiostrati e le carte | in vignette... La scarsa scienza che | appena intravvide | fu la sua favola, | i numeri i nesi | i versi che lesse e rilesse... Attizzò un fuoco di paglia, | coprì i vetri di fumo, la stanza | di sbadigli*).

Talvolta si sorprende al di là di una svolta scherzosa di un epigramma una risentita moralità (*Dentro il bosco perché si lagna | il riccio della sua libertà? | Lo carezzo col calcagno, | lo schiaccio di tenerezza... Mi nascondo al sole, | agli ebeti la grazia | di prenderlo in fronte. | Devo chiudermi in latrina, | rimandare l'incontro*); in altri casi è una simbolistica deformazione della realtà che scarta dal tragitto mediano proprio di Sinisgalli (*Hai piene le tasche di vento... Noi tre | seminudi davanti al cielo*). Allora la violenza verbale trova un alone conseguente, fino a smottare nell'invettiva (*i patti osceni dei vivi*).

L'ispezione può continuare privilegiando alcuni pezzi di quel descrittivismo astratto, immerso in un immoto presente, nella tensione di restituire il puro fenomeno, detratte le incrostazioni sentimentali: così per *Civiale* (...*Cadono righe | dritte di pioggia*) come per *Piazzetta mussulmana* (*La polvere sulle foglie, | sui cocci, sui cippi | sconnessi, il campanellino | dell'acquaiolo, la nenia | della strega centenaria...*). Parrebbe una scommessa, ripetuta in altri componimenti (per es. *Con Ungaretti al Cairo*): ambientare nel tentante sfondo levantino e vincere il facile cromatismo, con un'ascesi severa, a costo magari di sfogarsi in alcune prove di penna fra gli inconditi solo apparentemente *Appuntii* (...*Se sopra il muro nero | C'è il verdissimo accanto*). Il punto d'arrivo, però, successivo a quell'orrore della senescenza che si sprigionava nella *Musa decrepita*, a contrasto con gli *Iuvenilia* (« Scrivemmo da ragazzi i versi più belli, ci ubriacammo di primo mattino »), ci sembra di ravvisare nella ferma insistenza su

quel « qualcosa che accade interamente in un istante incalcolabile, d'un subito, senza progressione », quando cioè Sinisgalli riesce a illuminare l'attimo rivelatore del *continuum* vitale, che poi coincide con la stessa mossa d'avvio del poetare e non si distingue certo dallo stato ultimo della sua formazione (*Una punta di gelo | ti colpisce dovunque tu sia. | Puoi tapparti tra quattro mura, | cambiare cielo dal giorno alla notte. | Ti siedi, ti stendi, | ti nascondi al terrore che ti prende... D'improvviso con fracasso | si apre una crepa | lassù e quà in basso | una melagrana si spacca*). Con lo stesso tema, il risultato più elegante è certo *Il drago*, dove Sinisgalli ricorre ad una delle veneri retoriche più squisite dal medioevo al barocco, ai versi rapportati (*Dove fuggi ti aspetta. | Nelle fessure del legno | sotto una pietra in un dente | in aria nel letto. | Cimice a Napoli vespa | a Molfetta tarlo a Cortina | tarma carie spina*). Tra la condizione dell'uomo e del poeta ormai Sinisgalli si muove con addolorata sicurezza, e non sdegnava nemmeno il virtuosismo.

### Considerazioni per I Novissimi

Questo volume della « Biblioteca del Verri », *I novissimi, poesie per gli anni '60*, introdotto e commentato da A. Giuliani (Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961) mi sembra richieda una ricognizione dall'aereo, in modo da vederlo in rapporto ad una distesa panoramica che metta subito in rilievo la sua specifica configurazione. Se non altro la distanza può costituire un indispensabile correttivo all'eccessivo raccostamento, all'inconsueta confidenza che l'antologista ha rispetto al proprio oggetto: solidale e complice tanto da allinearsi come anello di non trascurabile entità nella catena speculativa che ha costruito. Di fatto Giuliani ha scelto i « sessantisti » in una cerchia molto ristretta: quella dei suoi amici che, sotto le insegne della rivista milanese di Anceschi *Il Verri*, hanno cercato di portare avanti le ultime proposte di poesia, con l'occhio fisso alle esigenze di rottura e di rinnovamento *ab imis* dell'attualità culturale.

Recupero di zone della sperimentazione poetica angloamericana non ancora adeguatamente diffusa

da noi ed inserita nel clima militantistico, più attenta considerazione di fenomeni quali l'espressionismo tedesco, il nuovo romanzo francese, la nuova poesia spagnola, la fenomenologia: sono un po' i titoli di merito e l'indicazione di gusto di quei collaboratori per lo più giovani. Le accuse più frequenti, ed in un certo senso più superficiali, sono quelle di sperimentalismo, di ipertecnicismo: naturalmente le ricerche, l'accentuazione della problematica tecnica son da costoro fin troppo sottolineate. Ma il nodo più convincente sta per noi nell'avanguardia, anche se Giuliani, con Sanguineti, si preoccupa di trarsene fuori, con una *excusatio non petita*: « ...saremo, se mai, al "centro"... di una precarietà che né ci esalta irrazionalmente né ci fa vergognare di essere quali siamo ». Bisognerebbe che si convincesse che l'etichetta di avanguardia, come quella di decadentismo, ha un connotato « programmatico e marginale » solo come ineludibilità teorica. Il velleitarismo dell'avanguardia è un dato strutturale, non un verdetto di condanna. La sua proiezione nel futuro appronta gli strumenti di una conoscenza che è di là da venire, che non verrà mai e che invece è già venuta: si situa in una provvisorietà senza fine.

Ormai non è più « la prosa nutrice del verso » come diceva Paciaudi riportato dal Leopardi nello Zibaldone: è la scienza. Nelle parallele ricerche di una rivista fiorentina, *Il Quartiere*, si tende a sottolineare lo scientificismo e il sociologismo, che costituirebbe il retroterra dei poeti che operano in quell'ambito. Anche qui del resto un pregiudizio ha intorbidato la generosa vita di quel gruppo, confondendo e rovesciando le alleanze degli stessi partecipanti: l'accusa di nuovo ermetismo. Premesso che i risultati raggiunti non sembrano affatto di grande stabilità, bisogna pur dire che, piuttosto che continuatori della *Chimera* (dove apparve Pasolini, non si dimentichi), essi si pongono in concordanza di fase con quei gruppi di *hidalgos* delle nostre lettere, tipo Fortini e Scalia, che sfogano la loro rabbia nutrita di tutte le letture giuste del nostro secolo in riviste semiclandestine e di breve vita come *Ragionamenti*, ecc. La loro mèta è un realismo che riesca a conciliare marxismo e neopositivismo, Lukàcs da una parte,

Morris, Ayer, Preti, e poi ci mettono anche Devoto e Nencioni dall'altra. La Guiducci e Agazzi si attirarono le punte satiriche di Cases: ma essi sono venuti dopo. Tuttavia non vogliono capire che si può dire bene di Luzi, senza dir male di Pasolini, che le rivalità letterarie fra Roma e Firenze potevano essere giustificate ai tempi della *Voce*, della polemica per la pronunzia italiana, non attualmente (i fatti di costume stanno a parte). Chi fomenta simili polemiche ha la coda di paglia.

Per ritornare a Milano, niente sarebbe più facile della dimostrazione di avanguardismo de *I novissimi* (lo stesso emblema oscilla fra Apocalisse e Nuova Apocalisse, con scavi nel controbuio psichico che sono accettabili dai nostri). Non per niente Vivaldi a proposito di Sanguineti ha fatto un'orgia di metafore tratte dalla critica d'arte dell'avanguardia come Informale, *action poetry* (su *action painting*), espressionismo astratto, ecc.; e lo stesso interessato ha rincarato la dose richiamandosi alla *neuen Musik* (naturalmente atonalismo, musica seriale, ecc.). Tanto Giuliani che Sanguineti si sono riferiti alla nozione di asintattismo, che secondo il più informato registratore dei fenomeni di punta, Gillo Dorfles, caratterizzerebbe il divenire delle arti nel campo letterario.

Giuliani ha compiuto un utile progetto: offrire una possibile spiegazione e commento delle poesie, mediante il previo consulto degli stessi interessati. Inoltre ha aggiunto in fondo una serie di saggi, di intenzioni e di poetiche degli antologizzati, che ha largamente utilizzato nello stendere l'introduzione, sorta di relazione su una mozione collettiva.

Insiste sull'accrescimento di realtà, di vitalità, che queste poesie vogliono proporre: delle voci violente. Viene combattuto il neocrepuscolarismo (si ricordi la « linea crepuscolare » di Sanguineti, da Gozzano a Montale con l'inclusione di D'Annunzio), il razionalismo parenetico, il carduccianesimo. Il divorzio dai « nuovi » anceschiani è ovvio: un fatto di linguaggio, di scrittura, di strappo della maschera, cioè una dilatazione semantico-sintattica. La caratteristica dei nostri tempi sarebbe lo schizomorfismo (Balestrini in un appunto « seriale » parla appunto di « età schizofrenica », Sanguineti ne dà registrazioni convincenti). Natu-

ralmente almeno per il momento applichiamo l'*epoché*: non ci sembra urgente accostarci troppo all'oggetto, tanto da entrarci in colluttazione. Quale ideologia sia sottesa ad una simile posizione tuttavia è ben noto a chi conosca i termini del dibattito attuale; ma ci teniamo su un atteggiamento sospensivo perché sussumendo l'avanguardia anche l'ideologia, se ne vaccina dai veleni in un liquame infernale che tende al nulla, alla morte.

I residui problemi messi a fuoco sono quelli della *riduzione dell'io* (ma il bersaglio polemico dovrebbe essere precisato soprattutto nel romanticismo e nelle sopravvivenze); non è molto felice nel legare il problema della *versificazione* (« priva di edonismo, libera da quella ambizione rituale che è propria della ormai degradata versificazione sillabica e dei suoi moderni camuffamenti »). Non resta che una caratterizzazione dei cinque poeti presenti: Pagliarani, Giuliani, Sanguineti, Balestrini, Porta. Cordiale nello sforzo di obiettività.

Due poeti sono per noi di sicura rilevanza, pur nel loro contrasto: Pagliarani e Sanguineti. Li accettiamo a prima lettura. Più dubbio il caso di Giuliani, Balestrini e Porta: forse perché ancora su di loro non vi sono stati interventi critici chiarificatori, esitiamo a riconoscere la loro novità assoluta. Ci sembrano ben addentro nel crogiolo delle istanze intellettuali di oggi, ma ancora magmatici, intenzionali.

Giuliani, ad es., che al pari degli altri esibisce in nota Eliade, Freud e Jung, è al contrario molto impressionato, fra penuria e fervore, da una certa dubbiosità « religiosa » che ricorda la poesia fiorentina tra il '30 e '40, un'ansia di assoluto negativo (*Resurrezione dopo la pioggia*: « Chi ricorda la foglia protesa / al freddo dei cancelli? », *E' dopo*). Più che la serie semantica e il verso atonale, ci ferma la tematica: l'essere-qui-ora e l'essere-già-oltre. C'è bisogno di ricordare il Plotino che Bo e Betocchi si palleggiavano, tra *Letteratura* e *Frontespizio* nel '38, insieme casualmente a *I Novissimi*, a proposito di letteratura e vita: « Anche restando qui, sei andato oltre »?

*La ragazza Carla*, da quando apparve in primizia su *Nuova Corrente* e poi completa sul *Menabò* 2, ha conquistato una meritata notorietà.

È una sorta di romanza popolare, strumentata in forma di tragedia da lettura, con cori, contro-canti, ecc. Del resto le indicazioni teoriche dell'autore sono ineccepibili, specialmente per quanto riguarda il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa e l'indicazione di Eliot, circa la forza sociale che acquista la poesia quando è proposta in forma di teatro. Pagliarani, per quanto scriva in terza persona, non narra la storia di Carla (sullo sfondo della vita alienata nella Milano industriale, con il ritmo scandito dai manuali di dattilografia, di diritto internazionale e l'allegoria kafkiana della burocrazia appoggiata al libito e all'irresponsabilità dei padroni, dei padroni dei padroni, ecc.). Pagliarani parla a Carla, la *seduce*, la spinge verso la vita. È la disillusione che si rivolge all'ignoranza, non è il discorso del *dandy* mascolone adulatore e pieno di promesse. Egli sa il significato del « letto che cigola », del « sangue / maculato tra le gambe pallide » a fine mese, dei turbamenti primaverili, delle aggressioni degli uomini. È la vita che preme, mediocre, uguale per tutti. Efficacissimi sono gli intarsi *sermo cotidianus* (« e i film che Carla non li può soffrire »), di linguaggio specializzato:

« ...nel circuito  
 o fa contatto  
 o prende la tangente »,  
 « come strumento  
 come strumento di tesaurizzazione  
 come strumento di tesaurizzazione »)

fino al coro finale, che riconquista una dimensione epica e prospettivistica che non si accorda bene col tessuto speculativo dei compagni:

« Ma non basta comprendere per dare  
 empito al volto e farsene diritto:  
 non c'è risoluzione nel conflitto  
 storia esistenza fuori dell'amare  
 altri, anche se amore importi amare  
 lacrime, se precipiti in errore... ».

In Sanguineti confluiscono molti dei motivi della rottura estremista nel campo della poesia. Il suo automatismo culturale, che mescola cabala e magia, psicanalisi e filologia, ha ascendenze esterne con

i topografismi dei simbolisti, con il parolibberismo dei futuristi (non per niente ha esternato la sua simpatia al vecchio Soffici), con il processo surrealista. Si è procurato la nevrosi in forte dose, si è impiantato sulla patologia che Freud descrive per vincerla, ha registrato paratatticamente i suoi stati d'animo. Con Jung si può assicurare la sua impersonalità di poeta (l'io è sussunto nell'*Anima*): ma è sicuro di raggiungere il correlato oggettivo delle sue emozioni? Parrebbe che più in là non si potesse andare. Ma per Sanguineti la poesia è un atto culturale: quindi infinito, inesauribile. Possiamo contrapporre al suo, infiniti altri, più violenti e più estremisti: l'enciclopedia è a portata di mano. Il peggior servizio glielo ha reso Pasolini, interpretando la sua poesia in chiave tonale-psicologica: un equivalente del suo *Usignolo della Chiesa Cattolica*. Sanguineti bombarda gli istituti e la convenzione: e su questa via non può che ricevere incoraggiamenti, tanto più che alcuni risultati sono ormai acquisiti alle storie delle nostre forme poetiche (non è facile ancora dire se al centro o al margine, come i nostri vorrebbero saper *sur le champ*). Un appunto, di deformazione professionale: Sanguineti tanto dinamitardo quando usa la sua sapienza di latinista medievale per i suoi *collages* poetici, è viceversa sussiegoso e bravo ragazzo, quando si applica ai contributi accademici in tal campo, tanto da far credito a quelli più inani e agnostici, vere vacanze speculative a vantaggio di un'erudizione irrelata (alludiamo ad una sua rassegna di studi sul Boccaccio, recentissima). Come la mettiamo, due pesi e due misure?

Balestrini polverizza il contesto semantico in una filza di frasi ritagliate, con effetto bizzarro e polivalente. Porta cerca un'immagine dell'uomo (noi), con un linguaggio di opposizione all'inerzia. Si avvicina a certe indagini della Sarraute in queste proposizioni: « Una poesia più vicina all'articolarsi dell'emozione e del pensiero in linguaggio, espressione confusa e ribollente ancora, che porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale, della fusione non completamente avvenuta con lo stato verbale ». Ma questi ultimi sono giovanissimi e possiamo attendere altre prove: da tenere d'occhio.

## Delfini e la fine del mondo

Per Delfini, prima di queste *Poesie della fine del mondo* (Feltrinelli, Milano, 1961) più noto come prosatore tagliente ed elementare, probabilmente la realtà del mondo, nella sua varietà e relazione, non è mai esistita. Con questo ha un indubbio vantaggio: con comodità si sottrae a quel catafratto conformismo di facciata, che celebra i suoi momenti più autentici al riparo, facendo credere ai più timidi che tutto va come si dice. Allora dalla sua specola ossessa e infantile, traumatizzata, va a dire in giro come stanno le cose; ma a causa del concentramento dei suoi interessi su pochi fatti vitali, esagera, deforma, in poche parole prende a recitare la parte del ragazzaccio che nel genere parolacce sa il fatto suo. Ma il bello è che questo iconoclasta, questo bestemmiatore del costume borghese di Modena e località viciniori giunto ad un certo punto non procede, sembra nascondere il viso fra le mani e protestare che anche lui avrebbe tanto sentimento, tanto amore, ma le circostanze... (*Se tu ti ammalisti e tu chiedessi pietà... | che orrore dovertela concedere, che orrore! | Non ti ammalare - ti prego - non ti rinsavire | non diventare santa non ti riscattare! | Sarebbe veramente schifoso doverti perdonare*).

All'origine dunque della poesia di Delfini si accusa un fatto personale: quindi poesia d'umore e di circostanza. Nella sequela di aspre invettive verso la donna odiosamata egli non si apparenta a Villon o a Campana (e tanto meno a Grosz), ma un lirico greco come Archiloco, fondendo in un'unica persona il bersaglio che nel greco era divaricato in Neobule-Licambe. Al pari di questi, Delfini è un sentimentale e un moralista che si trova di fronte alla necessità di inventarsi un sistema espressivo adeguato alla sua passione e alla sua delusione, sia pure *à rebours*. Perché chi ci crede quando dice: *Noi siamo al disopra del dramma?* No, Delfini dentro il dramma c'è: ma dobbiamo dire che il suo dramma nasce dallo scontro di sentimenti e di idee tutto sommato un po' volgari, scontati. Uno struggente amore per le cittadine della via Emilia (anche il luogo di stesura indicato insieme alla data, tra Livorno

e Roma, ed anche sul rapido da Roma a Milano è un'imperterrita dichiarazione d'amore); un'immensa simpatia per le donne « dritte », gli avvocati e i notai ricchi e viziosi, i politici imbroglioni; una commendevole inclinazione alle buone letture, con cui nei suoi versi opera vasti *collages* come fanno i pittori materisti (vedi Burri e Fautrier) nei loro quadri. Sicché i risultati sono sempre sospetti, ai due poli: a quello tenero-squisito (*Vi voglio un bene terribile | un bene risoluto e costante!... Se Modena, Parma e Piacenza ci hanno fregato, | che importa? Guardiamo insieme, piangendo, | il mondo disperso dei vani sogni di un tempo*), a quello aspramente invettivale (*O sozzo! Sei trino di bassezza umana, puzzolente coglione disonesto col cuore di puttana. | Per te la distensione sarà grande confusione*). Quello che non si può negare a Delfini è un buon ingegno narrativo: non certo tragico, come pretenderebbe, ma seducentemente parodistico, tra anagramma ed espressionismo. Una modesta soluzione alle angosce del Pavese di *Lavorare stanca*: tuttavia di ambizioni liriche nemmeno l'ombra. Nello scongiuro, nel superstizioso augurio di mala sorte è commovente (*È mio dovere scrivere la mala poesia | che infine, dopo tanto tempo porti | a te mala carente, moglie del corto | tismico sofiloso una vera mala sorte*), è irritante quando impudicamente scopre il suo gioco (*Ma se c'è un dio sta pur sicura | che intercederò per te anima impura! | L'amore se dio c'è non ha mai fine. | E se non c'è | che importa ormai più a me | senza di te?*), tanto più che molti ci si estasiano. Ma *Han suonato* si consiglia di impararlo a memoria; è breve, facile e si può far bella figura a citarlo in società: *Han suonato alla porta: | Niente ordini per noi comandanti. | Niente ordini per noi qui del Cielo*.

ALDO ROSSI

## Critica e filologia

### I primi versi del Foscolo.

L'edizione nazionale delle opere del Foscolo si è ora arricchita d'un nuovo volume che accoglie le *Tragedie e poesie minori* (Firenze, Le Monnier, a cura di R. Bezzola).

Cosa si deve intendere per « poesie minori »?

Basta scorrere l'indice del volume per capire che con questa definizione di comodo si vogliono indicare tutte le poesie, la più parte giovanili, complete o frammentarie, che il Foscolo rifiutò ovvero non accolse nelle raccoltine, da lui personalmente curate e definitivamente approvate, che avvallano come ufficialmente riconosciuti solo i dodici celebri sonetti e le due classiche odi. Si trovano perciò, in questa silloge, le poesie e le traduzioni della giovinezza, tra il 1794 e il 1799, e quindi una sezione, un po' eclettica, di liriche minori e di versi satirici che risalgono ad epoche diverse, tra il 1804 e il 1821.

Non ci soffermeremo sulle tre tragedie (*Tieste*, *Aiace* e *Ricciarda*), già molto note ed ora ripresentate in testi accuratamente riveduti, ma piuttosto sul gruppo più cospicuo e interessante delle poesie della giovinezza, e più precisamente su quelle composte tra il 1794 e il 1797, sino alla vigilia cioè delle odi *Ai novelli repubblicani* e *A Bonaparte liberatore* e alla stesura dell'*Ortis* bolognese. Si tratta, infatti, d'un Foscolo non troppo conosciuto e, a prima vista, del tutto inatteso, poco più che adolescente e per la prima volta impegnato in una seria esperienza letteraria.

Queste liriche appaiono condotte secondo i modelli « melici » del Rolli, del Frugoni, del Savioli, del Bertola, oppure secondo i modelli « classicistici » del Fantoni, del Guidi, del Lamberti, cioè della poesia più elegante ma anche più consunta ormai e pressoché irripetibile del Settecento. È evidente che il Foscolo intendeva pagare, allora, il suo tributo alla scuola arcadica ancora ben vegeta in territorio veneto, a Padova e a Venezia in particolare. Lo portavano a questo ossequio verso il poetare veloce e musicale dei melici oppure verso quello nitido e laboriosamente architettato dei classicisti, il desiderio di una consapevole ricerca di disinvolti modi espressivi e una giudiziosa esigenza di disciplina e di rigore formali. Quel limpido e disinteressato verseggiare, agevole in apparenza, era in effetti assai faticoso da perseguire da parte del Foscolo perché non era proprio a lui congeniale; anzi, contrastava addirittura la sua più vera e intima natura, quale, ad esempio, emerge da taluni frammenti

delle lettere coeve. Quell'esperienza, tenuta al livello incruento della letteratura d'intrattenimento o d'alta scuola, costituì dunque per il giovanissimo Ugo una vantaggiosa terapia ai moti, improvvisi e veementi, dell'appassionato carattere. Tutt'altro quindi che un diversivo, una inutile accademia, una vanitosa concessione alla moda! O meglio: avrà costituito anche tutto questo, ma in grado ben maggiore significò una fruttuosa iniziazione all'esercizio tecnico delle lettere, una lezione di sottile affinamento, di cautela e di controllo, insomma una sorta di antidoto energico ai rischi d'una scrittura che altrimenti sarebbe rimasta troppo esplicitamente legata al dato di natura e sarebbe alla fine risultata troppo corriva e in fondo dilettantesca.

La verità è che attraverso queste elegie, queste canzonette, queste anacreontiche, queste compasate odicine, il giovane Foscolo veniva rapidamente bruciando le tappe della sua formazione artistica, inserendosi direttamente, e con ammirabile zelo, nella recente tradizione poetica italiana, assorbendola e quindi consumandola dall'interno in ciò che essa serbava di più arcadico, fittizio e ormai caduco. Così da questo esercizio, quasi sempre condotto controgenio, il Foscolo traeva ammaestramenti preziosi, apprendeva una lingua letteraria per l'addietro a lui sconosciuta, risaliva ai modelli classici di cui si faceva anche sapiente traduttore, attingeva insomma le sorgenti prime dello stile lirico. E addestrava intanto la mano allo scrivere leggero e disinvolto, nitido e armonioso, si impadroniva scaltramente del mestiere, sperimentava e assimilava metri e forme diverse. E al termine di quel triennio di rigoroso apprendistato, l'incolto profugo greco, con gli *Sciolti al Sole* (« ...non più le nubi - corteggeranno a sera i tuoi cadenti - raggi su l'Oceano... »; « Sul mattin della vita io non mirai - pur anco il Sole; e ormai son giunto a sera - affaticato; e sol la notte aspetto - che mi copra di tenebre e di morte ») e con qualche frammento dei sonetti per la morte del padre (« ...alle strida amorse - la notturna gemea terribil calma »; « ...squallida si mòsse - a dir sue pene e ad invocar la morte »; « ...e che a noi soli - non altro avanza che miseria

e lutto»), raggiungeva un limite ragguardevole di maturità artistica, dimostrando che alla scuola dei settecentisti aveva già appreso quanto gli occorreva per conoscere se stesso, e valutare le proprie forze, e che da quel momento poteva avere inizio il secondo tempo della sua attività letteraria, quello destinato ad accordare ormai tra loro il patrimonio delle belle e leggiadre forme retoriche e il personale e vibrante mondo degli affetti e delle persuasioni interiori.

Letteratura e vita si venivano finalmente incontro secondo quella convergenza intensa e drammatica di cui tutta l'opera foscoliana porterà poi il segno. Iniziato infatti con l'ode *Ai novelli repubblicani*, il secondo tempo della carriera letteraria foscoliana, rappresentato dal lungo lavoro dell'*Ortis* e dalla elaborazione dei primi grandi sonetti, ci porta ben addentro, e con moto veloce, alla più alta e gloriosa arte del Foscolo: quella, per essere precisi, dei maggiori sonetti e delle due odi. Allora sarà dato al Foscolo di raccogliere compiutamente il premio della paziente disciplina impostasi nei primi anni veneziani, quando seppe piegarsi al freno delle imitazioni e delle traduzioni nei componimenti di cui il recente volume dell'edizione nazionale è accurata e organica testimonianza.

### **Saggi di Natalino Sapegno.**

Da tempo si desiderava che Natalino Sapegno, uno dei nostri più interessanti studiosi di letteratura italiana, raccogliesse in volume almeno alcuni dei suoi tanti saggi pubblicati, in oltre trent'anni di attività critica, nelle riviste specializzate o in atti accademici oppure, ancora, come prefazioni a ristampe di classici. Molti di questi saggi, talvolta non solo utilissimi ma addirittura fondamentali, erano difficilmente reperibili perché i periodici che li avevano accolti avevano, nel frattempo, cessato di uscire e non sempre ne riuscivano accessibili i vecchi numeri nelle nostre sfornitissime biblioteche. Nonostante le molte sollecitazioni ricevute, il Sapegno tuttavia è stato sino ad oggi restio a riunire in volume il meglio

delle sue pagine critiche tanto che il suo giovanile libretto su Jacopone da Todi, il notissimo *Trecento* vallardiano e la *Storia della letteratura italiana*, erano sino ad ora gli unici tomi del Sapegno venuti alla luce in forma autonoma.

Nel giro di meno di due anni, tra il 1960 e il 1961, il Sapegno ha invece pubblicato finalmente, come era nei voti, due cospicui volumi dove si potranno ritrovare, sostanzialmente immutati, gli studi letterari del Sapegno che meglio lo rappresentano nelle sue costanti virtù di critico attentissimo, di storico robusto e di espositore lucidissimo.

Il primo dei due volumi reca il titolo *Pagine di storia letteraria* ed è apparso nella collana «Saggi di varia cultura» dell'editore Manfredi di Palermo, diretta da Gaetano Trombatore. Vi si trovano riuniti in prevalenza studi e ricerche sulla poesia dei primi secoli e del Rinascimento, precisamente sul Dante della *Vita Nova* e della *Commedia*, sul Petrarca e sul Boccaccio, sul Pucci e sul Soldanieri, sui poeti minori del Trecento e sul Poliziano, su Leonardo e su Galileo, con un'appendice su autori moderni (Pascoli, Deledda) o propriamente contemporanei (Jovine). Segneremo soprattutto l'introduzione alla *Commedia* e l'avvincente e originale sintesi critica sull'ampio e vario panorama offertoci dai poeti minori del Trecento, come le pagine in cui più compiutamente si illustra il metodo storico di lettura che il Sapegno è andato via via foggiando, con grande impegno ma anche con vigile cautela, in questi ultimi anni.

Il secondo volume reca il titolo *Ritratto di Manzoni ed altri saggi* ed è apparso, da pochissimo, nella collana di «Cultura moderna» dell'editore Laterza di Bari. Questa raccolta riunisce studi e ricerche di storia letteraria e culturale del Sette e dell'Ottocento e quindi fa seguito alla precedente e ne costituisce, anzi, un'organica e coerente integrazione. Si parte da uno studio sul Giannone e si giunge sino al Verga, passando attraverso Alfieri, Manzoni, Leopardi, Belli, Cattaneo, De Sanctis e Carducci, con intermezzi «minori» dedicati al Giusti e a Vincenzo Padula. Non esitiamo ad indicare nelle pagine manzoniane, e soprattutto nella *Introduzione ai «Promessi Sposi»* il punto più alto a cui sia giunto il Sapegno nella sua già

lunga e fervida attività di critica. Del Manzoni, infatti, s'è parlato assai e da più parti in questi ultimi tempi. Basti pensare, fra l'altro, allo sconcertante intervento di Alberto Moravia. Ebbene nessuno, per quanto ci risulta, aveva mai messo a fuoco con tanta precisione storica e con tanta intelligenza critica la figura e l'opera manzoniana come ha saputo farlo il Sapegno. Rifacendosi al celebre saggio del De Sanctis, il Sapegno ha infatti riproposto la poetica e l'arte del Manzoni in una prospettiva storica ben definita, sciogliendo molti nodi intricati dal vecchio manzonismo e facendo risultare, netta e ben rilevata, la personalità ricca e complessa e la forza innovatrice del nostro maggiore scrittore romantico e del nostro primo grande romanziere moderno. Qualche perplessità possono, invece, suscitare le pagine dedicate all'Alfieri e al Carducci: e forse più le prime che le seconde. Ma anche qui il Sapegno dimostra di saper superare d'un balzo le pigre convenzioni,

di non restare legato all'autorità delle definizioni correnti e della devozione patria, per tentare un esame impietoso e storicamente avveduto di due figure d'artisti le cui ombre e i cui limiti sono stati per solito troppo trascurati a vantaggio d'una illustrazione positiva integrale che per molto tempo ha risentito d'uno zelo romantico e postrisorgimentale in sostanza retorici e conformisti.

Questo secondo volume si chiude con un saggio dedicato alle *Prospettive della storiografia letteraria* in cui sono nitidamente illustrati gli sviluppi, riformistici o eversori, della critica letteraria italiana dal Croce ad oggi e dove è evidente, da cima a fondo, l'elemento autobiografico che trasforma queste pagine in una sorta di autoritratto intellettuale ovvero nella confessione d'uno studioso di letteratura italiana tra le due guerre, e quindi in questo dopoguerra così vivacemente interessato alla verifica e alla revisione delle posizioni storiografiche tradizionali.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

E il romanzo? Tutto romanzo nuovo oppure convivenza fra vecchie esperienze e sollecitazioni d'avanguardia? Prendiamo due esempi, scelti fra gli ultimi arrivi in libreria: *Sylva* di Vercors e *La marquise sortit à cinq heures* di Claude Mauriac. Basterà dire che il primo rispetta scrupolosamente le leggi del romanzo classico (hanno fatto il nome di Voltaire) e il secondo è frutto di un'intelligente applicazione della tecnica del « nouveau roman »? No, di certo. Ci sono delle soluzioni più segrete, che vanno in profondità e di cui sarebbe ingiusto non tener conto.

Cominciamo con il romanzo di Vercors. Nonostante l'obbedienza formale agli schemi classici, non sembra illecita la domanda: un vero romanzo? un saggio travestito da romanzo?

Vercors aveva in passato dimostrato una grande

abilità nel raccontare storie di animali che avevano tradito la loro natura, con *Sylva* riprende il problema e tenta di arrivare a un'interpretazione morale di vasta portata. David Garnett aveva molti anni fa raccontato la storia di una donna trasformata in volpe, oggi Vercors ripercorre lo stesso cammino alla rovescia. È più facile descrivere la prima curva discendente, la storia dei nostri imbestiamenti mentre appare impresa più ardua raccontare la parabola opposta, insegnare in un certo senso agli uomini come si vive, quale sia la forma giusta della vita con il peso delle responsabilità, dei doveri, degli impegni verso gli altri. Una favola allora? Non direi, la favola esige una secchezza, una rapidità di movimenti e di allusioni: tutte cose che Vercors ha evitato di proposito. Si direbbe piuttosto che spesso egli cede al gusto

del racconto illustrato e non disdegna neppure una certa misura di compiacenza. Come prova è riuscita, e si potrebbe aggiungere che la stessa morale della favola è abbastanza evidente perché il lettore non la debba accettare. In fondo, è la storia di una presa di coscienza attraverso due specchi maggiori: quello del riconoscere la propria personalità, del « distinguersi » nel mare degli esseri, e quello della morte. Riconoscersi è prendere coscienza della solitudine, così come imparare il valore della morte significa porre un limite al tempo, individuare la figura misteriosa che regola la nostra esistenza.

Vercors ci ha messo dentro troppa musica? Forse, ma come evitare il pericolo dell'amplificazione sentimentale, quando si affrontano temi così alti, così grossi?

Vercors suppone il saggio, Claude Mauriac lo postula come elemento indispensabile della sua indagine romanzesca. Si comincia dal titolo così provocatorio in senso critico: non c'è bisogno di dire che l'affermazione vuole contrastare una famosa opinione di Valéry, in veste di nemico del romanzo, come genere di facile commercio di sciocchezze. Valéry ha detto a Breton, e ha poi ripetuto per conto suo, che non avrebbe mai potuto scrivere una frase come « la marquise sortit à cinq heures ». Egli, cioè, sosteneva che non avrebbe mai potuto adattarsi a una forma di linguaggio convenzionale, pratico, meccanico. Il figlio Mauriac risponde con un lungo romanzo per dimostrare che il poeta era in errore e che si può dare vita a un mondo, servendosi di schemi, di modelli e di meccanismi tradizionali. Ma ecco che nel protestare la fedeltà all'impianto tradizionale del genere-romanzo, per conto suo commette subito un abuso, dettato dall'idea che le correzioni vanno fatte nell'ambito della costruzione. Claude Mauriac per tradizione, per natura anzi, sembrerebbe costretto a ripetere la vecchia musica del romanzo psicologico in cui suo padre anni fa si muoveva da maestro, invece no; sta su una parte di compromesso, difende la vecchia invenzione ma la affronta con le nuove leggi del romanzo negativo, dell'anti-romanzo.

La prima idea è poetica: Mauriac sceglie un

punto di Parigi, il « carrefour de Buci », e dichiara di voler indagare il senso della sua emozione. Non limitata al nostro tempo, all'attuale, ma allargando l'interpretazione al passato, legando il nostro mondo con quello di ieri. I personaggi hanno un nome, una professione, un'età, ma tutti questi elementi sono offerti più che fissati e, del resto, l'orchestrazione stessa del romanzo è lasciata al lettore. È il lettore che deve dare la parola ai personaggi del romanzo, con il preciso avvertimento che le voci di ieri e quelle di oggi suscitano soltanto un mondo, hanno una funzione evocatrice per poter arrivare a poche domande capitali, sempre le stesse attraverso i tempi.

Che senso hanno i nostri atti, le nostre passioni, l'amore, la vita stessa, che cosa blocca la morte? Il procedimento è per la verità nuovo a metà, resta quindi da notare l'abilità dello scrittore e, perché no?, l'eleganza con cui si muove in questa « condizionata » ricerca del tempo perduto. Ma detto questo, resta ben poco da aggiungere. Non è infatti con l'abilità che si riesce a far camminare il romanzo e a risolvere una crisi, se crisi esiste. Non c'è dubbio che dovendo scegliere fra i due esempi quello che a nostro parere sollecita di più una nuova composizione del romanzo, conviene mettere il dito su *Sylva*.

Non contano gli abiti o, per meglio dire, contano se con quelli si immette nel romanzo qualcosa di nuovo. Il limite di condanna del « nouveau roman » sta proprio qui, nel dare a priori l'impossibilità di rinnovare il romanzo dal di dentro, concentrando tutti gli sforzi nell'applicazione dei ritrovati, dei meccanismi. Nel caso di Mauriac, c'è poi l'aggravante di partecipare alla scuola con sospetto, con delle riserve: dà noia, più che lo sfoggio dell'abilità, il puntare su due tavoli.

Mauriac padre in uno degli ultimi *bloc-notes* faceva coincidere la volontà di scrivere romanzi con l'età delle passioni. Morte le passioni, cadrebbe anche la possibilità di costruire una vicenda da rappresentare. C'è una parte di vero, specialmente se si mettono gli accenti dove vanno messi, se cioè si dà il peso che si deve alla parte dell'invenzione creduta e non soltanto supposta. In fondo per rispondere a Valéry, bastava portare

avanti il dato della fede. Se un romanziere crede realmente che la marchesa è uscita alle cinque del pomeriggio, l'atto di creazione è già avvenuto. I discepoli di Robbe-Grillet sostengono invece che proprio quella è la parte inutile e allora si mettono a descrivere la porta di casa, le luci, i rumori: eleggono, cioè, il registro del particolare contro quello del concreto universale. Vale, del resto, per il romanzo una regola generale che non risulta in ogni altro genere, la regola dell'equilibrio e della composizione naturale. Chi racconta parte per forza da un dato di apparente convenzione

ma quel dato non ha corpo contro la figura della storia che apparirà in un secondo tempo. Perché insistere tanto sul meccanismo dell'evocazione artistica e dimenticare il punto vivo della questione? Quando Balzac diceva: «torniamo alla realtà, torniamo a Vautrin» aveva perfettamente delimitato i confini del romanzo. Confini enormi, validi ancor oggi: non occorre trasferire su quel punto le nostre debolezze e le nostre preoccupazioni. Basterebbe viverci dentro, avere, cioè, qualcosa da raccontare. Senza ricorrere ad eccitanti più o meno nuovi, più o meno attivi.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

### L'ultimo libro di Luise Rinser

Si è parlato già in queste pagine della scrittrice tedesca Luise Rinser, una delle poche voci nuove che sieno sorte nella Germania del dopoguerra e che abbia mantenuto sino a oggi una continua validità. Alcuni suoi racconti e romanzi sono già usciti in Italia, un altro, *L'avventura della virtù* (*Das Abenteuer der Tugend*, 1957) sta per uscire da Mondadori; intanto la scrittrice ha raccolto in un volume alcuni suoi lunghi saggi, che danno subito la misura del suo talento, e figurano sotto il titolo di *Der Schwerpunkt* (*Il centro di gravità* oppure *Il baricentro*, S. Fischer, Francoforte sul Meno, 1960). Non sono articoli di carattere giornalistico, ché la Rinser non si dedica a questa attività, ma spesso discorsi tenuti in solenni ricorrenze, pubblicati poi in riviste specializzate e poi raccolti in volume. I saggi sono cinque in tutto e sono dedicati a due donne: Annette Kolb e Elisabeth Langgässer, e a tre scrittori di fama mondiale: Franz Werfel, Carl Zuckmayer e Bertolt Brecht. Lo studio su quest'ultimo è l'unico inedito e il più ampio (più di 100 pagine). Si sente in questi saggi la levatura della scrittrice, subito, senza

incertezze. Un artista, quando parla di coloro che praticano la sua stessa disciplina, ha sempre qualcosa di interessante da dire, anche se non assume un tono strettamente professorale, filologico, scientifico. Quello che dice viene da una esperienza diretta ed egli può, attraverso l'intuizione, giungere molto più in là di quel che possa fare chi si vale solo di una logica, stringata e sottile quanto si vuole, ma un po' legata nel suo giuoco meccanico. Si può dire perciò che i saggi di Thomas Mann sieno in certo senso una riprova della validità dell'artista, perché anche lui, quando affronta un argomento letterario, quando parla, e sia pur solo per una presentazione occasionale, di uno scrittore, riesce a dire sempre qualcosa di importante, di valido. Così avviene alla Rinser e si può dire anche per lei che questi cinque saggi confermano il suo dono poetico di narratrice, testimoniato altrimenti, cioè coi racconti e i romanzi.

Tra i cinque autori ce ne sono alcuni che interessano particolarmente l'autrice: per esempio Annette Kolb e in misura ancor maggiore Elisabeth Langgässer — e si capisce: sono due donne scrittrici e hanno in comune colla Rinser di esser

vissute nello stesso tempo, all'incirca, e di aver superato le stesse vicende, almeno esteriori. Ma verso la Langgässer, piena di una religiosità profonda ed oscura, che rende ancor oggi incerta la critica sul suo conto, la Rinser si sente più portata ad un avvicinamento, perché orientata come lei verso una spiritualità cristiana moderna. Le pagine che sono dedicate alla Langgässer sono tra le più chiare scritte in tutta la critica su di lei. Basta dare un'occhiata allo spunto iniziale: « Quando Elisabeth Langgässer morì nel 1950, il suo posto nella letteratura moderna era ancora incerto e animatamente discusso. La lotta non è ancora finita, oggi. Questo fatto in sé dimostra il rango eccezionale della scrittrice; perché solo un'opera così ricca e molteplice come la sua è capace di suscitare sempre nuove discussioni » (pag. 73).

La chiarezza e insieme la profondità sono le due qualità preminenti in questi saggi: si ritrovano, come era naturale, nei discorsi fatti in onore di Werfel e di Zuckmayer, due autori che si stanno conquistando sempre di più anche da noi il posto che si meritano. Ma forse il saggio più interessante, più nuovo è quello su Brecht. Può sembrare un controsenso e si ripeterà da ogni parte che proprio la Rinser, legata ad una confessione, è la persona meno adatta per comprendere l'opera dell'autore del più famoso teatro tedesco del primo dopoguerra. Ma sarebbe un errore grossolano e insieme un torto recato alla vastità di comprensione di uno spirito così vivo e profondo come quello della scrittrice tedesca. Anche qui si noti con quanta chiarezza siano poste le basi di una discussione: « Brecht pone la premessa, che ci sieno più verità, di cui però non tutte meritano di esser dette. Il nostro compito sarà di trovare quale verità Brecht ha da dirci, inoltre, se questa verità è davvero una verità, cioè se si inserisce in quella verità che noi non chiamiamo vagamente "una" verità, ma "la" verità; infine se quell'effetto, che dovrebbe esser prodotto dalla verità di Brecht, sia "buono", cioè si accomuni a quegli effetti che vengono prodotti dalla unica "verità". Dobbiamo anche studiare se Brecht riconosce la sua verità veramente come "la" verità oppure se definisce verità tra quelle che gli risultano perce-

pibili, quell'unica che gli pare la più adatta per la lotta contro quel che egli (con sincera convinzione) riteneva una menzogna, ed ugualmente adatta a servire come mezzo di realizzazione di quel che egli si era proposto di credere » (pag. 99). Si tratta di una impostazione non filosofica o politica, ma anche artistica e soprattutto umana e porterà a conclusioni molto importanti sull'arte (ormai riconosciuta da tutti, e sinceramente anche dalla Rinser) dell'autore dell'*Opera da tre soldi*. Difficilmente in tutta la letteratura su Brecht si incontrano pagine così misurate, comprensive e insieme obbiettive. Forse è un po' nella natura della sua opera che egli abbia trovato più spesso esaltatori inconsulti e detrattori ugualmente grossolani. Un artista fornito di quel brio riusciva facilmente a ridersi di questi ultimi, se non faceva troppo conto dei primi. Ma occorrerà forse che passi qualche anno ancora prima che la figura di Brecht venga colta con sicurezza dalla critica e dal pubblico. Appare ancora troppo « impegnata », come si suol dire oggi, perché se ne possa parlare con equilibrio, senza cadere in obbiezioni e in lodi che furono già proposte quaranta anni fa. Pare sinceramente di poter raccomandare questo saggio della Rinser su Brecht come uno dei più pacati e insieme profondi sull'autore di *Mahagonny*; la scrittrice tedesca non risparmia le sue riserve, ma fa sentire anche quanto si senta attratta dal calore umano e dall'arte di Bertolt Brecht. Ed è proprio questo che consente di accettare le sue conclusioni e di meditarvi sopra seriamente forse anche da parte di chi ha una concezione — religiosa o politica — diversa da quella della Rinser. Con questo ci par di aver detto la lode più alta per questo saggio, che meriterebbe di esser presto tradotto in italiano.

### L'ultimo Brecht

Mentre si sta avviando, nella Germania Orientale, l'attesa edizione critica delle opere complete di Brecht un editore benemerito, Peter Suhrkamp, che era anche un narratore notevole (dico « era » perché è scomparso da poco) ha stampato due

volumi che susciteranno grande interesse negli studiosi di teatro e nei « patiti » di Brecht. Il primo è un grosso tomo interamente dedicato all'opera, sinora, più famosa dello scrittore, precisamente all'*Opera da tre soldi*.

In questo *Brechts Dreigroschenbuch*, si trovano non solo il testo del lavoro scenico, ma anche il brogliaccio cinematografico, utilizzato, come si sa, da un grande regista come Pabst, poi il processo intentato all'autore, ai suoi tempi, infine l'originale di John Gay, che consente un confronto diretto tra i due lavori. Cominciano poi i contributi della critica, scelti tutti con molto discernimento e, prevalentemente, dalle recensioni e dai saggi del primissimo periodo, quando la famosa opera fece la sua prima apparizione in Germania. Si incontrano testimonianze di grandi nomi, difficili a ritrovarsi oggi, come lo scritto di Theodor W. Adorno, il noto musicologo, del 1928, un altro di Walter Benjamin, del 1935, altri di Herbert Ihering, oggi il maggior critico teatrale della Germania Orientale, del 1928 e del famoso Alfred Kerr, ugualmente del 1928, infine c'è la elaborazione in forma di romanzo dovuta alla stessa penna di Bert Brecht. In appendice si incontrano molte interessanti illustrazioni, immagini di Brecht, di Weil, di John Gay e poi incisioni di Hogarth sulla rappresentazione della *Beggar's Opera* e fotografie delle diverse rappresentazioni avvenute in tutto il mondo, anche di quella italiana di Milano del 1956. È un contributo notevole, che raccoglie in sé tutto quel che si può desiderare per parlare di una delle opere più celebrate del teatro moderno con conoscenza di causa. Ma l'editore Suhrkamp ha aggiunto al volume qualcosa che appare ancor più prezioso: un piccolo disco a 45 giri in cui è raccolta la voce di Brecht che canta alcuni dei famosi *lieder* (chiamiamoli così per intenderci) della *Dreigroschenoper*. Fa una certa impressione sentire intonare da quella voce baritonale, dalle inflessioni leggermente beffarde il famoso canto di Mackie Messer. C'è da notare subito che l'intonazione è sempre perfetta. Brecht doveva avere ottimo orecchio e anche certe imitazioni di personaggi non sono pensabili senza uno spirito d'osservazione acutissimo, che si appuntava anche

su elementi acustici, se non sempre musicali. C'è da immaginarsi che molti prenderanno questo libro soltanto per poter ascoltare la voce di Brecht. In realtà è un volume indispensabile per chi voglia avere un'idea della risonanza che la rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* ebbe al suo primo apparire e anche per chi voglia farsi un giudizio equilibrato sugli elementi che ne costituiscono a suo tempo il successo e che continueranno a darglielo anche in futuro, almeno per molti decenni ancora.

Se questo volume ci riporta dinanzi un Brecht ormai indiscusso nella sua genialità e felicità inventiva, nel suo sarcasmo vivo ed efficace, non possiamo nascondere la nostra delusione dinanzi a un inedito pubblicato da pochissimo tempo, come una anticipazione appunto alla grande edizione delle opere di Brecht dallo stesso editore Suhrkamp: si tratta di un volumetto intitolato *Flüchtlingsgespräche (Colloqui di fuggiaschi, 1961, Berlino e Francoforte sul Meno)* in cui si svolgono esattamente 18 colloqui tra due soli personaggi, prima chiamati « Il Grande » e « Il Sottoposto » e poi per nome, Ziffel e Kalle, un intellettuale e un lavoratore. Non si sa nulla di preciso sulla origine di questo lavoro, né sulla sua destinazione. Certamente venne scritto nei primi anni di guerra, poi Brecht non vi tornò più sopra, non pensò più di rielaborarlo o ridurlo per le scene. Doveva aver le sue buone ragioni per farlo. Intanto, anche se la forma del colloquio è spontaneamente scenica, non si può immaginare che un adattamento teatrale possa avere qualche probabilità di successo. Si tratta, una volta ancora, casomai di un *Lesedrama*, o meglio *Lesestück*, un lavoro cioè fatto più per esser letto che rappresentato; ma lo si potrebbe casomai aggiungere a quei tradizionali *Schuldramen*, nati nel Cinquecento con intenti esclusivamente pedagogici, che vennero usati con intenti polemici ma ancor più pedagogici e di edificazione al tempo delle grandi lotte religiose tra Protestanti e Cattolici. Son tanti colloqui, in cui si affrontano i più diversi argomenti, e si approfitta di ogni occasione per lanciare saporite battute contro questo o quel paese. Nel nono colloquio per esempio il titolo dice: « La Svizzera, famosa per il suo amore alla libertà e il suo

formaggio» e Ziffel commenta: «La storica sete di libertà della Svizzera dipende dal fatto che è situata sfavorevolmente. È circondata da potenze, che conquistano volentieri qualcosa. Perciò gli Svizzeri devono star sempre sul *chi vive*. Se fossero in altre condizioni non avrebbero questa gran sete di libertà. Non si è mai sentito parlare di sete di libertà presso gli Eschimesi. Si trovano in posizione più favorevole» (pag. 88). E lo stesso Ziffel ha una battuta molto spiritosa quando, a proposito dell'amor di patria, osserva: «Mi è sempre parso strano che si debba amare particolarmente proprio quel paese, in cui si pagano le tasse». (pag. 99). Ma qualche volta esagera nelle sue puntate, come quando dice di Hegel: «Il suo libro sulla *Logica* me lo son letto una volta che ero ammalato di reumatismo e non mi potevo quasi muovere. È una delle maggiori opere umoristiche della letteratura mondiale» (pag. 109). A prenderlo sul serio, propone dunque Brecht, gli si fa un torto; Hegel ha inventato un giochetto e invece noi l'abbiamo preso sul serio. Si fa presto a parlar così dei filosofi; ci si può anche divertire a legger quel che scrive Brecht. Ma, senza che ci sia da parte nostra una particolar ragione per considerare Hegel come il massimo dei filosofi del primo Ottocento, mi par che il gusto della battuta spiritosa si esaurisca in sé, lasciando dietro di sé solo l'eco di un sorriso. E poi che ne pense-

ranno tutti i seguaci della «sinistra hegeliana»? È evidente che senza Hegel non ci sarebbe stato Marx. Come si conciliano sul piano logico, certe affermazioni dello scrittore tedesco?

Gli è che in questo lavoro, all'infuori di qualche battuta veramente spiritosa, di pagine scritte con brio, c'è poco più di quel che si trova in un comune *pamphlet*. Sarà, ma mi pare che questo volumetto non aggiunga proprio nulla alla fama dello scrittore tedesco, semmai aumenti la testimonianza di quella sua tendenza pedagogica che è evidentissima in tutte le sue opere teatrali a cominciare da un certo periodo. Basterebbe la fine per confermarlo. I due interlocutori, che si sono trovati a discutere nelle più diverse città nordiche, da Helsinki a Stoccolma, e che sembrano di origine e formazione diversissima, alla fine brindano, indovinate a che? Ve la do a indovinare in mille: al trionfo del socialismo (pag. 162). Non so se sia dipeso esclusivamente dall'autore che questo lavoro non fosse pubblicato quando era ancora in vita. Ma non bisogna esagerare e credere che tutti gli inediti sieno dei capolavori. Questo, per esempio, c'è da credere che Brecht lo volesse tener nascosto, come tanti altri, perché gli appariva ormai invecchiato, incapace di suscitare un interesse che non fosse di carattere filologico. E avrebbe avuto ragione. Speriamo che dagli altri inediti venga fuori qualcosa di meglio.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

Nella sceltissima «Biblioteca delle Silerchie» del *Saggiatore* di Milano sono usciti di Rafael Alberti i *Ritratti di contemporanei*, curati dalla consueta diligenza e puntualità e partecipazione di Dario Puccini. È una scelta del volume del 1942 *Imagen primera de...*, «Immagine prima di...», commosso tributo di stima e di affetto ai maestri e compagni della straordinaria avventura novecentesca: Lorca, Juan Ramón, Unamuno, Valle-Inclán, Hernández,

Picasso, Falla; oltre a qualche sembianza di scrittori stranieri, più occasionale, meno incisiva: Gide, Gorkij. Speriamo che il libretto abbia esito e in altra edizione Puccini possa aggiungere Machado, Villalón, Rueda, Azorín, Ortega, Herrera y Reissig, oltre ai sei articoli *Su poesie e poeti preferiti* e all'*Immagine* dello stesso Alberti, magistralmente tracciata da Pedro Salinas. Ma già la scelta attuale ci dà sufficiente misura delle capacità

ritrattistiche e, in definitiva, storico-ambientali del più inquieto, più fecondo, più multiforme, più vivo e impegnato dei poeti della Generazione del '25, primo testimone della carica di umanità e di intestina rivolta celata nell'apparente estetismo e formalismo dell'intelligentzia « repubblicana ». E infatti il primo ritratto, quello di Lorca, comincia con una esaltazione della famosa *Residencia de Estudiantes*, figlia della Institución Libre de Enseñanza, « la casa delle più grandi intelligenze di Spagna ». Il segreto di Alberti sta in una mistione di tenerezza della memoria e di tenacissima fede nel futuro, di naturale timidezza ed etico rigore, di estrema familiarità e stilizzata figura del mitico e dell'eroico. Affluiscono i ricordi su Lorca: « Serate e notti di primavera o degli inizi d'estate trascorse intorno alla sua tastiera, udendo salire da quel fiume profondo tutta la millenaria ricchezza trascorsa, tutta la voce dispersa, cupa, triste, agile e allegra della Spagna! Epoca di entusiasmo, d'appassionata e nuova affermazione nazionale della nostra poesia, epoca di recupero, di raccordo con il vecchio e puro albero sonoro! ». E il primo incontro tra Federico e Rafael: « Quando due poeti si conoscono e si danno la mano per la prima volta, è come se due correnti transangeliche si scontrassero e si fondessero ». Noi ricordiamo gli angeli gitani del *Romanzero* di Lorca accanto a quello che resta il capolavoro di Alberti: *Sobre los ángeles*. L'amicizia diventa storia della poesia; Alberti parla perfino di una « preamicizia ». Alla fine del capitolo la rottura dell'idillio di memoria, la tremenda notizia della morte, poi la trasfigurazione nel simbolo: « Ma la realtà, la terribile verità del suo indirizzo, del suo nascondiglio, era che questo non si trovava più sopra la terra; e lì, il suo cuore aveva scavato profonde radici ed era rifiorito per il mondo in quell'illuminante albero simbolico di foglie sempreverdi che noi conosciamo ». In tal guisa ogni figura evocata non è gratuito diletto dei tempi andati, ma presenza viva di un nume tutelare dello spirito dei futuri giorni della patria sperata; si veda la sembianza finale di Unamuno: « Vecchio e matto don Miguel: che cosa pagheremo ora, nonostante le tue drammatiche con-

traddizioni, le tue infantili e pericolose velleità, per poter riascoltare la tua parola carica di esplosivo e di celeste polline, in mezzo a questi spietati tremori che scuotono la terra e nell'angoscia di quest'attesa che rende oggi tutti noi, spagnoli erranti per il mondo, più duri e più forti! ». È anche una severa lezione a certi giovani entusiasti e in buona fede, ma esclusivisti e intolleranti, come Castellet, Gil de Biedma, Goytisolo, il quale di recente sull'*Espresso* ha proclamato unico grande poeta e maestro Antonio Machado. Ancora Alberti termina così il ritratto di Jiménez, un poeta preso sottogamba da questi *realisti*: « Juan Ramón attuale, sopravvissuto in America al tremendo naufragio spagnolo — fratello vivo di quel pezzo di umana terra sacrificata, Antonio Machado, maestro come lui — voce bella e vagante della nostra patria ».

L'editore Silva di Genova ha iniziato la sua attività con una serie di volumi di notevole valore nella scelta degli autori, dei temi e dei curatori. Ben quattro libri riguardano le letterature iberiche. Eccelle l'antologia dei *Lirici brasiliani* a cura di Ruggero Jacobbi. Jacobbi, di adolescente formazione ermetica, si trasferì in Brasile, da dove è ritornato dopo 14 anni di varie esperienze nella letteratura, nel cinema, nel teatro, nell'insegnamento universitario. Quando si pensi che la grande poesia novecentesca brasiliana scoppia nel '22, si apprezzerà interamente il lavoro di Jacobbi come documento vissuto di una realtà poetica passata sotto gli occhi, direttamente sperimentata tra il culmine del modernismo e le opere della generazione del '45. Infatti, la preoccupazione maggiore — nella densissima introduzione, nella scelta, nei prologhi, nelle note a ciascun poeta — è la problematica complessa di questa lirica: genesi e significato storico-sociali, mistione delle arti, dialettica tra culture importate e nativismo folclorico nella tensione tra il moderno e il regionalistico, evoluzione categoriale verso gli assoluti dell'ermetismo e del neosimbolismo fino alla nuova realtà poetica significata dai due ultimi poeti scelti: Cabral de Melo Neto e Moreira da Fonseca: « ...vorremmo poter dire la nostra soddisfazione d'aver aperto e chiuso questo album

di poeti brasiliani... con due capolavori, uno anticristiano e uno cristiano, ambedue diretti angosciosamente alla riforma delle strutture del mondo attuale: quasi simboli della ritrovata unità del Brasile e della volontà di distensione e di pace che è il meglio del mondo in cui viviamo, o moriamo». Il nostro gusto personale, naturalmente, si dirige alla generazione mediana dei poeti all'insegna dei «simboli e le forme»: forse il maggiore, Jorge de Lima, stupenda sintesi epica coreografica dei tre elementi lusitano, nativo e orfico-biblico; il puro ermetismo, icario, di Edgar Braga; Murilo Mendes, il migliore erede e superatore del modernismo, avanzato oltre la metafisica simbolica della sua età. Mendes è nostro ospite in Italia e una raccolta di versi, *Siciliana*, è stata edita da Sciascia a cura di Chiocchio.

Gli altri libri di Silva sono: *Canaima*, romanzo del 1935, del venezolano Rómulo Gallegos, attentamente tradotto da Marcella Altieri e presentato da Juan Liscano; *Canaima*, non inferiore a *Doña Bárbara* e a *Cantaclaro*, sovrasta nella umanissima creazione di Marcos Vargas, nel dramma mitico-realistico dell'uomo-schiavo contro l'ingiustizia dell'uomo e contro la selva immane; nessuna ideologia, ma fatti e visioni concrete, da dove esala più inquietante l'incanto genesiaco di questo viaggio straordinario al centro della natura venezolana, del suo mistero e del suo destino. Il nome di Manuel Arce, santanderino, entra da noi per la prima volta con la traduzione del *Testamento en la montaña* (titolo editoriale *Amara è la speranza*), romanzo ottimamente tradotto da Elisa Aragone; la trama esterna è un'occasione (un ricatto di due banditi che mette in luce un'infedeltà coniugale); quel che conta è un ritmo secco, essenziale di prosa quasi da copione cinematografico (e un film ne è stato tratto), la natura allusa della regione di Santander, e soprattutto la solitudine del protagonista che ritesse la sua infanzia, restando con la memoria della madre e con la presenza della montagna cui detta le ultime volontà; insomma una condizione simbolica della gioventù postbellica spagnola senza patria, senza focolare domestico, tornata al suo naturale deserto in attesa senza false illusioni. Infine, del messicano Leo-

poldo Zea la versione di *América en la historia*, col titolo *América latina e cultura occidentale*, a cura di Dino Pastine e con prologo di Tuñón de Lara, del quale mi piace ricordare un bel volumetto su Antonio Machado nei *Poètes d'Aujourd'hui* di Seghers. Qui si può appena accennare al sommo interesse delle tesi di Zea come una delle più alte coscienze della libertà integrale dei popoli ispano-americani dall'egemonismo delle culture occidentali, tipica tra esse quella statunitense; si tratta per questi popoli di entrare nella storia, di operare alla pari in un concerto planetario, nel quale la libertà degli individui e la sovranità delle nazioni non contrastino con la giustizia sociale e la convivenza internazionale. L'ideologia di Zea è l'ultima voce, forse la più appassionata, di una lunga tradizione di umanesimo americanista, antipositivistico e antichisciottesco; esso risale a Bolívar, a Rubén Darío; si afferma nella prassi novecentesca con i Caso, Vasconcelos, Alfonso Reyes della «Generazione dell'Ateneo», si purifica nel metodo razionale di Samuel Ramos. È da aggiungere che questa sorta di spiritualismo nazionalista si è alimentato e si alimenta delle più pure fonti dello stesso pensiero europeo e occidentale: Ortega, Max Weber, Toynbee. «Nazionalismo» è un termine impuro per esprimere alcunché di opposto al paternalismo e all'imperialismo esecrati; Zea è armatissimo di cautele per mettere in guardia che non si tratta di una rivolta degli schiavi da parte delle «culture marginali», ma di un'armonia universale di culture autonome. Essenziale è che i popoli nella realtà dei fatti non tralignino, com'è avvenuto, inalberando le formule dei loro filosofi; comunque sarebbe assurdo per l'indioiberoamerica: ne fanno fede i suoi poeti, i suoi narratori (Vallejo, Neruda, la Mistral, Gallegos, Icaza, Asturias; anche i tipi europeisti, come Borges e Octavio Paz).

La presenza maggiore, oggi, dello spirito letterario spagnolo è soprattutto la prosa narrativa dei Ferlosio e Goytisolo; una prosa lucida e tagliente di memoria e speranza contro un passato bruciato, interamente defunto. Come agl'inizi del moder-

nismo il centro rinnovatore si è spostato verso la « Catalogna eterna », intermediaria della cultura europea; catalani sono i tre fratelli Goytisolo, l'editore e poeta Barral, il poeta Biedma, il critico Castellet; con essi è collegato il maggior lirico della precedente generazione, Blas de Otero; in Palma di Maiorca « regna », com'è stato detto, il gagliengo Camillo José Cela, maestro della narrativa contemporanea, direttore di una eccellente rivista di punta e organizzatore d'incontri e convegni, nei quali non si ragiona di sola letteratura. La moda ha favorito i giovani, anche se in questo caso la moda coincide col valore. Si pensi alla fortuna di Luis Goytisolo in Italia: Feltrinelli ha pubblicato *Lutto in Paradiso* nella versione di Maria Giacobbe ed Einaudi *Feste* nella perfetta traduzione di Vittorio Bodini; meno soddisfacente la versione di *Giochi di mano*. Il segreto di tanto successo sta nel mirabile equilibrio tra le ragioni politico-sociali di fondo e la vivissima perspicua intelligenza della costruzione della trama e dei personaggi. Nessuna concessione da nessuna parte: la letteratura è arma di vita e la letteratura è letteratura, favola, incanto. Quel che sorprende è l'interrezza oggettiva del racconto, depurato dei vecchi complessi psicologistici: l'anarchia novantottesca, il pirandellismo unamunesco, il picarismo di Baroja, il psicologismo di Miró, lo sperimentalismo dello stesso Cela. Non che si sia perduto l'umore umano della tradizione ispanica; anzi, proprio l'umanità si è accentuata, si è illimpidita senza astrazioni e senza simbolismi, volgendo a una fusione di intelligenza e rappresentazione senza residui. Al punto che si avverte una certa semplificazione in una facile unità narrativa.

Di qui sarebbe bene che l'editoria italiana riprendesse la più recente opera di Camillo José Cela, il cui capolavoro, *La famiglia di Pascual Duarte*, tradotto da Salvatore Battaglia, ebbe un notevole esito; quasi inosservata è passata invece la traduzione della *Colmena* a cura di Ponzanelli, forse per la difficoltà dell'originale. Giacché la difficoltà è la nota principale di questo assurdo e bizzarro narratore; una difficoltà di straordinaria cultura tradizionale e straniera d'ogni tempo e regione e paese. Ma è una cultura che allo stato saturo ha

come un disprezzo di se stessa, dinamizzandosi all'interno in un iperbolico contrappunto di umorismo e truculenza di pícaro novecentesco, discepolo di Mateo Alemán e di don Pío Baroja; un romanzo del '44 s'intitola *Nuove peregrinazioni e sventure di Lazarillo de Tormes*. Cela ha il potere di annullare il tempo; dopo quattro secoli Lazarillo nelle vesti di Felipe è identico in una Spagna identica, con le stesse trappole e crimini e linguaggio, donde la rivolta di fondo si fa più cupa e mordace, quanto più è compressa nella indifferenza cinica del racconto.

Con la *Colmena* del '51 comincia la serie delle *Strade incerte*, nella quale si consumeranno i fasti e nefasti del più virulento e impietoso realismo postbellico. La *Colmena* è e significa l'alveare madrelegno; 346 personaggi nel labirintico, babelico tumulto nella vita che da sé si rappresenta nella sua quotidiana, aspra, viscerale, dolorosa realtà. Invece, in *La signora Caldwell parla con suo figlio*, del '53 è un personaggio unico indagato, forse un'autobiografia trasposta in una dolente figura muliebre dai primi sintomi di uno strano complesso di « Elettra » all'internamento nel londinese Reale Ospedale dei Lunatici: un romanzo scritto in trance e atomizzato in 214 capitoletti.

La difficoltà culturale di Cela è ben diversa dal saggismo introvertito (pensiamo ai nostri Carlo Emilio Gadda e Pasolini). Chiariremo con l'esempio del romanzo *La Catira* del '55, dove è raggiunto il culmine del romanzo romanzesco, del romanzo-azione e passione, e anche poesia, d'un lirismo acceso e vertiginoso, macerato nella grottesca tenerezza di un ambiente venezolano, che è rimasto dopo secoli allo stesso livello coloniale. Giacché un furente amore di madrepatria conduce l'artista vagabondo in terra venezolana per tentarvi la doppia esperienza di annettere mondo ispanoamericano e suo linguaggio nella letteratura spagnola. La difficoltà non sta tanto (ma abbastanza) nella trama linguistica irta di voci venezolane, quanto nell'impasto abnorme di dialettismi interiori, terrigeni, che fuorescono in una espressività di vitali gesticolazioni e gridi di una rara possente sincerità, di un empito epico nella stessa insulsa piattezza del tenerume quotidiano.

Di due anni fa il *Primo viaggio andaluso*, quarto dei libri di viaggio, nella tradizione di Baroja e Ciro Bayo; ma il genere non cambia il fondo alluso del vagabondo che vagabonda, non viaggia da turista: estro dell'istante e dell'imprevisto in un'aderenza di fantasia alla realtà di una Spagna perenne senza tempo.

Se Cela non ha rinunciato, come Goytisolo, ai maestri Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, se il suo vagabondaggio di straziato amore ha un significato e uno stile, questo è segno che la Generazione del '98 è ancora attuale, ha qualcosa da insegnare. Altro grande « figlio del '98 » è Ramón Pérez de Ayala, del quale Romano Bilenchì e Mario Luzi, direttori della Collana Narratori dell'Editore Lérici, hanno ristampato l'opera maggiore: *Bellarmino e Apollonio*, nella bellissima versione dell'ancora compianto Angelo Marcori. Dello stesso Marcori Carlo Bo aveva stampato nel 1942 la versione della trilogia del 1916 *Prometeo, La Caduta della casa Limones, Luce domenicale*. La lettura di tale trilogia è importante per comprendere il *Bellarmino* del 1921: si tratta di tre racconti poetici della vita spagnola, nei quali si definisce nella pienezza di uno stile « classico » la tragica ansia della fatale impotenza, della decadenza e disgregazione della patria spagnola. Il crudo, sanguinante realismo dello scacco vitale nella piccola e brutale provincia si coordina in simboli universali dell'anima situata nel suo carcere terreno: la paternità frustrata, l'eccessivo amore che degenera nell'assassinio, il lasciarsi morire degli sposi nel naufragio dell'essere e della vita.

Il *Bellarmino* segna la terza epoca dei romanzi intellettuali; è il *Don Chisciotte* del romanzo spagnolo contemporaneo, com'è stato detto. E in effetti, cervantina è l'ambizione di suprema armonia nella integrazione di questa coppia rediviva di don Chisciotte-Sancio: il romanzo ne narra la contrapposizione, comprensione reciproca ed equivalenza integrata di Bellarmino, il « filosofo », e Apollonio, il « drammaturgo »; cervantino è il complesso di antitesi e sintesi finale di realismo e idealismo. Le figure di don Guillén e di Angustias sono fra le creazioni più tragiche e intime

del nostro tempo: l'antico amante che salva la sua antica donna dall'abisso dell'ignominia è messaggio di umanissimo riscatto, tuttora valido nell'ardua pietà della sua cifra allegorica: forse è la stessa Spagna auspicata dal giovane Goytisolo.

Cade quest'anno il quarto centenario della nascita di Góngora e la nostra memoria risale commossa e trepidante all'anno capitale e famoso del 1927, del terzo centenario della morte, quando la generazione di Lorca e Guillén colse il trionfo della sua prima maturità etica ed artistica alla insegna del grande cordovese. Siamo tristemente sicuri che la congiuntura tra arte militante e scienza letteraria non si ripeterà in un nuovo omaggio gongorino di partecipazione estetica e morale. La poesia spagnola d'oggi si è fatta pragmatica, realistica, resistenziale nelle sue forze giovanili, ben lungi dalla pura lirica bellezza del barocco più ludico ed essenziale. Nell'omaggio del 1927 eccelse l'entusiasmo e il sapere critico di Dámaso Alonso e ne è testimonianza il poderoso tomo degli *Studi gongorini* del '55, oltre alla edizione con traduzione moderna delle *Soledades* ristampata nel '57. Ma fu lo stesso Alonso a staccarsi da Góngora e dal purismo estetico, operando con lungo travaglio biblico-esistenziale quella intestina rivolta che ha contribuito a mutare radicalmente il volto e l'anima della letteratura spagnola dal '40 a oggi; ricordiamo la poesia di *I figli dell'ira* e *Uomo e Dio*, la nuova teorica e pratica stilistica nel volume *Poesia spagnola*. Conseguentemente Alonso si diresse verso altri modelli umani e religiosi: San Giovanni della Croce, Fray Luis de León, Quevedo, Unamuno, Hopkins; il suo magistero è ancora attuale, sentito e rispettato anche dalla gioventù socialista.

Ma Alonso è immune da settarismo e politicismo letterario; il suo distacco non ha annullato l'antica fedeltà al principe dell'ermetismo europeo, nel quale aveva già individuato e messo in luce un aspetto barocco « mostruoso », più vicino a Quevedo, più accessibile e grato all'agonica ed estrosa fantasia novecentesca: il Góngora del *Polifemo*, distinto dal Góngora delle *Soledades*. E nel dicembre scorso è uscito nella casa Gredos

di Madrid un lungo e densissimo studio intitolato *Góngora y el Polifemo*, in cui il lettore troverà un ritratto completo di Góngora uomo e poeta, oltre al testo critico e alla traduzione in prosa moderna dell'arduo e mirabile poema. Curiosa e propizia l'occasione che ha sollecitato il critico a riprendere i suoi vecchi appunti: il volume servirà come corso introduttivo preuniversitario per i licenziati che vogliono laurearsi in lettere. La secolare battaglia è vinta, anzi ogni eco è scomparsa; sono l'accademia e la scuola che confermano e onorano Góngora come un classico definitivo, mentre la vita letteraria prosegue oltre, verso altre frontiere la sua perennemente inquieta avventura. Ma intanto delibiamo le stupende pagine di Alonso ove si decifra e rielabora criticamente l'arazzo o sinfonia della smagliante Trinacria primaverile ed estiva, cornucopia della natura, bellezza di Galatea concupita e inaccessibile. Sarà un attimo di antico ozio e refrigerio al nostro intelletto in quest'ora così diversa; alla fine ci resterà almeno nel cuore il simbolo dell'antro e del dolore di Polifemo.

Recentissima e degna di menzione è altresì la raccolta completa degli studi di José Luis Cano, *Poesia spagnola del sec. XX*, nella benemerita editrice Guadarrama, diretta dall'intelligenza moderna ed europea di Manuel Sanmiguel. José Luis Cano è squisito poeta, ultimo discepolo dei grandi andalusi Juan Ramón, Cernuda, Altolaguirre, ma evoluto verso l'umano e il reale del tempo post-bellico. Molti degli scritti raccolti nel libro citato sono comparsi in questi ultimi quindici anni nella coraggiosa rivista *Insula*, della quale è redattore; uno dei rari fuochi di libertà di critica e informazione (fu già sequestrata e interrotta per vario tempo). Essi hanno il fascino e l'ardore della più appassionata e vissuta milizia letteraria; sono incontri, colloqui, scoperte e riscoperte, ritratti e profili di quasi tutti i poeti più validi delle quattro generazioni del Novecento spagnolo: 98, 25, 36 e dopoguerra. Mezzo secolo di poesia si riflette nell'attenta e vigile coscienza di un poeta della generazione mediana; è una diretta testimonianza significata da acutezza e mobilità di interpretazione e rilievo delle qualità più me-

ritevoli e durature. La prova maggiore del critico-poeta sta nel resistere dentro l'autentica tradizione novecentesca di Unamuno, Machado, Lorca, Hernández, Blas de Otero, fino alle punte estreme di Celaya, Valente, Rodríguez, senza lasciarsi intimidire dai falsi conservatorismi e realismi della reazione e della moda; opportuno esempio di equilibrio fra tradizione e rivolta, di fedele continuità coi maestri.

Perplexi, invece, si rimane nella lettura della monografia di Jaime Gil de Biedma dedicata ad un insigne monumento della lirica novecentesca, il *Cántico* di Jorge Guillén. Gil de Biedma è uno dei più preparati e sensibili letterati del giovane gruppo catalano che già ricordammo riunito nell'ambiente della casa Seix y Barral che ha edito il volume. La parte criticamente più valida è quella centrale, dove si ricostruiscono il mondo, la vita e la struttura poetica del libro guilleniano. Capitoli eccellenti sono quelli che penetrano la dialettica dello stile: sensazione e astrazione, il sole e la mente, spazio e temporalità. Interamente assimilata è la metafisica poetica del *Cántico* come rappresentativo di tutta un'età di poeti cercatori della bellezza e dell'assoluto nella forma umana della parola poetica. Ma già in questa parte serpeggia il dubbio e l'insoddisfazione, che si addensano minacciosi verso la fine; l'ammirazione si concentra nella prima edizione di *Cántico*; già in quella del '36 Biedma crede di individuare gli elementi della concettualizzazione e della caducità che saranno più evidenti nelle due ultime edizioni. Giova quindi inquadrare il saggio fra l'introduzione e la conclusione; nella prima il critico confessa sinceramente che la sua lettura di Guillén è interessata, impegnata, autobiografica; nella conclusione ci dà la chiave del suo impegno realista e antisimbolista, che poi è un implicito rimando ai criteri dell'antologia di Castellet già da noi segnalata. Si tratterebbe di una storicizzazione dell'opera di Guillén al lume delle istanze del cosiddetto realismo poetico contemporaneo, in relazione alla progressiva perdita di validità e attualità della tradizione poetica moderna o simbolista. Guillén, come Aleixandre e Cernuda, Eliot e Eluard, non inciderebbero più

nella nostra esperienza comune; sono dei sopravvissuti di una tradizione agonizzante fin dal 1930! Biedma non è così reciso come Castellet; sente almeno che in qualità di poeta non riesce a liberarsi del tutto da quei poeti. Naturalmente, manca anche in Biedma la parte positiva, costruttiva della nuova dimensione poetica; non si sa quale ne sia la struttura, quali ne siano i poeti; non certo lo stesso Biedma, la cui lirica personale nel nucleo migliore è elegiaca del timbro del più antico Machado.

Intanto Guillén lavora imperterrita, vivo come non mai tra la memoria del felice tempo di Manrique e i più brucianti quesiti dell'anima contemporanea; ne è prova l'ultima silloge, che s'intitola appunto a un famoso verso dell'eccelso poeta quattrocentesco: ... *Que van a dar a la mar*, nella Editorial Sudamericana di Buenos Aires. Ha la ammirazione e l'affetto dell'Italia che lo ospita; a cura di Margherita Guidacci è uscita presso

Scheiwiller la traduzione di *Federico en persona* con il celebre saggio premesso alle opere complete di Lorca e la corrispondenza tra Guillén e Lorca dal 1925 e il 1932, documento inestimabile nell'intimo confronto tra due spiriti eccezionali e così semplici, umani di fronte alla vita e alla morte.

Scarso tempo ci resta, purtroppo, per segnalare di Francesco Tentori una notevole, seppure avara, scelta di Juan Ramón e altra scelta di *Narratori ispanoamericani del Novecento*, sufficientemente rappresentativa; piuttosto stringate le introduzioni rispettive. Infine, una primizia in Italia della letteratura indigena amerindia: il *Popol Vuh*, *Le antiche storie del Quiché*, presso Einaudi, secondo l'edizione messicana di Recinos, tradotta da Lore Terracini; le sovrastrutture ispaniche non impediscono di godere l'incanto mitologico e genesiaco che spira dalla remota fantasia religiosa guatemalteca.

ORESTE MACRÌ

## ARTI FIGURATIVE

### Retrospectiva di Jean Dubuffet al Musée des Arts Décoratifs

Contemporaneamente alla mostra « Les Sources du XX<sup>e</sup> Siècle », era aperta a Parigi, al Musée des Arts Décoratifs, una retrospectiva di Jean Dubuffet che ha costituito l'altro avvenimento della stagione artistica invernale parigina. L'esposizione, realizzata grazie al concorso dell'artista stesso e dei suoi amici, comprendeva ben 402 pezzi tra pitture, sculture, gouaches e disegni; un catalogo eccellente con prefazione di Gaëtan Picon, ampia documentazione biografica, bibliografica e scritti dell'artista sullo sviluppo delle sue opere dal 1952, nonché documentazione fotografica esauriente delle opere esposte. Quanto agli scritti di Dubuffet tratti dal *Mémoire*, in parte pubblicato in annesso

al volume di Georges Limbour: *Tableau bon levain, à vous de cuir la pâte*, 1953, in parte, appunto, sul catalogo in questione, rappresentano una lucidissima esegesi della propria opera e dei propri motivi di lavoro che, anche in considerazione delle autentiche doti di intelligenza saggistica e narrativa che rivelano, meriterebbero una pubblicazione integrale e a vasta diffusione. Essi sostengono una tesi generale che potrebbe molto opportunamente contrapporsi e mettere in crisi il dogma più massiccio e più retrogrado dell'uomo di cultura media in fatto d'arte figurativa: che essa debba essere un « trompe la vie », come diceva De Staël, risolvendo in armonia ciò che è contraddittorio, in decantazione spirituale ciò che rivela invece la sua radice grossamente materialistica, ecc. Tutti i procedimenti classici di lavoro, tutte le

tradizionali fonti di cultura, tutte le tecniche che fino ad oggi hanno circoscritto il dominio della pittura, vengono sistematicamente rifiutati da Dubuffet in vista di metodi diversi che garantiscano l'autenticità del rapporto tra soggetto e mondo dell'esperienza, rapporto che, per l'artista di Le Havre, non è messo in crisi di per sé, ma che va impostato secondo chiavi di interpretazioni realistiche.

Seguendo il suo *Mémoire* leggiamo nel '24: « Quando vedevo parlare tra loro i giovanotti dal barbiere a Chaville, il pompiere con il macellaio o il postino, mi rendevo conto che avevano l'aria di gente a proprio agio, loro, che gli doveva andare meglio che a me; avevano accenti di gioia e di certezza che mettevano invidia e per colmo veniva anche l'idea che nei loro discorsi scuciti ci fosse più succo, più impreveduto e più invenzione, insomma più sapore. Diciamo la parola: più arte, sì più arte e poesia, nei discorsi del ragazzo del barbiere, nella sua vita, nella sua testa, che presso gli specialisti della cosa. Una idea così. Che mi battevano, quei giovanotti, anche sul mio proprio terreno ». Dubuffet aveva allora 23 anni, da tempo già praticava la pittura come autodidatta, gli insegnamenti dell'Académie Julian che aveva frequentato per sei mesi nel '19 avendolo completamente deluso, e già era venuto alla conclusione che i valori della cultura erano in crisi e che un rinnovamento poteva scaturire soltanto dal solido e inconsapevole senso della vita proprio della « gente comune ». Quella « gente comune » che diventerà d'ora in avanti l'obiettivo principale della sua ricerca, e anzi, per farsi tale, decide, appunto nel '24, di lasciare la pittura e di mettersi a lavorare in commercio. Nel '42, dopo anni di incertezza e di vicende, riprende definitivamente la pittura: le sue idee cominciano quel serrato dialogo con la sua opera di cui ho detto sopra.

Nel '47 (dopo la serie del Métro, delle Vedute di Parigi, delle prime Hautes Pâtes - Mirobolus, Macadam & Cie, dei ritratti di amici - Paulhan, Léautaud, Fautrier, Michaux, An. Artaud, Tapié, ecc.), sempre sul *Mémoire* scrive: « La mia idea, come ho detto altre volte, non è esattamente che l'arte non richieda alcun esercizio (poiché ogni

artista ha il compito di mettere a punto le sue tecniche), ma che non richiede alcun insegnamento da parte di altri, nessuno studio di quello che hanno fatto nel passato altri artisti. Sono assolutamente convinto che ciascuno, senza conoscenze né abilità speciali, senza soprattutto che ci sia da star dietro a non so quali pretese disposizioni naturali, può darsi all'arte con tutte le probabilità di riuscita. Occorrerà soltanto che scopra i mezzi di esprimersi che gli convengono, che gli permettano di esteriorizzare i suoi umori senza falsare né perdere niente: è questo che è difficile! è questo che necessita, nel maggiore dei casi, un lungo e paziente lavoro di esperienze e di ricerche... È per questo che l'arte culturale, viziata completamente dal manierismo e dal mimetismo, è ai miei occhi, da un capo all'altro, moneta falsa senza gran prezzo ». Appena due anni prima, Samuel Beckett, trovandosi a parlare di pittura, definiva il quadro come qualcosa dove vengono tradotte « con più o meno perdite, assurde e misteriose spinte verso l'immagine... ». Si tratta in fondo, come per tutta l'arte migliore del dopoguerra, di individuare un processo creativo e una tecnica in grado di captare le reazioni profonde di fronte alla vita, prima che esse vengano semplificate e inquadrare in categorie convenzionali, prima che subiscano « perdite » irrimediabili. Le soluzioni, ovviamente, si presentano molteplici, né le più evidenti o radicali sono sempre le più ricche e articolate: tra esse quella di Dubuffet unisce, all'immediatezza dello choc, il sostegno di un'intelligenza complessa.

Il rifiuto dell'« arte culturale », di quella che si apprende con leggi universalmente valide, porta necessariamente Dubuffet alla elezione di un'arte che realizzi le indispensabili condizioni di autenticità, l'« art brut », e anzi, tra il '47 e il '52 a Parigi, prima nel sottosuolo della Galleria Drouin, poi in un padiglione della « Nouvelle Revue française » ne organizza varie esposizioni. Questo esplicito interesse alle opere di sconosciuti primitivi, di pazzi, di ossessionati, di bambini, resta uno degli episodi rivoluzionari del dopoguerra. Non che il fatto di per sé costituisse novità, già Klee nel '12 annota nel suo Diario l'importanza

della produzione figurativa ad opera di innocenti del mestiere e anzi ammonisce subito: « Lettore non ridere!... » mentre i Surrealisti poco dopo mostrano di orientarsi in maniera analoga anche se per suggestione più letteraria che tecnica. Ma questo è importante in Dubuffet, proprio come lo fu in Klee, che egli accetta l'« art brut » come un'« altra » tradizione rispetto a quella « culturale », come una tradizione della sintesi, del metodo organico, di fronte a una tradizione dell'analisi e del metodo formale. Scrive nel '54 Dubuffet: « Niente mi sembra più falso, più stupido della posizione presa dagli allievi di una scuola di disegno, piazzati davanti a una donna completamente nuda, in piedi su una tavola e immobile, a guardarla per delle ore. Le circostanze normali nelle quali un uomo ha visto persone svestite sono allora violentate in maniera che mi pare insensata come mi pare insensata l'idea che si possa, in condizioni simili, restituire qualcosa dell'immagine di una donna nuda quale esiste normalmente nella memoria di un uomo comune... La curiosità che ho sempre avuto, in effetti, per i disegni fatti sia dai bambini che da persone qualunque prive di ogni nozione di disegno è dovuta al fatto che spero di trovarvi dei modi di restituire gli oggetti che non siano improntati a qualche posizione falsa dello sguardo arbitrariamente diretto su questi oggetti, ma al registro degli sguardi incoscienti, dei tracciati non deliberati che si inscrivono spontaneamente nella memoria di ogni essere umano *ordinario* e delle reazioni affettive che normalmente legano ciascuno alle cose che lo circondano e che cadono senza premeditazione sotto il suo sguardo... È difficile... non sciupare completamente questa posizione di semi-attenzione, di coscienza oscura, nel momento stesso in cui ci si applica a trascrivere tutti i percorsi e meccanismi derivanti dalla vista (o dall'evocazione del pensiero) di un certo oggetto, quali risultano da questa posizione distratta dello spirito e trascrivere cosa diventa l'oggetto durante l'operazione ». Certo non è la polemica con i giovani e irresponsabili allievi delle scuole di disegno che muove l'ironia di Dubuffet: nel loro atteggiamento identifica l'atteggiamento di tutta una tradizione che

pone l'uomo di fronte alla realtà come di fronte a uno spettacolo da vedere e inventariare in tutte le sue caratteristiche riducendo il senso del rapporto con essa a un ammasso di certezze formali. È la polemica con la scuola di Parigi fin nelle sue ultime propaggini di post-cubismo in nome di verità di procedimento tratte dalla lezione dell'arte moderna che più si è preoccupata di valutare la portata dell'inconscio nella formazione dei dati dell'esperienza.

In tal senso il terreno più fertile, perché più smorto e insignificante agli occhi di coloro che suppongono la vita degna soltanto a livello di anime eccezionali (che non esistono perché ciò che il sapiente o il raffinato guadagna da un lato, nei confronti del primo venuto, perde dall'altro), è quello della vita quotidiana, dell'uomo comune, della natura a livello dei minerali e dei vegetali più incolori. Le feste dell'umano hanno ben più peso se « invece di ricorrere a registri estranei alla nostra vita quotidiana si tengono nell'ambito proprio di questa ». Una voce contro l'evasione, non c'è dubbio, e insieme contro la stupidità, una voce grave e delirante, di satira e di riscatto, crudele e instancabile nel cogliere, quasi dal fondo di una caverna di buio e di verità, una materialistica radice per tutti gli uomini. Un artigianato magico, dalla violenza e dalle raffinatezze primordiali, ha accompagnato Dubuffet nelle sue molteplici « serie » di invenzioni: collages i più vari (ali di farfalle, foglie, ecc.), assemblages, pâtes battues, « tyrolienne », hautes pâtes, peintures laquées, assemblages d'empreinte, sculture di ogni materiale (spugna, piede di vite, lava, carbone di legna, papier mâché, stagnola) in una inesauribile sperimentazione di idee che trovano corpi materiali ad accoglierle e di corpi materiali che si fanno idee. Il colore per Dubuffet non esiste allo stadio puro, nel barattolo, esiste allo stadio di materia, non sulla tavolozza o sullo spettro solare, ma tutt'uno con gli oggetti, con la concretezza del loro peso specifico, della loro vicenda chimica, del loro essere carne umana o terra, polvere o lichene sperduto. Dichiarò Dubuffet nel '57: « Mi è sempre piaciuto, è una specie di vizio, non mettere in opera che i mate-

riali più comuni, quelli ai quali all'inizio non si pensa, perché sono troppo volgari o vicini e ci sembrano impropri a ogni uso. Ci tengo a dichiarare che la *mia arte è un'impresa di riabilitazione di valori screditati*. Così mi accade che di quegli elementi che, per essere sparsi dappertutto, vengono abitualmente sottratti allo sguardo, sono più curioso che di tutti gli altri. La voce della polvere, l'anima della polvere, mi interessano cento volte più del fiore, dell'albero o del cavallo, poiché li prevedo più *strani*. La polvere è un essere così diverso da noi. E già quell'assenza di forma definitiva... Ci si vorrebbe mutare in albero, ma cambiarsi in polvere — in qualche essere così *continuo* — sarebbe una tentazione tanto più grande. Quale esperienza! Quale informazione!».

In tutti i sensi l'arte di Dubuffet è un'impresa di riabilitazione di valori screditati, dimenticati, che esistono fuori del raggio nobilitante della bellezza, dell'armonia, della spiritualità: la sua mostra rappresentava per il visitatore come l'altra faccia della terra per una « celebrazione lucida, una volta eliminato ogni fumo e ogni camuffamento. Bisogna essere onesti. Senza veli! Senza false sembianze! A nudo; ogni cosa, all'inizio, voltata al peggio ».

### **La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane**

La Galleria civica d'Arte moderna di Torino ha ospitato nelle sue sale una esposizione sul collezionismo d'Arte moderna straniera in Italia, che merita rilievo da più punti di vista. Da qualche anno le mostre di collezioni o sul collezionismo hanno cominciato a inserirsi nei programmi delle Gallerie nazionali e comunali richiamando sempre più l'attenzione su questo importante fenomeno della situazione culturale figurativa. Prima l'esposizione della collezione Cavellini formatasi essenzialmente nel clima di gusto post-cubista della scuola di Parigi, poi quella della Solomon Guggenheim che dette luogo alla più assurda polemica, forse, intrapresa dal movimento realista italiano; inoltre, proprio nella stessa sede torinese, e a sua

inaugurazione, la mostra del nostro Novecento da collezioni italiane e, viaggiante, quella che rappresentò l'altro aspetto del medesimo Novecento, desunta da collezioni americane. Questa in atto a Torino è particolarmente interessante poiché si inoltra fin negli anni più recenti e in ogni parte del mondo, dagli Stati Uniti alla Jugoslavia, dal Cile all'Olanda, dalla Germania al Messico, alla Francia, alla Svizzera, ecc.

Bisogna dire che, perché la cosa risultasse completamente divertente, sarebbe occorsa nel catalogo della mostra, accanto alla data di esecuzione dell'opera da parte dell'artista, la data di acquisto dell'opera da parte del collezionista, poiché è evidente che una cosa è aver comprato un Picasso nel '35 e una cosa esserselo aggiudicato durante l'ultima asta milanese, una cosa aver fatto una passione per Kline tre o quattro anni fa e una cosa farla dopo l'ultima Biennale veneziana e giusto sul filo dell'onda. E così per ogni autore: ciascuno infatti ha un momento in cui comprarlo è anticonformista, e viceversa. L'ambizione di un collezionista, di quelli che tendono a dare un tono culturale d'avanguardia alle loro scelte (gli « arrabbiati » come li definisce Marchiori nella presentazione, rispetto ai « sistematici » e rispetto, aggiungiamo noi, a coloro che agiscono fondamentalmente per motivi esterni, per investire vantaggiosamente il capitale e per qualificarsi socialmente), è appunto di scoperta e di indirizzo, di priorità rispetto alle valutazioni ufficiali. Sia in avanti che all'indietro nel tempo: chi ieri ha comprato Jawlensky, ha compiuto una rivalutazione intelligente (incoraggiato, più che dai critici, dai mercanti) come chi ha continuato a comprare Fautrier dopo la premiazione dibattuta ottenuta da questi all'ultima Biennale di Venezia dove non ha convinto gli americani che gli hanno chiuso il loro mercato determinando un ristagno nei prezzi. Un caso davvero commovente quello del collezionista Leopoldo Bertolè, presente all'esposizione con un Jorn e due Torres García, un artista di Montevideo morto nel '49, che pochissimi conoscono e che veramente, soprattutto con l'« Interno » 1927, fa pensare a un caso analogo a quello del nostro Licini.

Molte considerazioni si potrebbero fare in un confronto con gli acquisti dei nostri Musei dalla fine dell'Ottocento a oggi, salvo due o tre che in questi ultimi anni si stanno orientando con un certo anticipo, dovuto poi a nient'altro che all'intelligenza di qualche soprintendente e alle sue personali pressioni, ma sono cose ormai risapute, e non si dice niente di nuovo affermando che se un collezionista mediatamente illuminato aprisse al pubblico le porte della sua casa varrebbe la pena dirottarvi quanti, in mancanza di meglio, vanno cercando tracce di modernità negli Istituti che, almeno nel nome, parrebbe vi fossero adibiti. E mentre da un lato vien da pensare con rammarico, scorrendo le sale dell'esposizione, a quanto materiale artistico le collezioni, proprio in quanto private, sottraggono alla consumazione pubblica per cui sarebbe augurabilissimo che venissero poste anche in Italia come già in America le condizioni favorevoli all'atto giuridico della donazione e della fondazione, dall'altro non si può non constatare l'importanza estrema, per la civiltà figurativa di un Paese, di un fiorente e avanzato collezionismo. Quale quello italiano sempre più si sta facendo e, sebbene sia presumibile che la mostra torinese sia composta da un'alta media qualitativa delle più importanti collezioni italiane (ma non al completo e neppure nei suoi pezzi eccezionali per ragioni di prudenza nei confronti del fisco), la mostra avrebbe potuto, mantenendo lo stesso livello, comprendere ancora un buon numero di opere.

Accanto ai nomi celebri delle collezioni di nucleo meno recente: Jesi, Gualino, Jucker, Cavellini, ecc., i nomi « nuovi »: Panza di Biumo, Malabarba, Monzino, Pomini, Paolino, ecc. mentre molte

indicazioni: « Collezione privata » lasciano intendere che altri, e non dei minori, hanno preferito l'anonimo. La rassegna si apre con un bel pezzo di Manet e tocca tutte le tappe principali dell'arte moderna sovente riserbando anche sorprese su figure marginali: evidentemente le lacune o le sproporzioni più sensibili appartengono alla fine dell'Ottocento che non ha però assolutamente la pretesa di presentarsi al completo, anzi si costituisce come una specie di introduzione al Novecento con i suoi Picasso, Braque, Léger, Matisse, Rouault, Utrillo, Chagall, van Dongen, espressionisti tedeschi (ma manca almeno Nolde), e ancora Kandinsky, Klee, persino e bene Schwitters, troppo poco Arp e Mondrian; Ernst, Mirò... venendo subito dopo a una notevole sfilza di post-cubisti che francamente più passa il tempo più si usurano in nomi come Manessier, Singier, e si sostengono — ma sul piano della pura e semplice classe formale — Bazaine, Estève, Bissière, ecc. Grossi nuclei importanti quelli di Hartung, Wols, Fautrier, Dubuffet, Bram van Velde, Jorn, Tobey, Pollock, Kline e gli americani in genere. Con quadri « minori » di formato e di importanza, ma di qualità, De Staël, poi gli spagnoli Tapies, Saura, il rumeno Brauner, il cileno Matta, vari altri fino ai giapponesi, agli jugoslavi Stupica e Gliha. Un catalogo con introduzione di Russoli e Marchiori e documentazione fotografica completa accompagna la mostra mentre un lussuoso volume edito dalla Casa Editrice Pozzo Salvati di Torino offre un quadro più vasto del collezionismo italiano in fatto di arte moderna straniera, con cenni critici e biografici e una storia del collezionismo medesimo del Marchiori.

CARLA LONZI

# TEATRO

## L'amante compiacente

Sotto l'aspetto di una svagata commedia, dove le annotazioni e le battute di humour bene delineano situazioni e caratteri, *L'amante compiacente* di Graham Greene è forse la più inquietante commedia del teatro inglese contemporaneo. In ogni caso è commedia letterariamente perfetta, scritta con quella sapienza del discorso, con quella viva concezione narrativa per cui ogni personaggio acquista il suo giusto rilievo, e ogni azione la sua giusta misura. La dimensione di una situazione presente, non poteva sfuggire all'analisi di uno scrittore come Greene attento alle contraddizioni, a quel certo modo ambiguo di sentire, anche negli accenti di un discorso apparentemente tranquillo, la tragedia del vivere insieme e il senso della provvisorietà di una condizione umana che, solo dentro di noi, può vivere nella pienezza dei sentimenti. In fondo, tra il mondo esterno con tutte le sue contraddizioni, spesso inconciliabili e la nostra vita intima, c'è una sottile convenzione per cui, lo stesso modo di atteggiarsi, di vivere, di parlare, di affrontare i nostri problemi diviene forma di difesa, di « rottura » con gli altri. L'anti-conformismo si fa ancora più sottile, diviene — nel gioco continuo delle apparenze e degli inganni — persino un gioco troppo ossequioso di convenzioni accettate per imporre a noi stessi una zona di libertà più spaziosa. Il cattolicesimo di Greene è ribellione assoluta al rigore puritano, è rovesciamento delle posizioni di comodo di una società che, nel rispetto forzoso di certe proposizioni esteriori, in realtà, si trova ad essere priva di ogni superiore eticità. Il cattolicesimo, pone a Greene problemi anche di umiltà, nel senso che non crea morali metafisiche, ma modi di guardare, specchi per riflettere una vita che si fa più problematica, più umana nel momento stesso in cui si creano i presupposti per un esame di coscienza. Così ne *L'amante compiacente*, il vivere insieme nel matrimonio, diviene qualcosa di più che una semplice convenzione civile o religiosa, diviene

realtà moderna, autonoma, fuori dei limiti dell'astrazione di una istituzione che, teoricamente, si può sciogliere. Diviene — senza scivolare nelle deformazioni fantastiche di Ionesco che in *Amédée ou Comment s'en débarrasser* aveva visto il matrimonio come qualcosa di mostruoso che, a dismisura, cresceva sino ad invaderne tutta quanta la casa, — una realtà di fronte alla quale la vita stessa, di noi e degli altri, si piega e si condiziona. È questa la drammatica realtà di una società che supera il divorzio con la stessa razionalità con la quale tutta una serie di commedie sofisticate vi aveva, invece, fatto appello. E la situazione *pochadistica* alla quale, formalmente, sembrano andare incontro i protagonisti borghesi di questo lavoro di Greene, nell'accettare una situazione equivoca, acquista un sapore amaro, lontano dalle pieghe ironiche o solamente pungenti delle commedie di neanche un secolo fa. Se si ride a *L'amante compiacente* è per poco; perché quando Victor difenderà, nonostante la moglie e nonostante il meschino gioco di cui la sua innocente ingenuità era stata involontaria cagione, il suo matrimonio, anche a prezzo di dividere la felicità spezzata con l'altro uomo, il riso si trasformerà nell'agghiacciante sferzata di una condizione umana terribilmente vera e inquietante. Per quanto si voglia, non c'è nulla di assurdo nelle parole di Victor, nel suo voler difendere il matrimonio anche contro le apparenze, contro la stessa infedeltà della moglie. Come è davvero lontano il tempo della *pochade* con il suo girotondo di allegrezza spensierata, dalla situazione di questi tre personaggi! La commedia moderna ha radici in questo senso vivo di sofferenza che nasce dall'umiliazione della condizione presente e dalla logica razionale dell'analisi. Mary e Victor, protagonisti di *L'amante compiacente*, hanno distrutto, nell'abitudine, una parte della loro esistenza, ma nel cuore, e forse senza accorgersene, hanno conservato l'amore di certi gesti istintivi, di certe parole irriflesse. E in fondo i giochi, gli scherzi innocenti, quelle pignolerie del marito che tanto danno fastidio alla moglie,

sono parte anche di una vita in comune che l'amore per un altro non può ignorare. E il gesto meschino di un tradimento fatto alle spalle e che porta i segni di un altro amore, non può riconoscere quella parte di esistenza, venuta su ormai dalla vita trascorsa insieme, persino nella noia (« *la noia non è una buona ragione per cambiare professione o matrimonio* »). La riflessione apparentemente cinica non è in fondo che l'espressione di quella parte di libertà che ritrova in sé, nell'apparente conformismo, la capacità anche di soffrire, pur di penetrare la realtà di una situazione umana. Sia Victor sia Mary sia Clive l'amante, si amano, amano quella verità di ieri e di oggi. La condizione offerta dal marito che non vuole divorziare, è l'unica soluzione logica per non rinunciare interamente a quel po' di felicità che si è costruita per tanti anni. Nel paradosso di questa situazione (« *mi vuoi rimproverare di non voler rinunciare al passato né al futuro* ») c'è forse tutta la tragedia dei sentimenti, della aridità presente che ci spinge all'orlo di situazioni impossibili per difendere la nostra stessa intimità.

Nell'edizione italiana (tradotta con moderna sensibilità da Patroni Griffi) molta parte di questa poetica è stata dispersa da una regia superficiale e anonima (Sandro Bolchi): l'analisi di una situazione è stata lasciata da parte sino a creare l'inganno di una commedia sofisticata là dove ogni elemento esprimeva disperazione e sofferenza. Anche gli attori — Lilla Brignone, Gianni Santuccio e Carlo Delmi — non hanno « sofferto » la parte, non l'hanno per lo meno maturata quanto necessitava come è accaduto nell'edizione inglese diretta da John Gielgud e interpretata da Ralph Richardson, Paul Scofield e Phyllis Calvert.

## Becket e il suo Re

Indubbiamente, se si volesse in qualche modo dare una classificazione qualsiasi a questa commedia di Anouilh, bisognerebbe, nonostante le apparenze, metterla tra le commedie rosa di questo scrittore, anche se, nel fondo, vi si può sempre ritrovare una approfondita amarezza, che nasce

istintiva, quasi in un gioco sottile di riflessi. Teatro dialettico, quello di Anouilh è strettamente legato — favola, tragedia, scherzo o commedia, — alla malinconia e alla solitudine, anche quando si nasconde dietro l'ampio affresco della storia.

Così questo *Becket ou l'honneur de Dieu*, polemico, irriverente, aspro (ma anche superficiale, approssimativo, confuso...) presenta, nel segno di una condizione, la disperazione di ritrovarsi soli, la forza di un impegno che va oltre le premesse, e traduce in fatto scenico la presenza di una invisibile mano, a guidare vita e passioni. In fondo, al di là della stessa cornice, di una storia trattata come tema di una operina, con musiche e velari, scene di battaglia e banchetti chiassosi, di intrighi nascosti e di sontuose cerimonie, *Becket* sa essere anche disegno in controluce di una misteriosa presenza nel cuore di un uomo che già aveva sentito incrinarsi, dentro, convinzioni e propositi, ai quali nel fondo, era restato sostanzialmente estraneo. Il Becket immaginato da Anouilh ha di affascinante questo sapersi scoprire e ritrovare diverso in ogni reazione, questo essere, quasi senza interessi terreni — anche nel gioco libertino di una vita vuota e assurda — ambiguo e sottile. Ed è il suo lato misterioso, aristocratico forse, che affascina il rozzo Enrico, per quelle sue maniere di gentiluomo distaccato, dolce quasi femminile. Un compagno di avventure e di giochi, ma anche di sottili rimpianti (*O mon Thomas, mon petit Saxon...*), Becket non è mai partecipe delle cose che lo circondano; guarda in silenzio il gioco degli altri. Quando Enrico gli ordina di accettare di pronunciare i voti per poter essere, poi, nominato Arcivescovo, per la prima volta *sente la paura*. « Si je deviens Archevêque, je ne pourrai plus être votre ami ». Comincia la tragedia della Vocazione.

Per uno scrittore che si proponeva di muovere con ironia dentro le cose, potrebbe essere anche paradossale. In fondo Eliot, con il suo *Assassino nella cattedrale*, a riguardare le cose sotto il profilo della religiosità, non aveva saputo rendere questa muta sofferenza. E la morte del suo Arcivescovo diveniva tragedia, diveniva poesia, ma rimaneva atteggiamento orgoglioso e non umiliazione verso-

le cose e la vita, diveniva malgrado tutto, proprio quella « intenzione » di martirio, a parole respinta.

Anouilh entra di riflesso dentro il personaggio e ne tocca proprio la corda più riposta, scoprendo prima la sua sostanziale indifferenza, poi l'entusiasmo « Je ne crois pas que Vous soyez un Dieu triste. Ma joie de me dépouiller doit faire partie des vos desseins. Voila. Adieu Becket. Seigneur vous êtes sûr que vous ne me tentez pas? Cela me parait trop simple ». In poche battute Anouilh traduce uno stato d'animo, una religiosità che si scopre vocazione, rivelando il volto più riposto di una natura fragile, ma ferma nelle convinzioni.

Il personaggio di Becket si stacca così dal resto e va oltre le intenzioni di una commedia che resta dall'ordito debole e sostanzialmente caricaturale. Enrico, attraverso i cui ricordi rivivono tutte le azioni che all'inizio sono già accadute, non riesce infatti a trovare una sua consistenza; tutto il dramma scorre via superficiale senza dargli un carattere e una dimensione. I fatti si accavallano come in una giostra elegante, un carosello di festa del quale conserva, scenicamente, anche gli aspetti e bene ha fatto il regista Mario Ferrero

ad insistervi. Commedia rosa, dunque, nel senso del facile scandire dei sentimenti; delle scherzose situazioni che vorrebbero bruciare un carattere (l'inveire di Enrico contro la sua famiglia) o delineare un atteggiamento irriverente (il dialogo tra il Papa e il Cardinale) e che in sostanza non riescono a rappresentare una realtà storica ma solo a incidere il segno solitario di un personaggio visto in controluce. Visto in quella particolare prospettiva, in fondo romantica, in cui sono avvolti i personaggi delle favole di Anouilh, fragili in apparenza ma costretti dal Destino ad andare, anche contro la loro stessa volontà, verso la vita. Anche Becket — la sua religiosità, la sua Vocazione — non sono che aspetti di questo « andare verso la vita » con il segno di una fragilità che si scopre carattere nell'amarezza di un rimpianto. « Seigneur... ah! que vous rendez tout difficile et que votre honneur est lourde! ».

Massimo Girotti si è avvicinato con una schiva malinconia al personaggio di Becket rendendo il senso delle sue inquietudini. Gino Cervi è stato un re Enrico vigoroso, chiuso nel disegno di un uomo che scopre, privato dell'amicizia, la disperazione della solitudine.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### «Intolleranza» di Luigi Nono al Festival di Venezia

Da molti anni non accadeva che le passioni si scatenassero intorno a un'opera musicale con la violenza che ha dato a certe serate la qualifica di « storiche ». Le passioni di parte, articolate da una regia pacchiana, hanno opposto ad un'opera ricca, le miserie delle bombe puzzolenti e delle frasi squallide che rivelavano, nei disturbatori, mancanza di spirito e di gusto, nonché la mentalità di studenti faticosi e sprovveduti per i quali il superamento stentato e prolungato della licenza

liceale, costituisce l'unico atto intellettuale. L'opera *Intolleranza* di Luigi Nono ne è uscita trionfalmente grazie alla reazione della gran parte del pubblico ed al successo della seconda recita svolta nella calma necessaria e propizia. A qualche settimana di distanza l'opera di Nono, che la critica di mezzo mondo ha recensito e giudicato attraverso tutte le gradazioni correnti tra la esaltazione e la denigrazione, appare più che mai degna dei dibattiti e delle discussioni, dell'interesse, in sostanza, che ha suscitato e suscita ancora. Tanto è vero che molti teatri stranieri ed anche italiani, radio europee e americane, festivals di

importanza mondiale stanno assicurandosene l'esecuzione.

Perché? Prima di tutto perché, così almeno a noi sembra, l'opera di Nono è assolutamente estranea alle formule d'obbligo attraverso le quali la musica si è andata uniformando in questi ultimi anni; in un mondo sonoro dove assai spesso una grattatina sulle corde del pianoforte tenta assumere funzioni di primo piano e il giuoco dei triangoli, tamburelli, xilofoni, piattini, ecc. non arriva sempre a costituire architettura o a diventare linguaggio musicale, *Intolleranza* è entrata colla decisione degli avvenimenti necessari: sembra che dica «basta con le parole, passiamo ai fatti». Ed è proprio opera non di parole, ma di fatti musicali.

Andiamo predicando da tempo che è giunta l'ora di qualificare non già *la musica di oggi*, ma *le musiche di oggi*, di finirla con i giudizi generali e generici siano essi di denigrazione o di esaltazione, di passare a una casistica che valga a cogliere tra le differenze e le somiglianze, e a distinguere finalmente quali i buoni e quali i cattivi tra i musicisti che la comunità del linguaggio inesorabilmente avvicina. Perché si arrivi finalmente a liberare l'atmosfera dal mondo dei dispersi e degli incapaci che si attaccano a tutti i movimenti nuovi tentando di carpire un giudizio favorevole seppure generico dal quale finalmente trarre consolazione. Cotesta operazione benemerita è stata compiuta proprio da Nono e dalla sua *Intolleranza* dove la tendenza ad esprimersi con un linguaggio diverso da quello degli altri è affermata con evidenza e dimostrata con ampiezza. E certamente anche il pubblico che non è troppo informato e che tende a semplificare anziché a distinguere, è stato colpito dalla realtà di un linguaggio che suggestiona e avvince.

*Intolleranza*, opera in due parti (tratta da un'idea di Ripellino) procede sopra uno schema drammatico essenziale ed evidente. Un emigrante che lavora nella miniera di un paese straniero vuol tornare in patria. Questo suo atto di volontà e di liberazione urta da prima contro l'ambiente dove l'emigrante lavora: i compagni tentano distoglierlo da quella che essi giudicano un'avventura; la donna che vive con lui lo trattiene

quasi con la forza, sicché il protagonista, già solo per allontanarsi, deve superare l'ostacolo del conformismo creato dall'abitudine. Riesce a partire; il viaggio è avventuroso e, nel passaggio attraverso una città in rivolta il protagonista viene catturato e sottoposto a torture perché riveli qualche cosa che serva alla polizia per estendere e approfondire l'azione repressiva. Ma egli non sa nulla, e andrebbe certo incontro alla morte, dopo le torture cui è sottoposto, se non riuscisse a fuggire dal campo di concentramento. Contro di lui si parano adesso altri ostacoli: la burocrazia con i documenti, gli uscieri, i capi-ufficio; la meccanicità della vita che toglie, con la libertà, la gioia del movimento. Supera anche questi ostacoli e raggiunge infine il suo paese. Ma qui una grande sciagura si è abbattuta; una inondazione paurosa ha travolto uomini e case; egli si adopera per la salvezza degli altri, viene inghiottito dalle acque del fiume e muore. Nel viaggio aveva trovato la compagna che avrebbe arriso ai suoi giorni; gli uomini e le cose non hanno permesso l'unione desiderata.

Dalla impossibilità di vivere liberi, di dare ai nostri atti l'indirizzo che pensiamo saggio, di realizzare il desiderio più alto, nasce il clima dell'angoscia che l'opera interpreta con coerenza inesorabile. In fondo ad essa è una speranza, ma poca luce la esalta sicché la sentiamo ripiegare nel grigio della rassegnazione, piuttosto che alzarsi nella misericordia della fede.

Quando un'opera nasce con un carattere che la distingue e qualifica, c'è chi si dà la pena di cercarne gli antenati e chi, facendo sfoggio di esperienza e di vita vissuta, si affretta ad elencarne i precedenti morali ed estetici nonché i tentativi teorici e pratici che l'hanno preceduta. Cosa saggia, senza dubbio, e che, a nostro avviso, nulla toglie alla originalità dell'opera che infiniti sono i modi attraverso i quali l'angoscia può esprimersi, così come infiniti sono i modi attraverso i quali uno spettacolo riesce a creare le atmosfere adatte a incorniciare le situazioni e gli stati d'animo del dramma. Si è parlato di «espressionismo» a proposito dell'opera, e delle esperienze di Piscator, a proposito dello spettacolo; e sta bene; ciò non

toglie tuttavia che l'«espressionismo» di Nono non abbia nulla a che fare con quello fiorito immediatamente prima e dopo la prima guerra mondiale, e che la messinscena attraverso la quale l'opera è stata realizzata impieghi soltanto un principio tecnico di Piscator mantenendosi per il resto esattamente all'opposto dei criteri fondamentalmente veristici di quel grande regista.

Nono ha certamente vissuto le esperienze degli ultimi quaranta anni, ha sentito e sente i problemi morali che sono riflessi nelle opere di Berg, di Schönberg, di Webern, ma la capacità di dare a cotesti problemi evidenza plastica, già chiaro nei suoi lavori precedenti, e specialmente nel *Canto sospeso*, è in lui sviluppato come in pochi tra gli autori che l'hanno preceduto. Nono è sempre un autore di teatro anche quando non fa teatro, mentre molti restano al «racconto» ed alla «lirica» anche quando fanno teatro.

È necessario spiegare in che cosa consista questa teatralità. Tutti sanno che il teatro lirico è nato con un problema che è stato risolto attraverso soluzioni, diciamo così, casistiche; ed è il problema dei rapporti tra la parola e la musica, ovvero tra la espressione drammatica e la musica, ovvero tra lo spettacolo e la musica. E con queste tre specificazioni abbiamo indicato grosso modo i termini attraverso i quali il problema è stato volta a volta risolto. O una musica che accresce il potere di espressione e di chiarificazione della parola, o una musica che crea l'atmosfera che le parole richiedono, o, infine, una musica che rende evidente, sviluppandolo, il senso drammatico che è in una azione nata dalle parole, ma già liberata dal bisogno che esse vengano comprese perché risulti chiara. È questo ultimo, il caso di Nono: *Intolleranza* risulta evidente nella sua narrazione drammatica perché le parole sono state completamente assorbite dalla musica, perché hanno già assolto il loro compito nel momento che la musica ne ha interpretato il significato e soddisfatte le esigenze narrative e descrittive. L'azione realizzata sul palcoscenico è il completamento della composizione teatrale il cui senso, ripetiamo, è stato già espresso dalla musica.

Gli elementi principali della musica di *Intolle-*

*ranza* sono, nell'ordine, il coro, l'orchestra, i personaggi. Nono ha usato il coro con una sensibilità ed un amore che fanno pensare essere il punto di partenza della sua arte, nelle opere polifoniche della scuola veneziana; è una polifonia nuova la sua, dove gli elementi contrappuntistici non sono più soltanto nel contemporaneo prorompere delle melodie disposte nell'architettura del «canone», ma anche nella «imitazione» delle dinamiche, nei «forti» contrapposti ai «pianissimi», nei contrasti di colore, negli improvvisi silenzi dopo i «pieni» clamorosi. L'orchestra contribuisce a qualificare l'azione, a definirla e a darle evidenza. È un'orchestra che suona con indipendenza e distacco dalle voci pur appoggiandole uniformandosi al loro carattere e a loro accento. I personaggi cantano il loro dramma dando forza agli atti che compiono; le voci alzano il tono del loro lirismo allorché esprimono un desiderio struggente, o il rimpianto, o il bisogno di amore e di speranza, come è nel canto della donna, una pagina di alta poesia che ha avvinto anche quanti volevano sentirsi estranei a quella musica.

A tutto questo vanno aggiunti l'impiego di una colonna elettronica intesa a rafforzare e ad arricchire le sonorità, nonché a farsi strada tra gli elementi musicali per dominare, sola, durante alcuni istanti, e la distribuzione stereofonica del suono nella sala del teatro che ha creato effetti *di provenienza* davvero suggestivi.

Qualche parola sullo spettacolo va detta perché malgrado i richiami a certi precedenti si è trattato di spettacolo fondamentalmente nuovo. Le figurazioni di Emilio Vedova proiettate sugli schermi e rese stereoscopiche dalla collocazione di esse a profondità diverse, hanno dato al palcoscenico una ricchezza insolita: l'astrattismo si è concretizzato nella verità drammatica che ha saputo creare: ed è anche questo risultato nuovo: il regista Kaslik ha dato ai movimenti vigore e correttezza plastica.

Merito grande della riuscita dello spettacolo va a Bruno Maderna che ha diretto con tranquillità attraverso i tumulti inattesi; all'orchestra della B.B.C., ai cori di Milano mirabilmente diretti da

Bertola ed ai cantanti Petre Munteanu, Caterina Gayer, un soprano di qualità eccezionali, Carla Henius, Heinz Rehfus ed Italo Taio.

Della serata si è detto. Arriderà ad essa l'aggettivo di storica? Non siamo profeti e la cosa d'al-

tronde ci interessa poco. Ché a noi ha dato grande gioia il constatare che una voce diversa si è levata da un mondo che sembrava condannato a procedere, come un esercito, nella monotonia della uniformità e del grigiore inesorabile.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### Letterati nel cinema e cineasti romanzieri

Molto si è parlato e scherzato, in questi ultimi tempi, sul modo come i registi cinematografici vanno introducendo nei loro prodotti i problemi e le figure degli uomini di lettere: l'argomento ha offerto spunti preziosi e spassosi ai commentatori più brillanti di quotidiani e settimanali. Tutti hanno citato l'esempio del salotto letterario ne *La dolce vita* e molti il primo — assai più arrogante — episodio de *La notte*: dove gli ottimi, peraltro, registi fanno un po' l'effetto del proverbiale orso danzante fra calici di cristallo. Vien fatto di sospettare che la letteratura porti male agli uomini del cinema: e lo aveva dimostrato « ad abundantiam », un paio di anni fa, Roger Vadim, quando pretese di trasferire nel ventesimo secolo i casi de *Les liaisons dangereuses*. Basterèbbe rammentare la dettatura al telefono del celebre messaggio (« on s'ennuie de tout, mon ange, c'est une loi de la nature ») per rifiutare al cinema ogni diritto di transito nella repubblica delle lettere. D'accordo, questo è un caso marchiano. Però, però...

Quanto si è premesso non avrebbe che un futile rilievo se il vento dell'inflazione più o meno scandalistica che soffia sulle nostre giornate non avesse portato violentemente alla ribalta, in veste di opere squisitamente letterarie, e d'avanguardia per giunta, alcuni films dell'ultima stagione come, appunto, *L'avventura* e *La notte* di

Antonioni. Per quali doti narrative e quali novità di mezzi un simile giudizio si giustifichi, confessiamo di non avere inteso. Che *La notte* s'inizi con l'episodio dianzi ricordato, dove uno scrittore vivo e verde e un critico moribondo « fanno salotto » discorrendo dell'« Europa letteraria », di un saggio su Adorno e di un concerto di Backhaus, non è il motivo — davvero troppo facile — per cui abbiamo trovato il film inabile, impacciato, di un grigio tedio senza riscatto. Sono state, invece, proprio le sequenze che, evidentemente, sembrano ai fanatici de *La notte* prove di impegno e di bravura estrema, a lasciarci delusi. E la prima delusione l'abbiamo patita nel « pezzo », così largamente lodato, del vagabondaggio in periferia milanese della protagonista. Si tratta della moglie dello scrittore Pontano, scrittore in crisi, sebbene proprio la mattina della sua visita all'amico « in extremis » il suo libro sia vistosamente presentato dall'editore, come oggi si usa. Anche questa moglie è in crisi, naturalmente: tanto vero che invece di rincasare per la colazione, la vediamo far dietro fronte e incamminarsi verso i « terrains vagues » che si diceva. Jeanne Moreau è una brava attrice: ma ci è parso che al posto del regista le avremmo consigliato di camminare con un passo un po' diverso da quello della « mannequin » in una sfilata di alta moda. E tiriamo via. È chiaro che la signora Pontano è scontenta, ma la sua faccia è più dispettosa che triste. Perché? Ce lo dovrebbero dire — secondo i metodi dell'« école du regard » — gli oggetti e le persone che incontra,

davanti a cui si ferma. Ma non ce lo dicono affatto, tanto essi sono inefficienti e pallidamente evocati. Essa indugia a carezzare un bambino piangente — nostalgia materna? —, protesta allo spettacolo di un pugilato fra giovani operai — orrore della violenza? —; alla fine si entusiasma al lancio di missili-giocattolo che certi ragazzi operano sui prati: allora si decide a chiamare al telefono il marito che venga a prenderla con la macchina. Lo spettatore intanto decide anche lui qualche cosa, e precisamente che questa ragazza è una lagna di quelle che si pongono ogni giorno il problema della propria «felicità». Ma non crediamo che Antonioni, malgrado il suo evidente «*béguin*» per Robbe Grillet e soci, abbia fatto tanto camminare Jeanne Moreau, su quei tacchetti, a questo fine. Il marito arriva, buono buono, i due percorrono uno stradello campestre, lei gli rammenta che qui sono venuti quando facevano all'amore, lui le racconta di aver quasi ceduto a una ninfomane che poche ore fa, in clinica, lo aveva trascinato nella sua stanza. Abbiamo finalmente capito: malintesi sentimentali e sessuali. Ma il merito è tutto nostro, e la passeggiata in periferia cade nel vuoto delle intenzioni sbagliate. In altri termini, la Milano suburbana offertaci dal regista è priva di suggestione narrativa e persino di quella oggettività casuale che in questo genere di «fiction» opera per via di ossessione ottica.

Tralasciando l'esame della lunghissima festa in casa dell'industriale lombardo (un seguito di luoghi comuni e di macchiette scontatissime), abbiamo citato questo episodio come il più tipico a dimostrare l'errore in cui troppi son caduti quando hanno insistito a vedere nell'ultima attività di Antonioni un inedito esempio di romanzo psicologico in sede filmica: un equivalente, insomma, del romanzo più attuale che del resto, come ognuno sa, è ai mali passi. Ma per critici e problematici che siano, questi passi, essi non hanno nulla a vedere col linguaggio de *La notte*: a cui si potrà semmai avvicinare certo genere di recente consumazione, prodotto di un'industria pseudo-letteraria che ha per clienti i ragazzi-bene di Milano e Roma (e anche i loro zii), felici di riconoscersi

masochisticamente, e riconoscere gli amici, nelle pagine di un Quintavalle o di un Celletti: tanto per parlar chiaro.

Abbiamo ripetuto a sazietà che, secondo noi, un buon film vale un buon romanzo e che la ormai ricca storia del cinema ce lo ha dimostrato abbondantemente. Ma equivalenza non è possibilità di sostituzione, gemellaggio, e il buon film si ottiene per strade che non hanno nulla a che fare con le strade della letteratura: come le parole operano in modo tutto diverso dalle immagini. Basti riflettere che le prime stimolano la fantasia del lettore, mentre le seconde inchiodano quella dello spettatore, così da precludergli ogni personale interpretazione delle cose, dei fatti e dei volti che gli son presentati. Provatevi, in effetti, a leggere un romanzo che non conoscete dopo averne visto una riduzione filmica: mai riuscirete a dare ai protagonisti della storia esposta una figura diversa da quella che lo schermo vi ha proposto. In altre parole: il libro invita il lettore a una incessante collaborazione, il film la abolisce e comanda una sorta d'immobilità mentale. Si è sempre detto, d'altronde, che l'arte del regista è più figurativa che letteraria: valga ancora una volta il ricordo de *La partie de campagne* dove Jean Renoir ricuperava miracolosamente un paesaggio di Monet, ma non altrettanto la pagina di Maupassant.

Inutile e incongruo, dunque, che l'uomo del cinema tenti d'inserire il suo lavoro nel flusso della moda letteraria a lui contemporanea: così facendo egli non otterrà che un risultato sterile, una ibrida imitazione che non apparterrà né alla storia del cinema né a quella della letteratura. Se i grandi registi del passato avessero nutrito tali ambizioni (e i romanzi scritti, allora, eran ben altrimenti suggestivi di quelli di oggi), il vocabolario cinematografico si troverebbe ancora a uno stadio rudimentale.

E da ultimo: basta pensare al modo come nasce, si svolge e si conclude la preparazione di un film, per escludere che un romanzo per immagini possa appaiarsi e sovrapporsi a un romanzo scritto. Meditato, elaborato, espresso da un solo autore, a tavolino, quest'ultimo obbedisce a un unico comando ed è sempre — anche se non è opera

di prim'ordine — coerente sviluppo di un'idea centrale. Tutto all'opposto, il lavoro filmico supera, dimentica e spesso contraddice l'ordito del « treatment »: gli interventi degli sceneggiatori (con le loro discussioni e discrepanze), i compromessi pratici imposti dal regista e dal produttore, infine l'occhio del « camera man », elemento di eccezionale importanza nella definizione formale dell'opera, rendono estremamente fluido il concetto tradizionale della firma che la suggella. Non cre-

diamo che questo sia un male, ai fini dell'arte cinematografica, tutt'altro: ma è certo una condizione dove la letteratura non può che avere la peggio.

Per concludere: se Michelangiolo Antonioni e i suoi affini si leveranno un giorno la voglia di *scrivere* un romanzo coi medesimi intenti che li hanno guidati nei loro recenti films, nessun dubbio che noi capiremo meglio quel che volevano dirci. E soprattutto, se valeva la pena di dirlo.

ANNA BANTI

---

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958  
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 Torino



**Prezzo lire 750**