

L' APPRODO LETTERARIO

19

*Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 19 Anno VII, Luglio - Settembre 1962*

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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. 19 (nuova serie) - Anno VIII - luglio-settembre 1962

ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Longbi o la moralità dello stile</i>	pag. 3
P. A. QUARANTOTTI GAMBINI	<i>La lettera</i> (racconto)	» 17
MARIO LUZI	<i>Poesie</i>	» 51
PIERO BIGONGIARI	<i>Introduzione sinottica alla poesia di Ungaretti</i>	» 58
CESARE SEGRE	<i>I poeti del Duecento e Contini</i>	» 77
FRANCESCO TENTORI MONTALTO	<i>Realtà e desiderio di Luis Cernuda</i>	» 83
LUIS CERNUDA	<i>Poesie</i> (traduz. di Francesco Tentori Montalto)	» 89

LE IDEE CONTEMPORANEE

CARLO BO	<i>Crisi del sacro</i>	» 107
LUIGI BALDACCI	<i>Industria o letteratura</i>	» 111
GIOVANNI RABONI	<i>Un nuovo fronte: la poesia</i>	» 114

DOCUMENTI

Dibattito sul « Premio Viareggio »	» 117
------------------------------------	-------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 125
GIULIO CATTANEO	» » <i>Narrativa</i>	» 131
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 134
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 137
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 141
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 142
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 152
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 157
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 161
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 165
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 167

Illustrazioni: GIOVANNI BELLINI, ORAZIO GENTILESCHI, ARTEMISIA GENTILESCHI, MATTIA PRETI, UMBERTO BOCCIONI, MARK ROTHKO, SHIGERU ONISHI.

LONGHI O LA MORALITÀ DELLO STILE

di

Alessandro Parronchi

Due superbi volumi, editi da Sansoni, uno di testo uno con gli indici e le illustrazioni, raccolgono il primo decennio dell'opera critica di Longhi: tra il 1912 e il 1922, e cioè tra i suoi venti e trent'anni. A questo primo seguiranno, nel piano delle opere complete, altri undici volumi, e cioè, un secondo, col saggio monografico su *Piero della Francesca*; un terzo con gli scritti dal '24 al '30; un quarto con gli scritti dal '30 al '35; il quinto, già uscito, è l'*Officina ferrarese*; il sesto raccoglierà i corsi universitari tenuti da '34 in poi; il settimo gli studi dal '35 al '39; l'ottavo quelli dal '39 al '42 — tra cui i *Fatti di Masolino e di Masaccio*, il *Carlo Braccesco* e lo *Stefano fiorentino*, che fu letto in quegli anni —; il nono raccoglierà in prevalenza gli scritti sull'arte veneziana: il *Viatico* e il *Calepino*, apparso in varie puntate di « Arte veneta », e in più le prefazioni alla mostra del Trecento bolognese e a quella del Crespi; il decimo gli studi sul Caravaggio, che si apriranno con un estratto della tesi di laurea — 1911 —; l'undecimo e il dodicesimo raccoglieranno i saggi usciti finora in « Paragone ». E a questa ultima serie ognuno si augura un seguito lungo e felice.

Intanto quella degli *Scritti giovanili* sarà per chi si occupa di critica d'arte in Italia, dalle prime generazioni alle estreme, lettura fondamentale, che dando il modo di ripercorrere in un filo storicamente ordinato l'inizio di

questa attività eccezionale, e cioè i saggi, gli articoli e le recensioni longhiani apparsi dal '13 al '22 su « La Voce », « L'Arte », « Pagine d'Arte », la « Rassegna italiana », « Il Tempo » e « L'Italia che scrive », aiuterà a meglio comprendere nel porsi e nello sviluppo quello che era all'inizio del nostro secolo e permane, oggi, il problema essenziale del metodo critico.

A quanti, ultimi venuti, non abbiano la possibilità di farsi un'idea della cultura critico-figurativa degli anni, così ignari, e densi tuttavia di futuri sviluppi, in cui Longhi si formò, può sopperire brevemente la prefazione stesa da lui medesimo per questi *Scritti giovanili*, dove accenna a come, allora, « storia e critica d'arte procedevano disgiunte. La ricerca storica durava in un indistinto carattere tra archivistico e informativo, puramente nozionale, la critica, specialmente d'arte moderna, non aveva alcun sentore del grande rinnovamento artistico europeo del cinquantennio precedente ». Di che cosa appare armato il giovane Longhi per combattere questa situazione? Egli subisce il fascino che in questo stesso momento esercitano le nuove teorie della pura visibilità, e frequenti sono i suoi richiami al Riegel e al Wölfflin, ma si guarda bene dal trarne — come spesso abbiām visto fare a critici più recenti — sistemi e formule di facile trasposizione; e piuttosto le sviluppa nel senso della concretezza delle osservazioni sullo stile. E si veda come a proposito dell'importanza dell'iconografia, intuita dal Riegel, egli, alle recensioni relative, ne rimproveri al Muñoz una debole e impropria applicazione. Si aggiunga un altro, necessario, rilievo. I primi anni del secolo sono quelli dell'affermazione della « teoria eminentemente letteraria », dell'« estetica generalistica » del Croce. Ma in queste definizioni longhiane è già nettamente avvertito quanto la lucidità teorica del filosofo abruzzese risulti, per l'arte, riduttrice, priva di sviluppi e, in effetti, sterilizzante. In fondo, teorie — potremmo un po' volgarmente insinuare, ma sicuri di non andar troppo discosti da quei suggerimenti tutti istintivi che, come accade a ogni giovane dotato, hanno guidato Longhi alla scoperta di se stesso — teorie sull'arte, dicevo, si fanno bene dove opere d'arte scarseggiano, che non è il caso nostro. E Longhi, battendo una strada più antica, si sente in ciò allievo diretto dei

Lanzi, dei Cavalcaselle, dei Morelli, e comincia col viaggiare in lungo e in largo l'Italia e l'Europa, e col dominare in tal modo il campo che ha preso in esame non meno col prestigio dell'intenditore che con l'autorità dello studioso. Oggi che spesso, dietro la maschera dello scientismo critico, si nasconde distacco se non addirittura indifferenza pel fatto figurativo, e mentre vorremmo sapere qualcosa di più sulle botteghe e sugli *ateliers*, abbiamo a volte l'impressione d'esser trasportati, dai vari dottor Piuma e dottor Catrame, in cliniche per alienati intellettuali, commuove sentire, a distanza di cinquant'anni, nel giovanissimo Longhi, l'uomo, come diceva il Vasari per un antico genio della pittura, «fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola». Gli è che fin dai suoi inizi, la critica, estremamente cosciente, di Longhi, piuttosto che su elaborate teorie, si fonda su una convinzione incrollabile. Tale convinzione esce fuori nel saggio che lo rivela a se medesimo, il *Mattia Preti*, del '13, in un'esclamazione che qualcuno oggi potrà sorvolare senza avvertirci quello che vi si riversa di illuminazione e vi si apre di capacità interpretativa: «Stile, unica morale dell'arte!». Tale certezza si risolve nell'altra, che si fa luce di lì a poco nel saggio su *La scultura futurista di Boccioni*, del '14, e si noti come anche stavolta il linguaggio insolitamente turgido tradisca la commozione, il senso della vocazione che si affaccia nella coscienza del giovane scrittore: «Ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente, che la critica coincideva con la storia». Da qui avanti il destino di Longhi è segnato: egli darà opera a scrivere una vera e propria storia degli stili, e prima sviscererà il significato dei fatti fondamentali, di quelle cioè che a scadenze talvolta plurisecolari appaiono le vere e proprie creazioni di uno stile, poi passerà a indagarne i continuatori più e meno legittimi, i ripetitori, coloro che l'hanno frainteso, quelli infine che tale stile creativo hanno ridotto a una formula. In questo senso il primo decennio dell'attività longhiana, imperniato sui nomi di Piero della Francesca e del Caravaggio, ha trovato per così dire i poli sui quali graviterà gran parte della sua attività successiva. E intanto sui continuatori del Caravaggio, zona nuova in quegli anni, e di appassionante scoperta, ecco uscire i primi saggi magistrali.

Che si trattasse di un programma critico estremamente lucido, lo dimostra non tanto il vedere come oggi Longhi, nella prefazione agli *Scritti*, metta l'accento proprio su questo punto — « che la mia intenzione fosse di trovare subito un possibile punto di frattura e di lì operare una congiunzione dei due campi [storia e critica d'arte] fino a che “la critica coincidesse con la storia”, spero abbia a trasparire già da questi scritti ... » —, ma che lo indicasse allora, quasi allo scadere del decennio, nella recensione, del '20, al volume del Petraccone su *Luca Giordano*. Trattandosi di un coetaneo, da poco scomparso in guerra, il tono è commosso e la polemica spunta i suoi artigli. Tuttavia, « nel far critica figurativa — scrive il Longhi — abbiamo sempre inteso di fare storia, ed abbiamo anzi fin dagli inizi del nostro lavoro esplicitamente dichiarato che la critica coincideva con la storia ». Su cosa si eserciterà questo « far critica » che deve coincidere col « fare la storia? ». Essenzialmente sulle opere; giacché « la storia dell'arte essendo storia del puro sviluppo stilistico non può basarsi che sulle opere stesse », com'egli scrive nella recensione al primo volume del Malaguzzi Valeri sulla *Corte di Lodovico il Moro*. Invece « il concetto di personalità ... è un concetto enfatico e astratto, troppo legato alla persona particolare di questo o di quell'artista, e che oggi di fronte alla conoscenza di periodi immani in cui tutto il livello della produzione è di tono costantemente altissimo, tanto che secoli interi paiono prodotti di una sola personalità (cicli d'arte medievale, estremo-orientale, barocca), dimostra la sua frequente inanità ed inefficacia critica ». Ci sembra molto importante che a portare il Longhi a questa affermazione sia stata una riflessione su quelle che furono le « epoche felici » dell'arte. Tuttavia non sarà difficile di mostrare come questa seconda parte dell'iniziale programma critico longhiano, ossia il superamento della considerazione della personalità, costituisca un termine meno pacifico, rispetto all'altro, della importanza assoluta dello stile delle opere. Lo stile delle opere è, per Longhi, l'artista. E delle opere il critico deve « stabilire e rendere la particolare orditura formale ... con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo — vogliam dirlo per umiltà — in quanto mantenga un rap-

porto costante con l'opera che tende a rappresentare ». Questa che il Longhi scrive nel '20 è la migliore definizione critica che della sua critica si possa dare. E si rimpiange che egli la anticipi alla penna di tutti i critici futuri, quasi con l'impazienza di quegli che, essendo il maggiore, non sopporti sulla sua opera miglior definizione della propria. A noi non resta dunque, su questo punto, che ampliare, e diluire, il commento. Il Cecchi parlò a proposito di queste trasposizioni longhiane dalle opere di « mimesi dell'opera d'arte », insistendo giustamente sul loro « valore strumentale ». Rileggendo ora ordinatamente la raccolta degli *Scritti giovanili* si ha modo di ascoltare i primi emozionanti esempi di questa capacità. D'accordo con un'attenzione svegliatasi sui fatti dell'arte contemporanea, sembra scaturita quella intuizione dell'arte del Caravaggio, di uno stile che « costruisce col colore », di una « forma che sopprime lo spazio », che a quella data — saggio sul Preti: 1913 — appare una chiave di volta nella storia della critica, e l'inizio di un'osservazione che lasciando da parte ogni altro modo di commento esegetico letterario, fa centro sul fatto stilisticamente elementare e su quello si fonda come sulla cosa più certa e determinante. Ne consegue una fittissima, felicissima foga definitoria, in periodi densi e pittorici, di carne e di ossa, nei quali l'immagine di uno stile si modula e si riassume, enunciandosi al punto esatto della sua vitale efficacia, mentre una inesauribile ricchezza di vocabolario sempre ottiene l'identificazione col soggetto. Nelle spire di questo periodare ampio, calibrato, la sapienza pittorica di Longhi si snoda priva di fretta ed ha fin dall'inizio quell'accensione inconfondibile e quella capacità visiva che al lettore rende il dato di stile tutto palpabile e chiaro. Essa si muove con agio, si direbbe non si senta inseguita e sappia d'essere unica, con nessuna possibile concorrenza nell'adesione al fatto di stile e, davanti, l'universo della pittura. L'indagine su Longhi stilista, iniziata fruttuosamente da Contini, non può esimersi dal ribadire il carattere essenzialmente funzionale, « galileiano » di questa prosa, aperta com'essa è a trasferire il proprio vigore illuminativo nell'immagine evocata, e assolutamente esente da quella, che in altri scrittori si avverte, infantilmente compiaciuta sospensione autoammirativa che consente all'applauso.

Volendo, tra tanta dovizia di esempi, farne qualcuno più significativo, comincerei da questo, più legato al tempo, e quasi direi alla « scomposizione d'immagini » futurista, dove si parla, nella *Strage degli Innocenti* di Artemisia Gentileschi del Museo di Messina, della « donna china sotto la luce che la contrassegna in gesso sulla guancia come per non scordarsi di bere più tardi al rosso impensabile della veste ». Ancora il tempo, gli anni in cui è stata scritta, ritornano vividi in quest'altra notazione per il *Davide* della Borghese descritto nel saggio sul *Borgianni*: « V'è ancora di caravaggesco l'appianarsi sotto la luce del modellato o la corrosione, il livellamento delle asperità formali sotto l'accanimento luminoso, immaginato di stragrande violenza e intensità, come quando un viso di fronte a voi pullula bianchissimo e liscio sotto il chiarore friggente di una lampada ad arco, e nella sua chiarezza è come un tremito cinematografico ». Ma sono casi unici, e per il resto ebbe ragione il Contini a voler minimizzare i rapporti di questa prosa col futurismo letterario. Ascoltiamola quando dal fatto esterno e « poetico » delle immagini essa si traspone nella pura reinvenzione verbale di un fatto di stile. Ecco il colore di Piero della Francesca: « Offriva le più forti e delicate contrapposizioni di valori — in cui si manifesta il vero colorismo — dove un rosa pallido e un violaceo autunnali s'accostavano a qualche tono poderoso e pieno di marrone o di bruno, senza timore. Armonizzava accosti il rosso e l'azzurro, le tinte più difficili ad avvicinarsi con profitto, e senza acidità. Ma era il senso dell'unità della sostanza coloristica — intonata e granita egualmente — che permetteva l'insinuarsi alleato dei toni opposti pertinenti a forme vieppiù distanziate; quando una pezza grigiastra di capigliatura poteva sostituirsi a una toppa bruna del monte lontano, tigrato. Da lui insomma la creazione del colorismo come armonia calda e solare di toni contrapposti e di gamma totale, espansi sulle vaste superfici di un riposo coloristico non più raggiunto ». Per chi abbia un'idea della qualità indicibile del colore, non potrà non apparire questo un raggiungimento critico straordinario. Ascoltiamo un altro esempio di arte del Quattrocento. « Così le sue figure vivono ed abitano durevolmente la nostra fantasia con la stessa generalità che ci fa godere della colonna, della cupola, della piramide. Nelle curve



Giovanni Bellini: *Trasfigurazione* (particolare) - Napoli - Galleria Nazionale



liminali dei suoi corpi non sentite, né dovrete sentire la vibrazione articolata, il battito interiore, ma solo la astrattezza di un volume che va situandosi egualmente raggiato, e trasfigura staticamente la vita, stendendo e torrendo le spire e gli avvallamenti della forma, spianando le valli corporee; o sguisciandole con tale nettezza che il vuoto rivalga il pieno, posando senza scarti l'ombra in depositi immutabili; mentre all'intorno, simboli dell'astrazione, sfere del Cristo, perle luminose, chicchi cristallini, rocchi di colonne, consigliano all'umanità di ridursi a forma migliore. Alla lor forma inorganica corrisponde infatti il massimo organismo, nell'arte di ... ». Proviamoci a non aggiungere il nome; che per chi ha occhi e intelligenza non potrà non essere quello di Antonello da Messina. E sentiamo ora, mutato secolo e venendo al Seicento, una notazione critica sul Borgiaanni: « Pare che la materia si ribelli all'ambiente con petulanza più che con disdegno e lo vada frusteggiando agile e ironicamente con il ricciolo terminale delle cose ». Qui abbiamo davanti, vivida e completa, l'immagine di uno stile, una notazione di inestimabile valore, la prova che l'uomo, con la sua intelligenza, può intendere l'arte senza deviare da quelle che ne furono le esatte intenzioni. E vediamo ora quello che interessava a Orazio Gentileschi: « Luci velate come quelle quasi subacquee ammirate da bimbi sotto l'aerostato delle lenzuola tirate sul capo nei ritardi alle sveglie di primavera; ombre fuggevoli come pelurie appena percettibili su lini candidi o su nevi; e contatti di panni lavandati con polpe di carni alabastrine ». Dove, con magia proustiana, più che l'arte rivive la sensibilità, il mondo fantastico del pittore antico.

Potremmo seguitare, se queste trasposizioni staccate dai loro contesti non rischiassero di sembrare pezzi di bravura. Va invece messo in rilievo il senso della loro novità. Riflettiamo a quante volte, annotando un antico e spoglio referto documentario, abbiamo desiderato un, sia pur fuggevole, accenno all'opera, alla sua fisionomia, al suo stile. In tal senso la critica di Longhi offre una ineguagliabile ricchezza di tali referti di stile, quasi direi di « tranches d'oeuvre ». E il fatto che noi spesso conosciamo le opere di cui Longhi ci parla, o almeno ne vediamo buone riproduzioni, non diminuisce il valore storico-critico di questi referti. Dobbiamo pur pensare che, venendo a man-

care queste opere — e la nostra civiltà atomica sa che ciò è nell'ordine dei possibili — nulla equivarrebbe spiritualmente alla loro fedeltà, che ci dà una sostanza di poesia criticamente individuata. Molto del filologismo puro che ha fatto seguito all'insegnamento di Longhi, ignora fin le radici di questo intendere che è descrivere e di questo descrivere che è scrivere: sa solo procedere per associazioni mnemoniche, approdare a una scala vastissima e incolore di semplici accostamenti.

Pensiamo invece a come la preoccupazione linguistica di Longhi — e vedi qui, in una recensione del '16 a un volume del Nicodemi, saporiti rilievi sull'uso improprio di termini di linguaggio insignificanti nella critica d'arte — segni del suo strumento nuovo le possibilità di scandaglio. Già la ricerca di analogie letterarie col fatto figurativo — il cui gusto oggi è invalso talmente e degenerato da oltrepassare, nonché il buon senso, il senso comune — appare qui contenuta in un registro fermissimo e direi casto: perché proprio è frutto di un giudizio fortemente inventivo. Così per Boccioni la illuminante citazione dantesca — « torcendo e dibattendo il corno aguto » —, che creando un'abilissima e imprevedibile equivalenza di stile sbalza d'un colpo questa sul livello in cui si mantiene la restante critica d'arte contemporanea. Poi l'accostamento purissimo e profondo di quei « brani superbi di pittura "corsiva" lombarda che nei riguardi della vita si manifestano in forme di popolarità chiara e tranquilla », che nel Moretto richiamano « gli episodi corsivi e placidi nella "Peste" del Manzoni ». Tali coincidenze nuove, palmari e assolute, sono l'indizio di quella simbiosi col tempo preso in esame, che comincia ad attuarsi proprio nel linguaggio, finché una volta e per scommessa non trova addirittura, nella mirabile lettera di *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden*, del '22, un angolo cronologico in un tempo intermedio: nel caso, il momento critico dell'illuminismo serve a sentire e ad intendere la pittura del Seicento. Non tanto *pastiche*, o « scherzo » come la chiama oggi l'autore, questa lettera, interamente valevole come sostanza storico-critica, lo è soprattutto come intendimento e partecipazione al tema trattato. Longhi, in viaggio nel '20-'22 per l'Europa, guarda una raccolta di opere seicentesche con l'occhio suo di esperto della pittura, ma con l'animo

di un intenditore di un secolo prima. Il tema è in tal modo esaminato non da un punto di vista unico, ma dall'orlo di una tangente che si sposta storicamente nel tempo. Ne ha fatta della strada chi, soltanto dieci anni prima, nell'entusiasmo delle sue intuizioni figurative, poteva esser sembrato *seulement un oeil!*

Questo, in sintesi, l'atteggiamento di Longhi nei confronti delle opere. Più complesso si rivela quello tenuto nei confronti delle personalità. Nel saggio sul *Preti* la personalità è risolutamente abolita. Ma è quella una giovanile, e felice, dimostrazione dell'impegno longhiano di pura visibilità, che ha poi buon giuoco a mantenersi tale nei confronti dei contemporanei pittori, e scultori, futuristi. Ma basta che il critico affronti la più diffusa e respirata regione cronologica ch'egli vede aprirsi da *Piero dei Franceschi* verso Antonello e i Veneti, per operare non solo quella che, nell'ambito del presente volume, risulta la più vasta e ardita ricostruzione storica, ma anche per acquistare il senso di un dialogo che corre dall'oggi all'ieri, di un discorso del passato che, acuendo a traverso gli occhi le capacità di ascolto, gli sarà dato miracolosamente captare. «Ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente...». Quella nota appartiene al saggio su Boccioni, ma registra un fatto accaduto durante il saggio su Piero dei Franceschi; e il «monologo di Giambellino» è il primo di una serie di «dischi» rapiti all'ieri, dove anche la psicologia dell'artista acquista la sua grande importanza proprio per la ricostruzione dell'opera. Di fatto si vede con quanta coerenza, e con quanta umana simpatia e comprensione, nasca nel saggio del '14, assieme all'apprezzamento, la limitazione critica di *Orazio Borgianni*, un pittore che Longhi trae dalla dimenticanza e ci mostra, persona viva. Egli infatti, oltre a definirne lo stile, intuisce quello ch'egli non seppe o non riuscì ad essere. Dall'ombra, ci dà un uomo, e un artista che «vide — ahimé — troppo artistica la vita e perciò non abbastanza artistica fu l'arte». In seguito, a proposito di *Orazio Gentileschi*, del '16, è criticamente denunciata proprio «la necessità di seguire in certi casi i riflessi del temperamento dell'artista in quanto essi si ripercuotono nel suo intelletto e nella sua forma». La personalità, per quanto inizial-

mente avvertita come un pericolo, è dunque accettata nella sua complessità. È essa a determinare uno dei più importanti aspetti della critica longhiana, presente già nel saggio sul *Preti*, che consiste nell'avvertire accanto ai fatti positivi i fatti negativi della storia, e tracciare accanto a quella del protagonista la figura dell'antagonista. Questo « prender partito » che è tipico della disamina longhiana, deriva non da gusto dialettico, o, tanto meno, da esteriore ricerca di contrasti, ma proprio dall'intuizione vitale di quello che nella realtà del fatto stilistico tende a porsi risolutamente come valore etico; l'individuazione cioè di quel dramma, inerente all'arte di ogni tempo, che schiera gli inventori, i costruttori tenaci, eroici, dello stile contro gli abili, i manipolatori, gli eclettici. Nel caso del *Preti* il ruolo di antagonista è assegnato al Ribera, e anche se più tardi — 1918 — nella recensione al saggio sulla pittura italiana del Seicento del Marangoni, sarà un po' attenuato, il giudizio su di esso porta qui a rilevare il modo in cui l'artista spagnolo trasferisce nel mondo della luce-forma scoperto dal Caravaggio uno schema realistico « fiammingo », onde la sua bravura viene ad associarsi a quella, in altri tempi, del Van der Goes, e se ne viene a spiegare anche il successo come un ripiegare, nel vizio di gusto di noi italiani, verso quelli che sono i diversivi dallo stile, i facili allettamenti illustrativi. La intonazione polemica e la violenta presa di posizione di Longhi, anche dove appaiono più scandalistiche, nascondono questo fondo di lungamente meditata e infine risoluta condanna nella legge della rigorosa moralità dello stile.

Questa ci sembra la ragione di fondo di certe limitazioni longhiane, che a qualcuno son sembrate quasi determinate da amore del paradosso, e che la nascita vociana dello scrittore in certo senso spiega storicamente. Anche mi sembra che in esse Longhi non faccia che rivendicare per sé quella libertà che è dovuta a ogni artista. « Un pittore, lo si sa, ha il sacrosanto diritto, addirittura il dovere — sotto pena di sconciare il proprio temperamento — di credere legittima soltanto la propria interpretazione della realtà ». Questo scriveva Longhi nel '14 in *Soggiorno romano del Greco*, a commento dell'episodio riferito dal Mancini, secondo cui il grande Theotocopuli, « venendo l'occasione di coprir alcune figure del giuditio di Michelangelo che da Pio erano state stimate indecenti per quel luogo proruppe in dir che se si buttasse a

terra tutta l'opera l'haverebbe fatta con honestà et decenza, non inferiore a quella di buona dipictione ». Non ci sembra un caso che l'anno di questo scritto sul Greco sia lo stesso 1914 in cui vede la luce *Le due Lise*, dove la *Lisa* di Leonardo cede alla *Lise* di Renoir. Di formazione irriducibilmente logica e aristotelica, razionale e antiromantica, per Longhi « l'infinito nell'arte non esiste ». Da qui la sua preferenza manifesta per gli esempi di stile unitario, per la univocità dello stile in un'opera, per gli artisti non sviati da miraggi intellettualistici o scientifici nello svolgimento del loro compito di stile.

Ma la posizione di Longhi quale artista esprimentesi in termini di critica d'arte è spiegata innanzi tutto dalla partecipazione all'arte del suo tempo. In un'acuta recensione già del '12 agli scritti di Fromentin, egli aveva osservato nel critico francese « il ritirarsi di fronte alla polemica che giunge tant'oltre da inibirgli la critica d'arte contemporanea ». Avendolo notato in altri, egli fece attenzione a guardarsi da cotesto difetto. E avendo già apprezzato la campagna di Soffici in pro dell'Impressionismo francese, ecco che la pittura futurista e la scultura di Boccioni trovarono, al pari dell'arte dei quattrocentisti e dei seicentisti, nella sua critica nuovissima, una ricreazione impareggiabile. Anche se il giudizio odierno dello scrittore prova qualche resistenza ad accettare la partecipazione di allora, il saggio sulla *scultura futurista di Boccioni* resta per noi un capolavoro, e le capacità di reinvenzione del linguaggio critico longhiano vi toccano punti memorabili. Si ignori tutto di Boccioni e poi si legga: « Il rabesco organico si diparte sfasciando una ad una le linee-forze — commento ad ogni piano — dal grumo di volumi sfaccettati nel centro del viso. La bocca per non struggersi strizza le semilabbra rimaste al foco dell'ironia — oh! una semplice ironia plastica — commettendole per angolo. Ogni vacuo si rivale perfettamente nel piano contrapposto, come se ci rannicchiassimo nella concavità del primo, poi stanchi e dolenti ci distendessimo a pelle stirata sulla convessità del secondo. L'occhio pieno, si sguscia improvviso nell'altro, la fronte dopo aver accartocciato una bozza che l'aria ha spaccato alla base e riempita gorgogliando, si scava e declina in larga valle, una guancia scende in un piano che si pro-

lunga senza fili oltre un vallo atmosferico, l'altra ribadita in fondo da uno schiaffo di luce si ribatte dietro la spalla cava che sboccia rotando nell'altra, prominente. E, come un brano di carne a marcire sull'orlo di una finestra ellittica, un brandello di guancia riposa plastico sul cavo slanciato dell'orbita — *oeil-de-beuf!* — ». È la descrizione di *Vuoti e pieni astratti di una testa*. E, penso, sarebbe utile fare una riprova: dare per esercizio a giovani e dotati scultori italiani di tradurre plasticamente questo, o altri brani consimili, e poi confrontare il risultato con l'originale. Varrebbe a provare, oltre alle loro capacità d'intuizione figurativa, anche la loro sensibilità linguistica (e questo sarebbe peraltro il lato più difficile della prova). Mi pare dunque che nulla eguagli, nella storia della critica d'arte contemporanea — che per lo più non trova che da baloccarsi con concetti filosofici inaderenti alla forma —, questa forza interpretativa del linguaggio di Longhi caduta in perfetto sincronismo storico col futurismo. A proposito del quale, la lettura dei manifesti e di quanti altri scritti ne accompagnarono la nascita, sistema a cui ci si è ormai abituati, è in fondo assai meno utile criticamente per la comprensione delle opere. Longhi anche su questo metteva in guardia, in apertura del suo scritto sui *Pittori futuristi*. E aveva ben ragione, ché proprio tale abitudine ha ingenerato quel vizio degli artisti, che ormai più non si avverte, del mandare avanti i programmi alle opere, a cui segue l'altro, per pigrizia dei critici, di scambiare le intenzioni per realizzazioni. Si veda al contrario come nel saggio di Longhi, che non parla dei suoi manifesti, è seguita e commentata l'evoluzione nello spirito e nella sostanza delle realizzazioni boccioniane, dall'*Antigraxioso* all'*Espansione spiraleica dei muscoli in movimento*. La profondità critica di Longhi è ancora evidenziata dal fatto ch'egli non si lasci sedurre dalle sirene della modernità, dalle quali saranno in molti a farsi narcotizzare in modo da traversare il tempo nella più beata inconsapevolezza di quello che sia l'arte vera; e si accorga e denunci subito di quale scadente conglomerato sia composto il « *dio ortopedico* » del De Chirico; e per converso, resipiscendo da una iniziale disistima, additi la genuinità del postimpressionismo del Cavaglieri. Egli arriva anche più oltre, ed esami-

nando il complesso stile plastico di Boccioni ne intuisce il pericolo delle possibili semplificazioni espressive, là dove parla di un « senso siluettistico », che « riporterebbe poco a poco la plastica verso un valore di semplice profilo ». Oggi, 1962, che la Biennale premia — ed è il suo maggior merito — il monocrorde Giacometti, si vede quanto queste previsioni fossero giuste e vevoli a lunga scadenza. E in rapporto alla situazione odierna si rileggeranno pure con molto profitto le poche fondamentali osservazioni sugli elementi astratti nell'arte, scritte nel saggio sui *Pittori futuristi*, del '13.

Questa simultaneità di presente e di passato che per la prima volta in forma drammatica si attua nella concezione critica del giovanissimo Longhi, è in fondo il fatto nuovo: quello che pone l'attività del critico sullo stesso piano di quella dell'artista. Se il tempo nostro è — come non può non apparire — essenzialmente critico, va ammesso che quello che il Contini arrivò a definire « manierismo » longhiano viene a costituire la vera dimensione segreta dell'arte del nostro tempo. Di essa potrà partecipare in varia misura l'intelletto stesso dei vari artisti moderni, quelli cioè, la cui esperienza è saturata dall'intelligenza critica dell'arte del passato. Tra di essi l'esercizio critico di Longhi, nato antiaccademico e tale rimasto sia pur nell'essenza dei più vasti e meditati raggiungimenti filologici, si muove *inter pares*. In questo esercizio, ciò che sopravanza la pura inclinazione orientativa del giudizio è *già arte*. Di fatto si noti come l'adesione critica col presente riesca a condizionare e potenziare l'attenzione alle opere del passato, a sentirle, aboliti i tempi, come un fatto attuale. Il richiamo ai moderni a proposito degli antichi può essere tema canonico della critica d'ogni tempo. Con ciò non si può negare un sapore d'inedito al fatto che il Longhi, nel 1913, additi lo studio del Preti alla « modernissima pittura europea ». E altrettanto nuovo appare il fatto che i moderni si trovino far parte della medesima « tastiera atemporale » che soccorre il critico in ogni punto del suo esame dell'arte antica: e dove una più forte corrente fa vibrare l'ago magnetico, nella rosa dei quattro venti dello spirito la direzione giusta è tosto indicata. Inutile rilevare quanto questo nuovo stile abbia attivato nella critica contemporanea il fuoco del-

l'energia comparativa. Ma nei più antichi saggi del maestro noi vediamo questo fuoco non vivere di vita saltuaria, sibbene temperarsi nell'intuizione di verità generali e modularsi nella restituzione viva della storia. Nasce così la più pura filologia artistica del nostro tempo, non arida ma affondata nel pieno dell'umanità, dove le successive revisioni attributive non alterano quella che ivi è raggiunta, e che potremo definire, con altre parole usate da Longhi medesimo in un ammonimento al Dami, del '16, «un'alta e ininterrotta "narrazione valutativa" ove si percorre tutta la scala dei valori con accento lirico ora più dimesso ora più esaltato».

L'illustrazione a colori e quelle in bianco e nero n. 1, 2, 3 e 4 sono tratte dall'opera «Scritti giovanili» di Roberto Longhi edita da Sansoni, Firenze.

LA LETTERA

di

P. A. Quarantotti Gambini

Dopo cena vi fu un lungo silenzio.

I nonni erano rimasti a tavola, nella luce bassa della lampada, e parevano assorti. Paolo, alzatosi, si era ritirato nell'ombra, in una poltrona d'angolo, di fianco al ritratto dello zio Manlio in divisa, alla cui cornice era appuntato un nastro tricolore.

Passavano i minuti, e i due vecchi continuavano a tacere.

Finalmente si levò la voce del nonno:

— Non si può lasciarla così.

La nonna non rispose subito. Passò qualche istante; poi si udì la sua voce, bassa, quasi ella parlasse tra sé:

— No, — ella disse. — Lo pensavo anch'io.

Non avevano fatto alcun nome; ma Paolo aveva capito a chi alludevano.

Dopo la morte dello zio Marco, e quella, ancor più recente, della vecchia Meneghina, non c'era più nessuno che si occupasse di Norma. I nonni dovevano pensare a lei da tempo; ed era — lo si capiva — un pensiero che li crucciava.

Norma era cresciuta; era diventata da pochi mesi, dall'inverno all'estate, quasi un'altra. Magra, con lunghe gambe che le gonnelle coprivano sempre meno, e le ginocchia ancora da ragazzo, un po' forti e ruvide, era dimagrita anche in volto. Aveva smunte le guance, che le formavano, sul volto un po' meno bruno di sole che non gli anni precedenti, due macchie d'ombra; e la bocca invece prominente e rotonda; e, sotto i capelli biondi, due occhi seri.

Ecco, era questo, assieme alla nuova statura di Norma, a sorprendere Paolo e a mettergli quasi soggezione: quei grandi occhi seri, tanto diversi dagli occhi sempre ridenti ch'ella aveva un tempo.

A rivederla, quell'estate, appena ritornato a Semedella per trascorrervi le vacanze, aveva stentato a riconoscerla. Una ragazza, alta, camminava per la stradetta del pozzo, di un passo lungo e un po' lento; un passo che non ricordava quello di Norma: ch'era invece sussultante, vivace, quasi ella avesse sempre voglia di correre e di giocare. Pure era lei.

La prima volta che si trovarono a faccia a faccia (e Paolo, dopo averla veduta da lontano, aveva quasi evitato d'incontrarla) non seppero dirsi nulla.

Paolo guardava quei suoi occhi pieni di luce, in cui c'era adesso, dilatato, fermo, come uno stupore serio. La osservava e pensava che lo zio Marco era morto, e si domandava se lei avesse pianto quando glielo avevano detto. Ma non capì, non riuscì a capire.

— Cosa fai? — le domandò.

— Sto sola, — rispose.

Abitava da sola nella vecchia colombaia; nella torretta, come veniva chiamata. La si vedeva entrare e uscire. E rimaneva anche delle ore lì dentro. Il pranzo e la cena glieli mandavano i nonni di Paolo. Andava a letto presto, e poi Toni la chiudeva a chiave in casa, per andare a riaprirle il giorno dopo. Dicevano che teneva la casa bene, e che lavava, che faceva tutto da sé.

Non si capiva, davvero, se la morte dello zio Marco e della vecchia Meneghina l'avesse colpita. C'era in lei soltanto un'aria estraniata, lontana, e quello stupore serio. Quando usciva dalla torretta, e girava per i sentieri e per i viottoli che conosceva da sempre, pareva si muovesse, esitante, leggermente incantata, in un mondo nuovo per lei. E sembrava vedesse con quello stesso stupore tutti, persino Paolo.

Soltanto una volta egli le aveva visto gli occhi farsi piccoli tra le palpebre e sprizzare il riso, come un tempo, prima ancora che ridesse la sua bocca.

Attese, guardandola coi sopraccigli corrugati.

— Hai visto — disse lei, e il suo riso partì, pazzo, dalle labbra e dai denti che le scintillarono, — hai visto ieri Livia?

Livia era una ragazza triestina, venuta quell'estate a fare i bagni a Semedella; era bella, la più bella di quell'estate, dicevano, e tutti ne parlavano.

— Hai visto il nastro che s'è messa sui capelli?

— No, non ho visto.

— Dovevi vederla. S'è messa un nastro ... un nastro rosso sui capelli ... — Rideva sempre Norma, e Paolo non capiva per quale ragione ridesse, perché a Livia un nastro sui capelli, di qualsiasi colore fosse, doveva star bene. Ma Norma continuava a ridere, scuotendo il capo, e gli occhi le brillavano, piccoli, quasi tra le lacrime; e aveva tutto il viso acceso.

— Dovevi vederla! — ripeté. — Che ridicola!

Paolo guardava la sua testa bionda sul collo esile e alto, ancor più graziosa nel riso, e pensava che anche a lei sarebbe stato bene un nastro sui capelli, dell'uno o dell'altro colore.

— Non l'ho vista, — fece.

A un tratto, mentre egli ancora la osservava, Norma ridivenne seria; e lo scrutò quasi con sospetto. Poi all'improvviso gli volse le spalle.

— Ciao, — disse, e se ne andò.

Adesso, nel tinello, nessuno parlava; e Paolo pensava ancora a Norma e all'impressione di disagio che provava a ritrovarsi con lei.

Più tardi, a letto, udì i nonni parlare a lungo di là nella loro stanza, anche dopo che si furono coricati. E il mattino seguente capì subito, dalle espressioni concentrate e sicure dei loro volti, che qualcosa era stato deciso.

Trascorsero alcuni mesi, passò l'estate.

In settembre, il nonno, che doveva essere stato colpito anche più che non mostrasse dalla morte dello zio Marco, e che adesso sembrava essersi assunto lui tutte le premure per Norma che aveva prima lo zio, disse una sera a Paolo:

— Domani Norma parte. Va in collegio. Se vuoi darle un saluto ...

Paolo corse alla torretta, ma trovò la porta già chiusa da Toni, ch'era poi andato chi sa dove.

Bussò e chiamò guardando in alto; e finalmente Norma si affacciò a una delle finestrelle ovali della torretta, coi capelli pieni di *bigodini* (o diavolini) di carta.

— Ma che fai, Paolo! — gridava, scuotendo il viso, che pareva ancora più piccolo, così da lontano, sul collo esile e dorato. — Vuoi sfondare la porta!

Poi — e Paolo era ancora ansante e Norma non rideva più — non seppero che cosa dirsi.

— Ho sentito ... Vai in collegio? — fece infine Paolo, e cercò ed evitò subito il suo sguardo. Dall'alto della torretta, Norma annuì.

Seguì un altro silenzio.

— Parti domani?

— Sì.

— E ... resterai via a lungo?

— Non so. Sinché vorrà tuo nonno.

— E ... adesso vai già a dormire?

— Sì. Ero già a letto. Devo alzarmi presto.

Le loro pupille s'incontrarono di nuovo (come per sbaglio, quasi non lo avessero voluto), e tutti e due distolsero subito gli occhi e guardarono via. « Perché sono corso qui con tanta furia? — si domandava Paolo, con leggera onta, e si sentiva tremare un po' la gola. — Ora non ho nulla da dirle ». Non aveva più nulla da dirle; e neanche lei a lui, pareva.

— Mi scriverai? — disse tuttavia, rialzando gli occhi verso la finestrella e schivando subito il suo sguardo.

- Scrivimi prima tu.
- Ciao, Norma.
- Ciao.

Quella notte Paolo stentò a prendere sonno. Sentiva, lì nel buio, come un'insoddisfazione, e anche un rimorso. Ripensava ai mesi scorsi ch'era stato così poco con lei, e a quei momenti sotto la torretta — lei alla finestrella coi *bigodini* tra i capelli, e tutti e due che non sapevano cosa dirsi — e qualcosa gli rimordeva. Ripensava alle giornate di un tempo, in campagna e al mare, ai giochi nel campo delle trincee, e all'angoscia di quando l'aveva creduta sepolta, e il suo rimorso cresceva. Il pensiero gli tornava di continuo anche allo zio Marco, che gli anni passati veniva tanto spesso con loro due, e quel rimorso cresceva ancora. Ecco: gli pareva che, morto lo zio, doveva toccare a lui di stare ancor più con Norma. E invece, proprio quell'estate... Questo pensiero gli diveniva intollerabile. « Se fossi stato come gli altri anni in compagnia di Norma, — si ripeteva — se non l'avessi lasciata sola, forse il nonno non la manderebbe in collegio ... ».

Si agitava nel letto, e accendeva e rispegneva la luce. No, non poteva lasciarla partire così. Si sarebbe alzato presto, l'indomani. Doveva tentare qualcosa.

Mentre tutto in casa taceva, anziché abbandonarsi al sonno egli s'inquietava sempre più. E cominciò anche a infervorarsi, pensando a ciò che poteva fare.

A un tratto fu sul punto di scendere dal letto. Lo aveva colto l'idea di correre giù da Norma, per parlarle e consigliarsi con lei. Poteva uscire di casa — per la finestra, socchiusa nella notte, che dava sul boschetto — senza che i nonni se ne accorgessero.

Desiderava, almeno, salutarla meglio di iersera, dirle qualcosa.

Ma no: avrebbe fatto di più. Bisognava mettersi d'accordo con lei, escogitare un piano, e pensare cosa avrebbe detto al nonno, prepararsi a persuaderlo. No, no; era meglio che gli parlasse lei. Ma doveva dirgli cose che lo commovessero. Oppure... ella poteva anche nascondersi, non farsi trovare al momento della partenza. Così il nonno si sarebbe scosso, e più tardi Norma gli avrebbe parlato; e gli avrebbe parlato, sì, anche lui.

Aveva messo i piedi giù dal letto, stava per infilarsi i sandali, e già si sentiva fuori della finestra, nella notte di settembre, tra le ombre scure dei pini che sussurravano, allorché si ricordò che la porta di Norma era chiusa, e che la chiave l'aveva Toni.

Andare prima alla scuderia e svegliarlo? Immaginò il chiasso che avrebbero fatto i cani — Eros per primo — se avesse tirato una sola pietra contro gli scuretti di Toni o se lo avesse chiamato. E poi, Toni aveva forse bevuto, e dormiva giù nella posta di Idran, tra le zampe del cavallo: chi sa che finimondo si doveva fare (e i cani di casa avrebbero svegliato tutti gli altri cani dei casolari sulla collina; già gli pareva di udirli, l'uno qua e l'altro, furiosi) prima di riuscire a rompere il suo sonno di ubriaco. Prima di lui si sarebbero svegliati i nonni, e tutta Semedella.

No, non si poteva.

Meglio fare tutto da solo, domattina. Ma bisognava svegliarsi presto, cogliere il nonno appena alzato, dirgli ...

Gli occorreva una sveglia. Smontò dal letto, passò nella stanza attigua, ch'era deserta. Cercò sui comodini e sul cassettone. Nulla. Dovevano averla presa i nonni.

« Mi sveglierò lo stesso anch'io, la sentirò », pensò misurando, oltre l'andito, la distanza che lo divideva dalla loro camera e immaginando la sveglia sul comò della nonna.

Tuttavia rimase inquieto; gli pareva gli mancasse qualcosa, ora, di modo che tutto non potesse più andar bene come aveva sperato.

Si voltava e si rivoltava di nuovo; e sentiva una scontentezza, quasi un'ira, anche contro di sé, che mal riusciva a vincere.

Un'ira, e anche una commozione, che oscillavano e si fondevano, e infine cominciarono a placarsi, via via che stava sempre più fermo.

Si ritrovava sotto la torretta, una prima volta, e poi un'altra, e un'altra ancora. Ricominciava sempre da capo: tornava a ripetersi tutto ciò che si erano detti, e aggiungeva, a poco a poco, tutte le cose che avrebbe voluto dirle. E scopriva sempre nuove parole e nuovi gesti di lei.

Poi — e stava ormai fermo e gli pesavano le palpebre — cominciò ad ascoltarsi mentre parlava al nonno.

Sì, era così che doveva parlargli. Bisogna commuoverlo. E dimostrargli ch'era possibile tener Norma lì a Semedella.

Doveva dirgli che di Norma si sarebbe occupato lui; e avrebbe potuto farlo perché quell'autunno non rientrava come al solito a Trieste dai genitori, per tornare a scuola lì, ma rimaneva in campagna coi nonni, che desideravano averlo con loro. Avrebbe continuato gli studi a Capodistria, nel ginnasio che tanti anni prima avevano frequentato il papà, lo zio Marco e lo zio Manlio; e, prima ancora, entrambi i nonni.

Più stava per affondare nel sonno e più gli pareva che tutto fosse facile.

Bastava parlare al nonno, magari poco. Sì, sì, alcune parole (preparava una frase). Così.

Fu nel sonno, infine; e, negli ultimi barlumi, si sentì ormai certo che Norma non sarebbe andata via.

Quasi una ferita, all'improvviso, all'impennarsi sonoro, simile a un razzo, dello svegliarino nella stanza dei nonni; e una voglia quasi invincibile, ah! di riabbandonarsi al sonno.

Con sollievo ascoltò sgranarsi sempre più radi gli ultimi suoni. « Ancora un istante ...

qualche istante così... poi mi alzo», si promise, liberato, allorché tutto tacque, ritrovando nel letto la posizione di prima.

Lo accompagnava, in quegli ultimi momenti di riposo, la voce un po' bassa, un po' cavernosa — come sempre al mattino, quand'era ancora a letto — del nonno, che doveva parlare di là con la nonna: simile a un ronzio lontano, gradevole.

Era combattuto adesso, con sussulti che lo riportavano alla coscienza e cedimenti che lo riannebbiavano, dall'impegno di alzarsi e dalla tentazione di lasciarsi riprendere dal flusso caldo del sonno.

Ma perché doveva alzarsi? Norma ... Gli pareva, ormai, che fosse già partita. Era finito; inutile pensarci. E non aveva fatto per lei, iersera, tutto ciò che poteva? Era davvero finito. Norma — lo sentiva confusamente, e tuttavia con certezza — era già via, lontana.

Si ridestò, tutt'a un tratto.

Di là, la voce del nonno non si udiva più.

Balzò a sedere sul letto. Quanto tempo era trascorso?

Non si udiva più nulla. Tutti erano già alzati, e Norma... No, egli doveva ancora parlare, capovolgere tutto; ma bisognava affrettarsi, non giungere troppo tardi.

Lo riprendeva l'impeto di fare, di risolvere tutto.

Si vestì rapido, con le mani che gli tremavano d'impazienza. Ed ecco, via via che gli si schiarivano i pensieri, in quella luce, nell'aria fresca del mattino, la cosa cominciò ad apparirgli molto più difficile che non gli sembrasse di notte.

Parlarne al nonno. Ma era tardi; tutto doveva essere già predisposto da mesi, e in collegio certo la attendevano. E poi non si trattava soltanto del fatto che Norma sarebbe rimasta abbandonata lì a Semedella — a ciò il nonno avrebbe saputo rimediare facilmente, magari dando a qualche altra donna le stanze di Meneghina nella torretta, e affidandole la fanciulla — dovevano esserci altri motivi. Il nonno doveva aver pensato a tutto, anche agli studi di Norma, ch'erano rimasti interrotti dopo le elementari, e chi sa a quante altre cose; e aveva deciso a quel modo — sin dalla notte che lo aveva udito parlare a lungo con la nonna di là nella loro stanza — perché così era meglio per Norma o perché non si poteva fare altrimenti.

Un colpo di zoccolo, davanti alla casa, lo avvertì che faceva in tempo, almeno per riverderla e salutarla. Non doveva essere andata ancora via con Toni: la carrozza, pronta, attendeva lì sotto.

Ma quel segno della presenza della carrozza, e quindi di lei, non diede a Paolo, che aveva temuto di giungere troppo tardi, il sollievo che poteva sperare; o glielo diede un attimo appena.

Avvertì invece un orgasmo e un malessere crescenti; sinché, come in un empito amaro, provò di nuovo scontentezza ed ira, e anche rimorso. Un rimorso diffuso come se avesse fatto in sogno qualcosa che non doveva, e ora non ricordasse più che cosa aveva sognato. Gli restò poi soltanto quell'ira, accresciuta dall'impressione — udendo quei colpi di

zoccolo, forti — di non potere nulla, d'immaginare cose e cose senza riuscire a farle.

Infilò l'andito, fu sulle scale; ma lì si arrestò, esitò, poi si ritrasse. Aveva veduto giù in fondo, davanti alla porta d'entrata, i nonni che guardavano verso lo spiazzo dove attendeva la carrozza, ritti l'una a fianco dell'altro.

Gli venne l'impulso di nascondersi, quasi stesse facendo qualcosa di cui potesse vergognarsi. Sentiva come un'onta per quel desiderio di salutare ancora Norma, e il sangue gli era balzato al capo. No, non voleva che i nonni lo vedessero.

Sapeva dove andare. Si volse verso la porticina che c'era in cima alle scale, e uscì nel boschetto.

Si diresse al solaio della cucina vecchia. Entrò e si avanzò in quell'oscurità, stentando a ritrovarsi. Erano anni che non veniva lì dentro, e le travature del tetto gli parvero più basse di come le ricordava. Si mise carponi e continuò a inoltrarsi, vincendo il ribrezzo per la polvere, che sentiva — molle, tiepida, un po' morta — sotto le ginocchia e sotto le mani.

Raggiunto uno degli spiragli di luce che si aprivano fra le travi e il pavimento, si affacciò.

La carrozza (il calesse che Toni attaccava quando doveva uscire solo, oppure, anziché in serpa, al fianco di persone di poco conto) era lì, sotto il grande pergolato su cui già ingiallivano le foglie, con alle stanghe un vecchio cavallo; un baio venuto tempo prima con certi carri dalla tenuta di Torre, e che il nonno aveva trattenuto a Semedella per rimetterlo un po' in gamba, perché era tanto malandato da fargli temere che non riuscisse a percorrere la strada del ritorno.

Anche il finimento, tutto screpolature e rattoppi, era il più brutto e frusto che ci fosse in casa, lo stesso che Momi aveva chiesto al nonno per l'asino, e che Toni si ostinava a non volergli cedere.

Era dunque quella la carrozza per Norma; la mandavano via sul legno più sgangherato e con un cavallo che non stava in piedi.

Lo scontento e l'ira che non aveva vinti ma solo ricacciati in fondo a sé, quasi in attesa, traboccarono all'improvviso contro Toni. Si mosse e si agitò lì dov'era, come in una trappola, sempre carponi, e urtò il capo contro una trave, e per qualche istante non vide e non capì più nulla, stordito dal colpo; e allora l'ira lo sconvolse.

— Stupido di un Toni! — mormorò. Si ricordava della scarsa simpatia ch'egli aveva sempre dimostrata per Norma, dell'ironia con cui soleva parlare di lei, e di quel suo scuotere il capo quando gli avveniva di nominarla, mormorando come al solito: — Donne! Donne! — quasi deplorasse chi sa che e quasi Norma fosse già una donna.

Perché non aveva attaccato a un'altra carrozza, più decente, Idran oppure Ungar? Gli parve in quel momento, mentre il capo gli doleva come se si fosse tagliato la cute, che fosse lui, Toni, la colpa di tutto.

Chi se non lui, che oggi la trattava così, come una serva cacciata via (non poteva guardare il calesse, il cavallo scheletrito e quel finimento pietoso, senza che di nuovo l'ira lo sconvolgesse, con l'impulso di correre giù e di attaccare un altro cavallo a un altro legno), chi se non Toni poteva aver messo su il nonno contro Norma? E chi sa che cosa era stato capace di raccontargli — magari credendoci, perché se l'era sognata nei fumi del vino —, lui che dal nonno era stato incaricato di tener d'occhio Norma e di chiuderla ogni sera nella torretta.

Gli bastò vederlo, quando Toni comparve fuori dalla scuderia — sollecito, quasi correndo —, per essere certo ch'era stato così e per sentirlo odioso, nonostante l'amicizia che nutriva sin da piccolo per lui. Correva infilandosi la giacca; e, appena fu sotto il pergolato, si accarezzò i grossi baffi bianchi, a più riprese, come faceva quand'era soddisfatto. Era una buona giornata per Toni, si vedeva; era limpido, *sincero*, senza le nebbie, le commozioni e i torpori del vino, e senza quell'aria cupa che lo prendeva quando sentiva il bisogno di bere. Era svelto e contento. Non avrebbe bevuto, quel giorno; si era svegliato lieto e continuava a fare tutto lietamente. Gli occhi gli brillavano e si accarezzava di nuovo i baffi.

« Sciocco! — pensò Paolo — è felice di condurla via, ma vedremo se non gliela faccio pagare ».

— Toni! — stava per chiamarlo, e non sapeva che cosa gli avrebbe gridato. Avrebbe voluto scuoterlo, impaurirlo.

Si sentì con fierezza vorticosa, in quegli istanti, il padrone, il successore del nonno; e Norma, all'improvviso, era sua moglie. Non gli era mai avvenuto di pensare a questo; ma ora sentiva ch'era così. Tutti dovevano obbedirgli, specie Toni; e Norma era sua, e dovevano rispettarla, era la padrona.

Nell'angolo tra il pergolato e la casa comparve il nonno; e, dietro di lui, la nonna.

— L'hai svegliata un'ora fa, Toni? È già pronta? — fece il nonno, guardando l'orologio che teneva aperto in mano, e poi, oltre i pioppi del Prato, di là dal ponte, dove s'intravedeva il vaporetto bianco attraccato al molo. — Mancano pochi minuti...

Norma sopraggiunse in quel momento su per le scalette, seminascosta tra le piante sempreverdi, che dal sentiero del pozzo saliva al terrapieno davanti la casa; e Paolo restò stupito del modo com'era vestita: tutta in nero con una specie di mantelletta, anch'essa nera, sulle spalle; e al collo le si vedeva un collarino candido. Anche le scarpe erano nere, e le calze (ch'egli le vedeva per la prima volta, perché era stato con lei soltanto d'estate) erano grigie; ed era curioso come le facevano diverse, più eleganti, le gambe che nude parevano un po' forti.

Non si affrettava; veniva del suo passo lungo e lento di fanciulla alta.

Appena visti i due vecchi e Toni che l'attendevano, arrossì leggermente, e i suoi occhi corsero alla nonna (di cui aveva avuto sempre riguardo, e — Paolo se ne ricordava — da piccola anche paura) e le sorrise in quel suo modo grazioso, piegando un po' il capo.

Ciò che Paolo osservò nei momenti che seguirono — per la meraviglia che non poté non provarne — fu soltanto il sorriso della nonna: un sorriso subitaneo, inaspettato sulla sua faccia severa, di commozione e d'ammirazione, che la rischiarò e la illuminò come rare altre volte.

Poi egli portò lo sguardo sul nonno, che si era avvicinato al calesse e gridava.

— Come! — lo si udiva, concitato. — Hai attaccato questo brocco? Ti avevo pur detto...

Toni sfuggiva i suoi occhi. Si era fatto scuro, e posava una mano sulla groppa scarna del cavallo.

— Si è rimesso, — mormorò. — Vedrà come trotta. — E gli accarezzò la groppa, sulla quale trascorse un tremito, come se l'avesse punta un tafano.

— Ma cosa ti è saltato in mente? Sai che ti avevo detto ... — gridò ancora il vecchio avvicinandosi di più al calesse, ed estrasse di nuovo l'orologio. — Hai ragione tu perché mancano pochi minuti. Se no, ti farei attaccare Nina al biroccino.

Nina era la cavalla più bella e di più bel passo che avesse il nonno; giovane, baia scura; e viva, veloce e delicata; e affettuosa e gelosa anche, come una ragazza; ed era la sola che il nonno talvolta guidasse nel biroccino, facendosi accompagnare da Paolo. Non la dava mai a Toni, che aveva la mano pigra e dura e che poteva guastarle la bocca, diceva; perciò la sorpresa, e insieme la soddisfazione, quasi la rivincita di Paolo su Toni, fu ancor più grande. Il nonno, se non fosse mancato il tempo per staccare e riattaccare, avrebbe fatto accompagnare Norma col suo biroccino e con la sua cavalla preferita: e questo doveva essere l'ordine che aveva dato a Toni già la sera innanzi.

Norma era rimasta con la nonna, che le diceva qualcosa, tra la casa e il pergolato; e aveva sempre, nell'ascoltare, quel suo modo deferente e grazioso. Annuiva, e i capelli, che parevano più biondi sul nero, le oscillavano ondulati sopra la mantella. A Paolo parve di rivederla alla torretta, come si era affacciata al suo richiamo, con tutti quei *bigodini* di carta sul capo; tuttavia non si capacitava ch'ella avesse imparato, vivendo sempre in campagna, a mettersi così bene. Poi si ricordò di ciò ch'ella gli aveva raccontato di Livia, che si era infilata un nastro nei capelli, e di quel suo ridere pazzo; e capì che Norma doveva aver sempre osservato le villeggianti, morendo dal desiderio di essere come loro.

Ma non era come loro neanche adesso. Visto meglio, quel vestito di collegio aveva la gonna troppo lunga, da donna anziana; e il cappello, pure nero e con la fodera bianca — glielo scorgeva soltanto ora —, che teneva infilato per l'elastico al braccio, un cappello tondo e con le ali larghe, era invece di quelli che portano le bambine. E arrossata, quasi rude, da ragazza che ha lavorato, era la sua mano un po' grande che reggeva un involto.

La nonna doveva averle spiegato qualcosa indicandole una valigia di tela all'antica, a strisce grigie e blu, ch'era già caricata sul calesse, accanto a un fagotto legato con lo spago; e adesso, salutandola, s'illuminò di nuovo. Ma non si avvicinò con Norma al calesse, accanto

al quale attendeva il nonno. Ritta nella sua alta statura, la nonna rimase ferma un po' indietro, ai limiti del pergolato.

— Sì, è l'ora, — fece il nonno, inquieto, — Toni!

Allungando le gambe con sforzo, Toni montò sul calesse alto e antiquato (lo stesso che durante la guerra si trovava nel tinello-cantina), e afferrò redini e frusta.

— Ricordati: — si rivolse il nonno a Norma fissandola serio, quasi con cruccio, come sempre quando raccomandava qualcosa, e alzò l'indice, — a Trieste, allo sbarco del battello, ti attende una signora. Vai con lei, ti accompagnerà per tutto il viaggio.

Disse queste parole, e fissò ancora Norma; e Paolo ebbe l'impressione di vedergli tremare la moschetta sul mento. Il vecchio aveva abbassato l'indice, e continuava a fissare Norma sempre più serio, con vero cruccio ormai, e la moschetta di nuovo gli tremò. Sinché — fu un attimo — Paolo lo vide aprire precipitosamente le braccia, stringerla a sé e baciarla sull'una e sull'altra guancia. Poi — quando Norma montava sul calesse, con un balzo della persona sottile sulle gambe forti, e la gonna stretta per poco non le si strappò — egli corse via senza voltarsi, e a Paolo parve di udire come un mugolio.

Si voltò invece Norma, mentre il cavallo già si muoveva. Sorrise di nuovo, e disse soltanto poche parole, arrossendo in tutto il viso; e le raccolse la nonna, ch'era rimasta ritta e seria lì dietro:

— Grazie di tutto, — disse.

Era, pur nel rossore, quel suo sorriso di fanciulla, ancora una volta; ma, quando tornò a guardare davanti a sé, verso il cavallo, l'angolo della bocca le si scompose, le si piegò. Curvò la testa; e le sue spalle, nella mantelletta nera, ebbero alcuni sussulti sempre più rapidi. Poi portò le mani a coprirsi il volto, e si udirono i suoi singhiozzi sopra lo stridore del freno.

Correre.

Ha lasciato il boschetto, ha scavalcato il muro di cinta, attento alle lance della ringhiera; attraversa il prato delle trincee (che tuffo indietro, all'improvviso: che tumulto di ricordi, e che orgasmo, quasi come quel giorno!); si getta per i campi laggiù, e balza, oltre gli sterpi del fosso, sulla strada della colomba, che scende dal monte tutta sassi e dorsi di roccia levigata.

«Giungere al cancello prima del calesse. In che punto sarà? Toni ha già aperto il freno?».

Saltando tra i sassi — i piedi gli incespicavano, sentiva come una mano che gli premesse il costato e gli pareva che il fiato non gli bastasse — immaginava il calesse scendere giù per lo stradone, neanche cento metri più in là, dietro la casa dei coloni e la casa dei sarti. Gli pareva di vedere il calesse con Toni e con Norma; lui un po' curvo sulle redini, e lei, già diritta, che si asciugava gli occhi ma non riusciva a trattenersi dal guardare ogni tanto

verso la torretta. Il legno sobbalzava nella discesa (« Dove sarà? In che punto sarà? » si chiedeva Paolo), e alle porte e sul ciglio della strada c'erano i coloni, con facce intontite, fattisi là per salutare Norma: Lucia vecchia, Lucia giovine, Momi, Ersilia, Irma, e i ragazzi: Marietta, Guido, Bruno e Renato, e persino Lena la scema; tutti.

« Ecco, se giungo alla svolta là in fondo prima che ... »

Ahi! Immaginò in quell'istante Toni (il calesse doveva essere ormai al termine della discesa) girare la manovella del freno. — Ihe! — diceva, e sfiorava con la frusta la groppa del cavallo; e quello ergeva il collo, e via al trotto. « Non li raggiungo più ».

Si tese nello sforzo d'impedire col pensiero a Toni di lanciare il cavallo. Farlo ritardare! Almeno pochi secondi, qualche attimo.

« Se fossi corso prima... ». Bisognava lasciare più presto il solaio, non attardarsi a guardare da quel pertugio mentre Norma salutava i nonni. Ma proprio là, mentre il nonno correva via con quella specie di mugolio, come un « Uuuh! » reiterato, egli aveva sentito tutt'a un tratto qualcosa che gli si torceva dentro. Gli aveva fatto groppo, urlando, una ribellione ch'era ormai inutile, e che tuttavia era più grande di lui, e violenta sino a fargli male, come da piccolo il giorno in cui si era accorto a tavola di aver mangiato (e non poteva più rimediare, era ormai accaduto) la pecorella Liletta.

Era partita su quello stesso calesse, Liletta, e da quello stesso punto, sotto il pergolato. E l'aveva condotta via Toni.

Correre, ancora.

Precedere il calesse, giungere al cancello prima di Toni e Norma.

« Dovevo scendere prima, giù per lo stradone, e nessuno mi avrebbe visto, anziché chiudermi in quel solaio ». Non voleva essere veduto; per questo faceva quel giro invece di inseguire il calesse giù per lo stradone. Adesso, non appena alla svolta, doveva gettarsi sulla strada della colonna e raggiungere per di là il cancello. « Arriverò ». Era un percorso lungo il doppio dell'altro che stava facendo Toni.

Più presto. Ancora un balzo. Invece rallentava, ormai, con tutto il fiato in gola, e incescicava nei ciottoli.

Guardava a sinistra, cercando di distinguere, oltre la vigna le siepi e gli alberi, se il cavallo era già lì. Non lo si scorgeva; le foglie, sebbene andassero ingiallendo, erano ancor fitte.

Emergeva invece là in fondo, ora alta e ora bassa nei sobbalzi della corsa, la torretta della colombaia; la casa della vecchia Meneghina e di Norma; e quella torretta finì per correre via con lui, sempre sobbalzando. E la finestrella ovale, e lei affacciata coi *bigodini* di carta, cominciarono ad apparirgli e a riapparirgli, in quei sobbalzi, anche se guardava davanti a sé sulla strada.

— Mi scriverai? — le domandava.

— Sì, appena arrivata, se tu mi prometti che mi rispondi subito.

Sì, le avrebbe risposto subito; sentiva già l'ansia di scriverle.

— E tu verrai a trovarmi? — chiedeva lei.

— Sì, appena posso.

Risalendo a casa per la stradetta del pozzo dopo averla salutata, si era voltato a guardare un'ultima volta verso la colombaia, e gli era parso che la finestrella fosse socchiusa. E lei guardava, lo seguiva mentre andava via; ma subito, vedendolo voltarsi, si era ritirata, ed egli in quell'attimo aveva potuto scorgerle gli occhi: grandi, quasi volesse dirgli ancora qualcosa e si trattenesse.

Era stato così? Lei alla finestrella mentr'egli andava via, e lo guardava con quegli occhi, e si era subito ritirata ... Era vero? Oppure, ripensando a quei momenti, lo aveva soltanto immaginato durante la notte?

— Normaaa! — urlò, arrestandosi e agitando tutt'e due le braccia, con quanto fiato aveva ancora in petto. — Addio! Addio! Norma!

Era giunto all'incrocio tra la strada della colomba e la strada della colonna. Un fragore di ruote e di zoccoli là in fondo a sinistra, dove lo stradone del nonno sboccava sulla strada provinciale; e, nello stesso istante, un altro suono, lungo, soverchiante, in cui la sua voce si perdettero: il fischio del vaporetto. E negli occhi la vista repentina del cavallo, di lei, di Toni: la carrozza che usciva dal cancello e imboccava, dietro l'edificio basso e grigio della stazione ferroviaria, il ponte, la lunga via, dritta come un tiro di schioppo, che portava a Capodistria.

Non si fermò, aveva ripreso a correre.

«La bicicletta, se avessi qui la bicicletta ...»

Ma com'era veloce, quel brocco. Aveva ragione Toni, si era rimesso. Era uno di quei cavalli alti, che sembrano lenti ma divorano più strada, con le loro gambe lunghe, che non certi cavalli piccoli e vivaci.

E quella macchia scura, che correva e balzava tra il cavallo e il calesse, che cos'era?

Eros. Lo si vedeva, là sul ponte, rincorrere il calesse e spiccare quei salti, ancora, verso Norma; e lei, con la mantelletta che le sventolava dietro le spalle, si sporgeva a guardarlo e lo salutava con la mano. E il cane pareva impazzire, ogni volta, e saltava alto, come se volesse balzare nel calesse.

Si distinguevano sempre meno, ormai; erano già oltre la metà del ponte.

«Non mi ha udito, — pensò. — E non mi ha visto». E ristette, mentre il calesse, una macchia grigia e nera, s'impiccoliva sempre più.

Fermo, si accorse di quant'era sudato. Era giunto al cancello, e guardava sempre sul ponte, ove il calesse andava sparendo. Poi, quando ebbe svoltato sottoriva correndo verso il molo, lo rivede, ora sì e ora no, dietro le barche del mandracchio. Le sue labbra, mentre guardava laggiù, si mossero alcune volte, ma non disse parola; si era portato la mano alla

fronte, ributtò indietro i capelli, e se li tenne stretti così qualche istante; poi si asciugò il sudore.

« Se giungevo qui al cancello un istante prima... ». Bastava un cenno a Toni, e sarebbe saltato sul calesse in corsa e l'avrebbe accompagnata.

A un tratto si oscurò, e subito — dopo aver guardato sulla collina, verso casa — si trasse dietro uno dei piloni del cancello, e stette là, nascosto a chi potesse guardare dall'alto.

Il vaporetto bianco dal fumaiolo nero e rosso, alzato un altro fischio, debole, si staccava dal molo.

Paolo lo vide arretrare rapidamente là nello specchio d'acqua tra Capodistria e Samedella, col solito sommuoversi di spuma intorno all'elica — un cerchio candido, dentro a un altro, verde, che ribollendo si allargavano sempre più —, e poi volgere la prua, dal mezzo del golfo, verso il profilo scosceso e terroso di Punta Grossa, che si distingueva piccolo tra cielo e mare.

Con le spalle appoggiate al pilone e le mani in tasca, egli rimase là sinché sull'azzurro del cielo non si vide se non una fumata, che diveniva una macchia sempre più grande e più lieve, e, sul blu profondo del mare, lunghissima, una scia.

Passò un carro e si udirono cigolare i basti dei buoi, trillarono campanelli di biciclette, una macchina imboccò il ponte e scomparve lasciandosi dietro una nuvola di polvere.

Con le mani sempre affondate in tasca, Paolo si ritrovò di là dalla stazione, sulla massicciata della ferrovia, davanti all'argine delle saline.

Era strano; cominciava a sentirsi più leggero, adesso, quasi liberato.

Respirava con piacere quell'aria mattutina, e procedeva sull'argine. Si guardava tutt'intorno, e provava — lì solo a quell'ora fra l'erba e l'acqua — un'impressione, sempre più piena, di benessere. Di un benessere leggero e limpido come quell'aria e quell'acqua. « Quanto è bello! Mi alzerò qualche altra mattina così presto ».

Là in fondo, dove due argini s'incontravano, un uomo senza calzoni, nudo sino alla cintola, stava curvo nella corrente a tastare qualcosa sott'acqua. Avvicinandosi, Paolo vide che una rete, alta fuor d'acqua, era tesa tra i due argini; e più in là, nei punti ove gli argini erano franati, correva, infissa a paletti e a canne, una specie di stuoia di paglia, anzi — inoltrandosi poté distinguere meglio — fatta di quelle canne sottili che si addensavano verso terra nei fossati delle saline. Quella stuoia — gialla come di stoppia, perché le canne erano secche — chiudeva le brecce da cui l'acqua, nelle ore di colma, ossia d'alta marea, poteva straripare fuori dagli specchi interni.

« Preparano un *seraio*, una serrata », pensò ricordando la pesca nel fango, pullulante e favolosa, che lo aveva appassionato un tempo. I pescatori, quando la luna stava per portare una grande secca, disponevano con la colma quelle chiuse, per impedire ai pesci, al so-

pravvenire del riflusso, di uscire con l'acqua verso il mare aperto. Asciugatesi le saline, i pesci restavano tutti sul fango (nei tratti più infossati dei canali guizzavano interi grovigli d'argento) e allora bastava andar lì e raccogliarli.

Sino a quando i *serai* si sarebbero fatti ancora? Per poco, forse; a Capodistria si parlava da anni della bonifica che avrebbe trasformato le saline, ormai abbandonate e malsane, in una distesa di campi.

L'uomo, laggiù, uscì dall'acqua risalendo sull'argine ove procedeva Paolo. Infilatisi i calzoni senza essersi asciugate le gambe, veniva verso di lui con un dondollo lento.

Aveva un corpo robusto, d'uomo; ma la faccia, sul collo muscoloso, era di ragazzotto.

Paolo lo riconobbe, prima ancora che gli fosse vicino, dal colore dei capelli. Era Nando.

Con la ruga che in certi momenti gli s'incideva di colpo tra i cigli, Paolo si volse e portò gli occhi alla collina e alla strada per cui era disceso a precipizio cercando di raggiungere il calesse. « Che mi abbia veduto? »

— Viva!

— Viva! — rispose Paolo, e fissò Nando con cruccio, quasi con sospetto.

Nando, rispondendo al suo sguardo con uno sguardo strano, e inquieto, come se dovesse scusarsi, gli disse ch'era venuto a controllare le chiuse. — Facciamo un *seraio*.

Gli raccontò poi di sé, senza che Paolo gli avesse domandato nulla. Il padre gli era morto, dopo una notte di fortunale che anche Jajo e Bepi si erano quasi assiderati a bordo, e adesso erano padroni della barca i suoi fratelli e lui; e anche la casa era di tutti e tre, e alle sorelle avevano dato poco o niente, ma erano sposate e una vendeva in pescheria.

« No, — si assicurò Paolo, — non deve avermi veduto ».

Gli coceva come di una debolezza l'aver fatto quella corsa pazza per raggiungere Norma. E non riusciva più a ritrovare, dentro di sé, tutto ciò che lo aveva sconvolto e incalzato; tutto era come esaurito in lui, sin quasi a fargli desiderare — pure con un lontano rimorso, cui subito reagiva — che il vaporetto doppiasse presto Punta Grossa e sparisse.

Nando, che aveva ancora quei suoi capelli color paglia, forse appena appena un po' più scuri, continuava a parlare; e ciò stupì Paolo, che lo ricordava taciturno. Anche la sua fieraZZa sembrava avesse ceduto; Paolo lo guardava disorientato, e a disagio. Nando aveva un'espressione a momenti presuntuosa (quando parlava della *sua* barca e della *sua* casa) e a momenti umile; e talora presuntuosa e umile insieme, in un modo curioso e anche ottuso che dispiaceva a Paolo sempre più. Jajo, il suo fratello poco più grande di lui, era sotto le armi in marina, diceva, imbarcato a bordo di una corazzata, e conosceva molti ufficiali.

Paolo notò con fastidio com'egli calcava quella parola: *ufficiali*.

— Anch'io andrò presto sotto le armi, — diceva Nando. — Andrò volontario. E tu?

— Io? No, non tanto presto. Devo prima finire gli studi.

— E ... — diceva ancora Nando, guardandolo quasi infatuato, — diventerai *ufficiale*?

Mentre lasciavano insieme le saline, Nando ricominciò a parlare dei suoi interessi.

— E tu — domandò a un tratto — cos'hai *di tuo*?

— Nulla.

Lo ascoltava appena; quella voce gli giungeva come un ronzio. Laggiù, in fondo all'azzurro del vallone, il piroscafo si distingueva ancora. Lo rivide interamente, ma piccolo come un'unghia, allorché, girando per doppiare Punta Grossa, riapparve di fianco. E, prima che sparisse, sentì suo malgrado, ma solo un attimo, il fiato sospeso.

— Eh! — trasalì. — Cosa dicevi?

Non riusciva ad ascoltare Nando. Faceva soltanto di sì, di sì, col capo. E ogni volta che si volgeva verso di lui restava ammirato, quasi con sorpresa, del suo bel corpo di marinaio, ossuto e muscoloso; e quell'ammirazione non diminuiva ma accresceva il dispregio che provava per la sua nuova mentalità. Ciò che guastava Nando era — lo capì — proprio il non essere più quello che la sua età e il suo fisico avrebbero voluto, ossia un ragazzo, un mozzo; bensì un padrone, ormai. E si sentì allora, con una lieve ebbrietà che gli faceva sollevare il volto contro la brezza e respirarla a fondo, lontano da lui, lontano da tutti: libero e solo.

Nando parlava adesso delle fabbriche di sardine sott'olio di Isola; parlava e s'interrompeva, e in quelle pause si voltava a guardarlo, come in ansia.

— Tuo zio, quello grasso coi baffi bianchi, — disse finalmente, — è uno dei proprietari della fabbrica grande ... — e stette di nuovo a guardarlo con due occhi che parevano spaventati.

Paolo annuì col capo, sebbene non capisse bene a quale suo zio Nando intendesse alludere. A una certa età, chi non era grasso coi baffi bianchi?

Il vaporetto era scomparso oltre Punta Grossa. Solo un po' di fumo restava nell'aria, e si dissolveva, laggiù in fondo al vallone.

Cercò in sé il rammarico per la partenza di Norma; ma non sentì nulla. Non si turbava più, e se ne stupì. Sentiva invece di nuovo quell'ebbetà, quasi una lieve vertigine. Respirò con piacere. Provava ancora, lì nel mattino, quell'impressione, sempre più larga, di leggerezza. Camminava, senza ascoltare Nando, col capo alto e con le mani in tasca.

Norma era partita. Era meglio così, forse. Sì, era meglio così.

Provava, in quell'esaltazione, anche orgoglio. Si sentiva, per la prima volta, più forte: un uomo.

Mentre Nando continuava a parlargli, ed egli ormai non annuiva nemmeno più, si trovò ancora una volta sotto la torretta. E guardava in alto, verso la finestrella, con le mani in tasca.

— Mi mandano in collegio! — diceva Norma. — Pensa, mi mandano via, in collegio!

— È naturale, — rispondeva lui.

E lei parlava ancora, sempre in quel modo, e lui guardava altrove e rideva, tenendo sempre le mani in tasca.

— Ciao! — la salutava poi. — Cerca di trovarti bene. Non piagnucolare. Non fare la bambina. — E se ne andava fischiando.

— Puoi? Potrai? — Udì la voce di Nando, ansiosa, come se da lui dipendesse chi sa che.

— Io? Cosa?

— Te l'ho detto. Se si potesse ... cedere alla fabbrica... Lì c'è tuo zio. Quando si è pescato molto e non riusciamo a vendere tutte le sardelle...

S'informò chi fosse quello zio, stette ad ascoltare; promise di parlargli. Gli era rinata, all'improvviso, tutta la vecchia cordialità per Nando; e lo salutò infine, in fretta, promettendogli, come se la fabbrica fosse sua, che le sardelle sarebbero state acquistate.

— Oh, Polin! — fece Toni sorridendo. — Già alzato? Come va?

— Bene, — rispose Paolo, e sorrise anche lui.

Non gli era rimasta contro Toni neanche l'ombra dell'ira di un'ora prima. Se n'era accorto trovandoselo davanti, adesso ch'egli aveva già staccato il cavallo dal calesse e andava, in maniche di camicia, coi secchi al pozzo. Al contrario, provava rimorso di aver pensato male di lui, ch'era buono e semplice, e sentiva per lui anche un impulso di solidarietà, come da piccolo.

A tavola, quel giorno, i nonni parlarono poco.

« Sono vecchi, — pensava Paolo. — Si sono commossi, e non sanno reagire ».

— Ma tu dov'eri stamattina? — tornò a domandargli il nonno, quand'ebbe finito di mangiare. (La sua bottiglia di vino vecchio era davanti a lui, ma non l'aveva quasi toccata, e nemmeno ora la sua mano, più inerte del solito sulla tovaglia, si muoveva per riempire il bicchiere). — Dove sei stato che non ti abbiamo veduto?

Anche la nonna lo scrutava, seria.

— Te l'ho detto. Alle saline. Fanno un *seraio*. Volevo vedere ...

— Norma è partita, lo sai? — lo interruppe il nonno con dolcezza. — Non l'hai neanche salutata ...

— Sì, — rispose in fretta, e si agitò suo malgrado sulla seggiola, — ci siamo salutati iersera. Sono sceso alla torretta quando mi hai avvertito che doveva andare in collegio ...

Senza dire nulla, i nonni lo guardarono in modo strano, come se non gli credessero, o come se sotto ci fosse qualcosa che non andava e lui non osasse dirlo. La nonna, specialmente, lo guardava diritto in viso cercando di penetrarlo, di capire; e già appariva tra perplessa e indignata.

Paolo abbassò gli occhi sulla tovaglia, e prese a schiacciare tra pollice e indice le briciole del pane.

Tremava. Sentiva che non avrebbe resistito. Sarebbe scattato al primo rimprovero;



I - Orazio Gentileschi: *S. Francesco testamento dell' Angelo*

Roma - Galleria Orsini



2 - Artemisia Gentileschi: *L'Inclinazione*
Firenze - Casa Buonarroti

e, stando così a capo chino, già lo attendeva, e quasi bramava di udirlo. « Norma, Norma e sempre Norma! — stava per gridare. — Lasciatemi in pace. Basta con Norma ».

E sapeva di avere torto, soprattutto di fronte alla nonna, che non solo non si era mai occupata di Norma prima della sua partenza, ma aveva addirittura cercato, quand'erano bambini, di tenerlo lontano da lei. E anche il nonno, del resto, aveva cominciato a scendere alla torretta e a preoccuparsi di Norma soltanto dopo la morte dello zio Marco.

Gli giunse la voce del nonno; e le cose che disse, calmo, quasi senza rimproverarlo, capovolsero tutto dentro di lui, proprio quando meno se lo aspettava.

— Ti ho chiamato un pezzo, — diceva. — Appena Norma andò via con Toni e mi dissero che ti eri alzato e ch'eri uscito, ti ho chiamato e ti ho fatto cercare da per tutto.

Tacque un momento, poi tornò a guardarlo:

— Volevo dirti di montare in velocipede e di raggiungere Norma al molo. Era bene se l'accompagnavi sino a Trieste.

Un tuffo, che gli parve gli succhiasse via tutto il sangue; poi, curvo sul manubrio, il respiro in gola, si trovò in bicicletta. Scendeva a freno aperto, in volata. Lo stradone, il ponte, e là in fondo — piccolo, ma s'ingrandiva sempre più — il calesse. Ed Eros che spiccava quei balzi; e su tutto, incalzante, il fischio del piroscifo. Giungeva al molo, lasciava la bicicletta, balzava a bordo.

— Tu qui?

— Mi manda il nonno. Vuole, ha detto, che ti accompagni sino a Trieste.

Si sentì, lì sulla seggiola, come sul sellino; ma era nel vuoto, le ruote correivano nell'aria.

Poi, quasi fosse smontato, tornò a sentire, dure, le piastrelle sotto i piedi; e tutto era in lui capovolto. « Norma! Norma! — gridava dentro di sé. — Potevo accompagnarti, non di nascosto ma davanti a tutti. E potevo dirlo: lo voleva il nonno. Era lui che me lo ordinava; io gli obbedivo. Potevo farlo davanti a tutti ».

Brancolava. Pensò alle saline, a Nando, a come l'aveva schernita l'ultima volta che aveva immaginato di ritrovarsi sotto la torretta; e tentò, si sforzò di farlo ancora: no, non riusciva più. Tutto si era rovesciato; ed egli era scoperto davanti a sé.

Si agitò, quasi si contorse, senza lasciare la seggiola.

— Ah! — rispose, e nello stesso istante sentì tutto il viso inondarsi di caldo. — Se me lo dicevi iersera ...

Guardare la bottiglia del nonno, mentre il mento gli tremava. Guardare la bottiglia. « Moscato rosa 1895 ».

— Emma! — esclamò il nonno, quasi in orgasmo, come se si fossero dimenticati chi sa che, — le abbiamo dato un pezzo del « pane di Pia »?

Era abitudine del vecchio offrire alle persone care le stesse cose che mangiava lui; ed

egli aveva sempre, a tavola, qualcosa di diverso dagli altri; era, poi, un suo segno d'affetto offrire una delle cose che gli piacevano di più; e tra queste il « pane di Pia », una specie di panettone con le uve passe che zia Pia gli preparava ormai da anni, da quando era rientrato a Semedella dopo la guerra. Andava lui stesso a prenderselo ogni settimana con la carrozza a Isola, oppure glielo portava zia Pia, scendendo dal treno assieme a Bubù, un cagnolino ch'era succeduto a Musetto e ch'era proprio un Musetto bianco, anziché nero; piccolo festoso e ricciuto, con alcune macchie marrone.

— Sì, — rispose la nonna. — Non vedi? — E indicò sulla tavola il panettone, ch'era quasi dimezzato dal giorno innanzi.

Poi la nonna restò nella sua attitudine seria; ma tutt'a un tratto un baleno le passò sul volto:

— Com'è diventata graziosa! — esclamò con impeto. E provò a ripetere, sorridendo e piegando leggermente il capo, il saluto che Norma le aveva fatto appena apparsa sullo spiazzo davanti casa.

Il nonno pareva assorto, ma aveva gli occhi vivissimi, ridenti, e tratteneva un sorriso a fior di labbra, tra i baffi e la moschetta, come quando riandava i suoi ricordi.

Paolo guardò di nuovo la nonna, con piacere. Era tutta illuminata, e sorrideva ancora; ed era anche un po' rossa in volto, come sempre quando provava un impulso d'indignazione o d'ammirazione. Strano: seria, severa, anzi rigida con se stessa e con tutti — tranne che col nonno — era bastato un sorriso di Norma a conquistarla. Adesso Paolo sapeva che Norma avrebbe potuto diventare la ragazza più frivola del mondo, la ragazza più in contrasto con le abitudini austere della nonna, e lei avrebbe continuato ad ammirarla, a volerle bene e a difenderla, con un'indulgenza che non sapeva trovare in sé per tante ragazze brave che mancassero di quella grazia.

Quella notte Paolo stentò di nuovo a prendere sonno. Stava per assopirsi, ma si risvegliava continuamente; e si agitava, mutava ogni volta di posizione. Si ritrovava senza sosta a bordo del vaporetto. Accompagnava Norma. L'accompagnò infinite volte, e ogni volta era una cosa diversa. Il battello arrivava a Trieste, lei scendeva coi suoi fardelli, e lui restava a bordo per tornare indietro; ma il battello non tornava a Capodistria e Norma era sempre lì: poco dopo erano seduti un'altra volta assieme sulla terrazza in alto, vicino al fumaio, e vedevano muoversi a destra Punta Grossa, Punta Sottile e le dighe: si andava di nuovo verso Trieste. E così ancora, e ancora. E ogni volta si dicevano le stesse cose, ed era ogni volta diverso.

Un giorno il nonno smontò di carrozza tutto animato. Aveva in mano una lettera.

— È di Brunetta — disse. — Racconta del viaggio e di come Norma è entrata in collegio. La nonna si mise gli occhiali e si sedette per leggere, e già un sorriso le aleggiava sul volto.

— Presto si farà viva anche lei, — disse il nonno. E Paolo pensò: « Avranno una sorpresa, anziché a loro scriverà a me ».

Invece passavano i giorni, e non arrivava nessuna lettera di Norma.

« Più tarda a scrivere — pensava Paolo, pure nell'impazienza — e più sarà grande la loro sorpresa quando vedranno che la prima lettera la scrive a me ».

Trascorsero altri giorni, e da Norma neanche una riga.

Il nonno andava ogni giorno in città, passava lui stesso alla posta, com'era sempre stata sua abitudine; e al ritorno, allorché scendeva di carrozza, bastava guardarlo per capire che Norma non aveva ancora scritto.

Sebbene continuassero ad attendere (la nonna andava ogni volta incontro al nonno con una leggera ansia, quando riudiva la carrozza su per lo stradone), si finì per non parlarne più.

I pioppi del Prato, giù presso il mare, intorno alla chiesetta della Madonna di Semedella, erano ingialliti, e ora perdevano le ultime foglie; cominciarono ad alzarsi le brime bore. Toni sistemò la vittoria in un angolo della rimessa e prese ad attaccare soltanto il brum, la nonna chiuse le stanze del pianterreno e si andò sopra, nell'appartamento d'inverno.

Paolo andava a scuola. Faceva ogni mattina il ponte a piedi, entrava a Capodistria, raggiungeva il ginnasio-liceo su per alcune calli sbilenche dalle piccole case. La scuola pareva grande, fra quei tetti, ed era antica e piena di lapidi; nel cortile si alzava un vecchio albero, dai rami spogli in quella stagione, uniglio. Paolo, che portava i calzoni lunghi — la nonna gli aveva dato un vestito dello zio Manlio — era, anche per la statura, tra i ragazzi grandi; ma, entrando di mattina tra quei muri, che lo accoglievano con un odore di polvere e d'olio di pavimenti, mal riusciva a vincere un'impressione di soffocamento e di costrizione, che lo prendeva subito nell'atrio con una lieve stretta allo stomaco.

Si sentiva rinascere, al termine della mattinata, uscendo di scuola coi suoi nuovi amici.

Andavano in gruppo, per una via un po' stretta cui da poco era stato dato il nome dello zio Manlio, verso il Brolo e la Piazza; poi si disperdevano.

Incontrava talvolta il brum col nonno; ma non sempre vi montava. Amava trattenersi, ora con l'uno e ora con l'altro amico, sulle loro porte, sinché giù al molo (la città è costruita su un isolotto un po' elevato) si udiva il fischio del vaporetto in partenza per Trieste. Allora si affrettava, e in quindici minuti era a Semedella.

Un giorno che nel Brolo, davanti alla posta, aveva visto sostare il brum in attesa del nonno, con Toni curvo e sonnolento in serpa, si sentì fulminare da un'idea.

— Come non ci ho pensato? — si chiedeva. — È certo così.

Il giorno seguente andò a scuola tutto infervorato. Era un mattino di bora, gelido e limpido sino all'estremo orizzonte, col mare tutto blu sussultante di creste bianche. Sul ponte si doveva procedere a capo chino contro le raffiche, gli occhi semichiusi e il respiro mozzo, voltando di tratto in tratto il dorso per riprendere fiato.

Nella classe, ove si godeva un buon tepore di stufa a legna, aromatico e dolce, attese lo scorrere delle ore con folate d'impazienza. Non ascoltava; si rifugiava continuamente in quel suo pensiero. «Come non mi è venuto in mente prima?».

Terminate le lezioni, liberatosi dei compagni, poté infine correre all'ufficio postale. «Il nonno — pensava — va ogni giorno a prendere la sua posta, ma non domanda se c'è qualcosa per me». Egli aveva un cognome che non era quello del nonno, perché era figlio di una sua figlia: chi sa che le lettere scrittegli da Norma non fossero rimaste là, in una cassetta che l'impiegato nemmeno guardava quando si presentava il nonno?

Pure, già prima d'imboccare la grande porta rossa della posta, sentì quanto fosse debole quella speranza.

— Niente, — rispose l'impiegato. — Se ci fosse qualcosa — volle rassicurarlo, sorridendo, ma a Paolo sembrò d'essere canzonato, — la consegnerei a tuo nonno o al cocchiere. Non dubitare. Ti chiami Brionesi, ma so che sei il nipote dell'avvocato Amidei.

Si trovò in strada.

Col viso in fiamme e con un pizzicore, un umidore alle ciglia, ristette qualche istante lì sul Brolo, tra i rèfoli della bora, quasi stentando a ritrovarsi.

Bruciava per la rabbia e la vergogna.

— Vigliacca! Vigliacca schifosa! — mormorò, e batté il piede a terra, quasi potesse fare del male a lei, a Norma.

Proprio in quei giorni la nonna, che doveva essersi consigliata col nonno, gli disse a tavola, a voce molto alta, come quando spiegava qualcosa alla domestica o a Toni:

— Non hai mai scritto a Norma? Dovresti scriverle. Eravate tanto amici. L'indirizzo ...

Abbassò lo sguardo sulla tovaglia, per non farsi vedere nelle pupille.

— Scriverle... — borbottò. «Ma non era lei — pensava — che doveva scrivere per prima a me? Non me lo aveva promesso, lì alla torretta, brutta bugiarda che non è altro?». Rialzò gli occhi, vide la nonna guardarlo in attesa, e incontrò dinanzi a sé anche gli occhi del nonno. La caraffina, le bottiglie, la lampada, tutto gli oscillò davanti; ebbe caldo al capo,

di colpo; ed era la sua voce quella che gridò, in un sussulto che gli fece quasi male alle tempie:

— Scriverle? Ma io me ne frego di Norma!

Mai silenzio gli parve più grande. Nei momenti che seguirono udì soltanto uno scricchiolio di parchetti nel corridoio: Angela, la domestica, che veniva ad origliare dalla cucina.

Riuscì appena a guardare il nonno (mentre già crollava, dentro di sé, afferrato dal rimorso) e si sentì annientare dal lampo del suo sguardo. Lo aveva veduto così soltanto poche volte, nelle ire più tremende, tanti anni fa, quando il vecchio si arrabbiava con lo zio Marco.

— Sei padrone — egli gridava adesso, e si era alzato, era ritto in piedi, — di scriverle o di non scriverle. Ma, sinché stai in casa mia, non ti permetto, ricordatelo, di parlare in questo modo.

E uscì a passi rapidi e concitati, e il tovagliolo gli cadde e restò sul pavimento.

* * *

Più tardi Paolo si trovò con Toni. Uscito di casa per evitare gli sguardi dei nonni, indugiava sullo spiazzo davanti alla rimessa, guardando, oltre il muretto a balconata, la città che affiorava dal caligo di novembre, allorché udì la sua voce:

— Non si sta meglio dentro? — diceva. — C'è la stufa...

— Macché! — alzò la spalla. — Diventano ogni giorno peggio. Non hanno per il capo altro che Norma, Norma e Norma!

Toni non rispose; taceva, in quel suo modo tra bonario e arguto, e guardava Paolo con gli occhi socchiusi.

Poi fece alcune volte un piccolo schiocco in bocca, come se si andasse pulendo i denti con la lingua.

Paolo conosceva quel vezzo di Toni: esso era segno ch'egli pensava a qualcosa d'importante, a qualcosa di delicato e forse di segreto, e ch'era tentato di dirlo.

Non lo incoraggiò, però; sapeva che, a interrogarlo, Toni si ritraeva e non diceva più nulla, oppure poche parole da cui non si riusciva ad afferrare granché. Se si voleva che Toni parlasse, bisognava tacere.

— Eh! — egli fece difatti, dopo aver alzato alcune altre volte quegli schiocchi; e fissava Paolo con quell'espressione tra bonaria e arguta e con gli occhi piccoli: — È che tu sei l'uno e Norma è l'altra.

Detto ciò, si accarezzò i grandi baffi bianchi, come se avesse rivelato qualcosa di definitivo; e fissava sempre Paolo in quel modo, con gli occhi affettuosi e socchiusi.

« Tu sei l'uno e Norma è l'altra ». Certo, pensava Paolo, erano sempre stati, lì a Semedella, loro due: lui e Norma. L'uno e l'altra. Nessuno lo sapeva meglio di lui.

Ma tutt'a un tratto si stupì, e guardò Toni in faccia. « Tu sei *l'uno* e Norma è *l'altra* ». Che cosa intendeva?

— Siete due nipoti, — spiegò Toni all'improvviso, rispondendo al suo sguardo. — Due soli nipoti: tu e Norma.

Nipoti? Sbatté le palpebre; non capiva. C'era, per i nonni, un unico nipote: e questo era lui.

Ma Toni, ormai, stava parlando.

Si era guardato intorno, gli aveva raccomandato il silenzio portando l'indice davanti alle labbra con un: — Ss! eh Polin! — e aveva cominciato a raccontare.

Norma era figlia dello zio Marco, che l'aveva avuta « come si hanno i figli da giovani », quando — soggiunse Toni — non ci si sa guardare dalle donne. E ora i nonni...

Paolo non si stupì. (Tuttavia sbatté di nuovo le palpebre, e sentì crescere un'inquietudine). Figlia dello zio Marco: lo aveva, in certo modo, saputo da sempre; o almeno da quando ella aveva fatto tutte quelle storie per poterlo chiamare zio. Lo presentiva, pur senza esserselo mai detto e senza averlo udito da alcuno. Qualcosa, in fondo a lui, lo aveva capito, solo a vedere come la trattava lo zio sin da piccola. Ma gli pareva, assurdamente, che tutto dovesse fermarsi là: figlioccia, o nipote, dello zio Marco. Era possibile che...

— Allora il nonno — mormorò, quasi parlando a sé stesso — è anche... nonno di Norma?

Che i nonni suoi fossero anche nonni di lei, lo turbava sconvolgendo un ordine ormai radicato dentro e fuori di lui. E si sentiva anche diminuito, e persino minacciato.

— È così, — rispose Toni. — E tu sei suo cugino. Primo cugino, — aggiunse con compiacimento.

« Nonni miei e di Norma. Nonni anche di Norma. Nonni di Norma ». Non riusciva a persuadersene, quasi vi fosse qualcosa d'inaccettabile, e addirittura di mostruoso. Non era solita dire lei stessa, quando li nominava: « *Tuo* nonno » e « *tua* nonna? ». Come se fossero, appunto, soltanto nonni suoi, di lui Paolo, e per lei invece i signori, i padroni di Semedella dove era nata e cresciuta. Sì, — Paolo se ne ricordava bene — essi erano sempre stati questo per Norma: i *padroni*. Come potevano diventarle adesso quest'altra cosa, così diversa; e sinora soltanto sua: *nonni*?

— Io cugino, suo primo cugino, — ripeté stordito, — la mamma sua zia, il nonno suo nonno, la nonna...

— No, — scosse il capo Toni. — La nonna, no. Il nonno si è sposato due volte. Prima era vedovo. E il dottor Marco...

Già. Lo zio Marco era nato, si ricordò Paolo, dal primo matrimonio del nonno; la nonna non era sua madre, e non era dunque nulla neanche per Norma.

La nonna non era nonna di Norma. Ne provò, suo malgrado, quasi sollievo, come se si ristabilisse un certo equilibrio.

— Sì, — concludeva Toni, oscurandosi negli occhi ma restando tuttavia tranquillo, — il dottor Marco, quando non faceva ancora il medico, ha avuto Norma per conto suo, — abbozzò un gesto nell'aria, — facendo all'amore. Come Eros quei cagnolini — disse proprio così — con la cagna gialla qua sul monte...

E ora il nonno intendeva trattarla quale essa era.

— Io l'ho capito — disse — il giorno ch'è partita. Dovevi sentire la sfuriata del nonno quando si è accorto che non avevo attaccato Nina per accompagnarla al molo. Voleva per Norma, come per tua mamma, il cavallo più bello e uno dei legni migliori.

Tacque qualche istante, facendo di nuovo qualche schiocco con la bocca (e a Paolo parve fossero gli stessi schiocchi ch'egli alzava quand'era in serpa, per esortare i cavalli a correre); poi soggiunse:

— Dicevano qua in campagna (ed era Ersilia, come il solito) che la cacciavano via, che la mandavano a fare la serva in città...

Paolo ebbe un sussulto.

— Ma se è andata in collegio! — avvampò.

— Quello che dico io. Si vede che vogliono farla diventare una signora, com'è giusto.

Dopo un poco Toni se ne andò; doveva scendere al pozzo coi cavalli per farli bere; ma prima drizzò di nuovo l'indice davanti alla bocca:

— Ss! eh Polln!

Paolo tornò a notare i suoi occhi piccoli, e: — Non sarà mica ubriaco? — si domandò. Ma cosa contava? Sentiva che la storia di Norma era vera; e Toni, del resto, si lasciava sfuggire la verità proprio quando era bevuto.

Quella sera, a tavola, i nonni parlarono soltanto tra loro. Paolo, in disparte, si sentiva un reietto: il nipote ingrato; e schivava i loro sguardi. Non disse parola, sebbene desiderasse rompere quel silenzio e farsi perdonare dal nonno.

La cena finì, e il nonno si alzò per andare nella sua stanza. Paolo avrebbe voluto, in quell'ultimo istante, dirgli qualcosa, o almeno salutarlo. Invece non seppe dire nulla; e già, udendo dietro la propria seggiola il suo passo rapido e un po' strascicato, ne provava rimorso, quando sentì qualcosa, una mano, posarglisi un po' pesante sulla nuca.

Il nonno, uscendo, lo aveva carezzato e baciato sui capelli.

— Emma, — diceva ora dalla soglia, — dà a Paolo una fetta del pane di Pia.

Passò qualche altra settimana, e da Norma niente.

« Siamo cugini, e il nonno è suo nonno », pensava Paolo, ancora quasi incredulo, e stordito, osservando il nonno e i suoi tratti con curiosità nuova.

— Comincio a essere in pensiero, — esclamò una sera la nonna dopo cena, e guardava fisso il nonno. — Non si può attendere di più. Qualcosa... — Qui s'interruppe, e lanciò un'occhiata a Paolo, che fece l'indifferente. — Dovresti — riprese con impeto la nonna, e tornava a fissare il vecchio — scrivere a Brunetta, che ha sua sorella Gina nello stesso collegio, e pregarla di andarle a trovare...

— Ebbene, non te l'avevo ancor detto, — esclamò il nonno, che alla proposta della nonna aveva annuito col capo. — Gliel'ho già scritto alcuni giorni fa.

* * *

Si susseguivano mattini freddi e limpidi, come Paolo non ne aveva mai visti. Uscendo di casa, la campagna gli appariva tutta bianco-argentea di brina, e qualcosa di argenteo brillava da per tutto, giù per lo stradone, sugli alberi grigi stecchiti, sulle pietre e sulla polvere del ponte, ch'era bianca e tutta rappresa, indurita dal gelo. Qualcosa brillava nell'aria, nel chiaro sole d'inverno, e un po' dovunque, persino sui ciottoli e sui paracarri, luccicanti come di sbavature di lumaca; e luccicavano qua e là, come di minute scaglie, persino i pali del telegrafo. (Quei luccichii non erano di brina ma di sale — seppe da Momi — perché durante le mareggiate, e nei giorni di bora, i paracarri e anche i pali del telegrafo venivano investiti dalle onde).

Il mare era di una trasparenza quieta, quasi incolore verso riva. E i monti, di là dal mare, si distinguevano tutti, azzurrini e ogni giorno più bianchi sulle cime.

Là, in una pianura sotto quei monti, in un luogo ch'egli non conosceva, viveva Norma. Amava ricordarsi, adesso, ch'era sua cugina; anzi cercava di tanto in tanto quel pensiero.

Uscendo di scuola coi compagni (dopo alcuni passi pestavano tutti assieme i piedi sul lastrico per sgelarli) incontrava ancora il brum davanti all'ufficio postale, e il cavallo sonnecchiava lasciando ciondolare il muso, e una nuvoletta, allargandosi fuori dalle froge, appannava di tratto in tratto l'aria.

« Forse una lettera è arrivata — pensava allora, e gli sembrava di vederla, sola in una casella. — Forse Norma mi ha scritto ». E affrettava il passo, tentato di correre là. Ma poi si ricordava dell'impiegato, e di quanto si era vergognato e irritato quel giorno. Meglio non andare.

Pure quella lettera, sola nella sua casella, tornava ad apparirgli. « Quando sono andato in posta era troppo presto, Norma era via da poco, non poteva avermi scritto, e l'impie-

gato chi sa se si ricorda di dare al nonno o a Toni la lettera indirizzata a me. E chi sa poi se l'impiegato è sempre quello... ».

Riuscì tuttavia a trattenersi.

Un pensiero lo aiutava: « Più tardo a tornare in posta e più è probabile che qualche lettera nel frattempo arrivi ». E la rivedeva, bianca, nella sua casella.

Un mattino, col vaporetto delle nove, giunse da Trieste Brunetta. Paolo, che non sapeva bene chi ella fosse, se una parente o un'amica, se giovane o vecchia, sebbene il suo nome gliela facesse immaginare signorina, era al corrente della sua venuta, perché la sera innanzi il nonno aveva ordinato a Toni di andarla a prendere al molo, e immaginava ch'ella avrebbe portato a Semedella qualche notizia di Norma e del collegio. Ma non poté incontrarla perché Brunetta, ch'era giovane e carina, gli disse Angela, lasciò Semedella, per riprendere il vaporetto che l'avrebbe riportata a Trieste, poco dopo l'una, quando egli non era ancora rientrato da scuola.

Arrivando a Semedella, prima ancora di parlare di Norma, Brunetta domandò di Paolo. Sembrava delusa di non poterlo vedere.

— È a scuola, — ripetevano i nonni.

— E a che ora esce? Riuscirò a vederlo prima di partire?

— Rientrerà dopo l'una. Se parti col vaporetto delle cinque lo vedi. Ma se vuoi andar via prima...

— E com'è? Si è fatto un bel ragazzo? — Brunetta sorrideva.

Il nonno sorrise anche lui, e non disse nulla.

— Così così, — rispose la nonna. — È molto alto per la sua età, e troppo magro. Da quando non lo vedi?

— Uhh! — fece Brunetta, agitando la mano in aria, a ruota. — Da quando era così, — e accennò alle proprie ginocchia. — Da prima della guerra, da quando mi chiamavano Bibina.

Di Norma, Brunetta raccontò che stava bene, ma che in collegio non si era ancora ambientata, e che forse per questo era alquanto indisciplinata. Le monache si erano lamentate di lei.

A quelle parole la nonna si oscurò: — Ma se è così rispettosa! — mormorò. Il nonno sorrideva di nuovo: — Meglio un po' indisciplinata! — esclamò. — A quell'età lo ero anch'io.

— E ... ti ha domandato di Semedella? — chiese la nonna, con leggero cruccio.

— Mi ha domandato di Paolo... — sorrise Brunetta, che per qualche istante parve distratta. — E si è informata di tutti, — si affrettò poi a soggiungere, — sì, naturalmente, di tutti... — Sembrava volesse dire ancora qualcosa; e la nonna stette difatti in attesa, ma inutilmente, perché Brunetta, che aveva ripreso a sorridere, non aggiunse altro.

Soltanto nell'accomiatarsi, dopo aver lasciato ai nonni una lista di cose (anche carta da lettera!) che avrebbero potuto essere utili a Norma in collegio, Brunetta tornò a dire:

— Allora davvero non vedrò Paolo? — quasi a impedirle di vederlo fossero i nonni anziché la scuola.

— No, se riparti così presto.

— Peccato! Avrei avuto... — cominciò, ma subito s'interruppe. — Ditegli, ad ogni modo, — aggiunse montando nel brum, — ch'è stata qui la Bibina, e che lo saluta.

* * *

Passavano i giorni. Era la settimana prima di Natale, e già si facevano i preparativi per le Feste.

Sarebbero arrivati come ogni anno, per quei pranzi senza fine, la mamma e il papà da Trieste, zia Pia col cagnolino Bubù da Isola, e chi sa chi ancora: parenti del nonno, rosei, e parenti della nonna, olivastri.

Uno di quei giorni il nonno andò a Trieste; e Toni, rientrando dopo averlo accompagnato col brum al molo, depose in cucina, assieme alla borsa fragrante del pane, una busta grande, quasi un plico.

Angela, andando a riattizzare la stufa, la portò in tinello; e là rimase sulla tavola, gialla sul tappeto marrone.

— Cos'è? — domandò la nonna, rientrando dal pianterreno dove era andata a vedere i dindi che faceva ingrassare al buio per Natale. — Mettila di là, che il padrone la trovi.

— È per lei.

La nonna si oscurò, e cercò gli occhiali.

— Sempre tasse, — mormorò. — Tasse, imposte, contributi... O che sia per la bonifica delle saline?

In poltrona nel suo angolo accanto alla finestra, con un libro sulle ginocchia, Paolo alzò gli occhi.

Vide uscire, dalla busta che la nonna aveva aperta delicatamente stracciandone solo l'orlo, un grande foglio bianco pieno di pupazzetti di tutti i colori.

— Cos'è? — si protese, allorché vide la nonna diventare rossa sino ai capelli mentre scorreva un foglietto attaccato a quel foglio grande, e sorridere illuminandosi tutta:

— Com'è cara! — proruppe. — È di Norma. Com'è cara!

Norma, dunque, aveva scritto alla nonna prima che ad ogni altro. All'unica persona, non poté fare a meno di pensare Paolo, che non le era nulla. Ma lei poteva forse saperlo? E che cosa poteva sapere di sé e della propria nascita? Nulla, probabilmente, a meno che

non gliene avessero parlato lì a Semedella. « No, nulla, — pensò. — Se no, mi avrebbe detto qualcosa ».

Si avvicinò alla tavola, accanto alla nonna che si era seduta, e cercò di vedere quei pupazzi.

Tutto il foglio era pieno di figurine, e sotto ad ognuna c'era scritto qualcosa. « Il collegio », « la nostra classe », « la suora dispensiera golosa di cioccolata », « la suora cuoca », « la madre cui tutte vogliamo bene », « quella compagna ch'è stata cacciata perché scriveva bigliettini fuori e aveva il rossetto e altre cose sotto il cuscino », « le suore quando pregano », « le suore quando ridono », « una madre mentre mangia », « la madre direttrice quando fuma di nascosto », « noi allieve quando ci confessiamo », « Lisetta, la nostra compagna che ha le più belle gambe e vuol sempre mostrarcele sino in alto ». In calce al foglio si vedeva una ragazza coi capelli dipinti di giallo, sui quali spiccava, come un'enorme farfalla, un nastro rosso. « E questa — si leggeva sotto — sono io Norma, la più cattiva di tutte, e ho sui capelli un nastro che le madri non mi permettono di portare ». Di fianco, all'altezza delle sue spalle, si vedeva nell'aria qualcosa di nero. « E questo — era scritto — è il cane Eros di quando stavo a Semedella, che fa i salti ».

Nel foglietto aggiunto al foglio grande, Norma diceva, fra l'altro, che aveva schizzato quei pupazzetti, con le matite colorate da disegno, durante un'ora di punizione trascorsa nella stireria (dove le due stiratrici le permettevano di fare quel che voleva), e che avrebbe fatto impostare quella lettera fuori del collegio, dalla sorella di una compagna, per non farsela sequestrare dalle madri. Difatti, l'indirizzo era scritto da un'altra mano.

Quella sera il nonno, appena rientrato da Trieste (con sottobraccio le buste di alcuni nuovi dischi, come il solito), indugiò a lungo a guardare, sotto la lampada della tavola da pranzo, quelle figurine a una a una. E avrebbe continuato a guardarle chi sa quanto, sorridendo tra i baffi e la moschetta, se Angela non avesse dovuto apparecchiare per la cena.

— Ha ereditato il gusto del disegno da suo pa... — gli sfuggì di commentare allora; ma lo interruppe un'occhiata fulminea della nonna, le cui pupille inquiete passarono poi a scrutare il viso di Paolo. E il ragazzo rimase stupito soprattutto perché ignorava che lo zio Marco avesse avuto inclinazione per il disegno.

* * *

Venne il giorno di Natale. E, dopo il lungo pranzo, Paolo si ritrovò solo con Toni, che attaccava la pariglia al landò per riaccompagnare al vaporetto delle cinque alcuni degli ospiti.

— Che cos'aveva il padrone? — gli domandò il cocchiere. — Era scuro, mi è parso...

— Ah! — esclamò Paolo. — Gli è arrivato, ho saputo dalla mamma, un biglietto di auguri per lo zio Marco, da qualcuno che non sapeva che lo zio è morto ...

Toni, curvo a tergo di Ungar, stava infilando una tirella al bilancino.

— Hm! Hm! — fece poi, raddrizzandosi, e Paolo, che reggeva Ungar per la briglia, non lo vide in viso. Toni passò dietro al landò, e riapparve dall'altra parte, dove c'era il bilancino a cui doveva fissare le tirelle di Idran. Anche Paolo si spostò; lasciò Ungar, e si mise a fianco di Idran, prendendolo per la briglia, affinché non si muovesse sinché Toni lo attaccava.

— *Zurück!* — esclamò Toni; e Paolo, tirando leggermente la briglia, fece arretrare un po' il cavallo. Ecco, ora le tirelle dovevano arrivare al bilancino. — Ol-ràit, — fece Toni. — Così basta.

Ma a un tratto, mentre era curvo laggiù dietro le gambe di Idran, il cocchiere mormorò qualcosa.

— Come? — Paolo restò con gli occhi sbarrati. Pensava, tuttavia, di avere frainteso.

— Non è morto, — ripeté Toni, sempre curvo là sotto (ed era strano ch'egli stesse tanto per infilare le tirelle).

— Non è morto? Lo zio Marco? Ma ... — A Paolo sussultò il braccio con cui reggeva Idran per la briglia, e il cavallo ebbe uno scarto.

— Nooo! Idran! No! — Toni si ritrasse di scatto, e parve che i baffi bianchi gli sobbalzassero.

Poi tornò a curvarsi sul bilancino.

— Non è morto, — ripeté.

Paolo fu colto da una nebbia e da un'impressione vorticosa, come quando saltava giù dalla carrozza in corsa, e, toccata terra, traballava qualche istante, pure avendo spiccato il salto alquanto in avanti, e gli pareva che gli alberi, le case, tutte le cose all'intorno gli venissero addosso e poi s'immobilizzassero di botto. Restò con un grande caldo al capo. « Lo zio Marco non è morto. Ma allora... ».

Dunque tutto era sbagliato; oppure tutto aveva un altro senso, e un'altra ragione, che egli non era riuscito a capire. Tutto: anche la partenza di Norma per il collegio. Ma, se lo zio non era morto, perché mai il nonno, mesi innanzi, aveva avuto quella disperazione così cupa? E la parola « morto » come mai era circolata per la casa e per la campagna? Si ricordava d'altronde, che in casa — i nonni, la mamma e il papà — ne avevano parlato sempre sottovoce, quasi sussurrando, e interrompendosi non appena egli entrava. E non c'erano stati i funerali. Sì, questo Paolo lo aveva subito notato. Ma i funerali non c'erano stati — aveva creduto — per il fatto che lo zio era morto lontano, durante un viaggio. Invece egli doveva essere ancora vivo!

— Non è morto, — ripeté di nuovo Toni, con voce sorda, dandosi da fare, sempre curvo laggiù, come se non riuscisse a infilare le tirelle. — Si muore di malattia... — Tacque; poi, con voce quasi dolce: — Il dottor Marco, invece, non è morto. Si è ammazzato. Col revolver.

La sensazione che rimase a Paolo, dopo un altro sussulto che lo sconvolse e poi gli fece ritrovare la terra sassosa sotto i piedi, quasi fosse stato sollevato in aria e ripiombasse giù, fu di sangue. Vedeva una grande macchia di sangue. «S'è ammazzato, ammazzato!». Lo zio Marco aveva fatto partire un colpo contro di sé. Uno sparo, una pallottola che entra nel petto (o nel cervello?), come quando, in guerra, l'altro zio, lo zio Manlio, era stato ucciso dagli austriaci. E adesso gli pareva che il sangue dello zio Manlio e quello dello zio Marco si fondessero, formando un'unica pozza. E, per quella morte causata a entrambi da un'arma, i due fratelli, che a Paolo erano sembrati sempre tanto diversi (biondo, con gli occhi azzurri e la carnagione chiara lo zio Marco, bruno e pallido, quasi olivastro, con gli occhi nocciola lo zio Manlio) da non parere neanche parenti (ed erano, del resto, un po' meno che fratelli: erano fratellastri), finivano inaspettatamente per assomigliarsi. Avevano in comune una cosa tale, in quel sangue, ammazzati tutti e due, da apparire veramente fratelli.

Nel riscuotersi, ebbe l'impulso di correre alla torretta. Doveva parlarne con Norma, raccontarle tutto al più presto; e provò quasi uno scoramento allorché, rinvenendo completamente, si ricordò ch'ella non c'era più.

— Perché sei così torvo? Che cos'hai? Che cosa c'è? — gli domandava la nonna in quei giorni di vacanza, ch'egli trascorreva quasi sempre in casa, chino sui libri o su qualche rivista; ma senza riuscire né a studiare né a leggere. — Spero che non saranno malanni a scuola, — aggiungeva scrutandolo corrucciata. — Quando vi danno la pagella?

— Ma che cos'hai? — tornò a domandargli una sera dopo cena. — Perché fai quegli occhi?

— Che occhi? — egli chiuse di colpo la *Domenica del Corriere* su cui stava chino, e alzò il capo passandosi la mano sulle palpebre.

— Hai gli occhi sgranati, spiritati. Che cosa c'è?

Mentre la nonna lo osservava, egli sentì veramente che gli occhi gli si dilatavano e gli restavano sbarrati.

Di lì a poco si alzò, si mosse, si chinò a baciare prima il nonno e poi la nonna, come ogni sera prima di congedarsi:

— Vado a letto, — disse. E uscì col giornale stretto sotto l'ascella (e gli pesarono, in quegli attimi, gli occhi della nonna, interrogativi e fissi, sulla nuca e sulla schiena).

Entrato nella sua stanza e accesa la luce, egli riaperse la *Domenica del Corriere*, e di nuovo gli occhi gli si dilatarono.

Si vedeva su quella pagina la riproduzione fotografica di una rivoltella, assieme ad altri oggetti trovati in tasca a un gangster ch'era rimasto ucciso in uno scontro a Chicago; e quell'arma era pressoché identica a una rivoltella che Paolo aveva scorta tempo prima, quando non sapeva ancora che lo zio Marco si era ucciso, nel primo cassetto del comò del nonno.

Vedendolo passare davanti alla sua camera da letto e guardare verso il comò, il nonno aveva gettato su di lui uno sguardo strano, quasi sinistro, e si era affrettato a chiudere il cassetto.

« È con quella che lo zio Marco si è sparato? — Paolo si domandava. — E il nonno se l'è fatta consegnare (dalla polizia o da chi sa chi) e la conserva? ».

Quella sera Paolo cominciò a scrivere a Norma. Accoccolato sul letto, aveva posato un quaderno di scuola sulle ginocchia, e su quello scriveva col lapis.

Ma cosa dirle? Come dirle? Aveva cominciato in furia (« Cara Norma, sei una vigliacca. Perché non ti sei fatta viva? Ma io... »), quasi avesse già composto tutta la lettera a memoria. E ora invece esitava, s'intoppava. « Ma io non sono come te, che mi avevi promesso... ». No, si accanì subito a coprire di fregghi quelle tre righe. Bisognava cominciare da capo. « Carissima Norma ». Un altro frego: era meglio omettere l'intestazione, tenersi un po' sostenuto con quella presuntuosa che non gli aveva ancora scritto. Le avrebbe inviato una lettera ironica, o addirittura beffarda. « Verrò a vedere le gambe di Lisetta, quella tua amica che le mostra sino in alto ».

Gli si mozzò il fiato. Gli occhi gli erano caduti sulla rivoltella, nella pagina della *Domenica del Corriere* lasciata aperta sul letto, e gli era parso di rivedere anche l'altra, entro il cassetto del comò nella camera dei nonni.

« Tu non sai quello che sono venuto a sapere ». Si poteva dire così? No. « Quando torni ho una cosa da raccontarti. È una cosa terribile, vedrai. Ricordi quella rivoltella nel comò del nonno? ». No, non poteva scriverle così. Norma, fra l'altro, non sapeva nulla della rivoltella nel comò; l'aveva veduta soltanto lui.

— Paolo! Ma che cosa fai? — La voce della nonna, che doveva aver veduto la solita riga di luce nell'interstizio tra la soglia e l'uscio. — Non leggere. Spegni e dormi.

Spense di colpo, lasciando cadere lapis e quaderno, e si sprofondò sotto le coperte.

Nel buio, rivedeva la rivoltella; e ascoltava una voce, la sua, che parlava dentro di lui. Parlava a Norma; le parlava e le scriveva.

Nacque così, nelle prime nebbie del sonno, una lettera abbastanza lunga. Era una let-

tera di tono ora serio, quasi affettuoso, ed ora un po' sfottente, in cui esplodeva, verso la fine, la notizia che lo zio Marco non era morto di malattia ma si era ucciso. « Lo zio Marco che ti voleva bene come un padre ». Sì, si sarebbe arrischiato di scrivere anche questo: « come un padre ». L'indomani non gli sarebbe restato che da mettere la lettera sulla carta, così come la sapeva ormai a memoria, e poi imbucarla.

Invece il giorno dopo, sia appena svegliato sia più tardi, nel suo banco a scuola, e durante il pomeriggio in casa, si sforzò inutilmente di ritrovare quelle frasi. E, se ne riaffermava di quando in quando qualcuna, non arrivava a sentirsene persuaso. Erano parole come impallidite e goffe; ed egli, ripetendosele, provava l'impressione di non riconoscerle più, tardava a convincersi ch'erano proprio quelle della sera innanzi e non altre, tanto gli parevano lontane da ciò che nel buio, e già quasi nel dormiveglia, gli era sembrato di riuscire a esprimere.

Ma, infine, era possibile scriverle quelle cose, se la corrispondenza delle allieve, tanto in partenza che in arrivo, veniva controllata (e, caso mai, sequestrata) dalle monache? Forse sì; ma bisognava trovare il modo di dirlo. Oppure non si poteva dirlo in nessun modo?

Fini, e non già con rammarico ma con un certo sollievo, per rinunciare a scrivere quella lettera.

* * *

Salendo la scala al ritorno da scuola, alcune settimane dopo Natale, Paolo udì su in tinello una voce giovane e ridente.

— Oh, Paolo! Mi riconosci? Sono Brunetta, la Bibina! — esclamò una signora (o una ragazza?) dai capelli castani scuri e dagli occhi dorati, balzandogli incontro.

Paolo esitò un istante, mentre Brunetta già gli gettava le braccia al collo. E fu lei che baciò lui, non proprio sulla guancia, ma all'angolo della bocca, dov'egli risentì poi a lungo la pressione dolce e lieve delle sue labbra.

Questa volta Brunetta restò a colazione a Semedella. Sarebbe ripartita alle cinque.

— Rimango per te, lo sai? — esclamò a un certo punto. E Paolo non seppe che cosa risponderle.

Stettero a tavola a lungo; e Brunetta, pure scorrendo coi nonni, lo osservava di tanto in tanto, anche di sottocchi. E, se Paolo la sorprendevasi in quei momenti, ella subito gli sorrideva.

C'era da principio nei suoi occhi, quand'ella lo osservava, un balenio tra affettuoso ed ironico; poi, a poco a poco, esso divenne una luce ferma e seria, ch'era quasi di rimprovero e insieme protettiva. E, proprio per quel modo intenso e confidenziale che aveva Brunetta di guardarlo, Paolo, ch'era già imbarazzato, si sentiva imbarazzare sempre più. Ep-

pure avrebbe voluto rispondere da amico alla sua cordialità. Si ricordava di lei: del giorno in cui, prima della guerra, era venuta in automobile a Semedella, con la cugina Ilda e con Alberto, il milionario, e con un altro amico; e, al momento di ripartire, la vettura aveva avuto una « panne ». E si ricordava che giù al mare, sul pontile, era stata lei a spogliarlo.

Durante alcuni momenti che la nonna era uscita e che il nonno, intento al catalogo di una casa discografica, illustrata coi ritratti dei cantanti nei costumi dell'una o dell'altra opera, non badava a loro, Brunetta si avvicinò a Paolo, che si tratteneva in piedi dinanzi alla finestra dallo « sburto » (entro il vano della quale la nonna amava spesso indugiare guardando qualche passante, o i carri e le biciclette che si vedevano laggiù, all'incrocio tra il cancello della proprietà con l'imboccatura del ponte, nonché della strada di Isola con la strada della colonna), e aperse in fretta la borsetta e gli infilò qualcosa in una delle tasche della giacca.

« Cos'è? » si domandò Paolo, e restò di colpo senza fiato. Era, al tatto, una busta; ma non chiusa, bensì aperta del tutto; e dentro sembrava vi fosse un foglietto un po' consistente, e liscio, come di carta patinata.

Non appena la nonna fu rientrata ed ebbe ricominciato a discorrere con Brunetta, egli uscì nell'andito, coi battiti del cuore che gli si ripercuotevano sino alle tempie. « Mi ha scritto, e ha consegnato la lettera a Brunetta. Mi ha scritto, mi ha scritto, mi ha scritto! ».

Aprenno la busta, restò di nuovo senza fiato, ma di delusione questa volta. C'era dentro soltanto una fotografia: di lui, Paolo; pure, la scrittura con cui era annotata una data a tergo doveva essere di Norma.

Era, un po' gualcita, una sua fotografia dell'anno innanzi, fattagli sul Prato da un fotografo ambulante il giorno della Semedella, ossia della sagra della Madonna di Semedella, che richiamava sotto i pioppi e intorno alla chiesetta donne e ragazzaglia, e giovani e anche anziani di Capodistria, di Isola e di tutti i dintorni.

Rientrò nel tinello; e, appena gli riuscì, interrogò Brunetta con lo sguardo. « Ti spiegherò dopo » gli risposero le iridi dorate di lei, restringendosi entro una lieve increspatura delle palpebre, per cui la loro luce si fece più viva, e più affettuosa, ma insieme — o così parve a Paolo — anche un tantino canzonatoria.

— Come l'hai avuta? Chi te l'ha data? — egli poté infine domandare a Brunetta, dandole del tu com'ella desiderava, nell'accompagnarla verso il brum che l'avrebbe riportata al molo.

— Norma l'aveva con sé in collegio, e la teneva di notte sotto il cuscino — gli rispose Brunetta, guardandolo sino in fondo alle pupille, ed egli si sentì diventare di fuoco. — Ma qualche compagna deve averle fatto la spia, e le monache gliel'hanno sequestrata. Me l'ha

consegnata la madre direttrice, con l'incarico di trasmetterla « alla famiglia » di Norma. Io l'ho data a te, e non dirò niente ai nonni. Va bene?

Rimasto senza parole, Paolo si lasciò abbracciare e baciare da Brunetta; poi risalì lentamente in casa, e andò diritto nella propria stanza.

Una sua fotografia: ma come Norma l'aveva avuta? Egli non gliel'aveva mai regalata, e nel cassetto in cui teneva tutte le fotografie c'erano sempre le due copie di quell'istantanea sviluppatagli dal fotografo ambulante. Comprese allora che il fotografo doveva averne sviluppata una terza, su ordinazione di lei. E si stupì che Norma, che non aveva mai un centesimo, avesse potuto raggranellare quanto occorreva per pagarla.

Restò a lungo deluso? No, era felice che Norma avesse portato segretamente in collegio una sua fotografia (e soltanto in quel momento si stupì di non averne, lui, una di lei). E poi pensava: « Ora che non ha più la fotografia, vorrà avere qualcos'altro di mio, magari poche righe, magari una cartolina soltanto. E finalmente mi scriverà ».

Ed ebbe così inizio, per Paolo, una nuova attesa.

* * *

Trascorsero alcuni mesi. A Semedella, e da per tutto sulle colline all'intorno, cominciarono a fiorire i mandorli e i peschi. E Paolo non scrisse mai a Norma, e a lui non giunse mai alcuna lettera di lei, che adesso scriveva ai nonni regolarmente, di settimana in settimana, senza però aggiungere nemmeno un saluto per Paolo, mentre non si scordava d'inviare carezze, e persino qualche bacio, al cane Eros. Ma questo silenzio finì per non pesare troppo a Paolo, sicuro com'egli era che o prima o poi, anzi tra poco, appena terminato l'anno scolastico, Norma sarebbe rientrata a Semedella. Allora avrebbero fatto i conti! A tale pensiero, era, quasi quasi, ogni giorno più contento: più crescevano i torti di Norma e più avrebbe avuto ragione di umiliarla. Con che gusto l'avrebbe sottomessa di nuovo! Già sentiva un impeto di rivalsa, simile a quello che lo aveva investito durante la lotta nelle trincee, allorché le aveva scagliato contro quel sasso.

Il vecchio Eros non lo si udiva abbaiare più; si trascinava per la corte come istupidito, e le galline gli andavano a razzolare e a beccare quasi addosso, e persino sotto il muso, senza ch'egli scuotesse neanche la coda per scostarle.

Un mattino Angela, ch'era uscita nella corte per dare il beccime ai polli, rientrò in casa gridando. Eros era morto.

— Non è vero quello che ha detto il veterinario, che lo ha curato inutilmente, — disse più tardi il nonno a Paolo, dopo essere stato con lui nella corte a vedere Eros disteso stecchito, con la lingua fuori, davanti alla guardiola dal tetto azzurrino di zinco. Erano soli

nel tinello, e avevano taciuto a lungo pensando al cane che un tempo giocava sempre con Norma abbaiano e saltellandole intorno, e che più di una volta, correndo per la campagna, aveva fatto imbizzarrire l'uno o l'altro dei cavalli. — Da quando lo avevamo? Te ne ricordi?

— Da quando è morto Dingo! — esclamò pronto Paolo. — La nonna lo ha preso allora, per sostituire Dingo. No, no: parecchi mesi dopo. È venuto cucciolo...

— Dunque — precisò il nonno — dall'anno in cui è scoppiata la guerra tra l'Austria e l'Italia, dal '15, quando io ero già riparato in Italia, oltre il vecchio confine, raggiungendo a Venezia il povero Manlio...

Tacque qualche istante guardando davanti a sé nell'aria, col volto fattosi come di pietra, e segnato ancor più profondamente da quei due solchi che glielo incidevano sulle gote. Poi, riscuotendosi:

— Era vecchio, ma non era malandato, e i cani della sua razza possono vivere parecchio di più, — riprese. — Io conosco i cani, ne ho avuti tanti, e so perché Eros è morto, — esclamò con improvvisa vivacità.

Paolo sollevò il capo e guardò il nonno.

— Perché? — domandò, più con le pupille che con le labbra; ma subito, udendo la risposta, riabbassò in fretta lo sguardo.

— È morto di crepacuore, — aveva detto il nonno, — perché Norma è andata via. — E Paolo, pur nella commozione, o forse proprio per via della commozione che lo aveva colto, provò un'impressione confusa e ostile: come se anche di questo, anche della morte di Eros, Norma dovesse ben presto rendergli conto.

POESIE

di

Mario Luzi

DAL FONDO DELLE CAMPAGNE

QUALCHE LUOGO

*Uno che inciampa nei suoi piedi equini
spande il veleno delle sue parole
da capannello a capannello. È il tempo
che ai rassegnati a questa quasi vita
s'appicca un fuoco di rivolta. Il vecchio
con il senno di molti poi tentenna
il capo, dice: « così è », scompare
dietro una tenda di cannuce. Corre
gente, rintrona qualche sparo, qualche
urlo. La piazza torna come sempre.
È un giorno, un giorno d'ira in un paese
di questa terra arida, graffiata
da un aratro ch'è poco più di un chiodo.
Noi, due, tre testimoni qui per caso.*

*Quel po' di mondo che appare
da questa feritoia dei sensi,*

*da questo spiraglio della mente,
affila il coltello del giudizio,
ne fa crudele la fermezza.
Che fai? osi brandirlo a mano alzata?
Agito pensieri miei fedeli
e pensieri covati in nido d'altri
come i piccini della verla, lotto
pur di non giudicare a cuore duro,
pur di non fare a pezzi quel che è unito.*

LA COLONNA

*Che alto e basso di rondine pronta dopo la burrasca a saettare dal suo nido,
si divincola e ronza ad ali tese
sul branco accovacciato di case di bassura
nell'attimo che a squarci
riappare sotto la ventata umida
e qualche rimasuglio
di nube sfilacciata
e le gridano altre da sole, altre famiglia per famiglia
« peccato che qualcuna di noi manca
a queste feste di stagione, peccato, peccato ora più che sempre »
e ingoiano nel tuffo insetti, stille
di pioggia e luce ora che raggia la giornata
fradicia, ancora gocciolante dalle cime.*

*Qui dove per la troppa pioggia stilla
da trave a trave tutta la capriata
e nondimeno per un breve pasto
si fa più lunga la già lunga tappa
e fuori tra pozzaughera e pozzaughera*

*uomini sotto balle ed incerati
disincagliano ruota a ruota i camion
pel rimanente del viaggio e rondini
discese a pelo d'acqua
prendono quota, tornano ai loro mulinelli
e ai loro stridi di letizia e di morte, —*

*tempo che nel dolore è anche esultanza,
nell'esultanza anche dolore, tempo
leggero più d'ogni altro e giusto
ad evocare i miei migrati altrove,
il mio sciame d'effimeri, il mio nugolo
d'entrati e usciti dalla porta, frecce
d'ardore palpitante, schegge, lembi
del fuoco d'ansia e carità — m'assale*

*anima e corpo questa plenitudine,
mi fa groppo alla gola mentre insazio
porto alla bocca questo cibo forte,
questo vino di molti gradi. « Mancano
in tanti a questa festa di stagione »
lo sciaguattare nella pozza d'anatre,
le fiondate di rondini ripetono.
« Peccato » e più che mai ora che la colonna
si ricompone, si rimette in marcia
traballando. M'avvio verso il mio posto,
tengo a mente il mio onore ed il mio debito.*

A MEZZACOSTA

*Dapprima si sale lentamente.
Dopo la strada infila ad uno ad uno
paesi che solo a nominarli il sangue s'agghiaccia.
Luoghi uno accanto all'altro
dove il pensiero soverchiato
si fissa in un'idea di morte.*

*Ora
meno che altrove ce n'è traccia; e ai segni
di speranza risorta si stupisce,
si pensa che intorno a questo ramo
fiorito ci sia aria di miracolo.*

*Ma non ci fu miracolo. Miracolo
fu l'ordinato evolversi dei fatti
l'uno dall'altro a questo fine. Colpi
a vuoto, colpi dati all'impazzata
non c'erano, miravano nel segno
se pure era difficile comprendere.*

*Mi lascio dietro questa gente nuova,
sorpasso queste case ancora fresche;
e non è che abbia messo il cuore in pace,
rivango lutti vecchi di venti anni
non meno, più difficili a portare
nella luce di questa chiara regola.*

LA VALLE

*Lo scambio di saluti
con gente poco nota
per una strada d'andamento incerto,
di muri bassi, che lascia apparire
di novembre una campagna umiliata
e giungere o eclissarsi
un suono di campana
sparso per tutta la giornata bassa
e grigia ... poi nessuna anima viva
fino all'incontro dopo la voltata
più brusca d'una carovana chiusa
dentro le tende dei suoi carri róse
e sventolanti... È tutto il mio viaggio
per questa terra lavorata palmo
a palmo, di padre in figlio, perché fosse un orto.*

*E non ho lesinato le mie forze,
mi sono spinto sotto il cielo acquoso
chilometri e chilometri, ma visto
non ho visto che pochi alberi, pochi
tralci, grevi, le foglie rilasciate,
prossimi alla rapina che li aspetta.
Per ore ed ore di cammino varie
e uguali dove niente reca segno
d'amore e di possesso e quel che resta
resta come votato ad un saccheggio
o come pronto ad una migrazione
verso altra vita o verso il nulla, a lampi,
a squarci, ho riveduto i grandi e gretti,
saldi, asciugati dal sudore, corsi
da grinza a grinza fino alla mandibola*

*da baleni d'astuzia, rifinirsi
sul loro, porre gli occhi sull'altrui,
azzuffarsi per una zolla o un cespo.*

*Per questa via, per tutto il lungo tratto
che le spoglie di quella vita forte,
spenta ma ancora appesa ai rami, ancora
non trapassata in alcun'altra
e non purificata né dal vento
né dal fuoco della trasformazione
un po' temono, un po' sperano il soffio
o la folata che le scrolli, ho visto
più chiaro, ho inteso meglio il nostro debito:
concedere la morte a quel ch'è morto,
perpetuare la creazione, volgere
morte e sopravvivenza in altra, in nuova
vita, segnare al mondo il suo destino.
E per opera d'un più vero amore
ho detto addio a quei pochi grumi d'alberi,
d'erba, sono tornato sui miei passi.*

DALLA TORRE

*Questa terra grigia lisciata dal vento nei suoi dossi
nella sua galoppata verso il mare,
nella sua ressa d'armento sotto i gioghi
e i contrafforti dall'interno, vista
nel capogiro dagli spalti, fila
luce, fila anni luce misteriosi,
fila un solo destino in molte guise,
dice: « guardami, sono la tua stella »
e in quell'attimo punge più profonda*

*il cuore la spina della vita.
Questa terra toscana brulla e tersa
dove corre il pensiero di chi resta
o cresciuto da lei se ne allontana.*

*Tutti i miei più che quarant'anni sciamano
fuori del loro nido d'ape. Cercano
qui più che altrove il loro cibo, chiedono
di noi, di voi murati nella crosta
di questo corpo luminoso. E seguita,
seguita a pullulare morte e vita
tenera e ostile, chiara e in conoscibile.*

Tanto afferra l'occhio da questa torre di vedetta.

DI NOTTE, UN PAESE

*Il bambino più lieto del crocchio, quello
che se ne stacca ad ali tese e stride,
ebbro, torno torno alla piazza del borgo...
Saranno sì e no quattro persone che s'avvedono della sua letizia.
Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite.
Seguono sotto la lanterna un lungo ragionamento che non fa una grinza.*

*È la storia, la storia millenaria
di gioie e di tribolazioni, fonda
quanto è fondo lo sgocciolio e il rimbalzo
dei secoli nei secoli, che usa
parole, di continuo le corrompe
e le rinnova da corrotte sante
sulle labbra di non importa chi,
fossi anche io che segno queste note
trattenendo il respiro, ad ora tarda.*

INTRODUZIONE SINOTTICA ALLA POESIA DI UNGARETTI

di

Piero Bigongiari

La poesia di Ungaretti è in Italia la spina dorsale del Novecento. Le sei tappe, le sei lente e veloci tappe di questo lungo discorso, da *L'allegria* (in cui confluirono nel 1931 *Il porto sepolto* del '16 e *l'Allegria di naufragi* del '19) a *Sentimento del tempo* del '33, a *Il dolore* del '47, a *La Terra promessa* del '50, a *Un grido e paesaggi* del '52, fino a questo recentissimo *Taccuino del vecchio*, del '60, hanno inventato, in un continuo rinnovarsi di forme e di esigenze, il valore dell'armonizzare segreto, quel senso di sorgiva a cui può giungere la passione quando essa non si dimentica che per porsi come passione della verità deve anzitutto accettarsi come termine nudo e se mai antitetico rapporto di allegria e di dolore, quasi, si direbbe, la loro stessa incarnazione elementare. Nessun poeta nostro dopo Leopardi aveva avvertito tanto a fondo la possibilità stessa di allegria che è insita naturalmente nell'atto poetico e l'aveva sviluppata, nelle diversioni tematiche, con tanto segreta unità. La musica interna delle figure, e quel loro tramandarsi di compiti e di pensieri appena avvertiti, e subito vivi subito cocenti, è fatta di questo sostanziale trascorrere, tutto sentito, di una siffatta allegria inventiva: che potrebbe definirsi, di contro al pianto crepuscolare, l'energia stessa del loro prender coscienza del proprio esistere e, nel pensiero, del proprio agire. Il pianto « che non si vede » di questo poeta è il pianto di Adamo, sì, ma anche subito prosciugato dalla sua situazione esistenziale totalmente accettata. La parola

ungarettiana si pose subito come assolutamente novatrice tra i fermenti, novissimi, che la prima guerra mondiale e l'anteguerra fiorentino e vociano avevano liberato nella cultura italiana. E la violenta carica semantica è sottolineata dalla scansione che pare voler suggerire la concretezza stessa della cosa significata, a cui nella sua lentezza sillabica si è accostata fino a confondervisi, cioè fino a persuaderla a scendere nella memoria umana come una presenza che legghi l'uomo, l'uomo storico di oggi, alla sua « vita Iniziale », al primo giorno della creazione, quando le cose fulmineamente cominciarono a esistere, e l'uomo cominciò a sentire inscindibile il suo destino da quello integrale della creazione. Questa poesia ha congiunto l'uomo sradicato alla sua origine, sì che anche il mondo di oggi è visto con una freschezza nuova: nel peccato, e nel male, è un'innocenza macchiata; le cose vivono prima del loro esilio utilitario, ritrovano la loro destinazione appunto in questa loro originaria convergenza. Nei frammenti delle parole spezzate, slogate foneticamente dal futurismo, e in ogni frammento, Ungaretti ha immesso un momento dell'anima, dell'erratica anima di chi in nessuna parte della terra si può accasare: che dunque, spezzata, per fasi si ritrova e si ricompone nel sentire queste parole far parte, a poco a poco, di un tutto: ma anche fulmineamente, appena pronunciate. Un modo di pronuncia, è stato detto; un modo, meglio si dovrebbe dire, di credere all'inscindibilità tra il significato e il significante, se quello che li unisce è l'allegria di un significato nascente, o la coscienza e il dolore, percorsi in un attimo, della loro riconosciuta distanza. È *conscentia sui* questo attimo di sospensione, questa reimmersione della parola nel suo infinito semantico; coscienza, ch'è rimorso e allegria, che il linguaggio non è un altro mondo, ma l'unico in cui l'uomo si trova a vivere e ad agire come se egli fosse insieme il primo e l'ultimo uomo sulla terra. Non dunque ripetizione dell'universo in una sua immagine, e comunque non ripetizione simbolica, ma messa in moto dell'universo in quello che esso ha di più segretamente costitutivo: questa totalità della vita, compreso il rimorso nell'allegria.

Nella parola scavata nella sua vita « come un abisso » il poeta risale l'abisso del tempo, ne riode l'antico stormire, verso uno « spazio » che è l'*Isola* magari di *Sentimento del tempo*, Sporade mitica di questa sua ricerca del

paradiso perduto, ma che è soprattutto l'anima primigenia nel respiro della sua entità naturale. Anzi il caos si fa cosmo in questa partecipazione umana all'avvento della creazione, della sua continua creazione. La memoria di questo poeta altro non è che il ricostituirsi, sentito dentro e attraverso il linguaggio, di questo corpo universale. Se è, sì, memoria di un'innocenza perduta, è anche barlume di un'innocenza possibile come piena coscienza. Questa non è una poesia che nega la storia, se anzi intende riquificarla, attraverso la vena responsabile della memoria, fino a un esito a cui l'uomo contribuisca ogni volta come il primo uomo sulla terra: con tutta la carica rinnovata della creazione nella creatura che appunto si sente necessaria nell'avvertire il primo transito di quell'energia, vicaria della sua forza che solo attraverso l'uomo, « docile fibra », raggiunge ogni più riposto « possibile » dell'universo. Ed ecco dove l'uomo si identifica col proprio linguaggio, se nel linguaggio è lo stesso « delirante fermento » dell'anima che solo nel dire, e nel dirsi, inventa la propria unità.

Dunque: « Quando trovo In questo mio silenzio Una parola Scavata è nella mia vita Come un abisso » si accomiatava *Il porto sepolto* nel '16. È, aperto, l'abisso della coscienza semantica. E in tale abisso — è la radice « cosmica » del poeta girovago, sradicato — si ripercuote il « grido » al cui diapason arriva dal « silenzio » iniziale, per tutti i gradi, la parola ungarettiana: grido che esplora, e insieme riempie, tale abisso biologico, tale radice che, così riempita, ha la consistenza portante della « docile fibra ». Abisso tanto verticale, cioè storico, dunque quanto orizzontale, cioè spaziale. « In nessuna Parte Di terra Mi posso Accasare » è così scandito proprio a verificare, nella presa impossibile, e insieme nell'intrattenersi in questa sillabata impossibilità, il senso abissale di questa geografia negativa. È l'avvertenza spaventata dell'infinito: quell'uscire da sé con un senso, allegro e sofferente, di caduta e di espansione, di dilatazione insomma fino al naufragio nello spazio di un universo che lo ubriaca. Ma a questo il poeta arriva dopo che ha resistito nei suoi minimi termini esistenziali, che sono anche i suoi massimi termini sacrali; si pensi a *Veglia* in cui il vedersi accanto alle spire della morte distruttrice lo attacca tanto più alla vita: egli riversa tale flusso interrotto di vita, tale ira e disperazione, come per contraccolpo, tanto più,

nel proprio « amore »: a partire, sempre, da quel « silenzio » iniziale, verso il « grido ». Ma si veda *La notte bella*: « Ora mordo Come un bambino la mammella Lo spazio // Ora son ubriaco D'universo »: che è un sentimento dello spazio per immedesimazione in questo spazio che si dilata fino alle sue stesse conseguenze ontologiche: fino alle cose in sé come, per esempio, a « le stelle » della stessa *Notte bella*: cioè fino a divenire linguaggio. Sì che si può già concludere preliminarmente che l'accanita semanticità iniziale di Ungaretti (questo scendere agli inizi) viene a risolversi in riconoscimento di tale iniziale, e continua, espansività del momento primo. Le cose, le immagini ungarettiane non sono che i gradi di tale scala ontologica. Quanto più il poeta scende, e si ritrae, in tale universalità raccolta nell'attimo, tanto più tale attimo si dimostra in espansione incontenibile: le cose sono i gradi, ripeto, di questa universale, e riconosciuta, espansività, cioè il momento, che ha un nome, di questo scoppio creativo. Ed ecco, qui, insieme al desiderio inassopito di innocenza (quello scendere...), manifestarsi coevo un senso drammatico di dannazione: quell'esplosione, quel risalire, quell'allontanarsi continuo da tale pur tentato stato iniziale.

Si può dire che *L'allegria* è, rapportata al *Sentimento del tempo*, un vero e proprio tentativo di sentimento dello spazio: esiste, sì, anche questo rapporto dialettico, tra i due momenti ungarettiani; ma si precisi intanto che, come questa poesia non arriva senza lottare — anche con se stessa e le proprie tentazioni, pur nella felicità dell'impeto — alle proprie conquiste, così un tal sentimento dello spazio (quel sentimento entro cui il « girovago » cerca il « paese Innocente »: lo spazio è la manifestazione, rispetto alla creatura che vi si abbandona, dell'infinito, anzi è l'infinito stesso che preme sulla coscienza, meglio, che cerca di farsi coscienza) non può darsi senza un preliminare tentativo di abolizione dello stesso termine di quel sentire in formazione, in quella continua tentazione di annichilamento che in Ungaretti altro non è che desiderio continuo di sensi originari, di sentimenti primi, anzi del risvegliarsi incantevole del sentire stesso. Nascita, dunque, o morte implica questa fusione della creatura con la creazione? Si direbbe che quello che la tiene distante dal precipitare nell'uno o nell'altro dei due estremi è proprio quello stato di coscienza continuo e immediato che d'altronde mette quegli estremi

in un rapporto reciproco altrettanto continuo e immediato. Quello che se ne può arguire è il senso di stupore orfico che il poeta trae dal sorprendere questo farsi del mondo, mentre se ne sente non solo testimone ma partecipe. Diceva *L'affricano a Parigi* (*Allegria di naufragi*, Vallecchi 1919): «In questa città lo spazio è finito e le strade sembrano interminabili»: è il luogo dove il girovago non può mettere fine al suo vagare, dove anzi scopre che le «strade» sono «interminabili» mentre «lo spazio è finito»: lo spazio, il deserto, il mare, l'innocenza. E il motivo diverrà successivamente: «Lo spazio è ora finito; qui non ci sono che strade; qui non si teme la morte, ma l'avvenire» (Preda 1931), intanto legandosi lo spazio al tempo, ed essendo la morte rispetto all'avvenire abolito la sua stessa eternità; e «Lo spazio è finito. / Qui non ci sono che strade. / Qui non si teme la morte, ma l'avvenire» (Novissima 1936), dove, nella scansione, viene intanto a isolarsi perentoria dal racconto l'invenzione nei suoi termini convinti; per infine concludere, mentre il *poème en prose* s'impolpa del clima del *Sentimento del tempo*, e anche successivo, entro cui il suo variare instabile l'ha intanto portato: «Lo spazio è finito. / / Non saprebbe più mettergli paura, snaturato, la morte, ma senza scampo scelto a preda dall'assiduo terrore del futuro, tornerà sempre a lusingarsi di potersi conciliare l'eterno se a furia di noiosi scrupoli un giorno indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita d'un istante raro, vagheggi che in mente gliene possa a volte restare un qualche emblema non offensivo» (Mondadori 1942). Che cosa è successo? Si è anzitutto bloccato in un estremo, senza più, il sentimento dell'abolizione dello spazio: «Lo spazio è finito», che era il polo negativo necessario al funzionamento, in accordo e in discordia reciproci, del polo positivo, cioè di quel vero e proprio sentimento dello spazio postulato dall'*Allegria*. La dialettica «abolizione totale — sentimento possibile» è instaurata in modo fondamentale, vincendo la prima tentazione impressionistica, il primo spunto descrittivo. E intanto il poeta riflette su quella mancata paura della morte («snaturato», egli commenta), e spiega in che consiste la lusinga di quel conciliarsi l'eterno che avrebbe dovuto sostituire il mancato, non affrontato, temuto avvenire: è, in ultima istanza, «un qualche emblema non offensivo» che può, in ipotesi, restare nella mente, «indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita

d'un istante raro ». Con tale « emblema » siamo già nel clima del *Sentimento del tempo*, laddove esso scioglie gli ormezzi immaginativi verso una futura Terra promessa. Ma concludeva *L'affricano a Parigi*, e la conclusione rimane valida: « Dopo tutto si tende al caos. / *Ab! Vivre libre ou mourir* ». In quel clima dei *Finali di commedia*, di cui *L'affricano* è il primo, non per nulla dedicati a Vincenzo Cardarelli, che per primo in Italia — prima assai di Montale, che l'avrebbe poi trasferita in musica sorda ma cocente d'*opéra cosmique* — ha riportato i *désastres* in *dramas solaires*, quello che conta è, notata nella smorfia da « finale » quella conclamata fedeltà alla libertà anche a costo della morte, sottolineare invece quel tendere al caos. Qui il è vero motore che l'abolizione dello spazio mette in moto: e il caos è lo stato primigenio che il poeta sente di dover affrontare, magari anche ricreandolo a ritroso, per, di lì, partire davvero. Allora si comprende tutto il valore, retrospettivo, nello stesso componimento, di quell'« esultanza dei mari inabissati nei cieli ». Il poeta, lasciata Alessandria d'Egitto, venuto a Parigi, comincia a tessere il bozzolo della « reminiscenza » originaria, orfica, proprio perché si è tagliato i ponti alle spalle, e la « terra opaca » e la « fuligine feroce » di Parigi creano le condizioni per la nuova nascita: dal caos il poeta mira al cosmo proprio perché non è più suo il caos né è ancora suo il cosmo. L'emblema vi balugnerà « non offensivo » perché preservato dalla mente: non è la grazia del suo farsi durevole e certo, non una cosa medesima con esso, ma un suo barlume, già distaccato nella memoria. E qui ci soccorre quanto abbiamo già affermato a proposito delle origini della poesia novecentesca: dopo la proposizione apodittica del Manifesto del futurismo: « Il Tempo e lo Spazio morirono ieri », che in definitiva accentua una conclusione piuttosto che aprire una nuova serie di conseguenze, il proprio del discorso naturale che andava maturando fu, non tanto di prendere atto di termini già conclusi, quanto di avverarli dall'interno di un'esperienza concreta. Così qui Ungaretti, ripeto, patisce la contraddizione tra un sentimento e l'abolizione del termine stesso di quel sentimento: che è in questo caso il sentimento dello spazio che il girovago e lo sradicato mutuano ai paesi, ai luoghi, agli ethoi perduti rispetto

agli ethoi, ai luoghi, ai paesi nuovi (Parigi, il fronte) in cui il suo passaggio lascia traccia come una qualsiasi cosa creata, una traccia che è misura umana, e dunque sentimento, di quello spazio in cui egli si sente, portato via, rimanere, proprio a indicare il permanere, e anzi l'interiorizzarsi, in quel flusso spaziale, il proprio non operare al di là della coscienza che istante per istante ne acquista; in altre parole, la storicità, la concretezza dell'esperienza che sta patendo. Quando poi lo spazio si rivelerà sempre più funzione del tempo, ecco che all'immediatezza degli stimoli il poeta sostituirà la loro durata nella memoria, e il discorso acquisterà toni drammatici, la scoperta non avrà più fine, egli si troverà a bussare non a quanto avrà lasciato alle spalle, ma proprio a quell'«avvenire» che aveva dichiarato di temere più che la morte, a tentare di recuperare come Terra promessa la Terra stessa non solo del proprio passato ma di tutto il passato umano, anzi dello stesso passare dell'uomo sulla Terra. Che altro è infine il non potersi accasare «in nessuna Parte Di terra» se non l'accettazione di questo sentimento, continuo, del passare, anzi l'immedesimazione con questo continuo passare? Si creerà allora questa continuità tra passato e avvenire: l'uomo, dirà il poeta, vivendo, non fa che mettere in rapporto i termini stessi della propria contraddizione; ed egli andrà sperimentando il valore della morte, in un'annuvolata drammaticità, in una turbata immaginazione, come il termine continuo e probabile della stessa nascita. I termini si sono dilatati, ma rimane l'originarietà di questa continua, sorprendente esperienza etica in cui la poesia rifiuta subito la propria elegia per porsi come coscienza di questo transito, momento intermedio e avvertito della durata, momento anzi in cui la durata si avverte come tale: e il passato è allora arra di futuro, così come l'illusione, proprio in quanto tale, postula la verità incontrovertibile del reale, sia che vi si levi lampeggiando, sia che a lampi gli vada incontro: e allora esso pare arroccarsi come apparizione rispetto alla mente in cui si riflette, non ancora come memoria, ma come spavento, stupore, delirio, amore insomma che si fa memoria per possedersi. È, l'illusione, questa realtà tenuta nella mente, a decantarsi, e quasi, a farsi umana, e dunque a perdersi o a salvarsi con l'uomo.

Qui mi piace ricordare che un altro primitivo del Novecento, Campana, dovette, anch'egli, rendere drammaticamente concreto nel proprio linguaggio poetico quanto astrattamente il futurismo aveva proclamato; e ricordo come conclude proprio il primo capoverso de *La notte*: « ... e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso ». Solo che il « corso » del tempo in Campana si sospende al termine della ricognizione, grazie alla qualità incantatoria di essa, laddove egli ne ha coscienza come di una visione; anzi dobbiam dire che la visione si instaura proprio per l'inconscia tendenza a liberare il visibile dalla sua quantità naturalistica; il tempo, voglio dire, si sospende nel momento che anche per il poeta si sospende la possibilità razionale di arrivare a concludere su quanto l'evidenza naturale gli va algebricamente ponendo sotto gli occhi; di modo che è preservato il mistero dell'essere nel suo continuo e assoluto apparire. Ma volevo, concludendo per questa parte, dimostrare quanto appunto, da poeti pur tanto diversi, si rispondesse, dall'interno della propria opera, anzi col suo stesso originario strutturarsi, alla sollecitazione che si era andata ponendo di una reinvenzione di termini iniziali che non è, no, io direi, una riprova del platonismo delle origini della poesia novecentesca, ma anzi un tentativo di concretare il reale nel pericolo stesso continuamente imminente della propria irrealtà: spazio e tempo, mentre si riconoscono come funzioni reciproche e relative, mettono il reale nelle condizioni di verificarsi, cioè lo spingono alla propria continua verifica, proprio in quanto solo in esso un tale spazio e un tale tempo possono mostrarsi interdipendenti. Il reale è reale se ha implicita la verità del reale, cioè il suo continuo modo di essere, se si verifica nei significati, cioè infine se significa; che vuol dire: se si supera continuamente, per questa intima e drammatica condizione attiva che gli è propria. Questa era la realtà magmatica sentita e affrontata, ai primi del secolo, da poeti che dovevano crearsi gli strumenti per capirla nello stesso momento che approntavano gli *outils* emotivi per resisterle. In verità in tal modo, dopo averla provocata, si avviavano a inserirla in una storia che richiedeva

di essere totalmente verificata. Una storia — o sia pure una preistoria — non nasce fuori della storia, ma si accosta al pericolo della propria astoricità che deve vincere punto per punto: che questi poeti punto per punto hanno vinto, o andandole incontro decisi, come Campana, armati del loro mitico sguardo, o allontanandosene veloci, come Ungaretti, dopo averla, come il *faqir* accoccolato accanto alla sua miseria, al suo tempo senza tempo, tanto a lungo sorvegliata, tanto a lungo guatata. Dal *faqir* anzi egli pare aver tratto la pazienza che usa anche nella sorpresa, a estrarla lentamente nella sua nudità. Difatti la sua poesia è il fiore di una lunga fatica, in cui la lunghezza dell'antefatto garantisce al fatto lirico la sua durata, allorché questa tutta si trasferisce nella sorpresa, allora sì, altissima e felice del « momento » (ricordate?: « Bel momento, ritornami vicino »): proiezione di quel durare, dunque scia semantica più che parola fermata nel suo precario significare. Ed ecco il valore degli spazi bianchi e delle pause, in cui la parola appare nella sua fase attiva: essi sono il prima e il poi di quella energia trascorrente, hanno dunque un valore ben diverso dagli spazi che ribadiscono, in Mallarmé, l'ineluttabilità dell'assenza. In Ungaretti essi si collegano al valore nutriente che ha, nel suo modularsi, l'infinito, fanno parte del suo estrinsecarsi sintattico, del suo risentirsi per mezzo dell'uomo nella sua totalità. L'infinito ha bisogno dell'uomo per essere infinito. È, l'immagine di Ungaretti, in una condizione di sofferenza patetica proprio per questa proiezione interna che la percorre, nel mettere in contatto questo prima e questo poi, l'assoluto prima e l'assoluto poi. Sarà l'illusione dunque, meglio, non altro che questo *progressus ad infinitum* di un tale significare, nella mente dell'uomo. Ecco perché l'uomo « La sua illusione decretò creatrice », ed egli regna « sopra fantasmi ». Anche in questa fase la poesia ungarettiana attesta la sua vicinanza, relativa, alla fonte, ch'essa, anche nel peccato, anzi proprio nel peccato, non sente interrotta. *La pietà* e in genere gli *Inni del Sentimento del tempo* sono estremamente significativi in questo senso, di una « lontananza aperta alla misura » anche nella « lontananza » della morte, di una morte affrontata dall'uomo armato della propria illusione. Anzi è la morte stessa che approfondisce lontananze,

in una vana emulazione dell'eterno, quando il suo sforzo è visto come aggregato allo sforzo stesso dell'uomo chiuso nella gabbia illusoria dello spazio-tempo. Dice il Canto primo della *Morte meditata*: « Ti odo nel fluire della mente Approfondire lontananze, Emula sofferente dell'eterno »: dove la mente è il veicolo, il fiume, ora torbido ora chiaro, che scorrendo unisce in un tremante abbaglio, nella stupenda cerimonia dei suoi miti, la fine al principio. Ed è qui che nasce la convinzione: « E come portati via Si rimane » (in *Nostalgia*); qui dove la mente avverte nel fluire questo portar via, ma nell'averne coscienza, nel sentirsi mente, e mente creatrice, tocca, si direbbe con mano, questo rimanere: questo rimanere nell'essere portati via: ancora un segno della fede di questa poesia nella *dynamis* che è la sua intima essenza.

È dunque per Ungaretti basilare la scoperta iniziale dell'infinito: una scoperta pascaliana, non puramente intellettuale ma assorbente ogni sua più intima fibra: è un infinito interno, l'infinito anche della carne e del peccato. Scoperta, e abbandono ad esso. Ma ne è motore quella ricerca di « un paese Innocente », cioè quel desiderio insoddisfatto di innocenza che riporta questo mirare all'infinito a farsi ricerca dell'eden. Non per nulla *La Terra promessa* sarà lo sviluppo, insieme storico e mitico, di questa prima esigenza ungarettiana, di questa che è la sua stessa premessa dialettica. Ma il poeta, che si vede « abbandonato nell'infinito », cosa tritata dalla mano del destino, considera di questa sua sorte la duplice eco psichica: è allegria: « Ma quelle occulte Mani che m'intridono Mi regalano La rara felicità »; e insieme dolore: « Il mio supplizio È quando Non mi credo In armonia »; e dunque nel dolore è implicito un pensiero, un assillo umano (« quando Non mi credo... »), la prima radice dell'illusione. È allegria questo sentirsi « ubriaco D'universo », col quale il naufragio l'ha messo in contatto, e in balia; è dolore, implicito dolore, il travaglio che costa questo partecipare al farsi continuo, al continuo tendere della creazione al suo principio come al suo imperscrutabile scopo. Ma è anche in una tal partecipazione, nel sentimento di una tale partecipazione, inizialmente, quando il poeta non ne è ancora distaccato, e insieme congiunto, dalla memoria, il superamento del dolore, cioè la sua localizza-

zione in una sfera puramente percettiva senza che esso oltrepassi la soglia della coscienza e quindi si verifichi nel suo *double* mentale. Il dolore si mantiene nei termini di transito avvertito di energia, di tensione delle fibre vitali, insomma di « travaglio »; che significa la non acquisizione di quel dolore sul piano della memoria, bensì il suo incidere sul piano di quella coscienza immediata, in quel diramarsi istantaneo e circolare di apprensione, che è proprio del primo Ungaretti, del poeta attivo dell'*Allegria*. « Volti al travaglio Come una qualsiasi Fibra creata Perché ci lamentiamo noi? », dice in *Destino*. Ed è l'avvertenza che quella « qualsiasi Fibra » è « creata », questo senso primordiale di compartecipazione, a trasferire l'iniziale e potenziale dolore in « travaglio », quasi doglia della creazione nell'atto appunto che si constata come creazione, piuttosto che sua individua coscienza. Il poeta non è sceso verso le conseguenze, non ha rescisso il cordone ombelicale che lo lega all'alveo cosmico. È l'allegria ultima e finale della creazione, quasi la scossa amorosa del grembo primo, ad assorbire tale dolore, in ultima analisi tale auto-coscienza aurorale, dalla creatura, rendendo la creatura integra appunto alla sua fondamentale funzione di « docile fibra ». Finché, statuita in antitesi attraverso il clima memorabile del *Sentimento del tempo*, questa ambivalenza troverà esplicita testimonianza, « precipiterà », nel *Dolore*, che è il farsi storia e partecipazione dolorosamente individua al travaglio di un popolo, di quella che era stata dapprima una pura constatazione esistenziale, strettamente legata al suo opposto, quell'allegria che abbiam visto rappresentare lo scoppio stesso della qualità intimamente genetica di questa poesia. Il *Dolore* non sarà che la polarizzazione necessariamente causata dall'*Allegria* in quello stato esistenziale aggredito dalla coscienza: e in definitiva segnerà la nascita di quella vena drammatica che prenderà atto della scissione dell'iniziale unità lirica in quella perfetta coscienza del coesistere dell'agonista con l'antagonista in una vera e propria *fabula* scenica che aprirà la strada — attraverso l'illusione — alla *Terra promessa*, con tutte le conseguenze che questa implicherà nello sviluppo della parte finale di questa poesia, quando il poeta tenterà di riunificare, attraverso sempre l'illusione, attraverso un'illusione

risalita fino alle sue origini genetiche di « illusione creatrice », i poli dialettici e drammatici in cui la scissione si è stabilizzata.

Per Ungaretti l'infinito è, dunque, nutriente: nutre l'essere che in esso s'abbandona: questo è il suo primo tempo. Ma subito, ed è il secondo tempo, ecco dal ricordo crescere e svilupparsi la memoria, che addita e unifica ogni sparsa fase di quella iniziale allegria. E che cos'è il ricordo, il primo seme della memoria, se non il consistere della creazione nelle sue stesse creature, quasi, prima che esso divenga una traccia labile, il rilevarsi, e il permanere, dell'istinto creativo nella sua stessa energia creatrice? Il ricordo all'inizio ha qualcosa di ridesto, una violenza che è la violenza del contraccolpo, di chi si ritrova uguale e diverso rispetto alla propria immagine, anzi di chi ricerca la propria immagine nell'energia stessa che lo ha spinto a costituirsi come tale. È, infine, il pensiero che attornia e orla come un rimorso quel puro vivere, quel puro apparire: è un rendersi conto di vivere, incantevole e già peccaminoso. È l'ora del *Sentimento del tempo*, l'ora delle figure che campeggiano con una loro mitica, primigenia violenza: è la passione di Eros, la colpa favolosa di Caino, la Morte meditata; sono essi non personificazioni ma lo stesso levarsi mitico e peccaminoso dello spazio e del tempo, in rivolta fantastica contro lo stesso poeta che ha tentato di abolire in una sorta di rito sacrificale ultimo e decisivo (« Brucio sul colle spazio e tempo ») il loro schermo quotidiano, la pura trama esistenziale già esperita nell'*Allegria*, per udirne al di là, magari nell'ambito subito pronto a schiudersi dell'illusione (« La sua illusione decretò creatrice »), cioè come leggenda, la voce del loro tentato riscatto: dalla pluralità dell'esistere all'unità dell'essere. È la voce degli *Inni*, in cui il colloquio con se stesso viene a allargarsi in questo risonare, subito, di un'eco mitica che si addoppia alla voce esitante prolungandola, per una sorta di contrappunto infittito, in una certezza che non si conosceva. « Da ciò che dura a ciò che passa, Signore, sogno fermo, Fa' che torni a correre un patto ». Ma vero è che il patto torna a correre prima tra questo incerto chiedere e dubitare e quell'eco selvosa che subito l'annoda al suo drammatico destino. Momento drammaticissimo, tra i più alti di tutto il nostro Novecento, e

prodromo di quella voce dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* della futura *Terra promessa*, dopo che il *Dolore* avrà seminato in profondo tra l'uno e l'altro momento e che il tradurre la *Fedra* di Racine, il raziocinare lirico di Racine, il sentimento ascoltato nel tragico francese come variazione tematica, avrà ripulito ma anche fortificato ogni pensiero lirico del suo soprapensiero drammatico, che solo in trasparenza vi inietterà il suo fuoco come dietro una lente che ne ingrandisca, rendendole maggiormente visibili, ma già nel distacco della mente, le arcane conseguenze. La memoria è coscienza della caduta, la memoria è, anche, mancato riscatto, è senso della colpa, senso della storia, eventualità infine di un riscatto affidato tutto alla fedeltà alla propria storia, che pare ripercorrere, in ogni sua fase, una storia più vasta, a riconoscerla, e farvi luce. Questo è il senso della *Vita di un uomo*, il titolo sotto cui quest'opera trova, tutta quanta, la propria unità. Ma un tal senso storico il poeta ha dovuto ricavare dalla tentazione tutta provata per una memoria orfica. La memoria, che unifica e addita i «momenti» perduti della creatura nell'infinito, che è risvegliata da questa iniziale, tentata prospezione semantica propria del primo Ungaretti, che è dunque *in nuce* nelle condizioni iniziali di questa poesia la quale, rivelandosi per «momenti», mira anche inconsciamente a una memoria che possa unificare tali «momenti» in una storia, è, inizialmente, una «memoria demente», onde poter catturare la libertà stessa dell'uomo («Solo tu, memoria demente, La libertà potevi catturare», dice il Canto sesto della *Morte meditata*): la memoria orfica, subito appresa alle sue immagini, in un certo senso subisce la loro sorte: si fa torbida e illusoria. I miti del secondo Ungaretti nascono dallo schiarirsi, per momenti, di tale illusione creatrice, avendo acquisito l'illusione, nel suo stringersi alla memoria e nel coinvolgerla in sé, questa facoltà creatrice: in altre parole, questa facoltà di vedersi impegnata e questa ansia di definire le proporzioni, i limiti gridati, di tale impegno. Nella coscienza clamante di non regnare che sopra fantasmi, il poeta riporta i suoi miti nell'ambito di una meditazione (si veda per esempio *La morte meditata*) che dà loro un'eco storica, cioè l'etica coscienza d'una vanità nella quale dilaga il grido a cui la voce è salita per avverarli mentre, temerari, si perdono a riempire

un tempo e uno spazio che sempre più si rivelano non come il palcoscenico di quell'azione mitica ma, come s'è visto, i contenuti stessi impliciti di quella coscienza in rivolta.

Ma qui, da quest'« uomo » recuperato al fondo di ogni tentazione mitica come la sua più vera attitudine, la quale andava rimeditando ed sperendo, attraverso la propria, la storia di tutti, nasce come da un ceppo, dopo l'esperienza degli anni passati in Brasile e durante e subito dopo gli anni atroci della seconda guerra mondiale, e si sviluppa come per antipodo la serie dei canti de *Il dolore* (1937-1946): un'esperienza che riassorbe gli sviluppi mitici del *Sentimento del tempo* che aveva avuto, né poteva non avere avuto, come sua grande premessa *L'allegria*. Ora *Il dolore*, se è l'individuarsi dell'esperienza fantastica attraverso una guerra non individuale ma che anzi coinvolse e rovesciò dal fondo l'intera coscienza di una nazione, è anche l'espandersi di quest'esperienza in un universo, a dir così, familiare e sociale, in un universo localizzato. Se l'allegria è il sostrato del sentimento del tempo, il dolore — uguale a quell'allegria nella vitalità del suo riprendersi — è il sostrato necessario alla nuova esperienza, che doveva svilupparsi tanto a fondo, per momenti successivi, del sentimento dello spazio, di un sentimento dello spazio liberatosi dalla tentazione di annichilamento che esso implicava al tempo dell'*Allegria*, attraverso la memoria. Sarà anzi un sentimento dello spazio liberato nella promessa — ecco la *Terra promessa* — e percorribile nella memoria, nel risentire proprio nella memoria, quasi al suo corrompersi, al suo colluttare con l'eterno, che è immemorabile, come in una rinnovata lotta di Giacobbe con Dio, i germi della profezia. Sarà durante l'elaborazione del *Dolore* che nascerà la prima idea della *Terra promessa*. E sarà durante il viaggio verso quella Terra e la successiva dimora nell'illusione di quella Terra, nell'abbaglio temerario di quella Terra che par levarsi all'orizzonte e insieme confondersi con la rinnovata meditazione sulla morte e sul trionfo di un'eternità che collutta precaria con l'illusione al fondo di ogni pensiero, che il sentimento dello spazio produrrà, intanto, in *Un grido e paesaggi* (1939-1952) il riconoscimento che in ogni terra è un lembo irricognoscibile, calpestato con vana fretta, della Terra promessa all'uomo, e in

ogni sua stagione un lembo, quando intriso di fango quando di una luce presaga, del Tempo che avrà riassorbito eternandola in sé la vita che si sconta vivendo. Proprio l'illusione estrae dalla memoria questa possibile liberazione perché l'illusione è anche pegno di fedeltà, l'illusione che già in altra stagione il poeta aveva riconosciuto creatrice e che ora invoca come purificatrice della memoria, sua ancella fatale. Il *Monologhetto* (1951), nucleo di *Un grido e paesaggi*, è la ricapitolazione, per veloci impulsi lirici ma anche distesi in una nuova continuità narrativa, della vita del poeta, il riconoscimento delle sue radici — la madre lucchese, la nascita a Alessandria d'Egitto, e tutto quello che dopo è accaduto — provocato dal risveglio degli umori che si risentono «Sotto le scorze, e come per un vuoto» e che «Si snodano, delirando di gemme». Che altro è questo delirio se non il prodotto finale del «delirante fermento» dell'*Allegria*? E sono proprio queste gemme, se necessariamente lontane dalle radici, anche a far risentire, nei succhi che le raggiungono, le origini radicate in una terra che diventa, essa, e tanto più, promessa quanto più s'allontana nel tempo, quanto più il poeta ha dovuto lasciarla. Sono queste gemme anche protese verso quella continuità che al tempo dell'*Allegria*, quando il poeta si sentiva totalmente sradicato, pure era andato affermando come necessario tramite tra l'esistere individuale e l'essere, tutt'intorno schiuso e luminoso, di un universo che respira tanto nella parola pronunciata tremante e nuda quanto nel baluginare di una stella. È questa nascita, il rinnovarsi della nascita, il contrapporsi ogni volta di questo senso sorgivo al fluire dell'esperienza umana, a rinnovare anche il rapporto tra fine e principio. «In my end is my beginning» anche per questo poeta che però, mediterraneo, non arriva tanto a formulare una convinzione quanto mira a riscattare in puri valori di canto, cioè a incarnare, l'illusione stessa che lo porta. È questa realtà finale, ultima, che conta: a questo fine il poeta non può gettar via né lasciare indietro alcunché. È il senso del compito lirico che conta, e che promana da ultimo in questo aver ridato valore decisivo all'esperienza: e si avverte acutissimo, con una punta di divina malinconia, nell'intrecciarsi mozartiano dell'allegria e del dolore.

La Terra promessa è dunque la terra a cui mira questo nuovo Enea, figura che si è districata dalle figure mitiche del *Sentimento* attraverso la prova del

Dolore: è la terra su cui, perduta l'allegria del naufragio, l'uomo del nostro secolo vuole sbarcare, volte le spalle con doloroso sforzo di volontà a Didone. È la terra anche su cui « sbarca », ghermito nel sonno in un nuovo naufragio, in un naufragio « profondo », Palinuro cadendo direttamente dal sonno nella morte, in una morte mutevole di rimorsi, per fedeltà più agli emblemi che al concreto mutare dell'esperienza, e dunque « Piloto vinto d'un disperso emblema », anzi divenuto lui stesso « deserto emblema ». Ma per il poeta, un po' per volta e sempre più, è divenuta anche la terra da reinventare per vivere fino all'ultimo termine la propria sorte di uomo, se vuole portare a termine la sua stessa qualifica umana, mentre ogni suo passo distrugge tutto dietro a sé, per proiettarlo, riconquistato, davanti a sé, anzi meglio, in quella continua solidarietà intima che un tal presente suppone, ampliato dal suo sentirsi, fino ai limiti avvertibili, totalmente se stesso: se stesso, totalmente, anche in quello che finora aveva mosso in lui il delirio, l'angoscia, il rapimento, l'affetto (e si veda il *Coro 2* del *Taccuino*): sentimenti, tutti quanti, travalicati in questo corpo totale dell'essere che deriva dalla sua comunione con tutto quello che ha fin qui amato o conosciuto, persona, oggetto, vicenda, luogo. Ecco il valore del « coro » dove ogni voce, partecipando, si fonde in un'unità più concorde. Ma anche, ritornando significativo dal fondo della memoria, si espande « il deserto », cresce, dinanzi a una vita « ad altro non più dedita Che ad impaurirsi », una « ressa di ombre Rimaste a darle estremi Desideri di palpito ». Il poeta teme: alla sua vita « Accadrà di vedere Espandersi il deserto Sino a farle mancare Anche la carità feroce del ricordo? ». È l'illusione, ancora, mossa da quella « ressa di ombre », a orlare di « estremi Desideri di palpito » chi dal deserto è inizialmente fuggito portandoselo in cuore come infinito, chi poi l'infinito ha ricercato umano, chi ora teme che anche l'infinito del ricordo possa spegnersi e vede, in un timore ormai puramente drammatico, che un tal deserto può espandersi senza il ricordo che l'ha reso umano, un deserto lasciato dall'infinito, un deserto che rivomiti i suoi relitti spolpati dall'illusione della vita. In un tale deserto però, colui che vi sarà rinvenuto come una pura spoglia, sarà anche stato innalzato « all'apice del sole » da quella forza inesausta che rimane a rivoltare questa

poesia, ogni volta, dai suoi termini relativi e illusorî, verso il suo termine assoluto e solare.

*Mi afferrì nelle grinfie azzurre il nabbio
E, all'apice del sole,
Mi lasci sulla sabbia
Cadere in pasto ai corvi.*

*Non porterò più sulle spalle il fango,
Mondo mi avranno il fuoco,
I rostri crocidanti
L'azzannare afroroso di sciacalli.*

*Poi mostrerà il beduino,
Dalla sabbia scoprendolo
Frugando col bastone,
Un ossame bianchissimo.*

Dove il poeta ritrova nel beduino, nel *faqir*, nella sua povertà, il mitico lare destinato a proteggere l'eternità che il poeta ha saputo promettere a se stesso.

E basta, ancora, pensare al *Canto a due voci* sempre nel *Taccuino*: dove mentre l'Altra voce accenna, in sordina interpolandosi nel canto disteso della Prima voce, alle «acri sorprese del ricordo In una carne logora», quasi eco che risalga con doloroso stupore e rimpianto soffocato dai pietosi strati della coscienza, e quasi suo rivoltarsi nel sogno, ecco che la Prima voce dichiara ancora questa cieca volontà di guardare innanzi: «Lo fulmina la brama, L'unica luce sua che dal segreto Suo incendio può guizzare». Perché ancora questo fuoco lo illumina mentre lo brucia: «Ama né altrove troveresti fuoco Nel rinnovargli strazi tanto vigile». È un fuoco che sulle fantomatiche rive di questo mare non è più ormai quello, lasciato dietro di sé, perduto all'orizzonte, levantesi dalla pira di Didone, bensì quello che il poeta si porta seco e riflette, nell'illusione, davanti a sé, a rischiarare il probabile arrivo, anzi il tenue annuire all'orizzonte della Terra promessa: quasi cenno che la condanna è scontata, ora che la carne è logora e la fascina sta bruciando rovente i suoi ceppi più asciutti e compatti.

Tra l'uomo e le cose, pare dire quest'ultimo Ungaretti, è proprio questa esigenza di una direzione verso una Terra promessa, a distinguerne la sorte diversa; ma le cose assunte in proprio, ecco che durante tale navigazione dell'essere in quest'ultima dimensione spaventata eppure fidente il poeta se le porta dentro al di là dei sentimenti stessi che erano state capaci di provocare, quasi ognuna di esse divenga una particola di tale unità ricreata o della quale almeno il poeta va in cerca; e, fattesi «immutabili», quasi che esse sopperiscano al «peso», che il poeta sente in sé sempre più vano, dell'illusione già «creatrice». Eppure l'illusione, anche l'illusione, è scalfibile, se uno possiede questa unità interna, questo corpo totale, che possa tracciare in quella vanità un tremante abbaglio, il disegno temerario di tale compatto travalicare. «Almeno un sogno, temerari, vogliamo ti somigli», aveva già detto nell'inno *La pietà* che è, nel pieno del *Sentimento del tempo*, a mio avviso, l'irrequieta premessa di questi ultimi sviluppi. E già ne *La preghiera* l'uomo «La sua illusione decretò creatrice, Suppose immortale il momento». Ora, qui, nella dialettica dei sentimenti tutti svelati, il poeta estrae, con la maieutica di questo suo ultimo poetare secondo l'occasione, quest'ultima possibilità di creazione dall'interno stesso della sua illusione «creatrice», così riducendola al suo nudo non senso, blandito soltanto dalla memoria; mentre il «momento» ha acquistato, dei caratteri dell'immortalità, quello più fallace e abbagliato dell'immutabilità, cioè incarnatosi nel poeta, a mutare con lui, in un rapporto parallelo al suo mutare. Tale è il valore, relativo e perciò tutto drammatico, di questa immutabilità. D'altronde l'occasione è imputata, in partenza, a una scena che, stata più vasta e tendenzialmente coordinata nella *Terra promessa*, l'occasione stessa viene a cancellare dopo che se ne è nutrita, voglio dire si è nutrita di quello sfondo, di quel mitico retroscena: rimanendole tuttavia addosso un andamento poematico che unifica l'intervento dei singoli Cori, li sottrae alla loro stessa occasionalità. E questa possibilità di immaginazione che li lascia, ne scalda anche lo squallido asserire.

Dall'uomo sradicato non può nascere l'uomo radicato in uno spazio e in un tempo, se prima l'uomo non riesce a inventare la ragione stessa dello

spazio e del tempo: che non può trarsi, reversibilmente, dalla constatazione che l'uomo ne è la coordinata più esatta, cioè non può indicarsi nell'uomo, che ne è solo il sintomo, la causa di tale spazio e di tale tempo, in verità rapportati tra loro come una dimensione intimamente in sviluppo. Ed ecco la ragione per cui è nato dall'antico cercatore di « un paese Innocente » questo Enea che ricerca nel fondo stesso dell'illusione il suo *Umschlag*: questa rever- sione di termini. È un Enea che scopre la sua Terra promessa nella propria stessa decisione di partire per andarne alla ricerca; una tale decisione ne è l'avallo più certo: l'uomo non può che mantenere la promessa che gli è stata fatta, assumendo in proprio — nel proprio decidere, nel proprio amare, nel proprio desiderare — una tale promessa. Cioè infine promettendo a se stesso quanto, al di là della stessa illusione, gli è stato promesso. È la solita ragione per cui è affidato da Ungaretti alla « temerarietà » di una figura, quel che eccede, nel ripensamento, il proprio stesso contenuto fantastico. Ma insieme, la figura di Enea è venuta sempre più a partecipare del tempo in cui è nata nella fantasia e nell'esigenza del poeta: e tra il poeta « vicino al gran silenzio » e l'Enea che fugge, il nodo e la connivenza si sono fatti indissolubili. Ed è il poeta un Enea, un favoloso. Enea che arriva, che quanto più ricorda tanto più tocca il fondo dell'illusione, tanto più si distacca dall'altra riva, cioè tanto più rende vera e abitabile l'ipotesi della Terra promessa. Tra Ulisse ed Enea, a diversificarli, è questa « intenzione » più vasta del secondo sul primo: ché Enea non torna a casa, ma s'inventa la casa stessa in cui tornare, che è dunque un andare al fondo stesso delle possibilità creatrici dell'uomo, dietro una promessa. E col *Taccuino del vecchio*, come già ho accennato altrove, « il giovane Enea ha preso sotto braccio il vecchio poeta che guarda con occhi antichi e nuovi le cose come ricordi, e i ricordi come cose da, ancora, sperimentare, quasi debbano ancora secernere, depositare il loro fuoco drammatico ». È il senso dell'azione, cioè del moto, che visita la quiete e la scompiglia. Ogni volta che appare un uomo, è vinta, nel suo batticuore, la morte. Anche il canto, che è requie, è requie mossa da questa irrequietudine.

I POETI DEL DUECENTO E CONTINI

di

Cesare Segre

L'interesse verso i poeti del Duecento non è mai languito, siano essi stati letti come precursori di Dante e del Petrarca o come rappresentanti del grande ciclo culturale romanzo, come inauguratori e arditi fabbri della lingua letteraria o come ispiratori di stilizzazioni primitivistiche di fortuna ricorrente nelle vicende del gusto; tanto meno sono languite le cure loro dedicate dai filologi, che negli ultimi decenni di sempre più ricchi affinamenti metodici ne hanno studiato lingua e stile, ne hanno fornito edizioni critiche e commentate. Ma se ci si prova a indicare i precedenti della monumentale silloge continiana di *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1960, ci si accorge che essa costituisce una novità, dato che si eleva su un terreno dove abbondano edizioni, talora commentate, di autori isolati o di gruppi unitari di poeti, e studi su loro singoli aspetti; dove non mancano cretomazie di più ampia capienza, sebbene scarsamente elaborate ed esaurienti solo per alcuni lati; ma dove non si scorge un'antologia che presenti, per questo periodo che viene esteso (assennata consuetudine) dai primi testi volgari alla fine dello Stilnovo, una scelta soddisfacentemente larga della produzione poetica, allestita sulla base degli espedienti tecnici più collaudati e col miglior corredo di illustrazioni testuali e storiche.

Spiegare perché questa antologia sia sinora mancata, e perché non manchi più, equivale a rendersi conto del clima attuale della filologia italiana. Ricor-

deremo, sommariamente: 1) la continuità della tradizione barbiana e pasqualiana di studi testuali, e il quasi generale consenso nell'accettazione, con perfezionamenti, del metodo lachmanniano; 2) la fioritura di ricerche di storia della lingua e di dialettologia storica; 3) la consapevolezza critica dei problemi culturali, e perciò, anche, l'attitudine sempre più sviluppata a una considerazione orizzontale, dunque sistematica, di oggetti letterari osservati troppo spesso verticalmente, geneticamente (come un *prima* e un *poi*, invece che come un *ora*); 4) la rivalutazione dei valori tecnici, anche lusivi, dell'arte medievale, favorita dal superamento dell'estetica romantica e dall'affermarsi del gusto moderno.

Individuato così, approssimativamente, lo spazio mentale dei nostri filologi, ci si avvede che queste coordinate rappresentano, se riferite a Contini stesso, direzioni di massima di un'attività critica nella quale lo studioso ha occupato ed occupa una posizione dominante: si pensi alle sue varie incarnazioni di critico militante, di lettore geniale (da Pascoli ai contemporanei), sin dai tempi non tanto lontani di uno dei più fecondi movimenti del gusto; di studioso di letteratura ottocentesca (dal Manzoni agli « scapigliati »); di analista dello stile con una posizione originale tra Thibaudet, De Robertis e Spitzer (si ricordino, almeno, gli interventi sul Petrarca); di dialettologo e curatore di testi dialettali antichi (Bonvesin de la Riva); di editore e commentatore acutissimo della poesia italiana delle origini (le *Rime* di Dante, i Siciliani); e si pensi, per riferire questi molteplici interessi a una spinta iniziale, al mirabile equilibrio di un gusto raffinato, se non prezioso, e di un rigore logico penetrante ma non prevaricante: equilibrio che si manifesta in uno stile personalissimo. Talché non sarebbe esagerato dire che la possibilità di un'antologia dei poeti duecenteschi si è identificata, a un certo punto, con l'esistenza stessa di Contini.

È chiaro che con questi veloci riferimenti alla personalità del curatore intendiamo far notare, oltre che l'ampiezza dell'arco di cultura sotto il quale questo lavoro ha potuto crescere, la compattezza e la tensione esistenziale di quello. Perché un'antologia di tal fatta avrebbe anche potuto nascere da una sedimentazione puntigliosa e praticamente illimitata di materiali e notizie: sarebbe pure stata uno strumento di lavoro utile, benemerito, ma non

avrebbe costituito che una sezione convenzionale delle nostre conoscenze sull'argomento. L'antologia di Contini è invece rappresentazione onninamente consapevole, e compromessa, di un intero ciclo poetico; rappresentazione che, come ogni opera storiografica, supera equilibrandoli gli atteggiamenti di distacco e di simpatia, di differenziazione e di amalgamazione, e pone il lettore contemporaneo, imperiosamente, limpidamente, di fronte a una stagione poetica perché la comprenda o la riviva, la comprenda e la riviva.

Tali premesse si realizzano nell'antologia come un reticolo in cui si alternano a giusta distanza le maglie larghe dei riferimenti a cicli culturali lontani, persino remoti, e le maglie fitte e minute di un'indagine capillare sui contatti linguistici, stilistici, tematici che collegano tra loro i testi studiati. L'indicazione, per la prima volta così consapevole, di tutta una corrente espressionistica nei testi veneti del Due e Trecento (i cui primi rappresentanti sono qui editi e valorizzati; e anzitutto Auliver, sullo sfondo della « Danza mantovana » e del serventese del supposto Sordello), è stata resa possibile dalla assiduità con un filone dello stile di cui si possono seguire nei luoghi e nei testi le tappe, sino al Rinascimento e sino alla letteratura contemporanea (Gadda, pure studiato da Contini); l'abbandono delle interpretazioni « sentimentali » della poesia stilnovistica, soprattutto per ciò che riguarda Dante e Guido, è legato nello stesso tempo ai progressi nell'interpretazione dottrinale e agli insegnamenti delle esperienze poetiche moderne; il ridimensionamento dell'entusiasmo per certa rimeria giullaresca o pseudogiullaresca siciliana, tanto cara agli studiosi romantici, è stato facilitato dal crollo delle ingenuie disposizioni del gusto che ne erano alla base, ma anche dalla constatazione dell'inefficacia di questi componimenti sui susseguenti prodotti letterari. D'altra parte, la delineazione delle maglie larghe era possibile solo se preparata e sostenuta da quella delle maglie fitte: il raffronto, poniamo, del *trobar clus* di Monte Andrea con la poetica simbolista è indenne da sospetti di sopraffazione perché suffragato dall'analisi di una tecnica espressiva che si trova alla confluenza di correnti retoriche e di correnti filosofiche, e perché evidenziabile con un semplice accostamento a quel Chiaro Davanzati al quale Contini dedica altre ottime pagine; ancora, il quadro comple-

tamente rinnovato dello Stilnovo poggia su una caratterizzazione microscopica dell'opera dei poeti, dei loro motivi e strumenti non solo formali, ma euristici (dialettici), laddove i precedenti studiosi s'accontentavano di indicare l'illusoria compattezza della « scuola », o al massimo attitudini del sentimento e prestiti dalla sfera filosofica.

Insomma, come in ogni buon restauro le tinte dell'affresco ci riappaiono ora prive delle tarde velature o dei rifacimenti ai quali magari s'era fatto omaggio della nostra commozione; e come in molti restauri l'opera del pittore rivela a tratti un'inaspettata modernità, grazie all'asportazione degli elementi all'ottri che spesso risalgono ad epoche di regolamentazione estetica, di creazione di canoni dai quali appunto ci si è liberati negli ultimi tempi. Tra i risultati di questo restauro è soprattutto da segnalare, sul piano più strettamente filologico, la scoperta (motivata nelle sue origini, misurata nelle sue manifestazioni) di una metrica anisosillabica le cui spie, rivelatesi tempo addietro per punti isolati del territorio studiato, non avevano ancora attratto a ricerche sistematiche. Pieni la mente dei manuali di metrica (che risalgono nei loro principi al gusto umanistico), i filologi preferirono considerare le « irregolarità » nel computo dei versi ora come errori dei copisti, ora, nei prodotti letterariamente più scadenti, come errori dei rimatori. Contini ha invece saputo raccogliere una tale massa di prove, e ordinarla così rigorosamente, che l'esistenza, prima del Petrarca, di una tradizione anisosillabica (sottoposta a regole abbastanza precise e ben individuabili) risulta ormai inconfutabile. Inoltre, quasi per simmetria, egli ha scoperto possibilità di razionalizzazione anche per un altro genere di « irregolarità », questa volta nello schema metrico: frequenti in Chiaro Davanzati e in Lapo Gianni, esse costituiscono un nuovo territorio da sottrarre agli interventi ortopedici degli editori.

Rappresentare antologicamente un secolo, o poco meno, di poesia, significava: da un lato trascinare, tra gli autori e le correnti meglio conosciuti, ciò che ha contato di più come valore assoluto o per ingenza di influssi; dall'altra recuperare, nelle zone geografiche o culturali meno dissodate, ciò che un giudizio valido solo *a posteriori*, un determinismo a rovescio ha spinto a trascurare. Ed ecco infatti che i *Poeti del Duecento*, se necessariamente s'im-



3 - Mattia Preti: *San Sebastiano* - Napoli - S. Maria dei Sereni Dolenti



4 - Umberto Boccioni: *Scomposizione di una figura in movimento*
Milano - Galleria d'Arte Moderna

pernianò sulla successione canonica (Siciliani, Siculo-Toscani, prestilnovisti bolognesi, stilnovisti), fiancheggiata dal suo controcanto burlesco e dai tentativi allegorici venerabili come precedenti della *Commedia*, e se anche più necessariamente prendono l'avvio dal manipolo dei testi arcaici, in compenso lasciano tutto il posto che meritano (ma che sinora era lesinato) alla letteratura lombardo-veneta (rispettabile per antichità, attraente per gli sbocchi quando realistici, quando stilizzati di impostazioni didascaliche e moraleggianti) e a quella genovese (l'Anonimo finalmente rivendicato, col suo umore «vivace, risentito... incomparabile nell'Italia duecentesca»), ai serventesi emiliani, turgidi di passione politica, alla poesia popolare del *Rainaldo e Lesengrino* o di Ruggieri Apugliese, residui della letteratura, grossolana ma ricca di fermenti, che veniva imbandita al pubblico delle piazze. Prodotti, questi e altri, che furono sinora tenuti in una specie di riserva, quasi si fosse accettata come unica valida una prospettiva che, sia pur mettendo in luce la parte forse più notevole del paesaggio letterario duecentesco, sottraeva alla vista le periferie o i quartieri popolari che pure appartennero alla vita spirituale del tempo, e anzi ne documentano atteggiamenti, ideali, interessi schivati dalla letteratura «ufficiale». Siamo certi che anche lettori d'una certa preparazione resteranno sorpresi dalla molteplicità di contenuti e indirizzi attestati nella nostra prima poesia, compresenti o conviventi con estrema vivezza.

Ma anche nei settori meglio noti l'intervento del curatore è sensibile: sia attraverso la scelta dei testi (basterà una scorsa a Guittone o a Cino da Pistoia per avvedersene), sia attraverso una nuova articolazione dei rapporti (si veda come Bonagiunta, sinora ritenuto una specie di *trait d'union* tra Guittone e gli Stilnovisti, risulti invece indipendente dal primo, e perciò acquisisca i tratti personalissimi d'un siculo-toscano prima indipendente, poi giunto per propria ispirazione, anche se favorito dalla longevità, molto più avanti dei suoi compagni di «scuola»); si rilevi quanta luce rifletta il *Mare amoroso* sui contigui poeti prestilnovisti le cui propensioni metaforiche condivide; si noti la posizione di rilievo che assume, tra i burleschi, il criticamente inedito autore della canzone del Fi' Aldrobandino), sia attraverso una nuova traguardazione di autori pure noti, ma confinati a ruoli servili (come

l'« Amico di Dante », che giunge qui, oltre che come voce lirica ricca di fascino, come catalizzatore tra le polarità attraentisi e respingentisi di Guido e Dante).

Così, attraverso un complesso sistema di equilibri interni, la fisionomia di questo secolo di letteratura, che naturalmente non c'era da attendersi subisse trasformazioni rivoluzionarie, è stata ora incisa con maggior sicurezza, ora arricchita di particolari, ora sfumata più sottilmente. E la coerenza del sistema sta proprio in questi equilibri; la sua sussistenza nella saldezza delle linee di forza che stringono i testi l'un l'altro. Linee che si possono cogliere nei « cappelli », dove le notizie esattissime di localizzazione, attribuzione, datazione s'estendono a definizioni tonali e formali, sbocciano, dove il terreno sia adatto, a referti sulla poetica e sulla poesia (sino a costituire vere monografie critiche); si colgono soprattutto nelle note — precedute da quadri sintetici dei caratteri dialettali e metrici — dove esatte « traduzioni », etimologie spesso nuove, accompagnano i raffronti diacronici di stilemi, metafore, sintagmi, allusioni culturali, cioè le vene rivelatrici delle tradizioni poetiche nella loro storia intricata di continuità e di fratture.

Un'esposizione diffusa e apodittica di quanto il volume già dice non era certo nello stile del curatore, amante della brevità, degli accenni illuminanti, delle parentesi fecondamente allusive. Inoltre, egli ha desiderato (e lo dice con parole dove c'è forse più civetteria che intento polemico) che il frutto di decennali fatiche sue e dei suoi collaboratori non apparisse con la funebre definitività d'un mausoleo, ma come un prodotto vivo, passibile perciò di mutamenti e sviluppi: i quali potranno provenire dal completamento delle esplorazioni archivistiche, dalle nuove risultanze delle indagini di storia della lingua e della cultura; ma i quali in ogni caso, bisogna aggiungere, significheranno la funzione, sulla giovane filologia italiana, del magistero continiano.

REALTÀ E DESIDERIO DI LUIS CERNUDA

di

Francesco Tentori Montalto

Se è sempre difficile in un poeta separare la vita dall'opera, poiché esse si alimentano l'una dell'altra, l'impresa è affatto impossibile per Luis Cernuda, tanto evidente e forte è il legame che stringe in lui vita e poesia, facendone un solo essere, doloroso e vibrante, proteso, in un'illusione costantemente rinnovata, verso le parvenze labili e belle della realtà e dell'esistere. È perciò, la sua, la poesia di una vita; non però nel senso della biografia, perché anche le rare composizioni (come *La familia*), dove questa appare con più immediatezza, possiedono il segreto di farsi allusive e simboliche: ma in un senso profondo, per il quale la vita, rapita a se stessa, è restituita sulla pagina a una nuova esistenza, intima e misteriosa. Verso su verso, così, questa lirica appassionata, in apparenza fragile ma in realtà tenace e certa della sua vocazione e dei suoi mezzi, erige il Luis Cernuda vero, personaggio unico del suo unico libro, che è un libro di abbandoni e di spasimi, dove l'anima si confessa con tremore ed esultanza, e l'essenza quasi indicibile è sottratta all'opaco e sordo della vita e portata alla luce.

Qual è il segreto della poesia di Cernuda? Esso è racchiuso nel titolo sotto il quale il poeta ha raccolto tutta la sua opera, *La realidad y el deseo*; desiderio e realtà, che opponendosi senza tregua, tragicamente, ma al tempo stesso quasi integrandosi, essenziali entrambi per lo spirito creatore, sono i due estremi tra i quali corre l'immobile avventura cernudiana, avventura di trasalimenti, di folgorazioni, di estasi (è l'« amorosa agonia incatenata », che Lorca riconosceva nel primo *La realidad y el deseo*, del '36), nella prima epoca della sua storia; poi di domanda, di meditazione, di solitudine. Lo stesso Cernuda, in *Palabras antes de una lectura* (1935), ci dà la chiave di tale interpretazione, peraltro naturale e inevitabile, nel ricordare il nascere dell'intuizione, che sarebbe stata centrale e dominante: « ... cominciai

a distinguere una corrente simultanea e opposta dentro di me: verso la realtà e contro la realtà, di attrazione e di ostilità nei confronti del reale. Il desiderio mi portava verso la realtà che si offriva ai miei occhi come se solo attraverso il suo possesso io potessi raggiungere la certezza della mia stessa vita. Ma siccome tale possesso non l'ho mai raggiunto se non in modo precario, ecco la corrente contraria, di ostilità di fronte all'ironica attrazione esercitata dalla realtà... L'essenza del problema poetico, a mio giudizio, è costituita dal conflitto tra realtà e desiderio, tra apparenza e verità».

Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario... Con queste parole Cernuda, che ci ha già porto la chiave per l'interpretazione della sua poesia, ci indica uno dei temi essenziali, se non proprio l'essenziale, di essa: quello della precarietà, e del sentimento drammatico che accompagna la brevità dell'illusione, la fugacità degli oggetti dell'amore, delle delicate e quasi moribonde forme alle quali il desiderio presta l'eternità di un istante assoluto. Ma, dalla stessa prosa di Cernuda, togliamo un secondo esempio, che illumina codesto tema. Commentando la risposta di un teologo musulmano alla domanda di un discepolo, cosa fosse il suono del flauto — risposta che fu: «È la voce di Satana che piange sopra il mondo» —, il poeta scrive: «Secondo quel teologo, Satana è stato condannato a innamorarsi delle cose che passano, e per questo piange; piange, come il poeta, la perdita e la distruzione della bellezza. Qui la definizione è inevitabile e ci si presenta quasi fatalmente: la poesia fissa la bellezza effimera». Condannato a innamorarsi delle cose che passano, Cernuda piange, nella sua ininterrotta elegia, la perdita e la distruzione della bellezza, dopo il fulmineo apparire all'animo turbato.

Volendo chiamare con un solo nome la poesia di Cernuda, si direbbe che è una poesia d'esilio: d'impossibilità, di disinganno, di solitudine; terra desolata dove il poeta scruta fin nel profondo il suo destino, ne rabbrivisce e insieme gli si offre, vittima predestinata e volontaria. L'esilio colora di sé tutta intera questa lirica, le presta l'anelito e l'accento romantici, il vagheggiamento di paradisi illusori ma beati, la straziante nostalgia di perdite irreparabili, di felicità impossibili o vietate. Le immagini di una libertà naturale ed estatica e della prigionia, del muro nemico, si alternano e si oppongono in essa, simboleggiando la drammatica alternativa in cui l'anima si dibatte. Quanto più esaltante e illimitata la libertà nei sogni dell'adolescenza illusa, tanto più profondo e amaro il disinganno dell'età adulta, del tempo adulto del cuore e della mente.

È stato osservato (da L.F. Vivanco) che con Cernuda tornano nella poesia spagnola la tristezza andalusa e la parola adatta all'intimità, all'anima, che nessun poeta aveva più mostrate, dopo Juan Ramón Jiménez. Codesta parola, «naturalmente e quasi fisicamente triste e indolente», è quella del primo Cernuda, del Cernuda di *Perfil del aire*, per il quale si parlò di parentela spirituale con Bécquer (e il parallelo per qualcuno andrà più lontano, toccherà l'essenza tragica dell'amore, comune al sentimento dei due poeti) e al quale i poeti che contano non lesinarono gli elogi: da J. R. Jiménez («Un accento, un balbettio del più delicato romanticismo inglese e tedesco, inserito nel migliore, più sottile surrealismo

francese, contribuiscono, credo, a questa totale impressione di tenerezza giovanile») a Pedro Salinas, che fu il primo a osservare che quella di Cernuda è una poesia romantica, per il fuoco e la passione con cui esprime il sentimento amoroso («... la depurazione perfetta, l'ultimo possibile grado di riduzione alla sua pura essenza del lirismo romantico spagnolo»); a Federico García Lorca, che all'apparizione di *La realidad y el deseo* così alluse alla remota ascendenza araba di quella grazia fragile e già patetica: «La penna che tracciò le delicate immagini degli arabi, che inventò garofani e nere farfalle sui nastri dei bambini morti, la penna che ha scritto con sangue una lettera d'amore su cui dopo si sputa, che ha copiato con tremore un torso d'Apollo nell'agonia degl'Istituti, penna di pena e frenesia di rugiada, è la stessa che ha tenuta tra le dita Luis Cernuda, mentre udiva la voce che dettava *La realidad y el deseo*». Quel primo Cernuda, che diremo andaluso, sembrò incarnare il pensiero di Ortega, che sulla traccia di Federico Schlegel («la pigrizia è l'ultimo residuo che ci rimane del Paradiso») difende, in *Teoría de Andalucía*, l'ideale vegetativo e innalza la pigrizia andalusa a stile di vita e di cultura.

Nata sotto il segno dell'indolenza, un'indolenza percorsa da fremiti, da inquietudini, da presagi, la poesia di Cernuda si scoprirà ben presto una vocazione dolorosa: l'adolescente poesia ineffabile di *Perfil del aire* sarà la poesia drammatica di *Las nubes*, *Como quien espera el alba*, *Vivir sin estar viviendo*; giustificando che un critico (F. Charry Lara) veda in *La realidad y el deseo* «la tempesta di uno spirito nella sua aspirazione tenebrosa all'insondabile». Ma già da quella prima, pura immagine di Cernuda si distaccava una figura ansiosa e dolente, quella tenerezza trepida si apriva talora in un lamento, in un presagio d'infelicità.

Con qualche approssimazione, si possono osservare nella poesia di Cernuda due ere, o momenti principali: il primo, che da *Perfil del aire* va fino a *Donde habite el olvido* (qui fa la sua apparizione un delirante surrealismo), corrisponde al regno della perfezione sensuale, del languore, della malinconia estatica (*Solo un albero turba - la distanza che dorme, - così il vivo fervore - l'indolenza presente*). In esso la nostalgia è accarezzata, la solitudine amata e difesa; ma si avverte, confuso col desiderio, un sentimento d'impossibilità, di frustrazione; e il dolore si annuncia in balenii, in spiragli, in crepe che s'aprono nel sogno, in un accento subitaneamente straziato:

*Come il vento spaziando nella notte,
amore in pena o corpo solitario,
invano bussa ai vetri,
abbandona i cantoni singhiozzando...*

«Cosa gracile, visibile in penombra e riflesso», è la bella ed esatta definizione che il poeta dà in un verso di se stesso (e della sua poesia) adolescente.

Invocaciones a las gracias del mundo (poi, *Invocaciones*) rivela, quasi in una parentesi, un Cernuda meno essenziale, che obbedendo a un'ispirazione panica e pagana, e probabilmente sotto l'influenza di Hölderlin, letto e tradotto in quel tempo, canta l'amore e il desiderio

trionfanti e la bellezza serena di un'antichità favolosa cui il poeta oppone la triste bruttezza del presente decaduto. A partire da *Las nubes*, in questa poesia predestinata fanno durevolmente irruzione il dramma, il dolore; si inizia il dominio della tristezza angosciata, subentra un senso solenne e tragico della storia e del destino dell'uomo sulla terra: grandi composizioni drammatiche, vasti quadri storici prendono il posto dell'elegia, o meglio le si alternano, perché parallelamente continuano, seppure con accento mutato, la vena personale, la malinconia dell'antico Cernuda. Si direbbe che questa poesia, a contatto della guerra e dell'esilio, lasci i domini dell'individuale e del sensibile, senta vacillare il mondo privato, che posto di fronte a una realtà tragica perde i suoi confini illusori, mentre l'animo del poeta si volge al comune dramma umano. Converrà anche accennare all'evoluzione del linguaggio poetico, che venuto al mondo nel segno di Mallarmé (di cui Cernuda confessa l'influenza) come purezza diafana e ansiosa, lentezza del gesto, simbolo metafisico, e tecnicamente come verso breve, maturerà, anche per le letture dell'età adulta (Hölderlin, Baudelaire, Keats e gli altri poeti inglesi che dettero a Cernuda il gusto per la sobrietà dell'espressione, d'altronde negata in lui al grido e alla declamazione), ampliandosi in strutture ampie e solenni, inaugurando un versetto biblico, giungendo talora a contaminarsi di prosa: di una prosa però dove il ritmo impera. Tutto questo, con una maestria rara dell'immagine, della parola, della sintassi poetica; con un dominio forse senza uguale della capacità espressiva della lingua spagnola, con un uso sapiente di giri e cadenze, ora colloquiali e dimessi, ora nobili e arcaici, sempre i più giusti per il luogo ove appaiono.

Le poesie di questo secondo periodo compongono quella che può ben essere chiamata l'allegoria di una vita: che in talune di esse si fa trasparente, diviene confessione aperta. Citerò *Soliloquio del farero*, *Himno a la tristeza*, *Lázaro*, *A un poeta futuro*, *Otros tulipanes amarillos* (di quest'ultima, una strofa, e il suo accento, ricordano sorprendentemente Eliot e il nostro Luzi). Ma anche in *Atardecer en la catedral*, una vetta della poesia di Cernuda, che vi appare mosso da un'emozione religiosa, o in *La visita de Dios*, suona l'accento intimo e inconfondibile della testimonianza personale. E così nei grandi affreschi storici e psicologici: se non, o non abbastanza, *Aguila y rosa* (Filippo II e Maria la cattolica), certo *El César*. A queste vaste composizioni drammatiche si alternano, come s'è detto, idilli malinconici (come *Sentimiento de otoño*, *Cordura*, *Jardín*); o meglio, idilli della memoria (*Jardín antiguo*, *Tierra nativa*, *Lo más frágil es lo que dura*), o « nuovi idilli », in un senso che vorrei dire leopardiano: così *La escarcha*, *El perfume*, *La sombra*, e si veda il primo di essi:

Guarda gli alberi, come nell'estate,
tra la brina gemmanti
di nuovo foglie, ma foglie gelate,
spettro di quelle morte. Così pure alla mente
quell'immagine dell'amore, un tempo amica,
ora estranea ritorna.

*Tutto che allora fu
calore, movimento,
restituito così nella brina,
sospende il tempo, e lascia
il presente deserto,
senza incanto visibile il passato.*

*È come se la morte,
ripetendo la trama della vita,
le sue forme imitasse,
non sbocciate dal fuoco originario,
ma dall'ultimo freddo,
transustanziato alone di un'assenza.*

Un tale rammemorare e idealizzare il passato ridesta necessariamente nell'animo, con quelle della giovinezza, le immagini della patria lontana (Cernuda dal 1938 non vi ha più fatto ritorno); le poesie che ne nascono sono dunque poesie d'esilio. Ma in Cernuda l'esilio ha una duplice dimensione spirituale, come quasi ogni realtà in questo spirito tormentato: di amore e di avversione, ed è facile rintracciare sulla pagina, volta a volta, gli accenti elegiaci o rissosi e spregiativi che il ricordo e l'intima presenza della patria suscitano nella sua poesia. Nella quale l'esilio ha introdotto grigi scenari di città straniere e ostili, dove la tristezza si allea alla miseria in quadri squallidi e patetici di quartieri poveri e cimiteri abbandonati: *Cementerio en la ciudad* e *Gaviotas en los parques* ne danno testimonianza. Ma il frutto migliore dell'esilio, per la poesia di Cernuda, è espresso in talune dolorose, amare allegorie politiche, come *Lamento y esperanza* e *Ser de Sansueña*, dove lagrime di pena impotente sono l'offerta del figlio lontano alla madre sventurata. Sono questi accenti che hanno fatto osservare che la poesia di Cernuda è stata un'interpretazione lirica della tragedia spagnola; e hanno permesso al poeta e saggista messicano Octavio Paz di scrivere che *La realtà e il desiderio* è qualcosa di più che l'espressione delle esperienze individuali del suo autore: è « l'elegia di una generazione e di un momento della storia, che si congedano per sempre ».

Nata nella solitudine e alla solitudine, s'è visto quali ampiezze di prospettive si siano ultimamente aperte a questa poesia, che in alcune ambiziose allegorie, come *La adoración de los magos* (addirittura un dramma rappresentabile) o *Noche del hombre y su demonio*, si leva a una meditazione distaccata e malinconica sull'uomo e sulla storia. È anzi possibile supporre che questo sia il punto d'arrivo della parabola cernudiana: l'intuizione e interpretazione poetica della storia sotto il segno del precario. Tra le poesie qui tradotte, *Las ruinas* esprime tale intuizione; dalla contemplazione delle rovine, a quella delle ombre trascorrenti

su uno scenario deserto, delle illusioni che valgono per la brevità e l'incanto, delle forme belle ch'empiono col loro fugace apparire il vuoto del mondo: è il regno della grazia effimera e temeraria, lo stesso esaltato in *Violetas*.

*Come il fiore, il tuo vivere è forse meno bello
perché cresce e si apre in mano della morte?*

Giunti a una tale intensità e profondità di meditazione e di visione, è dubbio che l'antico motto audacemente ostentato da *La realidad y el deseo - À mon seul Désir* - possa ancora definire il libro di Luis Cernuda. Questo libro che, secondo la bella espressione di un critico, F. Charry Lara, lascia « una cicatrice di bellezza e di terrore » nella storia della poesia spagnola: storia ricca, in questo secolo fortunoso, di testimonianze essenziali, e talora supreme; ma nella quale Cernuda ha portato il segno inedito di una solitudine e di una nostalgia abitate dalla tenerezza e da una magica grazia⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Le versioni che seguono, e questo saggio che ne costituisce la « introduzione », fanno parte del volume, dedicato a Luis Cernuda, di imminente pubblicazione presso l'editore Lerici, nella collana *Poeti Europei*.

POESIE

di

Luis Cernuda

Traduzione di Francesco Tentori Montalto

SOLILOQUIO DEL GUARDIANO DEL FARO

*Come riempirti, solitudine,
se non con te stessa.*

*Bambino, tra le povere topaie della terra,
quieto in un angolo oscuro,
cercavo in te, ghirlanda illuminata,
le mie aurore future e i furtivi notturni,
e in te li intravedevo,
naturali ed esatti, e liberi e fedeli,
a somiglianza mia,
a somiglianza tua, eterna solitudine.*

*Poi mi perdetti per la terra ingiusta
come chi cerca amici o ignoti amanti;
diverso con il mondo,
luce serena fui e ansia illimitata,
e nella pioggia fosca e nel sole evidente
volevo una verità che ti tradisse,
dimenticando nel mio desiderio
che le ali fuggendo si creano la nube.*

*E al velarsi ai miei occhi
con nubi e nubi di autunno straripante
la luce di quei giorni in te intravisti,
ti negai per ben poco;
per piccoli amori né veri né finti,
per tranquille amicizie di sedia e di gesto,
per un nome di breve alone in un mondo fantasma,
per i vecchi piaceri proibiti
nauseabondi come i consentiti,
utili solo per l'elegante salone di sussurri,
in bocche di menzogna e parole di gelo.*

*Per te adesso son l'eco dell'antica persona
che fui,
che io macchiai con quei tradimenti giovanili;
per te ora trovo, stellate scoperte,
limpide d'altra sete,
il mio dio, il sole, la notte rumorosa,
la pioggia, intimità costante,
il bosco col suo respiro pagano,
il mare, il mare bello come il suo nome;
e sopra tutte queste,
agile corpo oscuro,
ritrovo te, solitudine mia,
e tu mi presti forza e debolezza
come all'uccello stanco le braccia della pietra.*

*Appoggiato al balcone guardo insaziabile le onde,
odo le loro oscure imprecazioni,
contemplo le loro bianche carezze,
e levato dal vigile letto
son notturno diamante che gira avvertendo gli uomini,
pei quali vivo, anche se non li vedo;
così, lungi da essi,
scordati i loro nomi, li amo in moltitudini,
rauche e violente come il mare, mia dimora,
pure nell'attesa d'una rivoluzione ardente
o vinte e docili, come il mare sa esserlo
quando suona l'ora di riposo che conquista la sua forza.*

*Verità solitaria,
trasparente passione, mia fida solitudine,
tu sei infinito abbraccio;
il sole, il mare,
l'oscurità, la steppa,
l'uomo e il suo desiderio,
l'irata moltitudine,
che sono se non te?*

*Solitudine, in te li cercai un giorno;
in te adesso li amo, solitudine.*

ANNOTTARE NELLA CATTEDRALE

*Nessuno per le vie deserte. Il vento
e la luce sui muri
che accende le grondaie al sole estremo.
Dietro una porta geme l'acqua occulta.
Vieni alla cattedrale, tremante anima sola.*

*Quando in quest'ora lascia il contadino
la terra aperta dai profondi solchi,
nasce dalla fatica gioia e calma.
Il pensiero si trova accanto a Dio.*

*Alcuni pioppi secchi, fiamma ardita
alzano alla campagna, come il fumo
allegro sopra i tetti delle case.
Un gregge torna al rigagnolo oscuro
dove dorme la sera in mezzo all'erba.
Il freddo nasce e il cielo è più profondo.*

*Come un sogno di pietra, di silenziosa musica,
dalla freccia levata della torre
all'atrio con le larghe pietre grige,*

*la cattedrale estatica si mostra,
tutta riposo: vetro, legno, bronzo,
fervore puro nell'ombra dei secoli.*

*Una vigilia dicono quegli angeli
e la spada snudata sopra il portico
fiorito di sorrisi dai santi vecchi,
simile ad orto d'autunno ove il muschio
germogliasse tra le rose scolpite.*

*I viventi qui trovano la pace,
pace dagli odî, pace dagli amori,
oblio soave e lungo, dove il corpo
travagliato si bagna nelle tenebre.*

*Entra nel tempio, va per le alte navi
dalla volta slanciata, grate ai passi
erranti sopra il marmo, tra colonne,
verso l'altare, quieta brace,
gloria propizia all'anima solinga.*

*Come il bimbo riposa, perché crede
nella forza prudente di suo padre;
con la tacita vita delle cose
sulla faccia immutata della terra,
queste ore trascorrono nel tempio.*

*Non lotta né timore, non pena o desiderio.
Tutto è accettato qui fino alla morte
e poi obliato, mentre si contempla
e si adora, liberi del corpo,
necessità dell'anima cui è estraneo il diletto.*

*Si vanno ottenebrando le vetrate
dell'alto finestrone, e appena un oro
triste le tinge debolmente. Muore il giorno,
ma rimane la pace prosternata nell'ombra.*

*Baciano quieti il pavimento passi
lontani. Qualche forma, solitaria,
prega caduta a una vasta inferriata
dove palpita l'ala di una fiammella gialla.*

*Pianto nascosto bagna l'anima,
nel sentire presente un arcano potere
che ha creato per gli uomini il conforto,
ombra divina, voce del silenzio.*

*Aromi, vivi germogli sorgono,
affermando la vita, quasi linfa del suolo
che irrompe in prodigiose forme verdi;
tra i muri di questo tempio, segreto,
il soffio che dà l'esistenza al mondo
passa e spira sulla notte degli uomini.*

LAZZARO

*Era sul far del giorno.
Dopo aver sollevato la pietra con fatica,
perchè non già la materia ma il tempo
pesava su di essa,
udirono una voce tranquilla
che mi chiamava, come fa un amico
se alcuno resta indietro
stanco della giornata e cade l'ombra.
Ci fu un silenzio lungo.
Così narrano quelli che lo videro.*

*Io non ricordo altro che il freddo
strano che germinava
dalla terra profonda, con angoscia
di dormiveglia, e lento
si avvicinava al petto,*

*dove insistette con colpi leggeri,
avido di mutarsi in sangue tiepido.
Nel mio corpo doleva
vivo un dolore o un dolore sognato.*

*Era ancora la vita.
Quando gli occhi apersi
fu l'alba pallida che disse
la verità. Ché quei
volti avidi, su me stavano muti,
mordendo un sogno vago inferiore al miracolo,
come gregge caparbio
che non dà ascolto alla voce ma al sasso,
e il sudor delle fronti
udii cadere pesante tra l'erba.*

*Disse alcuno parole
di nascita novella.
Ma non ci fu sangue materno
né ventre fecondato
che con dolore crea nuova vita dolente.
Solo ampie bende, tessuti giallastri
di odore denso, spogliavano
la carne grigia e flaccida come un frutto passato;
non il bel corpo oscuro, rosa dei desideri,
ma il corpo di un figlio della morte.*

*Il cielo rosso si apriva lontano
dietro olivi e colline;
l'aria posava calma.
Ma tremavano i corpi
simili a rami quando il vento soffia,
sorgendo dalla notte con le braccia protese
per offrirmi la loro ansietà sterile.
La luce mi doleva
e affondai la fronte nella polvere
sentendo la pigrezza della morte.*

Volli chiudere gli occhi,

*tornare alla vasta ombra,
alla tenebra prima
che cela la sua vena sotto il mondo
e lava di vergogne la memoria.
Quando dolente un'anima nell'intimo
gridò, lungo le oscure gallerie
del corpo, acre, liberata,
fino a urtare nel muro delle ossa
e sollevare nel sangue maree febbrili.*

*Colui che nella mano sosteneva
il lume testimone del miracolo,
spense brusco la fiamma,
perché il giorno oramai stava con noi.
Una rapida ombra sopravvenne.
Profondi, allora, sotto una fronte, vidi occhi
pieni di compassione, tremando scorsi un'anima
dove la mia si rifletteva immensa,
per amore signora del mondo.*

*Vidi piedi segnanti la linea della vita,
il lembo di una tunica incolore
le cui pieghe oscillando
sfioravano la fossa, come un'ala
che incita a salire nella luce.
Sentii di nuovo il sogno, la follia,
l'errore di esser vivo,
fatto carne dolente giorno a giorno.
Ma mi aveva chiamato
e non potevo altro che seguirlo.*

*Perciò, levato in piedi, camminai silenzioso
benché tutto per me fosse straniero e vano,
mentre pensavo: così hanno dovuto,
morto io, camminare portandomi alla terra.
La casa era lontana;
rividi i muri bianchi
e il cipresso dell'orto.
Sulla terrazza era una stella pallida.*

*Dentro non v'era fuoco
nel focolare coperto di cenere.
Tutti lo circondarono alla tavola.
Trovai il pane amaro, senza sapore i frutti,
l'acqua senza freschezza, i corpi senza brama;
sonava falso il nome di fratello,
della visione d'amore restavano
solo ricordi vaghi sotto il vento.
Egli sapeva che tutto era morto
in me, che io ero un morto
che vagava tra i morti.*

*Seduto alla sua destra mi vedevo
simile a chi festeggiano al ritorno.
La mano sua riposava vicino
e reclinai la fronte su di essa
nauseato dell'anima e del corpo.
Così chiesi in silenzio, come si chiede
a Dio, perché il suo nome
più vasto d'ogni tempio, dei mari, delle stelle,
entra nello sconforto dell'uomo che sta solo,
forza per tollerare la vita nuovamente.*

*Così chiesi, con lagrime,
forza di sopportare la mia ignoranza rassegnato,
lavorando, non per la mia vita o il mio spirito,
ma per una verità in quegli occhi intravista
allora. La bellezza è pazienza.
So che il giglio del campo,
dopo l'oscurità umile in tante notti
di lunga attesa sotto terra,
dal verde stelo eretto alla bianca corolla
irrompe un giorno in gloria trionfante.*

L'ADORAZIONE DEI MAGI

I.

VIGILIA

MELCHIORRE

*Solitudine. Notte. La terrazza.
La luna tacita sulle colonne.
Accanto al vino e ai frutti, la stanchezza.
Stanca ogni cosa il tempo; anche la gioia,
perduto il suo sapore, dà amarezza;
negli altri ormai non trovo che menzogna,
nel mio petto il disgusto e la paura.
Se la leggenda dei magi acquistasse
un giorno realtà.*

*Dico la stella
profetica che nascendo dalle ombre
pura e chiara, disegnerà sul cielo,
come su faccia etiope una lagrima,
la scia misteriosa degli dèi.
S'incarnerà la verità divina
dove avvii quella luce.*

*La magia,
svaniti giovinezza e desiderio,
è possibile ancora? Tuttavia,
se penso, sotto gli occhi della notte,
non è prodigio minore; se vivo,
può bene vivere un Dio su di noi.
Ma non ci dà alcun conforto un pensiero,
bensì la grazia muta delle cose.*

*Com'è dolce la notte. Quando l'aria
alla terrazza reca di lontano*

*un aroma di nardo e, come un'eco,
il suono addormentato delle acque,
sento animarsi in me la forma vaga
dell'età giovanile col suo miele.*

*Al tempo senza fondo l'uomo getta
illusori conforti, pene certe,
e il desiderio ha vita. Un corpo solo,
ingannando il timore e la speranza,
così trapassa dall'ombra nell'ombra.*

*Ho sete. Voi, lagrime della vigna,
al labbro fresche di frescura ardente,
quasi raggio di sole che attraversi
l'umida nebbia. Delizia dei frutti
di pelle tersa e oscura, come un corpo
che si offre sul ramo della brama.*

*Dacci la pace, Dio, dei desideri
soddisfatti, delle vite compiute.
Essere come il fiore; nasce e aperto
respira in pace, canta sotto il cielo,
nella luce, benché la morte esista:
nel pendio deve perdersi la vetta.*

DEMONIO

*Gloria a Dio nel più alto dei cieli,
terra sugli uomini nel loro inferno.*

MELCHIORRE

*Senza che l'alba profani il suo abisso,
è pallida la notte. E quella stella
più limpida che i raggi del mattino
palpita nel dar luce, come sangue
che sgorga lietamente da ferita.
Qui, presto, Eleazar!*

*Uomini dormono
che Dio da un sonno di secoli desta.
Accendano i falò sulle montagne
e porti rapido il fuoco la nuova
ai confini dei regni tributari.
All'alba partirò. Fa' che la morte,
Dio, non mi accechi senza averti visto.*

II.

I RE

BALDASSARRE

*Come pastori nomadi, quando incalza la spada dell'inverno,
dietro una stella incerta andiamo, attraversando di notte i deserti,
accampati di giorno presso il muro di qualche città morta,
dove urlano sciacalli; e intanto, nella terra che lasciammo,
il nostro scettro è preda di ambiziosi o ciarlatani abili a sfruttare
l'antico desiderio degli uomini d'infrangere la legge.
Cerchiamo il vero, sebbene esso sia in astratto cosa non necessaria,
lusso di sognatori, quando bastano piccole verità tenute a mente.
Cattivo affare è avere il cuore gonfio che deve aprirsi in grida, invocare giustizia, verità.
Non è fatto il poeta per il mondo, ma il duttile sofista
che prende il mondo com'è: schiavitù, guerre, prigionie e carnefici
son cose naturali; la verità è sogno, meno che sogno, fumo.*

GASPARE

*Amo il giardino, quando schiude i fiori sereni dell'autunno,
il rumore degli alberi, la cui cima dora la luce tutta quiete,
nel mentre pel viale agile l'acqua danza sopra il marmo
e lontano si ode un uccello, nell'aria fatta densa.
Quando la notte giunge, e un vento freddo dal fiume si abbatte
sulla sua pelle nuda, chiama l'uomo la casa,
mutata in calda voce, schiusi i muri come conchiglia oscura,
con la perla del fuoco, dove sogno e brama uniscono le pure luci.*

*Vergine un corpo presso il letto attende ignudo, timoroso,
le braccia dell'amante, quando all'alba penetra e duole il godimento.
Questo è la vita. Cosa importano la verità o il potere al suo confronto?
Sono vivo. Lasciatemi così trascorrere in estasi il tempo.*

MELCHIORRE

*Non v'è che in Dio potere, in Dio solo perdura la delizia;
il mare forte è il suo braccio, la luce lieta il suo sorriso.
Lasciate che l'ambizioso con le sue alte torri ottenebri la terra;
saranno pasto all'uragano, e polvere ed ombra le confonderanno.
Lasciate che, spasmo su spasmo, baci il lussurioso e morda;
nell'intimo egli sente l'indifferenza vergine delle ossa castrate.
Perché dolervi, oh re, se resta indietro il potere e la gioia?
Benché vecchia, non vive nel passato la mia vita, ma attende;
attende i momenti più dolci, quando l'anima blandisca
la grazia, e il corpo sia soltanto lieto alfine, bello e ignaro.
Lasciate l'oro e i profumi, ché l'oro pesa e gli aromi spossano.
Dove risplende nuda la verità nient'altro giova all'uomo.*

BALDASSARRE

*Antifona eloquente, retorica profetica d'una razza cui sfugge col potere la vita.
Ma è giovane il mio popolo, è forte, e differente dal vostro israelita.*

GASPARE

*Se io il bacio e la rosa desidero, indifferente a ogni dio,
è perché bacio e rosa passano. Son più dolci, se effimere, le gioie.*

MELCHIORRE

*Dementi innamorati delle ombre. Scordate, tributari
quali sono del mio i vostri regni, che posso anche costringervi
a seguire frammezzo a servi scalzi la scia della stella?
Che cosa sono superbia o lussuria di fronte alla paura, il gran peccato, la forza della terra?*

BALDASSARRE

Con la tua verità, se la troviamo, potrei innalzare un grande impero.

GASPARE

Codesta verità, come una primavera, schiuderà forse rossi desideri.

III.

PALINODIA DELLA SPERANZA DIVINA

*Quello che seguivano era un sentiero
abbandonato tra arenili,
con un arido fico, con un pozzo, e l'asilo
di un tugurio deserto sotto il freddo.
Lungi, salendo tra dirupi, errava
il pastore con le sue magre capre nere.
Quando dopo la notte lunga venne il giorno
a iridare la brina sopra i nostri vestiti,
prive di convinzione sfuggirono le cose
come in un sogno interrotto.*

*Grande stanchezza pativamo, e fame.
Vicino a quel tugurio una vigna trovammo
dove un grappolo ancora rimaneva,
secco, che anche gli uccelli non avevano
voluto. Noialtri lo cogliemmo:
di polvere e di aspro vino aveva sapore.
Era buono il riposo, ma
inerti il paesaggio ci perde indifferente,
e rimpiangemmo il viaggio, la febbre del venire.*

*Finché in alto vedemmo la stella
che stava immota, pallida come acqua
nel giorno che irrompeva, ed era una risposta
col suo tardo brillare di miracolo
sulla capanna. I muri senza tetto,
la soglia rotta si aprivano al campo,
miseri. Il nostro fervore gelato
si fece come il vento di quell'ermo.
Demmo il fermo. Smontarono tutti.
Entrando nel tugurio, rifugiati
solo una donna e un vecchio vi trovammo.*

*Ma qualcun altro era nella capanna:
un bimbo che la donna teneva nelle braccia.
Aspettavamo un dio, una presenza
raggiante e imperiosa, la cui vista è la grazia,
e la cui privazione è identica alla notte
dell'amante geloso senza amata.
Una vita trovammo come la nostra umana,
che gridava pietosa, con occhi che guardavano
dolenti, sotto il fardello di un'anima
sottoposta al destino delle anime,
messe che deve falciare la morte.*

*I nostri doni, aromi delicati e metalli di pregio,
lasciammo nella polvere, quasi la ricca offerta
potesse fare il dio. Però nessuno
di noi mantenne viva la sua fede,
la verità cercata si spogliò di virtù,
e misero fu il mondo, infermo, oscuro.
Rimpiangemmo lo sfarzo della corte, e le lotte e le guerre,
e le tiepide sale, i bagni, la propizja
seta dei corpi non ancora adulti,
o il riposo del tempo nel giardino notturno,
e volemmo restare uomini senza adorare alcun dio.*

IV.

SOPRA IL TEMPO PASSATO

*Guarda come la luce pallida del meriggio
si tende con abbraccio vasto sopra la terra
del declivio, dorando il grigio degli olivi
autunnali, pesanti già dei frutti maturi;*

*guarda là le paludi di nebbia luminosa.
Qui, anno dopo anno, la nostra vita scorre,
conducendo gli armenti di giorno per il piano,
lungo l'erbosio letto dell'acqua spumeggiante;*

*al riparo, la notte, di recinto o capanna.
Non vengono mai uomini per queste solitudini,
ed è molto se li vediamo nella piazza
del mercato vicino, dopo il giorno festivo.*

*Questa pace è ben dolce. Tacita va l'allodola
assaporando il volo nella limpida aria.
Ma la pace, che l'ozio delle cose fa sacro,
per gli uomini matura la messe dei ricordi.*

*Fu già tempo che, giovane, una mattina scorsi
solcare la pianura uno strano corteo:
uomini su cammelli, rivestiti di panni
cinerei, che mandavano uno sfavillio d'oro.*

*Venivano dai monti, oltre i nostri deserti,
dai regni che confinano col mare e con le nevi,
perciò la loro marcia nel polverio era stanca;
nei loro occhi dormiva una domanda triste.*

*Re che l'ozio e il potere avevan resi folli,
nella notte seguivano la scia di una stella,
araldo di altro regno più opulento dei loro.
Ma videro la stella fermarsi in questo piano,*

*sulla vecchia capanna, albergo di pastori,
ch'era allora rifugio dolce al lungo cammino
di una donna e di un uomo senza casa o monete:
un figlio bianco e debole annunciò loro il giorno.*

*Il grido delle bestie accampate nel piano
risonò con le voci in bizzarri linguaggi;
entrando nel tugurio scoprirono quei re
la miseria dell'uomo, fino allora ignorata.*

*Come chi fugge, poi, il ritorno intrapresero.
E anche i pellegrini cercarono altre terre,
col bimbo tra le braccia. Nulla seppi di loro.
Soli, da allora, e lune. Giovane fui. Son vecchio.*

*Taluni nel mercato parlarono dei re:
morto uno nel ritorno, lungi dalla sua terra;
un altro, perso il trono, schiavo fu, o mendicante;
un terzo visse solo, preda della tristezza.*

*Cercavano un dio nuovo e, pare, lo trovarono.
Io appena ho visto uomini; non ho mai visto dèi.
Può mai vedere dèi un pastore ignorante?
Guarda ora il sole esangue che tramonta lontano.*

V.

EPIGRAFE

*Il pensiero, il potere, la delizia
giacciono qui. La febbre ormai è svanita.
La verità cercarono, e al trovarla
non credettero in essa.*

*La morte culla i loro desideri,
appagandoli. Non dolerti della
sorte loro: meno felice è quella
degli immortali, in cielo.*

ALTRI TULIPANI GIALLI

*Primavera di nebbia, amara, senza aroma,
di un verde grigio sì vago che pare
l'argenteo che l'avvolge non di luce,
ma di sogno; disfatta in pioggia lieve
bagna l'erba e la pietra, sulla terra dà vita
a tulipani dorati, il cui colore vivo
è come suono perso in mezzo all'aria sorda.*

*Dove ricordi tu un'altra primavera,
in altra terra e tempo, bagnata come questa
di lieve pioggia, come questa resa
emblema in altri tulipani gialli?
Allora qualche altra cosa fioriva, non in terra;
in te. Tanta luce dorata duole ora,
o sarà forse il ricordo che duole?*

*È crudele la giovane primavera, precipita
l'uomo lungo l'antico sentiero degli errori,
con rami di ciliegio fiorito lo confonde,
con vento del sud tiepido lo perde.
Ma questa che il tuo petto ignora inerme
adesso tocca, come l'ala un vetro,
non ti seduce già con presagi illusori,
ma soltanto con echi, con alcuni ricordi.*

*E ora, ecco, ti muta in quell'ombra
lontana che in un'altra lontana primavera,
anch'essa grigia e gialla, volle amarti
con capriccio egoista, come sa amare l'uomo
in un mondo incompleto (ed è già molto);
e che la mano della morte mise in fuga
come la nostra mano mette in fuga l'uccello.*

*La nostra vita sembra qui presente: con foglie
sicure sopra il ramo, fino a che nasca il freddo;
con fiori sullo stelo, fino a che sorga il vento;
con luce nel suo cielo, finché appaiano nubi.
Un istante, chi sa, ti crederesti
certo nel mondo dell'uomo, non fosse
per l'altro mondo, quello delle ombre
che il corpo consuma come luna calante.*

*Che impresa è questa nostra, abbandonata
un giorno senza frutto? Quali affetti imperiosi
questi, con i cui nomi si alimenta l'oblio?
Nella tua vita le ombre pesan già più dei corpi;
chiamali adesso, se pure uno ascolta
nell'erba solitaria di questa primavera,
e impara il silenzio prima che il tempo giunga.*



5 - Mark Rothko: *Vaselli magici* (1946)



6 - Shigeru Onishi:
Inchiostro (1961)

Le idee contemporanee

CRISI DEL SACRO

Fino a che punto si avverte nella letteratura una crisi del sacro? Se ci potessimo accontentare di approssimazioni, dovremmo dire che non si tratta tanto di crisi quanto di un rovesciamento. Apparentemente la letteratura ignora questa categoria e non si vede bene se tale atteggiamento è dettato da prudenza, da riserbo o magari da paura di compromettersi o infine da un pieno ed assoluto disinteresse. Così come stanno oggi le cose, è consentito a un osservatore non prevenuto fare piuttosto un quadro storico della situazione, cominciare col vedere che cosa è cambiato nel giro degli ultimi trent'anni e confrontare i due panorami più probabili. Il punto di discriminazione è dato sempre dall'ultima guerra ma mentre il primo conflitto mondiale aveva scatenato problemi, crisi di natura religiosa, il secondo non ha nessuna cifra all'attivo: anzi bisognerebbe dire che la sua spinta non è stata avvertita in tal senso. La guerra, per esempio, non ha ridotto o trasformato quello spirito di distruzione di cui si alimentava la letteratura europea fra il trenta e il quaranta, caso mai ha travolto l'idea di Dio e in genere qualsiasi preoccupazione verso il sacro insieme al resto. Non ci sono state differenze né di scelta né di tempo: facendo un esempio, il più facile, quello che è sempre a portata di mano, Sartre ha perfezionato nel dopoguerra la sua opera di desensibilizzazione. Ma mi si obietterà che prendere Sartre significa in questo caso ben poco, è un testimonio prevenuto. Rivolgiamoci, dunque, all'altra parte, alla famiglia degli spiriti religiosi e chiediamoci: quale è stata la posizione di un Mauriac? Naturalmente lo scrittore francese ci mette subito a nostro agio ma sbaglieremmo a credere che tutto sia rimasto uguale: proprio studiando l'evoluzione di uno scrittore come Mauriac, che è passato dalle stanze segrete delle sue meditazioni alla piazza, vediamo che la nozione del sacro ha investito soprattutto la figura dell'uomo, la sua storia, i suoi bisogni immediati, la sua presenza sulla terra. Il caso Mauriac è fortemente istruttivo proprio per questo: ci fa vedere come i termini della lotta si sono avvicinati e come l'hic et nunc ha preso uno straordinario sopravvento su tutto il resto. Quali conseguenze ha avuto una posizione del genere sulla storia del sacro? Anche qui bisogna distinguere: da una parte si ha la sensazione che una riduzione

di spazio ha portato a restringere il campo stesso dell'invenzione spirituale ma dall'altra parte si è confortati dal vedere avvicinati, fatti più aderenti e intimi fenomeni che prima rischiavano di polverizzarsi nel vago e nell'incerto. Così la stessa indifferenza di norma che colpisce e sorprende sgradevolmente nel confronto con l'altro dopoguerra, se l'analizziamo meglio ci appare sotto un'altra luce e potrebbe essere interpretata come bisogno di purezza, come una richiesta di verginità. Ammettiamo per un momento che la crisi di deterioramento del sacro abbia toccato il fondo negli anni che hanno seguito la pace, ammettiamo cioè che si sia tornati a uno stato di pura assenza, e chiediamoci: da dove bisognava ricominciare? Sarebbe servito, cioè, puntare subito sulle vecchie immagini, su quelle che erano le strutture che d'altra parte non avevano retto all'urto delle domande più accese? Evidentemente no, si sarebbe tutt'al più prolungata un'agonia, si sarebbe alimentato un simulacro di vita che aveva avuto la sua santa condanna definitiva. Meglio era, dunque, dare per morto l'uomo suscettibile di sacro e riprendere le ricerche su un terreno completamente diverso. Quando Nietzsche diceva: « Dio è morto » molto probabilmente intendeva fissare la morte di un certo sentimento religioso. In altre parole, l'uomo non aveva subito una diminuzione interiore, soltanto gli erano venute a mancare certe disposizioni o meglio ancora certi agganci diretti, senza i quali non si costruisce nulla di solido. Era morta una particolare religione e non già quella disponibilità che per sua natura è insopprimibile. La storia di personaggi come Gide è stata palpitante proprio per questo, aver cercato di agganciare le loro aspirazioni a dei termini più concreti, insomma stabilire un rapporto diretto fra Dio e l'uomo. Direte che certe sue frasi di questo lungo dialogo hanno un suono diabolico; d'accordo, ma sono cose che non contano. Gide potrà aver fatto tutto il possibile per perdersi ma saremmo ingiusti e disonesti se non riconosciamo che alla base di queste spinte verso il male c'era un'ansia di trasformazione religiosa, c'era l'idea del sacro. Penso spesso alla storia dell'uomo Gide, all'urto delle due postulazioni che lo hanno dilaniato fino all'ultimo e non riesco a separare le due azioni dalla luce centrale che le alimentava e che era una luce sacra. Ha sbagliato nello spostare questa nozione del sacro esclusivamente sull'uomo, sulla sua facoltà di scelta? Sia come sia, il suo è stato uno degli ultimi esempi di volontà di composizione. Curioso dover dire questo di uno scrittore che passa per un puro eversore ma proprio alla luce della situazione attuale egli ci viene incontro con un linguaggio che difficilmente risulta accettabile: Gide parlava una lingua che sposava troppo l'idea dell'uomo da salvarsi nella sua integrità spirituale. Ora sono proprio queste le preoccupazioni che non ci toccano più o al massimo facciamo rientrare in un giuoco psicologico di cui ci sembra d'aver verificato l'inutilità. La salvezza che abbiamo imparato ad aspettare viene da tutt'altra parte: in fondo non c'interessa neppure più tanto la libertà, tanto meno ci preoccupa lo spirito d'indipendenza; la nostra salvezza sta nel numero, nell'idea di gregge, nell'immagine di una umanità che procede senza ideali e senza stimoli. Che cosa ci può essere di sacro in uno stato di tanta diminuzione, di assoluta capitolazione di fronte ai bisogni e ai piaceri del momento? Perché non soltanto la superstita idea spirituale ha ridotto le distanze, ma sono stati ridotti anche gli spazi fra il divertimento e noi, fra il piacere e noi, fra la vita da vivere e la vita come l'ingoiamo. Tutto sta sotto i nostri occhi ed è forse per questo che preggiere, canti, invenzioni non si levano più con l'antica ambizione di sfiorare qualcosa di eterno, qualcosa che resistesse oltre il termine della nostra vita sensibile ma si fran-

tumano, ci si spezzano in mano, diventano polvere appena le tocchiamo. Il sacro presuppone distanza, tempo, in quanto sono due nozioni che danno un altro fondo all'uomo e — diciamolo — un'altra misura di prestigio. In un mondo dove tutto deve essere consumato appena è servito, anche i fantasmi che nutrono le idee perdono vigore e si annullano. Se Nietzsche diceva che « Dio è morto », noi possiamo dire che troppe cose che ieri facevano ancora la vita dell'uomo sono morte, non riusciamo più a distinguerle. Direi che il movimento di questa soluzione verso il nulla sia avvenuto in tre tempi: primo, si è cercato di spostare Dio: secondo, al posto di Dio, è stato messo l'uomo: terzo, l'uomo è stato inghiottito dalle cose. Il sacro si è spostato sulle cose, di qui la corsa al successo, al benessere, insomma allo sfruttamento degli oggetti che ci sono messi a disposizione. Ora che cosa dovevano fare gli scrittori di origine e di ragioni spirituali, alla Mauriac? Non potevano più parlare di Dio ma si trovavano nella stessa impasse per l'uomo toccato dalla luce, dalla grazia: l'unica via d'uscita stava nel mettere disperatamente l'accento sull'uomo nudo, sull'uomo coperto di male. Nonostante tutto, l'uomo restava l'ultima frontiera sensibile o sensibilizzante del sacro. Beninteso, non si trattava più di operare dei trasferimenti, delle trasposizioni: il nostro è un uomo perfettamente conchiuso nella sua mortalità ma già l'idea della morte poteva sembrare un'ancora di salvezza, poteva consentire un confronto minimo con quello che non si vede, con la parte dell'ombra. Altrimenti non resta altra soluzione che quella adottata dalla parte più nuova della letteratura (si pensi alla curiosa « fisica » dell'école du regard): ignorare l'ombra, esigere la luce spietata sui contorni delle cose e prendere questi contorni come altrettante conferme della inerzia spirituale. Potremmo parlare con qualche verità di un processo di polverizzazione del sacro e della conseguente caduta di questa polvere sul tessuto degli oggetti che chiudono la nostra vita? Non direi, anche perché l'idea di polverizzazione esige una presenza anteriore che qui non viene più riconosciuta. Il sacro si polverizzava sulla creatura umana in un D'Annunzio, il quale per l'appunto era un maestro di idolatrie ma qui, nell'ambito della nuova idolatria, non c'è posto per nessun tipo di adorazione. Ma c'è di più, per cui bisognerebbe pensare a una volontà di sconsacrazione di tutto ciò che limita la nostra vita. E forse il termine di sconsacrazione è anch'esso impreciso, perché lascia supporre in partenza un mondo diviso e riconosciuto: la distinzione fra il sacro e il non-sacro. Qui non c'è l'idea stessa di sacro: un Mauriac fa di tutto per rivestire di quei panni l'abito dei nostri giorni ma pensate all'impressione che fa, alla sensazione che produce il suo linguaggio fra di noi. Spesso i lettori hanno l'impressione che egli si diverta ancora con una mitologia tramontata da secoli: i termini che tornano sotto la sua penna come peccato, riscatto, salvezza (e si badi che il cristiano li adopera soltanto in senso attivo e positivo), non hanno più riferimento, non sono commerciabili. Perché si possa pensare a una naturale operazione di comunione, ci vogliono uomini della sua età e della sua educazione, ci vuole cioè la categoria della scelta che oggi non ha più senso. Ma potremmo continuare all'infinito nell'enumerare questi dati dell'asacralità del nostro mondo. Infatti come dobbiamo interpretare certi fatti ricorrenti della nuova letteratura che accentua il suo stato di smobilitazione?

Perché i suoi personaggi non portano più nome, perché essa stessa non crede ai fatti, perché il suo mondo tende ad assomigliare sempre di più a un fiume grigio, inerte, irriducibile? Così mancano tutti quegli elementi che sembravano fatti per distinguere l'uomo e proteggerlo dal nulla: la musica, la capacità di invenzione interiore, i colori? È proprio la volontà di spegnere sentimenti e passioni che rende

l'uomo materia inerte: anzi che finisce per escludere dai contorni di quella materia la sensazione del distacco, che è il principio del sacro. La stessa vocazione, continuamente presa come punto di partenza, all'imparzialità si è a poco a poco trasformata in assenza, in rifiuto. E non tanto rifiuto di giudizio, quanto dell'idea che ci sia qualcosa da giudicare o da accettare o da negare. Come si vede, non si tratta tanto di individuare il punto su cui è avvenuto lo spostamento del sacro (cosa che fino al quaranta era stata possibile) quanto di stabilire se la nozione ha qualche possibilità di sopravvivenza. Che non se ne trovino più tracce è generalmente ammesso da tutti ma più raramente ci si chiede il perché di questa soluzione. Che cosa ha portato lo scrittore a rendere così perfettamente sorda ed insensibile la sua materia? Mauriac crede a Dio e mette sempre avanti la necessità di credere all'uomo: gli scrittori che hanno oggi trenta, quarant'anni non sono più disposti a credere neppure nell'uomo. Non credono all'uomo e, tanto meno, sono pronti a credere nell'efficacia di quelle barriere al di là delle quali una volta si intravedeva la luce del sacro. È per questo che hanno fatto saltare in aria l'idea di composizione, la nozione dello scrittore come costruttore o come inventore e infine hanno fatto esplodere la cassaforte del linguaggio. Quando alla base manca l'idea di una scelta, tutto ridiventa probabile. Ma non basta, una volta il probabile era una specie di porta d'ingresso per il discutibile o il proponibile: oggi porta soltanto a una strada cieca, il probabile essendo la conferma dell'asacralità dell'uomo. Quando Ortega parlava della disumanizzazione dell'arte, poteva studiare una letteratura che aveva pur sempre come vertice l'uomo o la sua intelligenza. Il saggista spagnolo d'altra parte analizzava dei risultati e al massimo studiava uno stadio di questa trasformazione che ora ha messo in discussione e alla fine ha abolito i termini stessi del problema.

Il suo esame investiva un uomo che, bene o male, era ancora legato all'idea di storia, a una tavola di valori e di rapporti mentre oggi gli scrittori più pronunciati in un certo senso hanno di fronte una tavola vuota, una carta da cui sono scomparsi tutti i segni, le linee, i punti di riconoscimento. Era una letteratura che dava ancora una risposta, anche se era una risposta negativa. Il grave della situazione odierna è per l'appunto che non si chiedono risposte, che la nuova letteratura vuole prima di tutto ignorare la categoria della risposta. Ora il disinteresse totale annulla anche l'idea del sacro, della distinzione. Il bisogno dell'informe, il senso di paralisi che prende lo scrittore di fronte all'antico compito della distinzione e del riconoscimento danno già per scontata l'impossibilità di vedere l'uomo. Quando i naturalisti facevano una questione del corpo, della fisica a loro modo facevano una scelta: dissacravano l'uomo ma nello stesso tempo gli davano un'altra consacrazione. Oggi quando vediamo che lo si vuol lasciare tra le cose o riportarlo definitivamente fra le cose, si potrebbe pensare che si volessero consacrare gli oggetti, ma neppure questo è vero, perché l'atto del guardare è astratto, apassionale, puramente matematico. Si pensi all'abisso che passa fra le speculazioni di un Mallarmé e le prove di tanta poesia nuovissima. Mallarmé caricava di sacro la sua parola, innestandovi e sciogliendovi dentro tutto il mondo. Questi « nuovissimi » adoperano la parola come un tratto di penna, come un segno suscettibile di infinite convenzioni. Insomma è la posizione dello scrittore che è completamente, totalmente rovesciata. Prima nell'atto dello scrivere c'era già una disposizione al sacro insieme al desiderio di vincere il tempo, quindi di separare oltre i nostri limiti. Oggi tutto è sacrificato all'indistinto e se lo scrittore obbedisce a una

sua furia è proprio questa di rimettere tutto nel buio, nel regno dell'indistinguibile. Ora in questo forsennato e cupo desiderio di dissolvimento, non va a picco soltanto la possibilità di Dio, naufraga prima di tutto la nozione stessa dell'uomo. Altrimenti non ci potremmo spiegare neppure la diffidenza della nuova letteratura per i problemi sociali, politici, insomma per tutto quello che separa la vita per organizzarla. Probabilmente questa forma di dissacrazione che tocca l'uomo è ancora più grave dell'altra che ha tirato Dio giù dagli altari.

La letteratura non fa più credito all'uomo. Il surrealismo che è apparso sulla scena verso gli anni venti con la maschera dei banditi oggi rischia di apparire un'avventura alla Salgari e questo perché puntava sull'aumento spirituale e materiale dell'uomo. La sua era una grande letteratura del sacro e infatti volta per volta sceglieva il sogno, il sesso, l'assoluta autonomia del creatore poetico. Chi è disposto oggi a vedere le cose in quel senso? Ma chiediamoci anche: che cosa paralizza lo scrittore? Non potrebbe esserci alla base della sua volontà di non distinguere, la paura di commettere gli stessi errori dei predecessori? Non potrebbero essere, questi nuovi apostoli del casuale, del vuoto, del nulla, degli spiriti conseguenti, degli esecutori? Magari involontari, magari loro malgrado. Certo, il risultato dello svuotamento della figura dell'uomo lo possiamo calcolare bene oggi; ma quando è cominciato?

Non potrebbe essere cominciato al momento in cui si sono ridotti i termini della distanza fra Dio e l'uomo? Non potrebbe darsi che tutto andasse rimesso in un processo più vasto di deviazione, di errore? Che l'asacralità degli ultimi tempi non sia il frutto di un tentativo di riportare sull'uomo tutto il potere del sacro? Sia come sia, restano ancora allo scrittore dei territori vastissimi su cui sconfinare e ritrovarsi: la morte, il dolore, l'interrogazione del tempo. La pronuncia del sacro riprende immediatamente su quelle pronunce: il suo nome ritrova intatta la sua dimensione su quelle proposte. Ma ancora: certe posizioni rigide ed astratte come quelle dell'école du regard o dei poeti atomizzati potrebbero voler dire che si avvicina il tempo di riprendere il discorso, di risalire. Risalire più che riprendere il discorso: diamo per morte le esperienze del passato, siamo disposti a accettare le nuove ma a patto che non continuino a voler ignorare l'uomo fra luce e ombre, fra segno e vuoto, fra parola e silenzio. Non tutto deve essere considerato come mezzo, strumento per giuocare con quello che sappiamo: ci deve essere qualcosa per la scelta di quello che non sappiamo che è poi la parte più grossa del bottino.

Se Dio c'è, è là, dentro di noi: non fra le cose. La nozione del sacro è strettamente legata e dipendente da quella dell'uomo.

CARLO BO

INDUSTRIA O LETTERATURA

Tra le vicende recenti della cultura italiana, intendiamo quelle che si svolgono ad alto livello ben oltre l'ambito di ragioni, più o meno letterarie, dei grandi e dei piccoli premi, certo la più interessante ci pare quella che s'iniziò sul n. 4 del « Menabò », la ben nota rassegna diretta da Vittorini e Calvino, e si è continuata poi sul n. 5 estendendosi frattanto

- ad altre riviste. Il punto di maggiore interesse in tutto questo dibattito, che si va ormai configurando come tema centrale, o per lo meno il più attuale, della cultura italiana, sta per noi proprio nei termini di passaggio tra questi due numeri del « Menabò »: vale a dire nello scarto deciso tra il saggio di Gianni Scalia, « Dalla natura all'industria », che apparve sul n. 4, a quello di Umberto Eco, « Il modo di formare », che appare sul n. 5. I poli del discorso, se di discorso si tratta, stanno dunque tra un'idea della letteratura e dei compiti dello scrittore intesi ancora come un fatto d'impegno e di coscienza critica sul piano sociologico, all'interno sì dello stato di alienazione prodotto dalla civiltà industriale, ma con piena possibilità di controllarlo e di aggredirlo, di rappresentarlo nei suoi aspetti tecnici e infine di criticarlo, e un'altra idea che, se pur derivando lontanamente dalla prima nei suoi presupposti, è infine lontanissima da questa nei suoi risultati letterari arrivando a proporre uno studio dell'alienazione dell'uomo nella società industriale e capitalistica non già in funzione di realismo critico, o saggistico, con tutte le possibili derivazioni nel campo tecnologico, bensì considerando quasi l'alienazione come un indice di stile e invitando non già a una meditazione letteraria di questo fenomeno in termini di sociologia, ma ad una riproduzione mimetica in termini di stile.

È un fatto insomma: che siamo partiti da posizioni marxiste, sia pure nella loro fase di evoluzione, quella vale a dire che considera con maggiore attenzione e quasi dal di dentro i problemi dell'industria moderna, per approdare a quel dominio puramente letterario arieggiante motivi di neo-avanguardia che in Italia può avere i suoi rappresentanti più cospicui nella *équipe* di scrittori e di critici che fanno capo alla rivista « Il Verri » diretta da Luciano Anceschi. E sappiamo benissimo che gli scrittori del « Verri », Sanguineti per esempio che appare anche con una forte partecipazione di poesia e di prosa sul n. 5 del « Menabò » (ospitalità di per sé già molto indicativa), non sarebbero disposti a dichiararsi dei puri letterati: basterebbe considerare alcuni loro documenti (per esempio le pagine in chiave strettamente sociologica scritte dal musicologo Piero Santi come introduzione a un libretto d'opera di Paccagnini e Pagliarani, *Le sue ragioni*), ma è un fatto: che il tipo di scrittore immaginato da Scalia nel saggio « Dalla natura all'industria » non coincide affatto con quello immaginato da Eco nel saggio « Il modo di formare ».

Le proposte di Scalia si mostravano estremamente aderenti a un quadro di conoscenze specifiche: non si può rappresentare ciò che non si conosce tecnicamente: « ... lo scrittore contribuisce a nuove forme di conoscenza — diceva Scalia —: né può ignorare i problemi tecnologici, sociologici, psicologici, etico-filosofici della sociologia industriale. Una sociologia industriale scientifica e democratica... può illuminare decisioni, allargare il campo delle "scelte" dell'azione, può fornire strumenti di conoscenza all'organizzazione della partecipazione e del controllo sociale ». Per Umberto Eco, invece, il problema della conoscenza tecnica cede di fronte a quello del linguaggio. L'alienazione impone uno stile d'avanguardia: « Non si può giudicare o descrivere una situazione — dice Eco — nei termini di un linguaggio che non sia espresso da questa situazione »: ed è chiaro altresì che tra i

due poli, quello del giudicare e l'altro del descrivere, Eco opta implicitamente per il secondo, dal momento che solo in una descrizione raggiunta attraverso un linguaggio appropriato è possibile un atteggiamento di giudizio.

A questo punto è persino troppo facile concludere che lo scrittore ipotizzato da Scalia dovrebbe, se non identificarsi, avvicinarsi molto al tipo di Ottiero Ottieri che nel n. 4 del «Menabò» pubblicava il suo *Taccuino industriale*, laddove quello di Eco dovrebbe essere riconosciuto in Edoardo Sanguineti che sul n. 5 pubblica il suo *Capriccio italiano*: un controllo del registro espressivo dei due scrittori sarà più che persuasivo: vediamo Ottieri: «Nelle fabbriche gli operai cedono davanti alla Direzione, perché manca loro la prospettiva del mutamento concreto, della vendetta possibile... Si parla di una montatura comunista circa il famoso reparto-confinio. Dicono che nessuno ci crede, nemmeno i confinati, i quali vorrebbero andarsene, se non fossero minacciati dal PC che li costringe a restare. In un anno, hanno fatto fuori la maggioranza Cgil». E Sanguineti (che è poi l'inizio del suo «work in progress»): «Spostammo le sedie verso la parete, mentre i quattro, tenebrosi, attaccavano *When I stop*. Il ragazzetto storto si gettò un'altra volta sul magnetofono. Mia moglie adesso, era con E., in quell'angolo. Erano saliti a bere un'aranciata al banco. Poi si erano infilati nel camerino del direttore. Mia moglie, adesso, mi guardava. Si era tolta una calza e si stava fasciando un polso, forse. Mi fece anche un cenno di saluto...».

Poco importa in questa occasione osservare che tanto il testo di Ottieri quanto quello di Sanguineti non ci paiono rappresentare altro che due retoriche in contrasto: più nuova, ma solo apparentemente, quella di Sanguineti: in realtà così carica di esperienze letterarie: perfino americane. Quel che conta è di rilevare la mancanza di presa, oggi, della letteratura impegnata a livello sociologico, laddove la nuova avanguardia sta invadendo decisamente il campo. La discussione promossa dal «Menabò» costituisce la prova lampante di questo fenomeno in atto. E non diciamo semplicemente che il realismo critico come può intenderlo Pratolini non sia più assorbito dalla configurazione attuale della nostra cultura (sicché dove fu possibile la polemica per il *Metello* essa non si è ripetuta per lo *Scialo*), ma neppure posizioni critico-saggistiche, direttamente applicate al nostro contesto sociale e aliene da ambizioni di ricostruzione storica, hanno una sorte migliore.

E fin qui siamo rimasti nel puro ambito della constatazione e della diagnosi: è un fatto, che ai nostri tempi non interessa già la tecnica della produzione industriale, bensì quella dello sperimentalismo letterario. A questo punto ci sarebbe anche da aggiungere qualche parola sulla sempre più netta presa di posizione di Vittorini a favore del «nouveau roman» e di Robbe-Grillet in particolare. Già nel n. 4 del «Menabò» a Vittorini non andava a genio che si considerasse la nuova struttura industriale della società come se essa fosse «un semplice settore nuovo d'una più vasta realtà già risaputa e non un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana...»: osservazione quanto mai acuta e opportuna in implicita contraddizione con le tesi di Scalia: cosa che è stata rilevata prontamente da Giansiro Ferrata in una lettera aperta apparsa sul n. 5 della rivista. Che poi la vera solu-

zione all'impasse tecnologica sia costituita dalle tecniche d'avanguardia è un'ipotesi estremamente discutibile: e in realtà al formulismo retorico di Robbe-Grillet, alla sua *ars dictandi*, è stato fatto, sul n. 5 del « Menabò », assai più credito di quanto non meritasse.

Ma, ripetiamo ancora, si tratta di episodi. La conclusione da cogliere è che, partendo dal tema *Industria e letteratura*, il « Menabò » si era proposto di aggredire uno dei punti più scottanti del rapporto tra uomo e società: il punto d'approdo ha segnato un atto di sfiducia nell'uomo e un rinnovato, e pericoloso, interesse per la letteratura.

LUIGI BALDACCI

UN NUOVO FRONTE: LA POESIA

Credo che una polemica non capricciosa, una polemica davvero vitale debba per forza tendere e alla fine arrivare a una certa compenetrazione fra le opposte tendenze: a una certa integrazione delle ragioni dell'una con le ragioni dell'altra. Una discussione nella quale ciascuno continuasse a ripetere la stessa idea di partenza contestando rigidamente o, peggio, cercando di mettere in ridicolo quelle degli avversari, non potrebbe che lasciare il tempo che trova: cioè un tempo secco, un tempo di carestia; e quanto ai suoi protagonisti, il meno che si dovrebbe pensare è che hanno poco amore per la verità e una cattiva coscienza da nutrire.

A proposito dell'ormai famoso saggio di Bonfiglioli sulle riviste e la cultura del '900 letterario, apparso nel numero 2-3 di Rendiconti, e della replica, così motivata e vibrante, oppostagli in queste pagine da Macrì, se un seguito di discussione dovrà esserci sono certo (e comunque mi auguro) che non ci toccherà di assistere a una polemica di quel secondo tipo. Ho troppa stima dei possibili contendenti: e d'altra parte, una specie di pietà per argomenti, nomi, figure già piuttosto sfruttati, addirittura saccheggianti, da quindici anni a questa parte.

Vedremo. Staremo a vedere. Ma intanto, vogliamo provarci anche noi a inserire nel campo del dibattito le nostre impressioni parziali e magari a formulare, se ne siamo capaci, seguendo un'angolazione molto più ristretta e ravvicinata (quella che più ci sta a cuore), qualche ipotesi di alleggerimento o di rettifica?

Dunque: la poesia. Che oltre tutto, dal momento che il fulcro, l'oggetto più direttamente scandaloso e insieme più facilmente impugnabile della polemica continua stranamente a essere, in fondo, la cosiddetta cultura ermetica, e dal momento che la cultura ermetica è consistita in primo luogo in un certo modo di intendere e di frequentare la poesia, finisce proprio con l'essere la pietra di paragone e il punto più vivamente illuminato dell'intera faccenda. Ebbene, a noi che continuiamo, peccatori impenitenti, a preoccuparci della poesia (non dei suoi « problemi », sia ben chiaro: ma della sua esistenza, anzi di una sua sopravvivenza, diciamo, « funzionale »), o meglio ancora, a preoccuparci del mondo soprattutto attraverso la poesia, che effetto fa questa impensata e vivace ripresa, oggi, di un dibattito che ha avuto

origine, e la sua parte più nutrita di cronaca, negli anni dell'immediato dopoguerra? e che prospettive propone, quale spazio può offrire (se ne offre) a eventuali ripensamenti o progetti?

Dico subito che rimettersi a discutere pro o contro il « Novecento » o pro o contro l'ermetismo mi sembra — per quanto riguarda appunto l'esistenza, il modo di essere, oggi, della poesia — fondamentalmente inutile e intempestivo. L'alzata di scudi contro la cultura ermetica, pur con tutte le tendenziose deformazioni, le confusioni di comodo tra i vari bersagli, le sordità vere o procurate attraverso le quali si è allora manifestata, ha svolto, lo sappiamo, negli anni dal '45 al '55 un'insostituibile funzione di rottura e ampliamento del discorso sulla (e nella) poesia. Fino a quel momento, cioè nel corso soprattutto degli anni '20 e '30 e trascurando, si capisce, le esperienze eterodosse, portate decisamente contro corrente, il movimento centrale — il più intenso e caratterizzante — della nostra cultura poetica era stato rivolto alla fondazione, attraverso la poesia, di una realtà « altra » rispetto alla realtà dell'esperienza e della storia e tuttavia, una volta posta in essere, oscuramente identica ad essa, integra e « naturale » al pari di essa; alla costituzione di una metafora veramente generale, la cui libertà e autonomia rispetto al mondo fossero così assolute da far sì che la metafora, alla fine, potesse ripiombare sul mondo stesso coprendolo per intero, assorbendolo in sé: credo che fosse questo, nel fondo, il significato della famosa formula « letteratura come vita ». Il senso di profonda insoddisfazione, di insofferenza verso un tale modo di intendere e di « usare » la poesia, che si manifestò appunto negli anni acuti del dopoguerra, che cosa nascondeva, che cosa portava in sé di autentico e vitale, se non la richiesta di una poesia che anziché pretendere di costituire ex novo il mondo, di creare su un piano di completa autonomia un altro oggetto vasto, libero e naturale quanto la stessa realtà, si « rassegnasse » a partire dalla realtà, a utilizzarne delle parti per illuminarne altre e cercasse, insomma, di dar vita a dei sistemi di metafore parziali e di giudizi attraverso i quali esperienza e storia entrassero vivi e interi nella poesia, stessero « in tensione » con la poesia, con lo specifico prodigio della pronuncia poetica, invece di precipitare e dissolversi in essa? Questa era, fra l'altro, anche la lezione dei poeti anglosassoni, degli Eliot, degli Auden, dei Pound, dei Sandburg, dei Lee Masters, nelle cui poesie l'ideologia, la storia e persino la cronaca entrano appunto come nuclei fitti e inquieti e per così dire non masticati, non digeriti, a comporre il tessuto vario e così accattivante, così direttamente eloquente del discorso; e che difatti si cominciò a leggere e tradurre con tanto accanimento proprio in quegli anni. E questo fu, lo si voglia o no riconoscere, il senso nel quale la poesia in concreto, la poesia dei poeti cominciò a maturare ed evolversi a partire da quegli anni del dopoguerra: non solo (dove e quando cominciò a esistere, si capisce, cioè alcuni anni dopo) la poesia dei giovani, di quelli che non avevano avuto a che fare con l'esperienza che ora si criticava e si cercava di sovvertire, ma anche quella degli stessi protagonisti di quell'esperienza, o almeno di alcuni di essi: persino del vecchio e grande Ungaretti, dunque — Roma occupata, I ricordi, Monologhetto — ma soprattutto delle persone vive delle generazioni di mezzo, dei Quasimodo, Betocchi, Gatto, Luzi, Sereni... Questo è quello che accadde, ripeto, e che ancora — nonostante i sintomi di assideramento di cui parleremo tra poco — sta accadendo; ed è appena il caso di ricordare come una tale maturazione abbia coinciso (non tanto per una sorta di rigida e fatale necessità, credo, o per un rapporto da « sovrastruttura » a « struttura », quanto per un'intima, libera e reciproca corrispondenza) con l'instaurazione di un diverso clima politico e morale operata dalla fase finalmente attiva dell'antifascismo, dalla Resi-

stenza; e di quel clima abbia poi seguito l'esistenza, difficile ma mai, fino ad ora, impossibile pur attraverso le sue crisi, le sue mortificazioni, i suoi parziali arresti.

A cosa può servire, dunque — sempre per quanto riguarda il presente, il farsi della poesia — la riapertura del dibattito sui meriti e le colpe della cultura letteraria del '900? A niente, ho paura. Non a metterci in guardia contro quel tipo di errori (i pericoli dell'ermetismo!) perché si tratta di qualcosa che bene o male, e da anni, abbiamo alle spalle; né, d'altra parte, a promuovere utili recuperi, rivalutazioni, distinzioni, perché anche questa è una fase già consumata: non abbiamo più bisogno che ci si aiuti a « ritrovare » Ungaretti o Montale (tanto meno Saba o Noventa, o Rebora, o Jahier, si capisce), o a rileggere il *Luzi* ermetico alla luce del *Luzi* dell'Onore del vero, a saldare in un'unica storia il *Sereni* di Frontiera al *Sereni* del Diario d'Algeria e del Male d'Africa, della Visita in fabbrica ecc. e, in breve, a scoprire che altro è stata in quegli anni la vita effettiva della poesia, la poesia dei poeti e altro la poesia vista dai critici, deformata dai loro interessi teorici e diciamo pure dai loro splendidi vizi. Di tutto questo, ripeto, ci siamo già accorti; proprio queste revisioni, questi accertamenti hanno costituito anzi (anche se non mi sarebbe facile — non è mai facile, forse — precisare a nome di chi, esattamente, sto parlando) una buona parte della nostra storia di lettori di poesia in questi ultimi anni: si è compiuta così, per noi, quella compenetrazione, quell'integrazione di ragioni di cui parlavo astrattamente all'inizio di questi appunti.

Ma c'è dell'altro. Oltre a non aiutarci, oltre a risultare sotto ogni aspetto superflua e ritardata, la ripresa di un dibattito del genere rischierebbe di distrarci, di allontanarci da quella che è la vera e nuova linea di incrinatura, la nuova « frontiera » della poesia. Oggi la discussione centrale da fare, il punto dello scandalo non è pro o contro un certo tipo, una certa idea di poesia ma — implicitamente o esplicitamente — pro o contro la poesia stessa; per negare o invece difendere la possibilità stessa di comunicare e testimoniare come uomini attraverso la poesia (possibilità che la cultura ermetica, ricordo, non ha mai messo in dubbio: si trattava, semmai, di altro, e in certo modo dell'opposto, cioè di comunicare l'incomunicabile, di pronunciare l'impronunciabile...).

La possibilità « umana » della poesia: credo che addirittura questo, nel campo di cui ci occupiamo, sarà il tema delle discussioni dei prossimi anni. Da una parte, i tentativi di teorizzare una nuova avanguardia, dando per scontata l'inevitabilità di un adeguamento strutturale e formale dell'espressione e del linguaggio alla situazione economico-produttiva della società: donde le interminabili e ancora vaghe, ancora estetizzanti (ma presto, forse, più rigorosamente negative e preclusive) discussioni intorno a letteratura e scienza, arte e tecnica, letteratura e industria, poesia e cibernetica, al raggiungimento o meno del « livello » scientifico o industriale da parte della letteratura, e così via. Dall'altra parte, la sfiducia nella poesia come progetto di vita, come autonomo e sia pure ambiguo strumento di progresso o almeno di resistenza, di contestazione: penso all'ultima parte, lucida e disperata, dello scritto di Fortini in *Menabò* 5. Ecco i due opposti piani inclinati sui quali si sta scivolando verso il no alla poesia, verso la logica, « necessaria », « inevitabile » negazione della poesia. Di questo si dovrà discutere. E allora, pensiamo a questo; attestiamoci su « queste » posizioni. Non lasciamoci indurre a variazioni ritardate e nostalgiche, a diversioni.

GIOVANNI RABONI

Documenti

In occasione dell'ultimo Premio Viareggio «L'Approdo» ha provveduto alla registrazione di un dibattito sui risultati del premio.

Gli intervenuti al dibattito erano Luigi Baldacci, Libero Bigiaretti, Enzo Paci e Geno Pampaloni in qualità di moderatore: gli ultimi tre facenti parte della commissione giudicatrice.

Con il consenso degli intervenuti riportiamo in questa sezione della rivista il dibattito nel suo testo stenografico.

DIBATTITO SUL PREMIO VIAREGGIO

PAMPALONI - *Siamo qui riuniti oggi per discutere dei risultati del Premio Viareggio assegnato sabato sera e che ha visto premiato come è noto per la narrativa e la poesia il romanzo di Bassani «Il giardino dei Finzi-Contini» e per la saggistica il libro di Carlo Ludovico Ragghianti «Mon-drian e l'arte del 20° secolo». Mentre i premi per le opere prime sono andati rispettivamente a Bernardo Bertolucci per il libro «In cerca del mistero» e a Claudio Napoleoni per il saggio intitolato «Il pensiero economico del '900».*

Abbiamo riunito stasera per questa discussione uno scrittore: LIBERO BIGIARETTI; un critico: LUIGI BALDACCII; ed un docente universitario: il prof. ENZO PACI.

Io vorrei chiedere, per iniziare, a Bigiaretti, come si è arrivati all'assegnazione del premio a Bassani e quale è il significato di questa assegnazione.

BIGIARETTI - *Il premio a Bassani si presentava quest'anno, come dicevano i giornali, scontato, nel senso che c'era una larga attesa, sia da parte del pubblico, sia da parte della critica, circa la possibilità di questo riconoscimento finale a un libro che aveva già avuto da parte del pubblico una precisa indicazione di successo. Posta in simili circostanze la giuria si è trovata, in un certo senso, ad avere da una parte il compito semplificato dalla indicazione popolare; dall'altra a dover tentare in qualche modo di verificarne la consistenza cercando ad essa una alternativa; appunto perché non si dicesse, tra l'altro, che i lavori erano stati pressoché inutili tanto era chiara la preminenza del libro di Bassani su quella di altri concorrenti.*

Questa alternativa è stata cercata soprattutto in rapporto al genere, cioè si è cercato di opporre a Bassani il libro di un poeta. Si è detto che la narrativa quest'anno aveva avuto già molti riconoscimenti, molti successi; sia il premio Strega, sia altri premi, sia il successo di vendita di

molti romanzi avevano fatto di quest'anno, come dello scorso anno, veramente l'anno della narrativa, dal punto di vista della fortuna editoriale; ed allora si è pensato di risollevar le sorti della poesia che in questi ultimi anni, d'altra parte, accompagnando il successo della narrativa, ha guadagnato un pubblico abbastanza largo.

Il poeta che immediatamente si è imposto all'attenzione dei giudici è stato Alfonso Gatto il quale ha pubblicato di recente due opere: una che raccoglie tutto il suo lavoro poetico di 20 anni e più, e l'altra un libro recente in cui sono le poesie scritte dal 1952 a oggi. Questo libro di Gatto è stato validamente presentato e sostenuto da Giuseppe Ungaretti; ed in effetti, se non ha contrastato seriamente il libro di Bassani, si è imposto come un outsider pericoloso. Soprattutto si è imposto come un libro da indicare ad un pubblico più vasto di quello che è normalmente quello dei lettori di poesia. Tuttavia il confronto diretto ha poi finito per dare ragione a Bassani, così come il confronto diretto con altri romanzi, per esempio quello di Antonio Barolini, che pure è un ottimo romanzo, ha finito ugualmente per dare ragione a Bassani.

Evidentemente quest'anno la scelta del pubblico è stata felice, e non poteva non coincidere col giudizio critico che si è dato su Bassani.

PAMPALONI - *Io vorrei sentire e a questo proposito il parere di Baldacci.*

BALDACCI - *Dunque, a proposito del « Giardino dei Finzi-Contini » vorrei appunto ripetere quello che ho avuto occasione di dire anche in altra sede, e cioè che io, rispetto a questo romanzo di Bassani, direi di preferire senz'altro il precedente, « Gli occhiali d'oro ». Certamente Bassani è uno degli scrittori che si è configurato come una delle personalità più cospicue nel nostro dopoguerra ma la preferenza appunto per « Gli occhiali d'oro » mi sembra che si possa sistamarla, giustificarla su un duplice piano che direi stilistico e, per azzardare una parola che spero non ci spaventi, contenutistico.*

Direi infatti che da un punto di vista stilistico « Gli occhiali d'oro » risolveva molto meglio i problemi di scrittura di Bassani.

L'Io narratore ne « Gli occhiali d'oro » aveva una funzione eminentemente di storico almeno per buona parte del libro, anche se alla fine quest'Io narratore era coinvolto direttamente nella vicenda di una comune sventura. Questo consentiva appunto una individuazione, una creazione di personaggi che mi è sembrata in gran parte mancante nel « Giardino dei Finzi-Contini » dove l'Io narratore e le esigenze della memoria, e l'esigenza anche di un certo tipo di recherche, in un certo senso vengono a riproporre, diciamolo francamente, un tipo di narrativa che legittimamente dobbiamo considerare come scontata nel tempo. Nel « Giardino dei Finzi-Contini » tutto questo mi sembra che appunto metta in primo piano l'Io narratore con la sua forza dei sentimenti, con queste sue esigenze di ritrovare il flusso vivo della sua memoria; ma che non riesca altrettanto a darci un romanzo, a darci dei personaggi, e direi appunto che questo è un rilievo di scrittura che si può estendere un po' a tutto il libro, per cui assai spesso avrei l'impressione di essere di fronte ad un ottimo soggetto per un romanzo da scrivere e per un film da fare, piuttosto che ad un romanzo scritto.

Passando poi all'altro motivo che dicevo di ordine contenutistico direi che ne « Gli occhiali d'oro » c'era una partecipazione in fondo assai più sofferta, direi storicamente sofferta, a una particolare vicenda italiana; quella delle persecuzioni razziali, per esempio, che poi investiva un quadro molto più vasto: la persecuzione, possiamo dire, in generale.

Nel « Giardino dei Finzi-Contini » invece quello che è il distacco, il superamento, la superiorità di Bassani rispetto a questo tema, il tema della persecuzione, ho il sospetto che possa ingenerare anche una misura di comoda acquiescenza da parte del lettore borghese che a un certo momento può aggiungere un facile corollario: è giusto che Bassani non insista su questo punto perché infatti nessuno di noi ne aveva colpa; nessuno di noi voleva le persecuzioni razziali. Io credo appunto che questa possa essere una soluzione di comodo che non dovrebbe essere incoraggiata sul piano morale; è appunto una superiorità che in fondo può essere a doppio taglio perché ognuno di noi si sente in realtà responsabile, o tale si dovrebbe sentire, di quello che è accaduto.

Riguardo poi al quadro degli altri libri che sono stati in palio per il Viareggio direi che, così, le mie preferenze sarebbero andate sicuramente al libro di Gatto: « Osteria Flegrea ». Quanto al libro di Barolini « Una lunga pazzia » non vedo in realtà come possa essere stato contrapposto al libro di Bassani in quanto vedo in Barolini un esempio e un residuo direi di impostazioni naturalistiche ed anche con interventi di un moralismo, di un pedagogismo a volte troppo diretto al quale proprio il naturalismo stesso ci aveva disabituato; mentre per tornare a « Osteria Flegrea » di Gatto mi sembra che sia il libro della maturità di Gatto che raccoglie per esempio una sezione, « La madre e la morte », che era già apparsa nei « Quaderni del Critone », dove possiamo dire che il canto di Gatto si è veramente depurato. Non siamo più di fronte alla sua tavolozza colorita, al suo color locale, a quella sua sovrabbondanza anche di canto che poteva essere persino un pericolo nella sua prima poesia.

Siamo di fronte a un poeta che è essenzialmente interiorizzato e che ha conquistato una maturità direi esemplare, che si pone veramente come una delle voci liriche più importanti del nostro '900. Un libro sul quale, poi, io penso ci si poteva soffermare di più (io sono piuttosto all'oscuro dei lavori della giuria, ma mi pare che fosse in palio) è « Dopo Campoformio » di Roversi; una raccolta di poesie che mi sembra appunto, nel quadro della poesia giovane, uno dei libri più importanti usciti ultimamente: perché è un libro che istituisce un discorso affrancato tanto da ipoteche formalistiche o post-ermetiche come anche da ipoteche di un mero impegno, di un mero engagement politico.

Quanto poi al Premio « opera prima » ho saputo della contesa che si è svolta tra Mastronardi e Bernardo Bertolucci. Purtroppo non conosco ancora le poesie di Bertolucci, ma posso dire che il libro di Mastronardi è senz'altro un libro interessante.

PAMPALONI - *Ma sul Mastronardi c'è stata, mi pare di aver sentito e lo chiedo a Bigiaretti, una questione di natura tecnico-giuridica; in un certo senso, sulla condizione di « opera prima » de « Il maestro di Vigevano ».*

BIGIARETTI - *Sì, in realtà si è discusso molto su questa questione giuridica perché come è noto il primo*

libro di Mastronardi « *Il calzolaio di Vigevano* » è uscito, è vero, in una rivista, « *Il Menabò* »: ma si tratta di una rivista che ha 6.000 lettori e che regolarmente viene recensita dai critici e quindi ciò che vi si pubblica è considerato come opera uscita in volume o quasi. In questo senso l'opera di Mastronardi che abbiamo presa in considerazione quest'anno è indubbiamente, anche nel tempo, la seconda, il secondo suo lavoro; sarebbe stato quindi un po' curioso premiare come « opera prima » il secondo lavoro di uno scrittore. Noi del « *Viareggio* » abbiamo generalmente un criterio per significare che cosa è « l'opera prima ». Il criterio è quello di indicare al pubblico il primo lavoro di un giovane, insomma di dare credito alla prima prova stampata, alla prima prova edita, di un giovane; è dunque inutile sottilizzare se era già uscito in libro o in rivista. In realtà era già uscita un'opera del Mastronardi largamente conosciuta, discussa, dibattuta e quindi veniva a cadere veramente il principio di dare una indicazione di un primo lavoro di un giovane; in ogni caso non era un primo lavoro.

Vorrei però rifarmi un momento a quanto ha detto Baldacci. Io sono d'accordo con lui su quello che egli ha osservato sullo stile di Bassani, non sono d'accordo con lui, su quello che riguarda la preminenza de « *Gli occhiali d'oro* » rispetto a « *Il giardino dei Finzi-Contini* ». Mi pare che « *Gli occhiali d'oro* » in fondo concludeva o precisava la serie di ritratti ferraresi, di storie ferraresi del Bassani, mentre ne « *Il giardino dei Finzi-Contini* » pur essendo il libro ambientato in Ferrara, e pur risentendo fortemente di questa lunga rincorsa dello scrittore attraverso le storie ferraresi, in un certo senso, il racconto si universalizza, diventa molto più ampio e ricco di significati morali. Insomma: « *Gli occhiali d'oro* » era appunto un'altra delle storie ferraresi. Questa, direi, non è neppure un'altra storia ferrarese, questa è la storia di un gruppo di persone precisate nella loro qualità umana, sociale, etica; un gruppo di persone alle prese con qualche cosa che le sovrasta, che incombe su loro, che minaccia la loro esistenza, che minaccia il loro patrimonio ideale, la loro ascendenza storica e spirituale. Il dramma, mi pare, è molto più largo di quanto non fosse ne « *Gli occhiali d'oro* », dove si veniva a far coincidere appunto la ventura o la sventura, in quel momento, di esser nati ebrei con le leggi morali, consuete e borghesi, si volevano far coincidere in un giudizio queste due posizioni irregolari ma senza arrivare alla universalizzazione, propria del dramma degli ebrei minacciati; tanto più che Bassani non rappresenta nemmeno il periodo acuto della persecuzione, ma direi l'attesa quasi kafkiana della persecuzione, il momento dell'attesa; quando si aspetta di morire, in un certo senso, e perciò anche sotto questo aspetto di castigo immeritato e crudele il libro è molto importante.

Sono d'accordo anche io che la scrittura di questo libro è discutibile, anzi io la trovo talvolta mediocre. La trovo mediocre perché nell'apparente fluidità dello stile, che ricorre, in fondo, a tutti i mezzi di cui può disporre uno scrittore moderno ed un lettore attento come Bassani, si sente ogni tanto, la fatica, lo sforzo di costruire la frase in un modo che possa incantare facilmente il lettore dandogli una certa canorità, una certa fluenza sonora.

Voglio aggiungere che sono d'accordo con Baldacci per quanto ha detto su Gatto mentre devo precisare, per quanto riguarda Roversi, che il suo libro non è stato respinto, non è stato bocciato;

è stato discusso ma non è stato portato in finale: diciamo che ha corso le semifinali ma non ha corso la finale, quindi il giudizio della giuria su Roversi non c'è stato, in definitiva, o c'è stato soltanto in una fase preparatoria.

PAMPALONI - *Io non vorrei intervenire in questa discussione così ben argomentata da Bigiaretti e da Baldacci sull'ultimo libro di Bassani in paragone con « Gli occhiali d'oro »; perché le due posizioni sono state appunto così validamente difese e illustrate sul piano critico, che sono autosufficienti. Vorrei, per concludere questa prima parte dedicata alla narrativa ed alla poesia, chiedere a Baldacci che è così acutamente critico verso i libri e i fenomeni culturali, se nel complesso gli sembra che i risultati di Viareggio abbiano un significato apprezzabile o se le riserve che egli fa siano superiori ai consensi.*

BALDACCİ - *Mi sembra che abbiano un significato apprezzabile soprattutto considerando quella che è la situazione attuale dell'editoria, della produzione di massa dell'editoria, d'altra parte anche del consumo di massa, sempre dell'editoria. Ora appunto noi abbiamo assistito a questo fenomeno che ormai non è più un fenomeno unico, isolato; cioè al fatto che « Il giardino dei Finzi-Contini » si è imposto ad un pubblico vastissimo, ha raggiunto un numero altissimo di copie vendute. A questo punto, e siccome oggi — non so se dire purtroppo o per fortuna — non esiste più una distinzione fra bosco e sottobosco, è necessario, direi, che a un certo momento una giuria, un gruppo di critici si prenda la responsabilità di convalidare, di sanzionare questa scelta del pubblico e di darle appunto un crisma che è prima di tutto necessario, essenziale — direi — nella situazione in cui si sta svolgendo, dibattendo oggi la nostra cultura, soprattutto la cultura attiva, la cultura viva dei lettori dei romanzi. La responsabilità di questa decisione della giuria naturalmente l'abbiamo discussa e potrà essere discussa ancora, ma insomma è una presa di posizione che certamente si compromette sul piano pratico.*

PAMPALONI - *Passiamo ora all'altro settore considerato a Viareggio, il settore della saggistica: e vorrei ripetere al prof. Paci le stesse domande a cui ha risposto prima Bigiaretti; cioè, come si è arrivati alla premiazione di Raggianti, e qual è il significato di questo libro nel panorama dell'attuale cultura italiana.*

PACI - *Devo dire subito che i lavori della giuria per la saggistica si sono presentati di una certa complessità proprio per il fatto che si trattava di saggistica e dietro la parola saggistica ci siamo trovati di fronte a opere di critica letteraria, di critica artistica, di filosofia, di economia, di storia, e perciò abbiamo dovuto esaminare una per una queste opere anche tenendo conto dei piani diversi su cui si ponevano per cui poteva accadere che un'opera come quella di Diaz, certamente opera di valore eccezionale, che riguarda la filosofia e la politica della Francia del '700, avesse dei pregi che mancavano ad altre, proprio per la qualità, per il tema che affrontava, ed altre avessero dei pregi che l'opera di Diaz non aveva ed anche non poteva avere dato il suo tema. Quindi abbiamo discusso molto, abbiamo fatto dei veri saggi critici su questi libri ed alla fine ci siamo trovati di fronte al libro di Ignazio Silone, di fronte appunto al libro di Furio Diaz, e di fronte all'opera di Carlo Ludovico Raggianti, ed anche qui tutti noi in qualche maniera*

eravamo per Silone ma eravamo anche con Raggianti ed anche per certi aspetti con Diaz. Abbiamo dovuto discutere molto, esaminare molto la questione. Ci siamo accorti a un certo momento che le osservazioni fatte sugli altri libri, se non proprio limitative, riguardavano non tanto il di più ma il di meno, quello che mancava piuttosto che quello che in qualche maniera poteva essere sovrabbondante, o più largo o più aperto, mentre nel caso del libro di Raggianti ci si accorse che si facevano delle critiche, sì, a Raggianti, ma si facevano direi per troppa generosità di questo libro il quale, lo dico subito, è un libro su Mondrian, è un libro su un pittore che evidentemente è quasi simbolico di tutta l'avventura dell'arte contemporanea, dell'arte astratta di cui il pubblico in fondo si interessa direttamente, ma non è soltanto un libro su Mondrian, è un libro di cultura, è un libro della crisi dell'arte ma anche della crisi della cultura e tutti i paragoni, tutti i paralleli, tutte le analogie, le moltissime analogie, qualcuno ha pensato anche troppe analogie, che Raggianti poneva, mettiamo, tra Mondrian ed i filosofi e tra Mondrian e la scienza e così di seguito, anche se potevano far pensare, a qualcuno, ad una certa generosa sovrabbondanza di studio, in realtà ponevano questo libro al centro di uno dei problemi non solo dell'arte ma della cultura contemporanea.

In sostanza abbiamo visto in questo libro, un libro che impostava, sì, un problema riguardante la critica artistica, ma che anche ricordava tutta una particolare situazione della nostra cultura che si riflette in maniera particolare nella critica, che acquista nel nome di Mondrian un punto di riferimento particolarmente importante. E in fondo abbiamo finito per essere d'accordo su questo punto: cioè di valutare questa opera, che del resto ha richiesto ricerche di anni e anni, questa opera generosa, diciamo così, così pregnante non solo per l'arte ma per tutti noi, anche per quelli tra noi, che non si occupano di critica artistica: premiando in questa opera un momento esemplare della situazione della nostra cultura: il che non vuol dire che non abbiamo apprezzato le altre opere, anzi le abbiamo apprezzate moltissimo ed è successo talvolta che i sostenitori di Raggianti difendessero Silone, i sostenitori di Silone difendessero Raggianti, i sostenitori di Diaz difendessero Raggianti e così di seguito.

Per quello che riguarda l'opera prima avevamo sostanzialmente due libri. Il libro di Paolo Casini su Diderot, ed il libro di Claudio Napoleoni sul pensiero economico del '900.

Anche qui come opera prima il libro di Paolo Casini effettivamente si imponeva; è la prima opera di un giovane sensibile, attento, diciamo capace di penetrare e di interpretare bene i testi di Diderot che esamina, ma è sembrato a un certo momento che le conclusioni della tesi che era quella di dimostrare il valore filosofico di Diderot fossero un po' incerte, per lo meno non del tutto persuasive, come può capitare del resto in un libro di un giovane di valore, ma che può anche avere, se non vogliamo dire dei difetti, dei limiti.

Il libro di Napoleoni viceversa è un libro che ha almeno due caratteristiche che si sono imposte. La prima è che una materia così difficile come l'economia del '900, a cominciare dall'analisi di Baras fino ai problemi della pianificazione del calcolo economico, sono esposti da Napoleoni con una chiarezza eccezionale.

Effettivamente anche dei lettori che non si interessano di economia se leggono questo libro hanno un'idea di quali sono i problemi economici della nostra società contemporanea esaminati con estrema imparzialità, e soprattutto, come ho detto, con chiarezza. Una chiarezza che è, sì, divulgativa, ma che fa capire che dietro questa felicità d'espressione c'è uno studio molto serio, molto preciso di tutti i testi che sono stati esaminati, tanto che si è detto che questo libro era perfino troppo maturo, in un certo senso; ma evidentemente non si può scartare un libro di un giovane perché è troppo maturo e così ci siamo decisi per l'opera di Napoleoni.

PAMPALONI - *Io vorrei aggiungere qualche parola a quello che ha detto Paci. In realtà, così come mi è parso di capire dalle parole di Bigiaretti che accanto alla convinzione di aver scelto giusto premiando Bassani c'era un qualche rimorso di non aver potuto premiare l'opera di un poeta come Gatto, così nel corso delle discussioni della giuria per la saggistica, accanto alla convinzione di premiare un libro importante come quello di Raggianti, che Paci ci ha delineato con tanta esattezza, c'è stato ed ha durato direi fino al momento della decisione il rimorso o l'amarezza di dover escludere un libro come quello di Silone, e non soltanto per il valore in sé (il libro di Silone « La scuola dei dittatori » è un dialogo che lo scrittore scrisse in esilio prima della guerra e che è ripubblicato oggi in Italia per la prima volta); ma anche e soprattutto per la nobiltà della figura umana e letteraria di Silone, che è uno degli uomini che in Italia ed in Europa hanno con maggiore dignità attraversato la dolorosa esperienza della dittatura. Silone è non soltanto narratore ma anche saggista finissimo e più volte nel corso delle discussioni sono state richiamate pagine come « Ritorno a Fontamara » e « Un'uscita di sicurezza », che restano esemplari nella saggistica politica e letteraria contemporanea. Quindi questo scontento che è proprio di tutte le scelte è stato questa volta particolarmente acuto e sensibile.*

Ma prima di chiudere vorrei sentire dagli amici Bigiaretti e Baldacci, qualche cosa sul significato, come a loro appare, delle premiazioni per la saggistica di Viareggio che hanno se non altro, come mi sembra, il pregio di segnalare e di mettere sotto gli occhi del pubblico opere culturalmente molto impegnate ed anche, da un certo punto di vista, ardue e che esulano dalla tradizione della « saggistica » nella sua accezione limitata alla critica letteraria. Si sono premiate due opere: una di critica artistica, che però coinvolge i problemi di tutta la cultura, come ci ha detto Paci, e un saggio di storia economica che è un genere largamente insufficiente nella pubblicistica italiana; e tale merito credo che al Viareggio quest'anno si debba attribuire. Ma su questo vorrei che Bigiaretti e Baldacci dicessero qualche cosa.

BIGIARETTI - *A proposito delle decisioni prese dalla giuria per la saggistica, io, come lettore, non posso che dichiararmi soddisfatto, ed anzi pienamente soddisfatto, perché il libro di Raggianti è un libro davvero affascinante nonostante tutta la sua difficoltà di lettura, qualche volta difficoltà veramente disperante; però i compensi che se ne ricavano, avendo superate queste difficoltà, sono molti perché il panorama si allarga continuamente, in modo che dalla figura centrale di Mondrian la visione si distende su tutta la cultura figurativa contemporanea, dandoci un libro secondo me anche molto utile, oltre che bello e tale che mi auguro abbia anche un successo di pubblico.*

Sul libro di Silone mi pare che il rimorso di cui ha parlato Pampaloni sia giustificato. A titolo privato direi che se io avessi appartenuto alla sezione saggistica avrei avuto un altro rimorso: quello di non aver premiato il libro di Carlo Muscetta sul Belli che a me particolarmente, per ragione forse di predilezione diciamo così culturale, è piaciuto moltissimo, e mi pare molto buono.

PAMPALONI - Baldacci?

BALDACCİ - *Essendo completamente al di fuori dei lavori della giuria posso dire che purtroppo non ho ancora letto il libro di Raggianti. Ho letto invece il libro di Silone, « La scuola dei dittatori », un libro che mi ha interessato molto, veramente, perché Silone ha una coscienza morale, come diceva Pampaloni poco fa, che non può non interessare e non prendere il lettore. Quello che mi è parso di poter rilevare in senso negativo nel libro di Silone può essere semmai una certa posizione aristocratica, una certa posizione direi da illuminista, per cui lo scrittore ed il critico vengono a porsi forse un po' troppo, a volte, au-dessus de la mêlée: per cui avviene che Silone riesca persino a mettere sullo stesso piano S. Ignazio, Stalin, Hitler, che sono delle allineazioni, direi, un po' pericolose e diciamo pure un po' superficiali se non fossero riscattate da quella passione che veramente si sente nelle pagine di Silone.*

PAMPALONI - *Ed ora il prof. Paci, il filosofo Paci; nel campo della narrativa e della poesia qual è il tuo giudizio sull'opera della giuria di Viareggio?*

PACI - *Io credo che sarei stato d'accordo con i risultati. Per quello che riguarda in modo particolare Bassani (ma sono un filosofo e non un critico letterario, quindi tutto questo ha un valore relativo), forse sono un po' colpito da una certa elegante arcaicità, così naturale in uno scrittore colto che sa l'effetto della sua scrittura sul lettore come accade appunto in Bassani; però tutto questo mi sembra compensato da quello a cui ha già accennato Bigiaretti; cioè in sostanza da « Gli occhiali d'oro » a questo libro c'è un passo avanti. Mi sembra di vederlo proprio nel fatto che qui si tratta, sì, di una storia particolare di Ferrara e di una famiglia, ma si tratta un po' anche di una composizione più larga, più umana; il problema diventa un poco il problema di tutta l'umanità attuale visto attraverso questa storia particolare. Devo dire di Gatto, che amo molto Gatto e che certamente mi sarei trovato imbrogliato in qualche modo nel non manifestare questo amore; ma d'altra parte credo che in fondo come è già stato detto, era difficile creare una alternativa al libro di Bassani.*

PAMPALONI - *Possiamo dunque concludere: a Viareggio difficili scelte ma scelte in sostanza felici.*

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Gatto e la poesia dell'oggetto interno

Dal 1954, anno della non dimenticata raccolta *La forza degli occhi*, Alfonso Gatto non si presentava al grande pubblico con sue composizioni nuove: ed ora eccolo, all'inizio dell'estate, donare agli affezionati delle lettere di buona qualità due preziosi volumi, l'uno di gustosissime prose (*Carlomagno nella grotta*, collezione *Il Tornasole* di Mondadori), l'altro di desiderate poesie (*Osteria flegrea*, *Lo Specchio* di Mondadori). Ed è subito da dire che corre un aiuto di comprensione e di illuminazione reciproca fra questi testi, scritti nello stesso giro di anni, con uguale disposizione d'intelligenza e fantasia.

Il titolo di *Osteria flegrea* (« il sole di questa serena contemplazione della morte che è, o dovrebbe essere, il vino dei poeti ») ci riporta, proprio secondo le intenzioni di Gatto « al sole dei millenni familiari e alla sua terra »: come sottotitolo all'immaginoso *Carlomagno* è scelto quello storicamente e privatamente più significativo di *Questioni meridionali*. Resta così fissato il meridionalismo, il sudismo assoluto di questa geografia poetica, che anche quando si slarga ad occasioni pur sostanziali come Roma, Firenze,

Milano, Venezia, mantiene fisso il punto di riferimento a quell'universo diviso dal resto del mondo che ha come centro una città somigliante a Napoli o a Salerno e nel suo territorio comprende anche la Sicilia, la Sardegna.

Come potremmo definire le prose raccolte in *Carlomagno*: reportages giornalistici (di alto livello, s'intende), saggi, racconti, detti memorabili e aforismi, pezzi di critica letteraria? Certamente c'è un po' di tutto questo: ma il lettore non ne ricava l'impressione della solita antologia di « scritti dispersi », ma di qualcosa che scorre unitario, tutto fuso, colante da un rivo tenace ed inesauribile, cioè in primo piano è sempre una voce, la voce di Gatto che inesorabilmente rimugina, ripensa il pensiero e il sentimento del suo Sud. Un Sud amato e contestato, dove il « parere » non è demistificato con l'« essere », ma spiegato dialetticamente, storicamente.

Questo Sud lunatico e buio come gli istinti primordiali, irrazionale e ieraticamente gesticolante, è né più né meno che un teatro, di cui Gatto si presenta come co-attore, munito di un privilegio, però: quello di capire, di spiegare a sé e agli altri, di tradurre quasi. Tutto ciò senza baldanza, altrimenti sarebbe un illuminista, senza dramma altrimenti sarebbe un Pirandello, senza

narcisismo per non essere un Levi, senza stupefazioni perché conviene una sua donna Evelina « che il solo modo di capir qualcosa è quello di non meravigliarsi di nulla » con la conclusione, approvata da Gatto: « ... diffidenti verso tutto ciò che è gratuito e immeritato, noi ci difendiamo dalla nostra smodata animazione che ci consuma e quasi *ci romanza* a nostra insaputa. Dall'imbroglia di una commedia, che a volte sembra avere allusioni molto più profonde delle battute, noi cerchiamo forse soltanto una via d'uscita o il motivo d'andare su e giù, di affaticarci nella prudenza, nel bisogno di una naturalezza vivente che fermi l'annuncio d'una nostra minacciosa rivelazione ».

Ma per indicare dei legami precisi fra le prose e le poesie, si leggano da una parte *Diario di Puglia* e la poesia *Sera di Puglia*, dall'altra *Diario sardo* e le poesie *Funerale in Sardegna* e *Epigramma sardo*: accenni concentrati e folgoranti come quello al formaggio dei pastori sardi:

... nel formaggio
secco dei denti legano il pastore
alla giustizia della pietra, al lutto
del suo primo rancore. E guarda il mare,
il mare senza viaggio;

hanno nel resoconto prosastico un movimento più disteso, anche se sempre molto intenso:

Col pane, il formaggio accompagna sempre l'uomo della montagna sarda, dalla vita alla morte. È nella sacca di orbace del pastore che d'inverno va col suo gregge a svernare nel Campidano, nella cassetta del figlio soldato, sulla tavola della mensa...

Queste restituzioni di meditati appunti di viaggio costituiscono soltanto una piccola parte della nuova tematica di Gatto, qui sempre stretto e abbracciato alle radici di affetti familiari, che nelle poesie per la madre morta si ricongiungono al grande pensiero della « verità fisica crudele », a quel « vino dei poeti », imbandito nell'osteria flegrea.

Ma in tal poesia mortuaria, come in quella che tenta l'equivalente poetico della pittura con grande felicità di risultati (*Nocturno per Mondrian*, *Poesia-fiore sulla tomba di De Pisis*), come nelle

più svariate occasioni, soprattutto in quelle per le povere, piccole cose del cuore umano, Gatto tende a quella che definiremmo la « poesia dell'oggetto interno ». Cioè: Gatto tende a fissare il suo occhio, il suo punto d'osservazione dentro, dietro, nell'intimità più riposta del fenomeno e dell'azione, per mantenersi al limite della comprensione e per non essere scartato a spettatore per sua sciagura intatto e intangibile. Sarà bene scegliere i momenti di questa trivellazione, che scava sempre più in profondo e stilisticamente è connotata da chiasmi, inversioni, variazioni e così via: da *Succede*:

D'un tratto a cogliersi sembra che rida
l'uomo che dentro si parla
e in sé come un altro confida...

con un andamento ora un po' da quadretto, tipo « canzonetta », poesia popolare, melica e settecentesca, dove il poeta coglie ancora esiti personali; da *Sopra un ritratto*:

Passano al tempo dei tuoi occhi
passano gli occhi
e l'ombra che alla mano
ricetta e fonde la mano...;

da *Caffè d'Europa*:

Sempre ai nostri pensieri
ove le mani chiudono l'impaccio
d'esser mani...
E l'occhio sale all'occhio, la sorgente
della chiarezza rompe sino al riso...

Si tratta di « andirivieni », di spirali, di imbuti, in cui Gatto continua a far vorticare la sua poesia, come in *La tromba*:

Perché a sé sola eterna nella tromba
la voce si risponde e chiede sola
d'essere sola, la farfalla vola
nell'ombra che le vola, nella tomba
altra tomba la morte da sé volta
a fissare i millenni...

Perché a sé sola eterna nella pace
la pace si risponde e chiede sola
d'essere sola.

Non c'è nessuna concessione alle attese di un

lettore disattento e pregiudicato, ma una difficile bellezza che ricompenserà lo sforzo di penetrare in questo ermetismo apparente: da *Le cose povere*:

*Ogni povera cosa è già raggiunta
dalla credulità d'esser cosa
a se stessa evidente...;*

da *Osteria flegrea*:

*Come assidua di nulla al nulla assorta
la luce della polvere!...*

da *Primo freddo*:

*... è quel che vede
la morte di sé sola quando sola
discende al suo pensiero. Nell'imbuto
dell'anima, in quel raggio muto
di falde e specchi, tace la parola.*

Ecco toccata una progressione significativa: «imbuto dell'anima», «raggio muto di falde e specchi», silenzio. Queste parole nascono dal silenzio, lo smarginano, sono proiettate in uno spazio vuoto dove violentemente si contorcono, per poi ripiombare nel silenzio:

*La tenebra che corre
a ingrandire i morti
la torre della torre
babelica dei morti
e gli occhi dentro gli occhi
nel viscido dei morti
il marmo dei ginocchi
nel marmo delle notti...*

Gatto ha conquistato un nuovo accento ed ha raggiunto il punto più alto, lo zenith della sua poesia. Non ha tralasciato nessun ingrediente passato come gli accostamenti ironici («la gassosa bevuta a mezza strada... Bastasse l'angelo arguto / a dirci che il male / è tutto là sul giornale...»), ma ormai li ha riassorbiti nella sua salda costruzione:

*Tornerà sempre l'ironia serena
del sortilegio sulle tue corolle,
fiore disfatto.*

Contrariamente al nostro solito, non abbiamo indicato nessuna fonte letteraria, e *pour cause*: di fatto questa poesia viene solo da Gatto, e i lettori futuri ci diranno dove andrà.

Il caso Calogero

Ci sono stati dei periodi, nel corso della storia dell'umanità, in cui si è avuto un particolare rispetto della follia, identificando in essa un tramite di rottura della normalità, della mediocrità, insomma una scorciatoia per raggiungere un'indubitabile felicità: donde gli elogi della pazzia, la identificazione di genio e folle sregolatezza, il pullulare sulla scena culturale di personaggi la cui massima aspirazione è quella di farsi riconoscere l'attributo di «pazzi» (ma pazzi veri). In un tempo come il nostro, che dovrebbe riconoscersi nello *stilé* e panciutello figurino di Feiffer, il quale esala il desiderio di essere «anticonformista come tutti», non è senza significato che alcuni esponenti più qualificati del «gusto» attuale parlino con complice adulazione, di tipo tenebroso-preromantica, dei «mostri», degli «orrori», dei «demoni» e delle «nevrosi» che sarebbero liberate dagli scrittori autentici (anzi uno dei discriminanti nel giudizio è dato dal domandarsi se il tale autore è davvero o fa il folle). In siffatta congiuntura il maledettismo di tutta una tradizione di poeti, da Villon a Rimbaud a Campana, rischia proprio di essere travolto nell'ordinaria amministrazione, e molti che menarono scandalo un tempo ci fanno la figura di timorati borghesi.

Ma con Paulhan noi siamo disposti a credere nel «terrorismo delle parole», cioè siamo convinti che, servendoci degli strumenti della neuropsichiatria (termine già meno suggestivo di pazzia, follia, ecc.), si possono depoietizzare molte fumisterie.

Il recente «caso» imbastito intorno a Lorenzo Calogero può essere sintomatico per un discorso più generale. Per un trentennio ha riempito di versi quaderni e quaderni, ha creduto alla sua vocazione di poeta come a una «natura», senza riuscirci di trasmettere agli altri (fatta eccezione per gli ultimissimi tempi della sua vita) una tale convinzione. Soltanto dopo la sua morte Lericci accoglie nella sua collana di «Poeti europei» (accanto a Salinas, Machado, Jozsef, ecc.) queste *Opere poetiche* (Milano 1962), curate da Roberto Lericci e Giuseppe Tedeschi,

con il preannuncio di un secondo volume.

Lerici e Tedeschi presentano Calogero proprio come una « natura », questa poesia « l'ha fatta, non ha voluto fare altro », anche se Tedeschi si preoccupa di aggiungere: « esiste, tecnicamente alta, solenne liricamente ». Anzi, a proposito dell'introduzione sarà da dire che vi si insiste troppo su fatti biografici, ma questi fatti sono tanto tremendi, rendono di dominio pubblico una tragedia privata così immane che tolgono ogni velleità di stare a discutere se si è fatto bene a concedere così ampio credito postumo a Calogero, quando si era stati così parchi nell'aiutarlo in vita: la letteratura appare allora un gioco futile e crudele. In più il sospetto che si sia cercato di ripetere la scoperta di un altro « vecchio » siciliano oscuramente dedito alla letteratura per tutta una vita, come Tomasi e casi affini. Scriveva negli ultimi giorni della sua vita Calogero: « ... se il mondo era in tal modo era bene pure che lo si sapesse, per quel tanto, almeno, che non si doveva distruggere la propria vita senza che nemmeno lo si sapesse... ».

Ora che questa vita si è distrutta dietro ad una di quelle astrazioni che più spesso ritornano in questi versi (la morte), non resta che dare su essi un giudizio, il meno prevenuto possibile. E prima di parlare dell'angelismo, del post-ermetismo, di certe componenti surreali ed orfiche della poesia di Calogero, vorremmo mettere a fuoco una porzione di materiale che abbiamo selezionato, come affatto esemplare (indichiamo la pagina per favorire i controlli):

*I carnosi veli, i velli di bruma,
le origini stellate assalgono l'aria,
le tumide vene delle vie le ore.*

*...ove sono rosse, e, di rosso
in rosso, è vano il pallido velluto
ora rosa ora smosso. (3)*

« ...un atomo è il silenzio, / atona un'ignota rimembranza... » (5), « ...in lievi, / fievoli... » (6), « ...palpebra già lieve... fievole luce... fievole declino... » (7), « ...stanca assiepata assetata luna... » (10),

...Ancora

non veduto è un passante.

Ancorarsi nel vuoto....

Lacrime, lacinie lasciate....

lascerei domani non veduto

lacerato il tuo pianto.

... cessa...

...nell'alternativa riflessa...

...Per questo incesso

cesserai di essere dalle altitudini

delle solitudini stellate... (11)

« ...immane / l'immenso... » (12), « *Un filo d'oro terso / teso è un incanto remoto...* » (14), « *l'era dell'età dell'oro* » (16), « *era l'ora* » (17 e *passim*), « *raggio... rotto... ratto...* » (19), « *...certezza, a l'astrattezza... Luoghi, lunghe file / di fughe fredde... olezzante... orizzonte... oscillante* » (21), « *...forma ferma... radente nudità / rada...* » (22),

*Macabri sono alberi intorno, nastri
d'inchiestro...*

Astri di seta bianca

...i moti

...morti...

Sopra i monti immoti (27),

« *Caduto il sonno / il suono...* » (30), « *...dolcezza... Una levigatezza...* » (31), « *poro insaporo* » (33), « *era od era una donna, oggi era un corpo ed ora era un luogo...* » (34)

Ed io sono e so molte cose

ma vixze e passe fuori del tuo passo (36)

...incauto incanto un incontro... (38)

...incauto incanto incontro incerto (155)

...infingardo sguardo...

...al limite dei segni, i sogni spezzano a margini taglienti... (53)

...subito poggi sopra una pioggia (67)

...Sui poggi poggia... (193)

...deserti venti, un'opaca pioggia lenta, lieta di finti poggi, appoggia... (155)

in un punto era un margine

di un argine scavato dentro acque

un rifugio così solitario che nacque (73),

« *satura / della natura* » (75), « *sogno / sonno...* » (91 e *passim*), « *raggi su una rada* » (103), « *fitto, fatto* » (105), « *Se ancora rinascesse a valle / un nuovo flutto e sulle vele...* » (115),

...accanto era un sasso

*intanto mosso dal sangue nell'onda: questa
che ora smossa... (125)*
« passo rosso » (141), « ...lievita / nella lievità la
libertà » (253),

*Pure erano rose
e rose e cose e colori... (253)*
la città dell'età dell'oro... (303)
*Tu sapevi con candida leggerezza
leggere sui rami... (357).*

Siamo stati crudeli e prolissi, ma la documentazione doveva essere vasta per non lasciare adito a dubbi. Le veneri della retorica, come l'allitterazione, i giochi etimologici, le assonanze, ecc., qui hanno scarse responsabilità (d'altronde la scaltrezza tecnica di Calogero è revocabile in dubbio: gli avverbi, per es., ritornano con eccessiva frequenza, a poca distanza l'uno dall'altro, vi è monotonia nell'identità degli attacchi, forse intenzionale, e così nella scarsa varietà degli schemi metrici). È chiaro dal frammento di p. 3 che *velli* è germinato dal contiguo *veli* ed ha a sua volta suggerito l'articolazione fonetica di *stellate, pallide* e con più perentorietà di *velluto*, mentre *vene* è in rapporto a *vano* ed è strettamente connesso il rosario di *rosse, rosso, rossa, rosa, smosso*. Soprattutto quello che colpisce è che le parole siano trascinate dalla prossimità fonica, anche quando la lontananza semantica parrebbe sconsigliare ogni giustificato accostamento (*ancora | ancorarsi, nastri | inchiostro | astri, era | erra | ora, poggi | pioggia | appoggia*, ecc.).

Una delle reazioni caratteristiche del fenomeno afasico è costituita dalla *verbigerazione* (che sul piano della scrittura ha come corrispettivo la *grafomania*) che dà luogo a quell'effetto che alcuni studiosi chiamano della « carrucola in folle ». Sarebbe, in cibernetica, come se l'effetto del *feed back negativo* venisse del tutto eliminato e la macchina s'ingolfasse girando a vuoto. Si nota un rallentamento dei processi elaborativi e tale rallentamento è legato, dal punto di vista negativo, al difetto di plasticità delle disposizioni espressive, mentre, dal punto di vista positivo, alla rigidità dei montaggi, che svelano sempre strette corrispondenze con la disposizione espressiva immediatamente precedente.

Vi è una profonda inibizione nella messa a punto verbale: questa è ostacolata da effetti di perseverazione, o meglio, con termine tecnico, di *intossicazione*, da effetti di anticipazione e da effetti di somiglianza.

In tali condizioni diventa molto imbarazzante dare un giudizio sulle « opere poetiche » di Calogero, dal momento che in gran parte nient'altro rivelano che una disartria. Naturalmente non può essere cancellato l'esclusivo amore che egli ha portato alla Poesia, non può essere passato sotto silenzio il tesoro di conoscenze culturali che spesso si vede baluginare in questi andirivieni. In altre parole non avrebbe senso servirsi di questo oggetto così generosamente presentato da Lerici come pezza d'appoggio per una diagnosi di lesione cerebrale. A fasi intermittenti, dopo un lungo brancolare nel buio, sprizza la scintilla della vera poesia, di cui si dimentica la base offesa che l'ha prodotta. In questo permanente, fanatico, tenero e rabbioso rigirarsi di Calogero nel letto di Procuste della sua allucinata vocazione, qualche premio, ancorché casuale, non viene negato: si sa che il genio è pazienza, e Calogero di pazienza ne ha avuta oltre ogni limite umano. Anzi dobbiamo confessare che delibando saltuariamente questo libro (come si fa nella lettura della poesia), eravamo stati fermati spesso da momenti felici, come, per fare un esempio fra tanti, dalla CXXIX dei *Quaderni di Villa Nuccia*:

*Ma a te mi lega
il vasto ardore dei flutti
il comune passaggio delle onde
e questo silenzio a perduto...*

Eppure da quando abbiamo sospettato un tale sistema così infirmato, ci riesce più difficile aderire a quanto vi può essere di disorganicamente valido nell'inesauribile e inarresa musa di Calogero. Non vorremmo fare troppe concessioni all'attività poetica sotto il segno del *raptus* (pur ammettendo di buon grado tutta la percentuale di mistero, di irrazionale e di errore che essa comporta): non si nasconde che le riuscite ottenute a così alto prezzo ci fanno paura.

Canzonettiere di Soldati

Rallegrando ed alternando le pagine di *Canzonette e viaggio televisivo* (Mondadori 1962) con disegni di Maccari, che sono tutto un godio, Mario Soldati si presenta nella poco conosciuta veste di «poeta» (anzi, per fargli un complimento, diciamo di «lirico»). E bisogna avvertire che non si tratta di qualcosa di improvvisato, di un'estrosa vacanza che il narratore di prestigio s'è preso, a dimostrazione di una sua indubbia versatilità.

Il fatto si è che con un autore come Soldati, che è anche un grosso «personaggio» (uno dei pochi veramente simpatici, perché probabilmente non sa di esserlo e non gli importa niente di passare per tale) si rischia sempre di accipire il lato più vistoso, più enfaticamente offerto e in quella posa raggelarlo, fargli la statua. Ed invece ci accorgiamo che Soldati è sempre altrove: si credeva di averlo catturato, compreso ed assorbito una volta per tutte (senza più sorprese per l'avvenire), invece, anguillesco com'è, ci è sfuggito di mano, ne ha combinata o ne sta combinando una delle sue. Non tutto questo in chiave apologetica, però: a volte Soldati ci sorprende anche con prodotti che ci capita di non giudicare degni della sua levatura: e forse anche allora sta un segno della sua libertà

Ecco offerto quanto egli ha messo in versi dal '26 al '61, vale a dire sullo sfondo delle opere maggiori da *America Primo Amore*, *A cena col Commendatore* fino al *Il vero Silvestri*: trattasi di secrezioni umorali, riflessioni, squarci descrittivi e narrativi, capricci ed epigrammi. Il complesso sprigiona una delizia di canto: ma tutto sommato Soldati fa più sul serio di quello che non vorrebbe far credere. Difficile negare che molte di queste composizioni non ci abbiano stupito, a cominciare da quelle *Ottave* della primavera del '28, intinte di surrealismo, di fragile fantasia, che sembrano equidistanti dal novecentismo di Bontempelli e dall'aristocratica bonomia ritardataria di Balsamo Crivelli:

*Ero nato soltanto un'ora prima,
e già d'amore l'ultimo diletto,
già del piacere uman l'estrema cima,*

*già quello che si sogna stando a letto,
già quel che d'ogni prosa e d'ogni rima,
d'ogni figura e d'ogni canto è oggetto,
già quel, che con sue donne non poteva,
perfezionar con me ella credeva.*

Proprio questo fatto di bilicarsi, di rifiutarsi alle tendenze opposte ci pare proprio uno dei distintivi più significanti di Soldati, che nella maliziosa e volterriana chiarezza delle sue battute mette in berlina l'accademia di cartapesta del coevo Pastonchi, ma guarda con sospetto distante anche l'«ermetismo» che si andava allora affermando.

Di fatto non è per niente da buttar via questo soldatiano tirar dritto allo scopo, senza fronzoli, senza troppe suggestioni di abissi esplorati fino in fondo. Va bene, ci sono certe sprovvedutezze sentimentali, certi ingorghi un po' sfacciati. Ma non fa niente: l'importante è che tutto il libro sia unitario, non vi siano strappi o soluzioni di continuità, non sia un libro messo insieme da un narcisismo esasperato.

Una buona dose di *suspense* è sempre presente: difficilmente Soldati lascia intravedere dove vuole andare a parare. Una «cosa meravigliosa» è annunciata, sembra di carattere «figurativo», data la lenta insistenza:

*Tre donne nel campo
gli sono apparse:
una dietro l'altra,
lente nere curve,
alla raccolta dei pomodori...*

ed in contrappunto ecco subito la «sorpresa»:

*Ma una sulla schiena curva
ha un piccolo che si aggrappa
e qualche volta ne scivola:
con una mano lei se lo ringroppa...*

e poi un'altra «sorpresa» ancora, nella reazione emotiva del poeta, sproporzionata:

*Stare qui senza fine,
rabbrivire, incresparci
al canto portato dal vento...*

Nell'economia della personalità di Soldati, sono indubbiamente questi risultati marginali: ma ci hanno attratti, confortati e divertiti: di ciò vogliamo ringraziare Soldati.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il bosco degli urogalli di Mario Rigoni Stern

Da quando era stato pubblicato *Il sergente nella neve*, nel '53, non era uscito altro di Rigoni Stern. Quelle memorie di guerra, rilette oggi, risultano sempre un libro giovane e di ben poche opere apparse anche in seguito si può dire lo stesso, per il rapido processo di invecchiamento che ha gravato complessivamente sulla letteratura degli ultimi anni. *Il sergente nella neve* è un diario della campagna di Russia e in particolare della ritirata fra il '42 e il '43; *Il bosco degli urogalli* (Ed. Einaudi) è in gran parte un libro di racconti di caccia, ambientati nell'altopiano di Asiago: tempo di pace, a eccezione di « Incontro in Polonia », ma sul quale si riflettono intensamente ma senza ostentazione i tragici ricordi della guerra. Degli scrittori italiani Rigoni Stern è forse il meno compiaciuto con quella prosa asciutta, svelta, priva di accentuazioni sentimentali ma ricca di emozioni vive, espresse a puri accenni. Come il libro precedente era un resoconto basato su vicende personali così *Il bosco degli urogalli* si fonda su esperienze dirette ma si tratta dell'autobiografismo più sobrio che si possa immaginare. Le qualità del narratore risaltano anche di più in questi racconti perché alle capacità evocative delle pagine della ritirata di Russia si aggiungono qui gli elementi inventivi di racconti come *Vecchia America* e all'esposizione di una materia che si svolge naturalmente secondo un ordine cronologico si contrappongono una misura, una scelta, una virtù costruttiva di impegno più difficile. I personaggi di Rigoni Stern sono gente seria, di poche parole, abituata alla solitudine, alla vita dura con svaghi semplici e faticosi come la caccia. Durante la campagna di Russia, tra una marcia e l'altra, nelle soste in attesa dell'attacco, i soldati vedevano sulla neve correre le lepri ma il sergente non sparava, perché in tanta strage di uomini, almeno gli animali selvatici potessero essere lasciati alla loro libertà. In tempo di pace è giusto invece andare a caccia ricalpestando la neve maledetta in guerra ma che

ora ha riacquisito il suo significato antico e familiare, nell'altopiano noto passo per passo, dove sono ancora le vecchie trincee del '15. Questo senso di realtà conosciuta e familiare è in tutti i boschi e nelle montagne dove quanti sono tornati dalla guerra o sono sfuggiti ai rastrellamenti tedeschi vanno alla ricerca di bombe inesplose e di rottami. A contatto della natura selvaggia non c'è l'estasi dell'intellettuale che giuoca a fare il primitivo ma la consapevolezza dell'uomo che ha vissuto a lungo in questi luoghi e sa ricavarne il migliore diletto senza enfasi. Questo quadro pacato e preciso nasce dalla esperienza: per ogni albero o volatile nominato con esattezza scientifica esiste forse una vecchia storia di altre avventure, di altre cacce. Un solo racconto è, per il soggetto, notevolmente diverso dagli altri: « Esame di concorso », di ambiente impiegatizio. Vi è una certa ironia, insolita in chi ha trattato i temi delle solitudini alpestri e può considerare quindi con distacco, nonostante le proprie esperienze anche in quell'ambito, i piccoli casi di un mondo rimasto estraneo all'avvento del miracolo economico. Anche in questo libro è reso in modo estremamente plausibile e toccante il senso dell'umile Italia. Nessuna opera letteraria del dopo guerra aveva avuto questo particolare carattere nella misura di quella « piccola *Anabasi* dialettale » che è *Il sergente nella neve*; nemmeno il cinema vi è riuscito con tanta omogeneità in tentativi pure apprezzabili come *La grande guerra*. In questo senso pochi scrittori sono autenticamente « italiani » come Rigoni Stern e basterebbe a provarlo *Vecchia America*, una delle storie italiane più vere della nostra letteratura degli ultimi anni.

Di fronte agli uomini seri, silenziosi, pazienti de *Il bosco degli urogalli* gli animali, i selvatici e i segugi, esprimono una vitalità allegra, rabbiosa, incontenibile, di incredibili risorse e il rapporto che viene a stabilirsi fra il cacciatore, i cani, le lepri, gli urogalli è di una delicatezza singolare. « Sentii di averlo colpito [l'urogallo] e corsi avanti, e mentre correvo udivo il tonfo. Era lì e la terra

lo portava come prima l'aria lo sosteneva. Teneva ritta la testa e mi guardava. Mi sentivo timido davanti alla fatalità di quella morte che avevo dato e chinandomi gli accarezzavo il collo e lo ringraziavo ». E ancora: « Qualcosa di nuovo accadrà certamente domani: molti uccelli avranno stroncato il volo, molti quadrupedi la corsa. Sarà morte per tante creature; sarà la fine di canti, di danze, di fame, di gelo. Un colpo: un'ala che si stira, una zampa che si rattappisce: poi nulla.

« No, non nulla. Dall'altra parte ci sarà un uomo che raccoglierà non solamente il capo di selvaggina, ma anche tutto quello che questo era da vivo: libertà, sole, spazi, tempeste ».

***Una lunga pazzia* di Antonio Barolini**

Una lunga pazzia di Antonio Barolini (Ed. Feltrinelli) ha per almeno una settantina di pagine un aspetto ingannevole: sembra un romanzo verista della fine dell'Ottocento con quel protagonista sempre prevedibile in ogni suo gesto, ben rappresentato nella sua rozzezza, prepotenza e viltà ma descritto anche troppo facilmente, come ricavato di peso da un repertorio fisso. Un'opera che, secondo una giusta osservazione di Paolo Milano, « se vi voltassero i nomi propri in spagnolo o in portoghese, si potrebbe distrattamente attribuire a Benito Pérez Galdós o ad Eça de Queiroz ». In effetti quello che manca ai primi capitoli di *Una lunga pazzia* per apparire un romanzo verista è la caratterizzazione ambientale e la precisa collocazione storica. Che il teatro di queste vicende sia il Veneto, « o meglio uno degli estremi possedimenti dell'antica Repubblica, non lontano dai confini di Lombardia, di là del Garda » risulta da poco più di questo ragguaglio; di qui la possibilità di assegnare « distrattamente » l'esordio del libro a un qualsiasi narratore dell'Ottocento naturalista. Quanto al suo appartenere a un tempo indeterminato, nonostante l'indicazione di qualche data, è un altro fatto anche più evidente: un accenno alla prima guerra mondiale, una allusione al fascismo sono gli unici

spiragli sui più gravi avvenimenti di un quarantennio che non influiscono minimamente sulla vita dei personaggi. Il carattere « verista » del libro fa presto comunque a dissolversi e dopo un gruppo di capitoli di un sapore convenzionale e ottocentesco comincia a svolgersi una storia di tutt'altra ispirazione e natura che sembra quasi opera di uno scrittore del Settecento nella sottigliezza della sua ossessiva casistica psicologica. Si tratta quindi, come si potrebbe dire parafrasando il titolo della prima parte, di un romanzo d'altri tempi; la sua struttura è del tutto tradizionale e i temi che vi si affrontano non sono certo fra i più coltivati nella letteratura del nostro secolo.

Il libro si compone di tre parti che forse sarebbe stato opportuno distribuire in modo un po' diverso; nella prima è la presentazione di Pietro, proprietario terriero e sindaco, e il racconto della sua tresca con la colona Regina. Proprio in queste pagine si avverte l'assenza di un ambiente preciso e inconfondibile abbastanza insolita nella tradizione dei narratori veneti a cominciare dai romantici come il Dall'Ongaro e la Percoto. La prima parte non si esaurisce tuttavia in questa sorta di prologo ma comprende l'inizio della storia di Maria-Assunta che si prolunga per nove « cronache » della seconda parte del romanzo. Da questo momento il personaggio principale diventa il figlio Giovanni che riempie di sé il libro nel finale della seconda parte e per tutta la terza. L'opera raggiunge la sua espressione più compiuta e i momenti di vera invenzione quando ha come protagonista Maria-Assunta. La descrizione della sua lunga pazzia è condotta con una minuzia addirittura eccessiva, col lucido e meticoloso razionalismo di un saggista applicato ai temi ambigui del misticismo perverso, della contaminazione sacrilega del sacro e del profano, delle contorte interpretazioni del Vangelo e della liturgia cristiana. Gli episodi più sinistramente affascinanti sono legati ai macabri riti di Maria-Assunta: il battesimo angelico, l'esibizione dei cimeli che testimoniano le sue affezioni. Sono

colti con efficacia i suoi rapporti col marito e in particolare quelli con l'abbadessa e coi vari sacerdoti in un giuoco di asseondamento delle sue inclinazioni morbose e di tentativi di contrastare, da parte dei più responsabili, quell'orrendo complesso di superstizioni e di eresie. Complementare a questi languori e deliri seguiti dalle prime manifestazioni nel loro pericoloso crescendo è la passione maniaca del preparare droghe, profumi, incensi, bevraggi che si raffina e si esalta fino al veneficio. Di fronte a questo personaggio, che si accompagna all'altro altrettanto vivo della deficiente Annetta, quello del figlio Giovanni è assai meno convincente: dà l'impressione di essere stato composto con abile artificio, come un mosaico di elementi letterari. La sua amicizia per Marcello, le sue avventure e iniziative, sono episodi alquanto scoloriti se commisurati ai colloqui della madre con l'abbadessa, alle sue sdolcinate esecuzioni pianistiche, ai voti insani, alla distillazione della medicina degli angeli, alla prigionia volontaria in quella casa semioscura e dai rumori felpati che è l'unico ambiente concreto del romanzo. Che un libro, dominato da una figura così eccezionale, possa significare soprattutto la denuncia del « mancare al proprio compito di un'intera classe dirigente » e del « fallimento di tutto un sistema, di tutta una novecentesca e veneta educazione sentimentale », in un quadro di vita di provincia così poco novecentesca, è soltanto una idea travisante di una maldestra presentazione editoriale.

***Il Calcinaccio* di Giuseppe Cassieri**

Il primo capitolo de *Il Calcinaccio* (Ed. Bompiani) è piuttosto promettente: un quadro ambientale ben tracciato, molte frecce satiriche indirizzate a segno, una scrittura vivace e gustosa. Quell'Istituto « Mario Pagano » con la sua tradizione laica e i suoi progressivi adattamenti ai tempi nuovi, installato in un nobile edificio di una vecchia e appartata strada romana diventato sede ai giorni nostri di una assordante e pestifera officina-carrozzeria, è un monumento davvero

notevole e di un significato assai preciso. Non è tuttavia il caso di affermare che se tutto il libro si fosse mantenuto a questo livello ne sarebbe risultata un'opera perfettamente riuscita nel suo genere: *Il Calcinaccio* a quel primo capitolo azzeccato ne aggiunge altri nove, stesi con lo stesso brio stilistico e ricchi di trovate, ma difetta di una vera e propria struttura di romanzo e sembra procedere a forza di espedienti ingegnosi, esaurita abbastanza presto la sua carica inventiva. C'è insomma l'idea di un buon racconto che si presta però a fatica a raggiungere il traguardo delle duecentosessanta pagine: una idca dagli sviluppi del resto già chiaramente prevedibili proprio dal primo capitolo. Dopo un accenno ben poco sibillino alla sorte futura del vecchio istituto, l'autore ne descrive minuziosamente l'attività con qualche sobria digressione nei confronti della vita privata e interiore del personaggio principale e di pochi altri. Ne deriva una serie di episodi, di scene, di ritratti spesso divertenti che non bastano tuttavia a dare una vera consistenza narrativa a *Il Calcinaccio*, anche per l'insistenza su situazioni analoghe. Le lezioni, fra l'altro, sono presentate con molta vivezza ma la loro esemplificazione è innegabilmente troppo lunga mentre i colloqui fra gli insegnanti, sia pure piacevoli, non sempre danno l'impressione di essere proprio necessari. I migliori spunti del libro sono quelli satirici ma vi è una parte seria che nelle intenzioni dell'autore è anche più importante e risulta invece la più debole. *Il Calcinaccio* è stato avvicinato da qualche lettore a un libro diversissimo come *Il maestro di Vigevano* di Mastronardi col quale ha in comune soltanto la rappresentazione di un ambiente scolastico. Ma il romanzo di Mastronardi ha verso la scuola un tono di irrisione mentre *Il Calcinaccio* alterna la satira agli esempi di un insegnamento onesto e anche fruttuoso, nonostante i limiti imposti dal programma. In questo modo mentre una lezione di storia al « Mario Pagano » ha qualche analogia con gli esperimenti di scuola attiva ironizzati da Mastronardi, i tentativi di De Santis di propinare ai suoi alunni qualche nozione di letteratura italiana un po' meno ari-

da e superficiale dei dati richiesti per gli esami non hanno il loro corrispettivo né *Il maestro di Vigevano*. A *Il Calcinaccio* comunque non giova questa duplicità di caratteri perché soltanto in una direzione risulta un'opera relativamente estrosa e originale.

I personaggi più convincenti sono quelli presi di mira dal sarcasmo dello scrittore che non riesce a dare altrettanta concretezza ai veri eroi della storia. Il protagonista, per esempio, descritto con simpatia come un insegnante capace, uno studioso sottile e preparato e probabilmente buon saggista, come un uomo di retti principi democratici, fermo nelle sue convinzioni ma non disposto a farne sfoggio, nella sua diffidenza per le manifestazioni verbose e inconcludenti, è, con tutte queste qualità ammirevoli, una figura evanescente. Una notevole consistenza ha invece l'esoso segretario del « Mario Pagano », per quanto il suo ritratto abbia qualche tocco in più nel tentativo di renderlo perfetto. Il suo accordo con la « medaglia d'oro » avrebbe potuto essere anche meno esplicito e il personaggio sarebbe riuscito ugualmente plausibile.

La parte « seria » de *Il Calcinaccio*, coi suoi riferimenti a un determinato contenuto etico-politico identificabile in un generico qualunquismo di sinistra, è inferiore alle sue ambizioni e « Il sogno di Corangeli » è un capitolo che si salva per la delicata e sobria presentazione di un caso patetico, per un difficile rapporto tra padre e figlio intuito e reso con giustezza, non certo per i suoi spunti ideologici.

La prosa di questo libro è di qualità piuttosto interessante nella combinazione di elementi in apparenza opposti: la precisione e una certa compiacenza barocca non nella sovrabbondanza ma nel giro della frase, la concretezza dell'immagine e il modo svelto ma fantasioso di fermarla, la parlata corrente e la scelta del vocabolo raro e dell'espressione letterariamente elaborata. C'è soprattutto la capacità di assaporare una notizia qualsiasi con un gusto ironico e allusivo, spremendone le minime particelle grottesche, assurde, surreali.

GIULIO CATTANEO

Critica e filologia

Le Lettere a Mantova

A tre anni di distanza dal primo volume (cfr. « L'Approdo Letterario », 7, 1959, pp. 98-100) Emilio Faccioli ha condotto a termine e presenta agli studiosi, e ad ogni intelligente e curioso lettore delle « cose patrie », il secondo volume della storia della cultura e della letteratura di Mantova (E. FACCIOLI: *Mantova - Le Lettere*, vol. II, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1962).

Questo nuovo e ricchissimo tomo riconferma le virtù di solida e precisa dottrina, di ampia e anche minuta informazione erudita, di gusto sottile e ben calibrato, del Faccioli: uno di quei rari superstiti « provinciali » (nell'accezione positiva del termine) che tutto conoscono della loro città, e fruttuosamente e brillantemente ne rimettono alla luce le secolari vicende, e tuttavia sanno resistere alle arcaiche mitologie della « municipalità » per risalire costantemente dal microcosmo delle esperienze cittadine al macrocosmo della storia superiore, quella dell'uomo *tout court*, con la consapevolezza adulta che si dà pienezza di vita letteraria e artistica soltanto quando la vita sociale, economica e culturale, dei così detti centri minori, riesce ad adeguarsi al ritmo della storia generale, alle sue profonde e universali esigenze, aprendosi a frequenti scambi, a costanti rapporti, con le correnti più vive del tempo, con i personaggi più attivi e i testimoni più autorevoli della contemporaneità.

Questo modo moderno, largo e comprensivo, di prospettare la storia culturale d'un centro cittadino (nel nostro caso la Mantova gonzaghese), con l'occhio che traguarda oltre l'orizzonte suggestivo ma ristretto della mera municipalità, oltre i fasti locali, evidenziando così il flusso e riflusso dinamico delle correnti culturali, cioè il vicendevole scambio di esperienze concrete di pensiero e di gusto tra Mantova e altri centri italiani, non impedisce tuttavia al Faccioli di precisare anche la connotazione indigena della corte gonzaghese, la sua tendenza (nei meriti e nei limiti obiettivamente

rilevati) di elaborare e trasformare in modo spesso autonomo le esperienze comuni di una civiltà la quale si riconosceva sufficientemente concorde in quei nuovi ideali di etica e di poetica, di educazione e di convivenza umana, che reclamano la ormai divulgatissima etichetta di «umanesimo».

Si veda perciò con quanto equilibrio e senso della verità storica il Faccioli ha ora ricostruito il profilo più probabile della «età isabelliana», già studiata con zelo erudito da Alessandro Luzio e da Rodolfo Renier, mettendo in luce l'importanza fondamentale delle relazioni letterarie e diplomatiche di Isabella, ricavabili dal suo doviziosissimo carteggio, attraverso il quale la vita culturale della corte mantovana, nella persona della sua riconosciuta protagonista, entra in contatto con umanisti, scrittori e pensatori d'altre città, allarga e approfondisce le proprie esperienze, sollecita e riceve stimoli fecondi, suggestioni vantaggiose, e nello stesso tempo filtra e seleziona questi impulsi attraverso la personalità della stessa Isabella, attraverso il suo lucido senso critico e la sua forza di ironia, onde si rivela ai nostri occhi improntata di quel senso ottimistico della vita e di quella decisa vocazione al fare operoso in cui si identificano gli aspetti preminenti della «mantovanità», la sua più pregnante connotazione indigena. L'interesse per i classici, per la letteratura cavalleresca (italiana, francese e spagnola), il gusto raffinato, la passione per le arti, per il teatro e gli spettacoli, per la danza, un fervore insomma appassionato anima Isabella e l'ambiente della corte, che in essa trova la sua più alta espressione; e questo fervore poi brilla d'una luce nitida di intelligenza sorridente e matura, d'una ferma determinazione a dar vita concreta a tutte le manifestazioni dell'arte, facendo così di Mantova un centro veramente produttivo di cultura in atto, di attiva elaborazione artistica, e non soltanto una ristretta cerchia di erudizione scolastica, di cultura passiva e riflessa.

Molto giustamente il Faccioli ha fatto del momento isabelliano il fulcro del volume, la sua robusta struttura portante. L'organismo dell'opera si configura così armoniosamente equilibrata sul fondamento di questa struttura entro cui poi

trovano esatta e proporzionata collocazione, in un continuo e solido nesso dialettico, le singole personalità che operarono in quell'ambiente, da un lato riflettendone la intensa ed energica vivacità, dall'altro riuscendo spesso ad affermare la propria figura autonoma: rispecchiando, dunque, le luci del quadro ma anche arricchendolo e variandolo di note nuove e originali. Così operando, il Faccioli ha mostrato di sapere fare ottimo uso di una scaltrita metodologia storiografica delineando l'ambiente in tutte le sue implicazioni e in tutti i suoi sottofondi, quindi proiettando, e anche delimitando, l'ambiente sullo sfondo della cultura umanistica nazionale, e infine ritagliando nel quadro, con sagace e calcolato rilievo, i profili dei protagonisti maggiori e minori, dosando dunque la struttura sociologica e i dati individuali con equa misura, secondo la legge del dare e del ricevere che tiene conto della situazione ambientale e nello stesso tempo non lascia nell'ombra le forze creative e innovatrici di pensatori e di scrittori, i loro estri inventivi come i loro umori risentiti. In questo modo il procedimento «monografico» si inserisce con naturalezza nel più vasto discorso e non resta mai pericolosamente isolato, astrattamente sospeso e irrelato, sì che anche i vari profili d'eccezione (da quello di Vittorino da Feltre a quello di Battista Spagnoli, da quello del Pomponazzo a quelli del Castiglione, del Folengo e di Ascanio de' Mori), benché perfettamente compiuti in se stessi e organicamente autosufficienti, non appaiono dei «fuori opera», ma piuttosto dei nodi complessi d'incontro tra le esperienze di corte e la libera espressione della mente e dell'ingegno, tra i lineamenti comuni d'una stessa civiltà e la consapevolezza critica e irripetibile delle singole personalità.

Da rilevare anche l'abile discrezione con cui il Faccioli riesce a infittire la sua esposizione di nomi e attività culturali assai poco noti persino nella cerchia degli specialisti, senza appesantire l'esposizione stessa ma sagacemente alternando scorci biografici, sfondi ambientali e soprattutto estesi ed utilissimi florilegi di testi rari, se non addirittura inediti, tratti dall'oblio degli archivi. Un sapiente montaggio di queste varie parti (alleg-

gerite dell'apparato propriamente erudito, che è affidato alle fittissime note) conferisce alla narrazione storica del Faccioli un andamento agile e vario, una capacità notevole di comunicazione diretta e immediata. Valgano, per tutte, le pagine dedicate al teatro mantovano, così vivacemente mosse, così minutamente e dettagliatamente circostanziate e insieme elegantemente rievocatrici d'un costume e di un'epoca.

In questo secondo volume (che delinea la storia delle « lettere » di Mantova dalla prima esperienza umanistica, animata dalla scuola di Vittorino da Feltre, sino all'autunno del Rinascimento, ai grandi spettacoli della corte di Francesco IV e di Vincenzo II) si confermano infine i pregi, già notati a proposito del primo volume, in ordine al preciso rigore dell'uso delle fonti, alla completezza essenziale delle bibliografie, alla doviziosa consistenza del materiale reperito e illustrato, alla utilità degli indici analitici.

Biografia di Croce

La casa editrice Utet di Torino ha iniziato una nuova collezione di biografie di personaggi scelti tra i più rappresentativi nella vita sociale e culturale della nuova Italia. La collezione, che è diretta da Nino Valeri, si inaugura, nel migliore dei modi, con una biografia di Benedetto Croce affidata a chi più era indicato a scriverla, a Fausto Nicolini (F. NICOLINI: *Croce*, Torino, Utet, 1962).

Nicolini, infatti, ha vissuto gran parte della sua vita accanto al filosofo napoletano, ne conosce perfettamente tutte le opere, di cui s'è anche fatto eruditissimo e competente bibliografo e illustratore, ne ha condiviso molte convinzioni politiche e morali, ne ha osservato da vicino, come sodale affezionato e devoto, gli aspetti primari e secondari del carattere, gli umori del temperamento. Questa biografia crociana, dunque, è esemplare innanzi tutto per la ricchezza e sicurezza dei dati storici, molti dei quali addirittura inediti; ma è anche particolarmente suggestiva per la rievocazione, sempre discreta e controllata, degli ambienti, del clima storico, del colore del tempo, che fanno

cornice alla persona prima del protagonista. La discrezione del Nicolini, che rifugge naturalmente da ogni tentazione agiografica e dalle seduzioni del patetico, è specchio appunto di quel crociano modo di sentire la vita e di meditare sulla morte, di considerare il nostro dovere intellettuale e di misurare il senso e il limite del nostro lavoro, che tiene certo più del virile ottimismo, della serena e persuasa saggezza, che non dell'elegia sentimentale, del compianto autobiografico. Penso che il Croce, sempre schivo di esuberanti esibizioni affettive, sarebbe stato contento di quest'opera, così poco retorica o tanto meno enfatica, dove egli ritorna a noi, non solo con la forza del proprio pensiero, ma anche con i tratti salienti della sua schietta e forte personalità umana.

Il Nicolini ha seguito la vita del Croce con appassionato e puntuale zelo: dai primi anni dell'infanzia sino agli studi liceali e alla catastrofe di Casamicciola, in cui trovarono la morte i genitori e una sorella del Croce; dagli anni del soggiorno romano all'inserimento nell'ambiente napoletano e alle ricerche erudite e storiche; dai rapporti col Labriola e dagli studi sul marxismo sino al ritorno al De Sanctis e ai fondamenti dell'Estetica; dal periodo che precedette la prima guerra mondiale, e quindi dalla fondazione della *Critica* e dalla attività editoriale presso il Laterza, sino alla posizione del Croce nel dopoguerra e negli anni del fascismo; dagli errori di valutazione in cui il Croce cadde proprio di fronte al fascismo, sin dopo il delitto Matteotti, e quindi alla risolutiva scelta della libertà e perciò della solitudine civile; dal ritorno alla vita pubblica, dopo il 1943, sino alla morte avvenuta la mattina del 20 novembre 1952 e preceduta di poco da queste parole nobilmente testamentarie:

«Malinconica e triste che possa sembrare la morte, sono troppo filosofo per non vedere chiaramente che il terribile sarebbe se l'uomo non potesse morire mai, chiuso nella carcere che è la vita, a ripetere sempre lo stesso ritmo vitale che egli, come individuo, possiede solo nei confini della sua individualità, a cui è assegnato un compito che si esaurisce. Altri crede che in un tempo della vita questo pensiero della morte

debba regolare quel che rimane di quella, che diventa, così, una preparazione alla morte. Ora, la vita intera è preparazione alla morte, e non c'è da fare altro sino alla fine che continuarla, attendendo con zelo e devozione a tutti i doveri che ci aspettano. La morte sopravverrà a metterci in riposo, a toglierci dalle mani il compito a cui attendevamo; ma essa non può fare altro che così interromperci come noi non possiamo fare altro che lasciarci interrompere, perché in ozio stupido essa non ci può trovare».

L'opera del Nicolini è un esempio di biografia

ideale in cui le vicende esterne e il processo intellettuale trovano un loro adeguato equilibrio, illuminandosi a vicenda e collaborando così a costituire un *ritratto* che è, a un tempo stesso, vero in ogni particolare ed estremamente problematico: esatto, cioè, sino allo scrupolo in ogni riferimento concreto, e tuttavia disponibile per ogni giudizio, positivo o negativo, là dove il personaggio esce dalla cronaca familiare e privata, e s'innesta nel tessuto drammatico della storia, e in essa agisce con proprie scelte, propri giudizi, proprie responsabilità.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA TEDESCA

L'ultimo romanzo di Luise Rinser

Luise Rinser è una delle scrittrici più interessanti apparse nel dopoguerra tedesco. Insieme alla Le Fort, alla Langgässer, alla Kaschnitz ha mostrato come proprio le donne possano raggiungere, con maggior sicurezza a volta degli uomini, una certa perfezione nel campo artistico. Non è la prima volta che si parla qui di lei, già lo scorso anno ricordammo il suo vivace e profondo libro di critiche (il primo che ha stampato a quasi cinquant'anni). Nella piena maturità della sua forza creativa, la Rinser ha da poco pubblicato un romanzo intensamente « impegnato » per così dire, anche se non nel senso consueto, un romanzo dal titolo *Die vollkommene Freude* (*La perfetta letizia* S. Fischer editore, Francoforte sul Meno 1962). Per quanto la scrittrice abbia soggiornato a lungo in Italia, particolarmente a Roma e conosca bene la nostra lingua, sono sicuro che quando lavorava in gran segretezza a questo romanzo ignorava che ne esisteva uno in italiano dallo stesso titolo: *Perfetta letizia* di Pietro Mignosi, un'opera che quasi tutti i critici più aggiornati fingono oggi di dimenticare, mentre sono

sicuro che si leggerà ancora tra vent'anni. Ma all'infuori del titolo non c'è nulla di comune tra lo scrittore siciliano e la scrittrice tedesca, se non si aggiunga il fatto che lo spirito con cui presentano le loro vicende è profondamente religioso.

Di che si tratta nel caso di questo nuovo romanzo? La risposta non è facile, anche se la trama risulta abbastanza lineare. Clemente — il protagonista — è un professore, di costituzione nervosa particolare, quasi uno psicopatico e, dopo una prima sfortunata esperienza matrimoniale, sposa una francese, Maria Caterina, che è, contrariamente a lui, una fervente cattolica. La donna, dotata di particolare virtù di sopportazione, cerca di ricondurre a un ritmo di serenità non solo il marito, ma anche tutti i componenti della famiglia, un po' tristi nella casa avita. Ma apparentemente non vi riesce. Il professore cerca di raggiungere una perfetta armonia, inseguendo un mito, senza accorgersi dell'amore profondo che la moglie gli porta. Si tormenta nell'intimo e fa soffrire gli altri, innanzi tutti la sposa. La vicenda potrebbe apparire come una ennesima ripetizione di un matrimonio « difficile » che va

fatalmente incontro alla sua dissoluzione. Ma la Rinser ha una esperienza artistica troppo grande e un impulso religioso troppo intenso per lasciar cadere la trama in queste secche. Appare improvvisamente un dottore dall'Africa, venuto a rimettersi e a passare qualche giorno di riposo in Europa, che di colpo, durante una visita casuale fatta al fratello di Clemente, si rivela come l'anima gemella di Maria Caterina. Questo appare evidente a tutti, perfino al marito, che in un impeto insieme di generosità e di orgoglio spinge la moglie ad andarsene col dottore, a non sacrificarsi per restare con lui. La situazione è, come si vede, piuttosto paradossale e non facile a spiegarsi. Qui interviene il fatto religioso: i due, pur sentendosi intimamente uniti, sentono di avere responsabilità diverse, a cui non si vogliono né si debbono sottrarre. Nel dolore del distacco c'è la promessa di una unione superiore a quella umana, la fede di una vita più alta, che consente di vivere, anche su questa terra in « perfetta letizia » qualunque cosa accada. Clemente, irritato perfino del rifiuto della sua generosa offerta, non riesce più a vivere con Maria Caterina e si divide da lei, che ormai, per quanto si consideri sconfitta nella vita, si rassegna, e, per così dire si « lascia » morire. Spende cioè tutte le sue energie per il benessere della povera gente, anche al di sopra delle sue forze e così, una mattina di Pasqua, come aveva desiderato, si spegne serenamente, mentre Clemente, colpito da un cancro, non si è fatto operare ed è partito d'improvviso, dopo aver fatto testamento, per un altro continente, attendendo che la morte lo colga d'improvviso durante il viaggio, il che avviene puntualmente. La storia di Maria Caterina ci viene narrata non direttamente, ma da uno dei personaggi del romanzo, di secondo piano, ma sempre importante: da Giorgio, il fratello paralitico di Clemente che ha un immenso affetto per Maria Caterina, anche se non ne comprende l'eroico impegno. La Rinser, attraverso questa narrazione riflessa, per così dire, è riuscita a togliere molta inverosimiglianza alla vicenda, in quanto la protagonista non ci viene presentata in una luce di gloria; non mancano le critiche,

le voci contrarie e sembrano sincere, sentite, costituiscono un elemento determinante nel profilo di Giorgio. Del resto tutte le figure di contorno, dalla vecchia madre, a Simona, la figlia di primo letto di Maria Caterina, a un vecchio birraio sono ben azzeccate. Meno riuscita mi sembra la parte del frate, che pure ha delle uscite felici. Ma qualche volta, involontariamente, cade un po' nel profetico, nel predicatorio. Dall'esempio di padre Cristoforo si sa che per un artista è più facile raffigurare con successo un prete ridicolo o almeno buffo, che uno santo. Comunque questo è un romanzo di grande impegno, ove si manifestano tutte le qualità che già abbiamo notato ed ammirato nella Rinser. Qualche perplessità ci viene caso mai da certi elementi del romanzo. Per esempio da quel « colpo di fulmine », da cui improvvisamente è colta tanto Maria Caterina come il dottore al loro primo incontro. È vero si tratta di un amore diverso da quello normale, ma, appunto per questo, è immaginabile, o almeno può giustificarsi qui un procedimento caro ai narratori del Romanticismo? Inoltre questa « perfetta letizia » viene imposta un po' dall'esterno, qualche volta. Noi pensiamo che questo sentimento sovrumano debba contribuire piuttosto a facilitare l'esistenza degli uomini, che a distruggerla. E la vita familiare di Maria Caterina è tutta un fallimento, certo non dovuto a lei, ma comunque innegabile. Quel desiderio di finire, quel « cupio dissolvi » da cui è animata nell'ultimo anno non sembra a una logica narrativa conseguente un risultato positivo della « perfetta letizia ». La interiore serenità, anzi felicità dovrebbe trasparire tanto da una figura, da renderla non dico allegra, ma almeno non triste nei suoi rapporti cogli esseri che la circondano. Non ci possono bastare le parole conclusive del frate, nella penultima pagina del romanzo, per convincerci che « Maria Caterina ha conosciuto la perfetta letizia ». Questa deve trasparire dal suo contegno, dalla sua pace, dagli atti stessi che compie. Certo in un mondo che non presta, per principio, nessuna attenzione a sentimenti di questo genere il coraggio di avere prospettato una situazione come quella della

protagonista va apprezzato al massimo. È quasi un tentativo di mostrare come la « perfetta letizia » possa sussistere anche nel mondo moderno. Forse la prova non è riuscita in tutto, ma si può dar atto alla scrittrice tedesca che in molte parti si giunge spesso ad una pienezza espressiva nuova nel disegno e nei particolari.

Ci è parso necessario sottolineare l'apparizione e l'importanza di questo libro perché la Rinser ha voluto recentemente chiarire il suo pensiero a proposito di certe interpretazioni che si erano date del suo romanzo proprio in Germania. Ha inviato una specie di « lettera aperta » alla rivista *Das Schönste* (Giugno 1962 n. 6) per difendersi da certe accuse che ci hanno veramente stupito. Prima di tutto si è difesa dall'imputazione di « identificarsi » colla sua protagonista. Possibile, ci siamo domandati, che in Germania, dove opera una critica così raffinata e attenta, si voglia porre ancora delle equivalenze simili tra vita (privata) e opera d'arte? È vero che anche da noi c'è ancora qualcuno che cerca nella biografia di un artista la spiegazione della sua opera — ma si tratta di ritardatari, che le persone serie non possono prendere in considerazione. Contro una seconda obiezione la Rinser si scaglia — e, secondo noi, con perfetta ragione. Le si imputa di manifestare un'arte « femminile » nella sua opera. Ora a parte il fatto che da una donna non si dovrebbe pretendere altro, perché sarebbe un controsenso, ritengo che sia invece un merito della scrittrice tedesca quello di aver dato vita, nella sua opera, a una quantità di personaggi, anche maschili, che sono visti da un punto di vista nuovo, sostanzialmente femminile, che non si incontra facilmente nella grande tradizione narrativa di tutti i paesi europei, quasi esclusivamente creata da uomini. Trovo che è estremamente interessante e importante, anche per una valutazione artistica, sentire come una donna reagisce a certi avvenimenti della vita. La Rinser colloca quasi sempre al centro dei suoi romanzi una donna (Daniela, Nina, Maria Caterina) e le reazioni e il contegno della protagonista sono estremamente interessanti per scoprire quale è veramente la natura « femminile », non « im-

maginata » da un uomo, ma « sentita » e rivelata da una donna. Sino al secolo scorso, la maggior parte delle scrittrici si attenevano a modelli maschili — specie nella narrativa — e andava a finire che le più riuscite figure femminili erano pur sempre create da uomini. È invece una cosa nuova questa indipendenza artistica della donna da schemi virili e i tentativi fatti in questo senso vanno molto apprezzati. La Rinser entra di diritto nel gruppo non molto numeroso, ma sempre più folto, delle scrittrici che dicono qualcosa di nuovo. Ha quindi tutte le ragioni di protestare contro chi, sia con un inchino cavalleresco, o con una spallucciata, la vuole relegare non nella storia della letteratura ma nella « Frauenliteratur » quasi una « letteratura da donne », una sottospecie di quella vera. L'arte non guarda a date di nascita e neanche al sesso: un'opera è riuscita o no, questa è l'unica cosa che conta. Pare molto strano che in Germania si sia ancora invischiati in questioni di questo genere. Occorre riconoscere che la Rinser ha avuto tutte le ragioni per protestare. E si è un tantino stizzita, sino a ricordare a tanti suoi critici e colleghi, che le attribuiscono la « debolezza » insita alla natura femminile (almeno secondo la tradizione; io ritengo che la donna è molto più forte dell'uomo), che quando si trattò di assumere un atteggiamento coraggioso, « virile », dinanzi, per esempio, al nazionalsocialismo, molti uomini furono « deboli » e molte donne, tra l'altro l'autrice di questo romanzo, furono invece « forti », « virili », tanto da andare a finire in prigione. Veramente prima di muovere certe obiezioni a una donna come Luise Rinser i critici dovrebbero pensarci due volte.

Gli Sprüche di Hans Folz

Accanto a un'opera d'arte contemporanea val la pena di ricordarne una del lontano passato, anche perché dimostra come l'attività degli editori tedeschi sia instancabile nel ristampare i classici anche minori, a qualunque epoca appartengano. È questo il caso di Hans Folz, nato a Worms verso il 1433 ma vissuto e poi morto

a Norimberga nel 1510 come barbiere e flebotomo, noto nel mondo letterario come uno dei primi autori di *Fastnachtspiele* (una specie di « commedia carnevalesca ») non anonimi, di poesie e di *Sprüche* (letteralmente: « detti » in pratica: racconti « sceneggiati »). Si conoscevano i primi attraverso una pubblicazione erudita del 1853 (si noti bene!) le composizioni poetiche da una ristampa del 1908 mentre pressoché ignoti restavano gli *Sprüche*. Da poco Hans Fischer ha stampato con grande cura i *Reimpaarsprüche* (C. H. Beck, Monaco, 1961, vol. I) che sono delle scene brevi, narrate in versi rimati due a due. Non appartengono in senso stretto al teatro, ma sono come una breve trama scenica presentata da una introduzione o cornice narrativa. Folz, che evidentemente era fiero di far il barbiere e il flebotomo aveva preso l'abitudine di « firmare », per così dire come poi farà anche Hans Sachs, i suoi *Sprüche* come i *Fastnachtspiele* con una sigla: « *Also spricht Hans Folz barwirer* » (Così dice Hans Folz barbiere), da cui si riconosce anche l'autenticità di queste scenette, tutte piuttosto spinte. Ma dobbiamo ricordare che nel Medioevo si aveva un'idea ben diversa da quella moderna dell'oscenità. A Norimberga gli spettacoli, e quindi anche gli *Sprüche* che sono molto vicini a un lavoro scenico, acquistano una violenza espressiva che non ha confronti collo stile di altre città; non ci si ferma dinnanzi a nulla, tutto viene narrato e rappresentato, si mettono continuamente in ridicolo le debolezze dell'uno e dell'altro sesso, senza preoccupazioni moralistiche. In questa produzione si manifesta un tratto caratteristico dello spirito germanico. Il tedesco è fondamentalmente serio, non ha il senso dell'humour; il sorriso, la canzonatura sottile non gli vengono spontanei; se deve ridere, vuole essere sollecitato da una comicità clamorosa, spesso un po' grassa. Hans Folz si uniforma a questo desiderio. Egli è uno degli autori più spinti, ama l'oscenità e il suo successo è dovuto anche all'abilità con cui sa rispecchiare, nei suoi scritti, situazioni locali e riassumere trame derivate in chissà qual forma dalla antica tradizione, si da divertire e conquistare un vasto pub-

blico e molti lettori. L'odierna pubblicazione contiene in appendice anche alcune prose sconosciute e un glossario quanto mai utile per chi non sia pratico di tedesco medievale.

Al nome di Hans Folz si può ricollegare un ampio studio proprio sul *Fastnachtspiel des Spätmittelalters* (La commedia carnevalesca del tardo Medioevo) di Eckehard Catholy (Max Niemeyer editore, Tübingen 1961), in cui viene esaminato a fondo e come un modello del genere proprio un lavoro, quello sul *Re Salomone e Marcofolo*, che lo studioso tedesco crede di poter attribuire senz'altro al barbiere di Norimberga, per la struttura, lo stile, lo svolgimento e anche per le male-dizioni colorite che vengono rivolte al diavolo. È un'analisi attenta, precisa, circostanziata e anche se tutte le conclusioni, specialmente dal punto di vista teorico, non si possono accettare a occhi chiusi, porta un contributo nuovo nella conoscenza del *Fastnachtspiel* sullo scorcio del Quattrocento e, indirettamente, su quello successivo. In realtà — e se si consultano molti manuali letterari, se ne può trovare la conferma — questa forma profana di teatro medioevale veniva considerata quasi come una creazione popolare, senza diritto ad aspirare a un vero riconoscimento artistico. Ora se non si può negare la sua origine profana, magari pagana e anonima, è anche vero che verso la fine del Medioevo, questa forma acquista un suo carattere particolare a seconda delle varie zone della Germania, in cui appare, e quindi anche un tono e uno stile che si fanno via via più personali sino a sfociare nella nascita di un'opera personale, di valore spesso anche alto, tanto più se si pensa che il teatro tedesco è piuttosto povero di commedie — quelle riuscite si contano sulle dita delle mani — e che quindi una ricerca nel lontano e trascurato Medioevo può riservare — come le due pubblicazioni ora esaminate dimostrano — se non delle sorprese agli specialisti, almeno la conoscenza di lavori di un sapore particolare e di una originalità nuova, proprio nell'ambito del teatro comico. Si può dunque salutare con gioia questa pubblicazione erudita del Fischer, che dà la misura di un artista

come Folz, conosciuto, specialmente in Italia più per sentito dire, che direttamente, e anche lo studio del *Catholy* che delinea strutturalmente e

stilisticamente il *Fastnachtspiel* — così affine per tanti lati allo *Sprüche* — nell'ultima parte del Medioevo.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Le Isole beate

La lontananza del mondo della gioia eterna dalla vita terrena fu raffigurata con varie immagini; tra le quali è frequente quella dell'isola. Essa incontrò favore in paesi marinari e, appunto, insulari; paesi dove l'avventura dell'esplorazione era una delle tante possibili per soddisfare i doveri dell'apostolato e la vocazione della fantasia: dico l'Irlanda celtica. Infatti, è qui che una ricca letteratura visionistica, sorgente a cui attinsero tanti sedicenti viaggiatori d'oltretomba, si fonde con gli «imrama», le relazioni di viaggi e d'avventure tra misteri terreni (ma labili sono, nel Medioevo, i confini tra cielo e terra). Uno degli esemplari più noti di questo connubio è la *Navigatio Sancti Brendani abbatis*, non posteriore al sec. x. Questa *Navigatio* ha come obiettivo la remota *terra reprobmissionis*, dove le anime beate son rese anche più inattingibili da un fiume. Così, san Brendano e i monaci suoi compagni non coglieranno che un bagliore della vita eterna a cui anelano; e più immagini potranno tramandare delle tappe, sempre ricche di significati simbolici, del loro lungo viaggio. Nella loro navigazione infatti gli incontri con monaci e anacoreti s'alternano con fenomeni eccezionali (il mare che si solidifica o diventa trasparente; sorgenti dall'acqua soporifera; mense imbandite e candelabri accesi per opera sovrumana; mostri marini), con rappresentazioni allegoriche d'origine pagana o cristiana (la cucina di Vulcano divenuta simbolo dell'inferno; gli angeli «neutrali» durante la rivolta di Lucifero trasformati in uccelli che popolano una delle isole), con

raffigurazioni drammatiche e non prive di ambizioni teologiche (la temporanea remissione dei tormenti concessa a Giuda, traditore ma artefice necessario della Passione).

Non è difficile scorgere nell'autore dell'operetta il desiderio di abbozzare un itinerario di esperienze didatticamente o carismaticamente purificanti; ma senza il sostegno di una traccia teoretica sufficientemente rigorosa. Se i rielaboratori e gli imitatori della *Navigatio*, numerosissimi in tutto il Medioevo occidentale, vi videro uno schema passibile di infiniti arricchimenti fantastici o edificanti, al lettore moderno può rimanere, di un impegno letterario certo modesto e immaturo, il senso estatico di questo settennale pellegrinaggio che trasporta, in base a preavvisi sempre cronometrici, e spesso anche per interventi soprannaturali (si ritirano i remi e la nave, come teleguidata, corre verso la sua meta; il rifornimento di cibi avvien più volte per vie imperscrutabili, come lo scrittore avverte con ragionieresca esattezza), dei monaci dolcemente attoniti di fronte a uno stato miracoloso divenuto abituale, cullati dagli inni sacri che ovunque intonano monaci e uccelli, trasformando l'arcipelago in un coro di salmodie, in uno spazio di contemplazione.

Della *Navigatio* abbiamo adesso un'edizione curata da C. Selmer, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana), 1959. Basata su una scelta dei più antichi tra i numerosissimi manoscritti, corredata di note esegetiche e testuali e di una ricca bibliografia, essa facilita la lettura dell'operetta, il cui testo latino si doveva sinora cercare in pubblicazioni poco diffuse.

Saluti d'amore

Mentre delle canzoni di Arnaut de Mareuil si possiede da tempo un'edizione, del Johnston, mancava sinora una silloge dei *saluts d'amour*; essa è stata finalmente allestita da P. Bec (*Les saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse, Privat, 1961, nella « Bibl. Meridionale », ser. I, XXXI), e permette di chiarir meglio le idee sul poeta e sul genere.

Rispetto alle « canzoni » provenzali, il *salut*, con la sua forma epistolare e l'immediato appello alla *Dona*, sembra un'esplicitazione e una volgarizzazione dei desideri che i poeti delle « canzoni » intriccavano nelle solipsistiche analisi dei loro sentimenti e trasalimenti. Certo l'appello alla « mercé », o anche solo l'invio della composizione, venivano per lo più relegati dagli autori di « canzoni » nei « congedi », così da indicare la premienza — quanto sul piano effettuale, quanto su quello artistico, non importa — dell'approfondimento poetico o psicologico rispetto al proposito di un dialogo diretto con la donna (il dialogo individua un piano di uguaglianza, inammissibile nelle più raffinate concezioni trovadoriche). Era anche un modo di far campeggiare nella « canzone » l'amore, il sempre presente e sempre tormentante, più che una vicenda della cronaca personale del poeta.

Col *salut* vien meno questa concezione allusiva e trascendente; ora l'oggetto del sentimento, e le particolarità di questo, e i desideri (modestissimi, non si tema) del poeta sono esposti in ordine naturale, con qualche piattezza. Non c'è da correre

a un'affrettata periodizzazione, anche se certo il *salut* rappresenta una fase più borghese delle ideologie trovadoriche; basta pensare alla personalità artistica di Arnaut de Mareuil, probabile inventore del genere (il *salut* non fu molto coltivato: ne conosciamo diciassette esemplari, di cui cinque certamente, e due probabilmente, di Arnaut stesso). Poeta più portato alla *rêverie* elegiaca e all'analisi dei sentimenti che all'impegno costruttivo e tecnico, fedele a uno stile scorrevole e diffuso, Arnaut trovò negli insegnamenti delle *artes dictaminis*, che, come « chierico », studiò senza dubbio, un modello di cui seppe giovarsi. Lo schema del *salut* è infatti uguale, come fu notato più volte, a quello dell'*epistola*; e i vari momenti della perorazione si possono ricondurre del pari a paragrafi delle *artes* (la *descriptio*, per es.). In sostanza Arnaut rinuncia da un lato al complesso equilibrio di metri e di rime della « canzone », utilizzando il facile modulo narrativo degli ottonari a rime bacciate, accoglie dall'altro dalla retorica di scuola incatenature eloquenti e procedimenti stilistici che meglio rispondono alla sua ispirazione.

Il *salut* sottoponeva così la *Dona* alla seducente musica di preghiere e di lamenti, alla litania carezzevole degli attributi nobilitanti e delle lodi alla bellezza, allo stimolo dei riferimenti eruditi alle grandi amatrici. E in questa musica si stemperano figurazioni e stilemi dei trovatori maggiori, dando origine a una soluzione dove prevalgono, e non son privi di garbo, gli elementi introspettivi ed elegiaci.

CESARE SEGRE

LETTERATURA SPAGNOLA

Poesia catalana

Come la poesia provenzale anche la catalana prospera in due età nettamente distinte, l'una medievale e l'altra moderna-contemporanea, separate da

secoli di oscure e silenziose tradizioni locali e popolari. È naturale che la storiografia catalana, come già la provenzale del *félibrige*, entrambe attivamente interessate, senta e cerchi una continuità di forme e di spiriti tra l'epoca cosiddetta « clas-

sica » di Lullo, dei March fino a Corella, e l'epoca moderna, chiamata della *Renaixença* dal moto di rinascita dell'autonomismo culturale e politico della Catalogna nel secolo scorso. È lo schema, ad es., della antologia della poesia catalana di Rafael Tasis nella benemerita *Biblioteca selecta*, che pubblica i titoli principali di quella letteratura dalle origini a oggi. Tasis tra le due età estreme colloca un capitolo sulla *Decadenza e poesia popolare* dalla metà del Cinquecento ai primi dell'Ottocento, attingendo alle ottime sillogi di canzoni e rondò, pubblicate da Joan Amades nella citata collana. Molto ricca di testi l'antologia di F. Gutiérrez, *La poesia catalana*, presso Janès. Io consiglierei anche gli eccellenti capitoli sulla decadenza letteraria catalana di Jorge Rubió Balaguer nel quarto e quinto della *Storia generale delle letterature ispaniche* diretta da Díaz Plaja e con nostro dispetto lasciata inconclusa dall'editore Barna.

Orbene, Balaguer reperisce i prodromi dell'accennato rinascimento nel Settecento fino a Paul Ballot (1814), campeggiando l'opera dell'Accademia di Belle Lettere con il suo progettato dizionario. Al margine del neoclassicismo è il popolo catalano che vive artisticamente con le relazioni poetiche di feste religiose, il realismo minuto burlesco e giullaresco, la canzone e la ballata nelle sue forme tradizionali, studiate da Milá y Fontanals, amico di Menéndez y Pelayo. A questa profonda e vasta corrente popolare mancava una coscienza riflessiva sulla lingua materna, che fu data dagli uomini della *Renaixença* incominciata con la riapertura dell'Università di Barcellona nel 1833, la ricomparsa letteraria della lingua catalana (specialmente nella elaborazione di grandi opere storiche), l'industrializzazione della regione e le sue enormi ricchezze superiori a tutto il resto della Spagna, infine il predominio dell'ideologia liberale e borghese. Si compiva, insomma, nella realtà politico-sociale e culturale della società catalana il sogno e l'ideale del movimento poetico rappresentato dalla scuola romantica, che nella Catalogna aveva avuto carattere anglosassone e germanico, ispirandosi alle opere di Walter Scott, Schlegel, Schiller, Goethe.

Economia e poesia si concertarono nella esal-

tazione delle glorie catalane: nello stesso 1833 sorse la rivista *Il vapore* e Aribau scrisse la celebre ode *La patria*. Nel '39 il *Diario di Barcellona*, nel '40 fu creata la *Biblioteca di Autori Catalani* in risposta a quella spagnola di Rivadeneyra. Gli antichi *Giochi floreali* furono restaurati nel '59, richiamandosi alla antica tradizione della *Gaia Scienza* nei concistori medievali di Tolosa e Barcellona. Una fitta schiera di eruditi, quali Milá, Rubió, Torres Amat, ricercava i vecchi tesori della letteratura indigena; l'archeologia con Pierrer studiava i monumenti e il musicista Clavé la musica popolare, dando altresì le note all'inno rivoluzionario *La campana* del primo repubblicano catalano don Antón Terradas.

A noi qui non interessa direttamente la storia esterna del movimento regionalistico nel suo ciclo compiuto dalla fase sociale al tipo federalista fino all'unitarismo, al nazionalismo più acceso e al separatismo, assommandosi non di rado le colpe dell'autoritarismo centralistico e del gretto mercantilistico provincialismo. Una generale coincidenza nello spirito socialmente borghese e conservatore si può osservare tra gli organi politici (come il *Centro nazionale*, la *Lega regionalista*, la *Mancomunidad*) e i quattro campioni della prima generazione letteraria: Verdaguer, Costa y Llobera, Alcover e Maragall, i quali riscattano la rinascenza dal misticismo sentimentale e romantico secondo il grado e la personalità di ciascuno. È il nuovo senso della realtà ispanica in essenza e verità, che, dal punto di vista catalano, li accomuna alla generazione castigliana del '98 nel quadro della letteratura nazionale spagnola. Basti ricordare l'amara ammonitrice *Ode alla Spagna* di Maragall, che il novantottista e feroce antiregionalista Unamuno proclamò « il massimo poeta *spagnolo* di questi ultimi tempi ».

È il momento di presentare la notevole antologia *Poeti catalani*, presso Bompiani, a cura dei due Wilcock, Livio traduttore e Rodolfo, presentatore. Quanto si è detto vorrebbe illuminare la presentazione intelligente, ma avara e circospetta di Rodolfo, la cui difficoltosa personalità si riflette in tutta la concezione del libro. Poeta argentino, inglese e italiano, giovane sodale di

Luis Borges, polemicamente risentito di violenti umori antisimbolisti e antiermetici, il nostro Wilcock, ormai interamente italianizzato, ci ha offerto la prima antologia catalana in veste italiana per una via rara e contraddittoria, ma con risultato sostanziale di organicità e coerenza interna nella sua visione critica parziale.

Se noi si accennava al nuovo senso della realtà e al novantottismo dei fondatori del Novecento catalano, Wilcock applica senz'altro la sua formula preferita, e ora di moda, del *realismo*, rigettando il misticismo e il popolarismo, che sono l'ambiente naturale di quel tempo poetico. Il patriottismo di Verdaguer appare astratto e sterile, secondo un infelice giudizio di Carles Riba; lo stesso Verdaguer e Costa y Llobera sono dei preti; in Maragall è contrapposta la orientazione realistica al vecchio misticismo mescolati. Sfuggono, quindi, di Verdaguer possibili frammenti di grandiosi affreschi pacifistici, la candida grazia del francescanesimo, l'eroismo della tradizione religiosa lulliana. Incomprensibile diventa il [midollo e la] genesi della poesia di Maragall, che sta nella sua ebbrezza dionisiaca e trasformante, nell'impulso panteistico romantico, crede spirituale e formale di Hölderlin e Novalis, con la sua nota personale, già novecentesca, della pura e nuda sensazione. Dovette accorgersene Montale quando per primo tradusse il celebre *Canto spirituale*, che vogliamo citare nella degna traduzione di Livio: «Se il mondo è così bello, Signore, se si mira / negli occhi nostri con la vostra pace, / che puoi darci di più in un'altra vita?... Che importa! Questo mondo, sia come sia, / così diverso, e esteso, e temporale; / questa terra, con ciò che in essa cresce, / Signore, è la mia patria, e non potrebbe / essere anche la mia patria nel cielo? / Uomo sono e umana è la mia misura...». Questo non è realismo, ma natura umana potenziata, continuità metafisica di vita e morte, terra e cielo, il mito novecentesco della divinizzazione totale dell'essere, quanto la «terra desolata» di Eliot, la «terrestrità» di Unamuno e di Onofri, la «fisica perfetta» di Luzi. Parimenti nella stupenda ballata *Il conte Arnaldo* il protago-

nista è «figlio della Terra», prometeico quanto gli antichi eroi romantici, ma già umano e nostro.

Wilcock, insomma, non ha tenuto conto del movimento del *modernismo* e della enorme importanza che ha avuto la Catalogna modernista, cioè romantico-simbolista, nel risorgimento delle lettere iberiche. Come ai tempi della *Gaia Scienza* di Villena o del petrarchismo di Ausias March o della riforma toscana di Boscán, la terra catalana è stata mediatrice della cultura europea di avanguardia. Anima del modernismo fu Santiago Rusiñol, che da Parigi si portò l'impressionismo pittorico, infuse l'entusiasmo per il Greco, inaugurò la religione decadente dell'arte per l'arte; modernista catalano fu Pablo Picasso, discepolo di Wagner e di Nietzsche; le riviste diffusero i preraffaelliti, i metafisici, i simbolisti; Verdaguer accese l'estetica della «parola viva» e della poesia «esclamativa»; Maragall, infine, compendì in sé il messaggio trasmesso alla Castiglia.

Ma la Catalogna artistica già in sul nascere aveva dato il meglio di se stessa e subito nella generazione seguente apparve esausta alle radici semantiche dei grandi miti novecenteschi dell'amore, il destino, la patria, i simboli dell'esistenza nel divino e nell'umano. Prodigiose intelligenze si consumarono in sognati cieli asfittici e cinerei, e in nessun paese europeo fu mai così rigorosamente decantato ed esaltato il verbo ermetico della poesia pura e assoluta. Sono gli ori e le marcescenze di Guerau de Liost: «Il vero amore accade su un letto di cenere, / fenice costante, rosa delle ceneri»; fumismo di «dee impavide» e «cieli istoriati»; è la crepuscolare «brama di cuori» nell'ultrasimbolista Carner; sono le figurazioni erotico-apocalittiche, il surrealismo cattolico e informale di Foix, che come Bigongiari versa oli nei cortili millenari, si veste di unghie e immagina inerti forme senza contorno né nome; sono le figure femminili percepite in estasi onirica nella decadente poesia di Marià Manent, cristallizzazioni di perle, maditi profumi, rugiade, smeraldi, loti, nenúfari, quasi uno scittismo catalano alla Blok! E infine il purismo ermetico tocca le sue punte nei cristalli perfetti,

mallarmiani e valeristi, di Carles Riba, che di recente il giovane Castellet ha cercato di rivalutare e concordare sul piano del realismo, salvandone almeno la dignità e la nobiltà.

Né i più giovani sono da meno nella potenza dell'astratto e del simbolico: i cantici scheletrici nella grazia ingenua di Rosselló-Pòrcel; i diptici enigmatici di Espriu, l'aldilà senza specchio e senza parola di Teixidor, gli aprili illusori di Vinyoli; in questi è solo aumentato il languore crepuscolare, la zona d'ombra della prigione dell'anima.

L'ottimo Rodolfo, uomo d'ingegno e di gusto, ha costatato che non poteva reggere la formula del realismo, e quindi ripiega sugli elementi ironici, satirici, antisentimentali dell'ermetismo catalano; è, in fondo, il risultato di una saturazione di poesia pura, che Wilcock dovette sperimentare negli anni giovanili e che si scorge nei suoi stessi versi italiani, capricci ludici e pungenti di raffinata fattura, quanto le leggiere fantasie di Liost e le liriche soffiate dalla vetreria di Foix. Di metrica mista, ma sempre equilibrata e discreta la versione di Livio.

Lorca e Granada

Il giovane ispanismo francese, sotto la guida visibile e invisibile del suo grande maestro Henry Bataillon, eccelle e non da oggi nell'impegno culturale di riscatto e salvezza delle istituzioni democratiche spagnole; è una lotta diuturna, di esortazione e conforto agli intellettuali rimasti in patria ed emigrati, su tutti i piani letterari ed etico-politici; una lotta aspra e senza quartiere, lungo una generosa tradizione che dura dai tempi della guerra civile: l'amicizia tra un Robert Marast e Rafael Alberti, tra Claude Couffon e Blas de Otero, tra i giovani della *Revue Hispanique*, di *Cuadernos*, e il gruppo catalano dei Goytisolo, rinnova l'amicizia di un Jean Cassou (ancora vivo e sulla breccia!) con Antonio Machado. Questo umano appello a una nuova e libera Spagna ispira e sollecita gli studi migliori dell'ispanismo gallico. Claude Couffon ventiduenne visita nel 1948

la Spagna in pellegrinaggio per adire le fonti granadine, biografiche e spirituali, di Federico García Lorca, al fine di stabilire la verità contro interessate occultazioni. Gli scritti pubblicati pochi anni dopo sono ora riuniti nel volume di Seghers *A Grenade, sur les pas de García Lorca*. A leggerli ora, molte impressioni e notizie sembrano ovvie, risapute; in effetti sono state incorporate nelle biografie lorchiane, semplicemente acquisite nell'anonimato della Vita vulgata di Federico; ma Couffon è stato tra i primissimi scopritori della cuna della fantasia lorchiana, della dimensione assoluta e mitica di Granada in un destino di colore e di morte.

Sono tre momenti che compongono il trittico granadino. Il primo dell'infanzia e adolescenza, ricostruito, come gli altri, da conversazioni con umili persone che vissero con il poeta e l'amarono (la compagna, la cugina...). Sarebbe facile un titolo come « realtà e trasfigurazione »: Couffon ricorda alla vecchia amica del poeta la frase celebre del *Libro de Poemas* con cui Lorca evoca la sua « infanzia appassionata, trascorsa a correre nudo per i prati della vega granadina su uno sfondo di montagna »; e Carmen sorridendo risponde: « Federico non usciva mai. O meglio, non usciva se non per accompagnare doña Vicenta, donna molto piacente, alla chiesa o a trovare don Antonio alla scuola ». Dallo stesso ambiente di occasioni reali emergono i grandi personaggi gitani: ecco Antoñito el Camborio, protagonista del *Romancero gitano*, evocato dalla cugina doña María: gitano d'un villaggio vicino a Fuente Vaqueros, trafficante di cavalli, eccellente cavaliere e ancor più famoso bevitore; « Spesso a sera lo vedevamo passare sul suo cavallo, gesticolante, e intrepido nella sua ubriachezza, e ci mettevamo in salvo a gambe levate. Una mattina fu trovato morto sulla strada. Il Camborio quella notte aveva bevuto più del solito ed era caduto da cavallo. Nella caduta, il coltello che portava sempre alla cintura era scivolato e gli aveva aperto il ventre »; e noi subito ricordiamo i versi recisi e profondi di *Muerte de Antoñito el Camborio*, e lieve ci sembra il passaggio da quella figura d'infanzia all'eroe della poesia,

immagine d'una libertà totalmente sradicata, d'una grazia d'uomo impareggiabile. Parimenti le scene e i personaggi di *Nozze di sangue* e della *Casa di Bernalda Alba*: rivediamo Federico, appostato dietro il pozzo della sua casa, che sorprende la vita intima della famiglia Alba, spia studia annota la sorveglianza tirannica della terribile vedova andalusa sulle figlie, il fiato virile di Pepe el Romano. Il famoso trittico arcangelico del *Romancero gitano* (San Michele, San Rafaele, San Gabriele) ha incentivo reale in tre statue d'un barocco medievale e volgare in una chiesa di Granada; tra le belle illustrazioni che arricchiscono il libro di Couffon si scorge la statua di un cosciuto San Michele, greve e affastellata di ali e di merletti, donde si chiarisce la romanza del santo: « Nel l'alcova della sua torre / San Michele pieno di merletti / mostra le sue cosce superbe / tornite dai lampadari. / Arcangelo dritto nel gesto / d'annunziare i dodici colpi / simula un'ira dolce / di penne e d'usignoli ».

Il secondo studio concerne la fondazione della rivista *Gallo* nel febbraio 1928, intesa a ridestare la letteratura granadina dal suo « magico sopore » secolare di provinciale e borghese volgarità e inerzia; il programma della rivista sembra ispirarsi al '98 di Azorín e Machado, e già si proietta nel futuro che è l'ora che viviamo: « amore di Granada, ma il pensiero fisso sull'Europa »; esaltazione dei valori universali granadini, antichi (come il finissimo poeta barocco del giardino, del *carmen*, di Granada, Soto de Rojas) o moderni (come Gavinet e Manuel de Falla); una rivista solidale con le altre regioni, specie la Catalogna, ma antiregionalista; intimamente sottilmente confitta nelle pieghe più gelose della grazia e del demone granadino, ma nemica del pittoresco locale e appartenente al mondo come la gloria della sua città. Il primo numero suscitò furiosissimo scandalo, ma già al secondo numero Federico amaramente constatò « la distanza tra la sua città e la città del suo sogno »; la borghesia locale si era nuovamente immersa nella sua sempiterna indifferenza.

Il terzo studio è il capitolo del sacrificio e del crimine. Couffon lo ha disegnato con discrezione,

documenti certi alla mano, nella articolata complessità della situazione politica nazionale e provinciale, nel labirinto delle passioni scatenate in ambiente retrivo e represso, il medesimo che aveva reagito all'esperimento di *Gallo* e si tacque nel menefreghismo. Come in un balletto spettrale e allucinante alla Quevedo si atteggiavano e agiscono i rozzi pupazzi granghignoleschi del terrore bianco granadino: il comandante Valdés, sifilitico e assetato di sangue, regista in persona del giudizio supremo che infallibilmente si conclude con l'imperativo « fucilato »; i vari organi e associazioni dello squadrisimo: la Falange, i Carlisti, la Giovane Spagna, la fra tutte famigerata Squadra Nera, al cui solo nome le donne si segnano e gli uomini serrano i pugni, inventrice del *paseo*, che si diffuse in Europa e nel mondo, la passeggiata dei baldi e truci assassini in camionetta con prelevamento delle vittime dal nido delle loro case a notte ed esecuzione sommaria immediata sul marciapiede o appena svoltato l'angolo. Nomi da *sueño* quevedesco o da capriccio alla Goya: il *Pajarero*, specialista dello strangolamento. Un tiepido, un indifferente un non complice è già un colpevole.

E così il cerchio si stringe intorno a Federico che si è riparato dalla sua villa nel palazzo dell'amico poeta Luis Rosales, falangista in armi coi suoi tre fratelli campioni del *señoritisimo* ispanico, l'eletta su cui si sta edificando la dittatura, il complesso dei « figli di papà » scrutato e bollato già dai maestri del '98 (Unamuno, Azorín, Antonio Machado). L'ospitalità della famiglia Rosales è incensurabile, ancorché un turno di vigilanza forse si sarebbe potuto stabilire; Lorca fu scovato e arrestato, in assenza di tutti i giovani Rosales, dall'operaio tipografo Ramón Ruiz Alonso, asceso a capo sezione della citata Squadra Nera; Luis compì ogni sforzo per salvare Federico. Sembra che, quindi, la Falange non avesse colpa, e infatti nel dicembre 1948 il regime si decise, premuto dall'opinione mondiale, a uscire dal riserbo per la penna di José María Pemán, che attribuì l'assassinio a un gruppo di criminali in un momento in cui le autorità, occupate dalla guerra, non poterono intervenire. Ma Couffon

obietta giustamente che tutti i movimenti di epurazione agivano in stretta coordinazione, e il comandante Valdés era un'autorità regolarmente investita, di fronte alla quale Lorca fu introdotto per l'ultima volta e fu condannato; a costui fu intitolata una strada di Granada, che i granadini continuano a chiamare col vecchio nome.

Ma i giudizi storici non si eseguono con l'accetta del rigorismo, e la cautela di Couffon è esemplare nel mantenere un certo livello di possibilità d'illazione nella fitta rete dei dati contrastanti. Sarebbe facile sbrigarsi accennando che Lorca era figlio di un padre liberale, cognato di un deputato socialista, amico e protetto di Fernando de los Ríos, alunno della *Residencia de Estudiantes*; che negli ultimi tre anni aveva rivolto alla stampa dichiarazioni politiche violentemente antiborghesi, populiste, da cittadino del mondo in attesa della Grande Rivoluzione. Eppure oggi i giovani sono alquanto insoddisfatti di Lorca e della generosità di tali affermazioni; i più ostili poco manca che lo accusino di essere stato anche lui un *señorito* borghese, cattolico e latifondista. Sorvolando su queste assurde scontentezze, non sembra strano rammentare che Lorca morì nell'agosto del '36 e che non ebbe il tempo di maturare le sue impressioni politiche; lo stesso Antonio Machado, guida riconosciuta della gioventù spagnola, evolse dal repubblicanesimo liberale alla democrazia popolare e filomarxista rapidamente di mese in mese nei due anni e mezzo della Guerra Civile, al contatto con la realtà del fronte, come possiamo verificare leggendo i suoi scritti pragmatici di quel tempo.

Non resta, allora, se non una via per avvicinarsi alla verità del sacrificio, ed è questa la parola unica e giusta, come Lorca aveva lucidamente capito: «Noi intellettuali della classe media borghese siamo votati al sacrificio. Accettiamolo... Ecco davanti a me in una bilancia...: da una parte, il tuo dolore e il tuo sacrificio; dall'altra, la giustizia per tutti, anche con l'angoscia del passaggio verso un futuro... Ebbene, io con tutte le mie forze abbasso il pugno su quest'ultimo piatto della bilancia». Cadavere squisito della *belle époque*, preziosissimo istrione d'ogni artistica

avanguardia del Novecento, musicista, burattinaio, scenografo, il più raro esemplare della bizzarra e mistificata sinestesia delle arti del secolo giovane e violento, sentì imminente la partita mortale coi poveri della terra, con l'equabile squalore dell'avvenire paventato; di qui l'angoscia, la lacerazione, acutizzate dalla congruenza di eros letterario e segretamente intravvisto anonimato popolare.

Quindi, il sacrificio dell'astratto artista novecentesco al mitico popolo del futuro si consumò nello scontro con la Granada reale, impersonata nell'invido Ruiz Alonso, bestia provocata, toro aizzato dalla levità, dall'ombra di quel demone effrenato. Couffon ricorda con che «négligé» si aggirava Federico nel '35-'36: pantaloni neri e camicia di seta bianca, su cui inalberava una enorme rosa rossa, graziosa ma equivoca, «indecente» (dissero alcuni all'intervistatore). Siamo nella poltiglia delle reazioni minime dell'angustia provinciale, ma quanto significative! Nel '48 Couffon sentì questa «frase-miracolo»: «Federico, ma era un bambino! Un vero bambino!»; però sulla bocca di alcuni la piccola frase assumeva il valore di un'accusa. E la lettera anonima che ricevette: lo si accusava precisamente d'amoralismo, d'irreligione, di demagogia, erano riprodotti frammenti delle accennate dichiarazioni politiche alla stampa, lo si qualificava di parassita immondo e pericoloso. Un bambino vizioso e irresponsabile: ecco l'opinione dei benpensanti e dei notabili nella Granada deserta per lui, l'opinione che coagulò nell'animo elementare e propizio di Ruiz Alonso. Oltre non si può andare; arbitraria e pazzesca la tesi di Schomberg che, interpretando tutto Lorca in chiave omosessuale, lo trasforma in vittima della sua «purezza» per opera del capo della «internazionale» locale.

Pablo Neruda in italiano

Ci è stato offerto, nella sua completa presenza umana e poetica, da Dario Puccini: un tomo di 810 pagine dal titolo *Poesie* nella eccellente collana sansoniana *I Grandi Classici Stranieri*. In

questa presentazione mi ridurrò all'essenziale, e dirò subito che il volume è interamente rappresentativo di tutta l'opera nerudiana, sedimentato e articolato, attraverso un decennio di studio costante, nelle sue varie parti. Sobria e perspicua l'introduzione, tesa a escavare e fissare le radici dello spirito poetico nerudiano: l'infanzia vivente e operativa nel paesaggio interiore; la Spagna tra il 1927 e il 1937, della gloriosa Generazione di Lorca e Alberti, che lo ospita generosamente e lo naturalizza nel suo seno, maestro e compagno, infine protagonista all'ala estrema della rottura e dell'avvento dell'umano.

Neruda recava con sé nel '27 la prima *Residencia en la Tierra*, elaborata nell'ambiente antimoderista del terzo decennio, nel segno della prima rivolta autentica, naturalista e sociale, che aveva avuto nella Mistral suo massimo esempio e guida, contro gli spiriti nazionalistici e rettoricistici dell'«americanismo» dei Lugones e Santos Chocano. Nella sua *Residencia* il cilenlo reca alle ultime conseguenze l'agonismo tra ansia e annientamento, la gigantesca invasione dell'eros e del sogno nel campo dell'essere e dell'esistere. È toccato il fondo della povertà dell'io nella corteccia del mondo; la passività del poeta-antenna, non tanto capta e interpreta, ma tocca e tangibilmente esprime le potenze elementari del caos fecondo, come la pioggia «senza forma tenace». Giustamente Puccini mette in luce la «cosmogonia terrorifica» della *Residencia* (opera unica e unitaria) quale matrice della «conversione» nel *Canto general*: al punto estremo della «creazione di veleni» il salto alla poesia sociale, annunciato nei tre «canti materiali».

Abbiamo attinto anche al folto e accurato commento, fondato sulla migliore critica nerudiana e, in particolare, sulla mirabile e fondamentale monografia di Amado Alonso: Puccini ci conduce con mano nel complicato labirinto degli impulsi e cose dell'aformale nerudiano, che, oltre qualunque «conversione», permane nella sua sostanza e struttura surreale ed espressionistica anche nell'infinita frammentazione descrittiva, encomiastica, satirica, azionistica, della passione e della missione dell'uomo e del politico. Quella di Puc-

cini dovrebbe essere lezione salutare per l'intellettualità italiana «impegnata» (e non impegnata), la quale sta conducendo un processo insano e assurdo al Novecento letterario. Questo libro su Neruda dimostra la unità e validità del Novecento planetario e delle sue avanguardie, e che nulla può essere umano se prima non è stato ermetico (e se non continua ad esserlo, aggiungerei con mia legittima parzialità). Puccini insiste ovunque su uno «stabile sostrato romantico permanente», sul «neoromanticismo costante»; il nodo della personalità e conversione del poeta è sciolto sul piano del surrealismo europeo, che dall'anarchia si trasfonde nel sentimentalismo comunista; è la via di Eluard e di Aragon, di Rafael Alberti (sodalizio a Parigi!); dopo, l'azione può portare alla rettorica, all'afasia, al servizio sociale; può, in rari casi come quello di Neruda, coincidere con l'antico demone, la cui insorgenza è visibile nelle liriche migliori degli ultimi libri delle *Odi elementari*, dello *Stravagario*, dei *Cento sonetti d'amore*, dove in cerchio pitagorico Neruda sommuove l'umida ansia, il cuore del vento, l'uva simbolica delle giovanili *Poesie d'amore*.

Puccini, sulla traccia di Alonso (nonché di Cardona Peña, E. Florit, Hamilton, F. Alegría e l'ottimo García-Abrines) ci porge i dati per concretare criticamente una metafisica nerudiana, quanto più minacciata e improbabile ai confini della identità di simbolo e realtà, se non nella macerazione delle lacrime nella *pietas* del troppo umano; ma un soffio arcangelico spira fin nel fondo del secchiaio della matercula nelle *Odi elementari*. Penso soprattutto al centro della poesia nerudiana, al libro maggiore americano-spagnolo, la citata seconda *Residencia en la Tierra* (per una antologia ideale aggiungerei, nella stessa temperie: *El padre di Crepusculario*, *Es la mañana llena e Juegas todos los día di Poemas de amor*, *Tuerzo esta hostil maleza* dell'*Hombre infinito*, *Alma mía* di *El bondero*, *España en el corazón* della terza *Residencia*, il *Macchu Picchu* del *Canto general*).

Ivi, nella *Residencia*, un iperuranio si disegna di «astrazioni concretizzate» nel vivo pullulante della materia cosmica, quando la realtà è stata interamente predata e scuoiata come già nei due

maestri di Neruda: Rimbaud e Whitman. In *Josie Bliss* è il « nome assoluto che cade sulle settimane / con un colpo d'acciaio che le uccide »; da una probabile notte d'amore dimenticata in se stesso esalano spoglie immortali dell'amata in vago « azzurro » surnuotante:

« Colore azzurro d'ala d'uccello dell'oblio, / il mare ha completamente bagnato le sue penne, / il suo acido decaduto, la sua onda di pallido peso / insegue le cose affastellate negli angoli dell'anima, / e invano il fumo bussa alle porte. / Sono là, sono là / i baci trascinati dalla polvere presso una triste nave, / sono là i sorrisi scomparsi, gli abiti che una mano / scuote invocando l'alba: / sembra che la bocca della morte non voglia mordere volti, / dita, parole, occhi: / sono là ancora come grandi pesci che ricoprono il cielo / col loro azzurro materiale vagamente invincibile ».

La spersonalizzazione del poeta è totale; il trascendente sussulta per sé nella materia primordialmente sensibile, accarezzata, colorata, quale è il cosmo eroicamente inventato dallo spirito poetico novecentesco crede di Rimbaud; Neruda potenzia il delirio dei contatti e degli scambi tra simboli e realtà, cose e assenze. Genesiaco e pitagorico è il poema iniziale di *Residencia II: Un giorno emerge*: « Dal sonoro sorgono numeri... Dal sonoro... la notte esce sola... Nel sonoro la luce si avvera: / le vocali s'inondano, il pianto cade a petali, / un vento di suoni come un'onda rim-bomba, / risplende, e la popolano pesci elastici e freddi... Attorno al sonoro l'anima gira... Verso il sonoro l'anima accorre... Dal silenzio l'anima sale... Dal sonoro sorge il giorno... ». È la stessa forma cava sonora di Valéry nel *Cimetière* che segna la crisi esistenziale nel cuore del neosimbolismo; la sonorità nerudiana pertiene anch'essa al poema e all'essere, uno spazio-tempo sensibilmente qualificato nella sua virtù di eco del « sangue celeste ». Parimenti il « rumore cupo » in *Barcarola* in alito ritmato di sinfonia strawinskiana nella dissonanza del mezzo tecnico della Parola, delle « nere sillabe di sangue ».

La stessa interiorità radicale e metafisica è dato trovare nel *Canto general*, oltre qualunque con-

traria apparenza. I fiumi solenni, i conquistatori, indios eroi e popolo del millenario lavoro anonimo, i coloni, i vescovi, l'oceano, i liberatori e i tiranni: tutto emerge e ha vita e morte nella pasta materiale-verbale degli elementi aria luce terra fuoco acqua, ha valore poetico-umano nel limite puro di sé dell'eroismo mentale e manuale, dove la dignità dell'uomo si offre nuda e vera all'« amore americano ». Il purismo della *pietas* nerudiana (« Cupola del silenzio, patria pura ») non è meno assoluto del *cantico* di Jorge Guillén o delle creature felici di *Aleixandre*, poeta congeniale ben più di Alberti e di Lorca. I bifolchi e i pastori del *Macchu Picchu*, gemma del libro, parleranno con le *parole* e il *sangue* del poeta; il poema si spiega tra terra profonda e suo uomo destinato alla genesi della parola poetica in virtù della sua povertà (« Povera la mano, il piede, la vita... »): « ... ho affondato la mano dolce e turbolenta / in ciò che di più genitale ha la terra. / Ho posato la fronte sui gorgi profondi, / sono sceso come goccia nella pace sulfurica, / e, come cieco, sono tornato al gelsomino / della consueta primavera umana ».

Odore, colore, suono genesiachi è l'impressione prima e ultima della poesia nerudiana: andata e ritorno nelle « primarie, azzurre materie »: « La terra è una cattedrale di pallide palpebre, / eternamente unite e accumulate / in un ciclone di segmenti, in un sale di cupole, / in un colore di autunno perdonato » (*Eternità*).

Senza che ce ne siamo accorti abbiamo citato dalla traduzione, invece che dall'originale: è la virtù versificatoria di Puccini, che ha dato il meglio di sé in questo lavoro: discrezione e fedeltà nella resa della complessa polimetria nerudiana, immagine di un'infinita varietà creaturale.

Miguel Hernández

Anteriore nella fattura, ma non meno diligentemente curato dall'infaticabile Puccini (presentazione, note, bibliografia, scelta, versione) è il libro *Poesie* di Miguel Hernández, tomo tipograficamente solido e decoroso dell'editore Feltrinelli

(carissimo: lire cinquemila). Avvenimento di rilievo, quanto è grande questa poesia di estrema forma e di estremo sacrificio, frutto maturo e radicale rinnovamento d'una tradizione di mezzo secolo.

E per prima mi piace segnalare l'unità e coerenza del disegno biografico, sulla cui traccia il curatore intesse le varie coordinate storico-culturali e critico-stilistiche: «... come poesia essenzialmente di diretta confessione e di presenza sulle cose, intensamente intrecciata alla vicenda sentimentale e civile del poeta, quella di Hernández abbisogna di un'indagine sempre confortata dalla biografia, ovvero conforme allo schema consueto, ma comunque pregnante, della storia di un'anima». Istruttiva la lezione di Auerbach citato: l'opera poetica è prova semantica dell'esistenza di un uomo, di una possibilità di noi stessi, donde l'esistenza di Hernández, la sua peripezia dolorosissima di stenti fame focolare distrutto carcere malattia desolazione e morte, è enarrata e scrutata da Puccini nei momenti e nei transiti di coincidenza tra valore dell'uomo e valore del poeta. È lo strano, l'inimitabile di tale avventura eroica; di qui Puccini si muove con libertà e giustezza.

La sua immagine è palesemente impegnata e finalistica in funzione del «messaggio» della poesia hernandina, di una riduzione pura della vicenda mortale e artistica a esemplare altissimo di protesta e rivolta nel senso umanistico-marxista dello stesso metodo critico impiegato, che è poi una fede attiva ed esistenziale del giovane ispanista. Sembra una tautologia o giro vizioso, in effetti è coerenza agevolata dalla singolarità del poeta esaminato: il quale evolve verso e dalla «conversione» al marxismo umanistico, che è — secondo la persuasione del critico — sostanza e modo dell'essere e del destino dell'uomo contemporaneo.

I documenti oggettivi, che Puccini ha messo a profitto, sono ovviamente enormi, e concernono le reazioni di Hernández giovane poeta «cattolico» che si converte ai valori umani emersi dalla tragedia della Guerra Civile, banco di prova della prima Resistenza antifascista. Puccini sfugge al

giro vizioso, giacché storicizza l'esperienza di Hernández in un determinato ambiente artistico «impegnato»: Alberti, Neruda e la «poesia impura», Prados, León Felipe, Aparicio, Antonio Machado ultimo non ultimo... E i risultati critici sulla migliore base bibliografica sono considerevoli. Si veda la fine analisi della *Folgore incessante*, primo frutto della leopardiana «esplorazione del proprio petto», con cui l'idillismo anteriore del poeta si rompe «sotto il peso d'una sostanza tragica, solenne e amara... che sembra emergere da un fondo abissale di corporea, totale e antica angoscia». E la questione delle varianti...

Con il *Vento del popolo* la «conversione» alla poetica sociale e resistenziale è completa; flagrante è la lezione di Neruda nella liberazione dai vecchi miti religiosi e metafisici. Giusto, seppure troppo reciso mi pare il rilievo sulla esultanza della «rottura apostatica col passato», che «si esprimerà in un vero impeto di gioia e d'ottimismo», e sulla mancanza di una riflessione filtrata e schermata nello «stare in mezzo al popolo combattente», quale si dà in Alberti Prados Neruda; Hernández partecipa e soffre direttamente, organicamente, instaurando altresì un legame dialettico tra poesia militante e canto popolare verso una «possibile epica moderna».

Con *L'uomo in agguato* del '39 lo spirito poetico di Miguel, bardo proletario e «animale familiare», è saturo di sangue visto, spossato e afflitto nel presentimento della catastrofe; riemerge l'antica angoscia che attutisce i sentimenti privati di padre e marito; dall'intimo della pena il poeta attinge la volontà eroica, la disperata speranza nel regno futuro dell'universale umano, della palinogenesi, del riscatto... Fra il '38 e il '40 si stende il *Canzoniere*, il diario in cui Hernández «vive con tale veemenza, partecipazione, furia contenuta e crudo realismo le vicende del suo cuore come raramente è dato vedere in un poeta dei nostri tempi».

Il vertice della forma e del «messaggio» sta nelle *Poesie ultime*, cui Puccini con tutta la critica hernandina attribuisce particolare importanza. Nel *Figlio della luce* la sposa-madre s'aderge in una temperie cosmica e genesiaca: «la concezione

materialistico-palingenetica del poeta rivoluzionario si colora qui d'un *pathos* romantico e si sviluppa entro un tessuto fantastico ultrasemantico; la famosa *Ninnananna della cipolla*, scritta in carcere per il figliuolletto affamato, «è come il coronamento, il culmine della spasmodica tensione di sentimenti che vibra in tutto il *Canzoniere*»; in *Eterna ombra* si suggella la fusione tra visionarismo cosmico e vena popolare e primitiva: «Per arrivare alla sottilissima e irripetibile sintesi esistenziale entro cui si coagula l'ultima parola d'angoscia e di speranza di Hernández si possono scandire alcuni momenti che quasi dialetticamente la preparano, in una affannosa corsa contro le quattro pareti di quella più grande prigione ch'è la vita, veduta senza più alcuno schermo di trascendenza, di mito, d'illusione».

Credo che Puccini sia andato oltre il segno; è l'impressione che mi accade di avere di fronte a qualunque esame fideisticamente e generosamente marxista della poesia ermetica novecentesca, della quale Hernández è alto esemplare al limite. Si escava una terminologia eccezionale (visionarismo, cosmicità, palingenesi, materialismo, romanticismo, riscatto, ecc.) per quindi esorcizzarla e semplificarla nella razionalità dell'umanistica immanenza, restandone il critico contagiato nello stesso furore del puro immanentismo: una sorta di mito del non mito, un'illusione della non illusione. Il terribilismo visionario hernandino è un dato in netto contrasto con la conclamata «conversione» e rottura con la tradizione cattolica. Per Hernández a mio parere si dovrebbe parlare di una *metamorfosi* della passione mistica ispanica come polarizzazione e decantazione novecentesca degli elementi più carnali, tellurici, realistici, dotti e foclorici di essa tradizione nella lotta espressiva con il divino e il trascendente.

Nessuno più di H. è confitto nella tradizione ermetico-barocca, dai canzonieri a Garcilaso, da Herrera a Góngora; l'aria di sacra rappresentazione e la vena pastorale continuano le magie preziose e festose di Encina e Lope; l'eroticismo plastico si modella sulla lezione dei più sfrenati classici culterani. L'innocente (e scaltra) semplicità della prima parola poetica, frustrata e con-

traddetta, si arrovela in cuspidi e volute d'estro formale-vitale, al fuoco del più impervio metaforismo cattolico-barocco: il processo trasformativo e la simbolica ineffabile della notte oscura giovannea, i colori apocalittici del Greco, l'inferno di Quevedo tra insorgenze del tripudio e abisso della disperazione (il «fango» di H. è la «polvere innamorata» di Quevedo), l'eresia della corporeità spirituale unamunesca!

È esatto che H. ha giocato la partita mortale con il puro umanismo e immanentismo e che in lucidi istanti ha esultato innanzi alla materia per sé significativa, non sorretto neppure da una teologia negativa di che si armarono Unamuno e Machado; è l'incanto che spira dalla selvaggia *immediatezza* dell'eroismo popolare del pastore e autodidatta di Orihuela, la serrata continuità della sua strofa ove ogni logica e ragione si riplasma in emozione e figura. Ma non è immanenza «epicurea e lucreziana», come crede Puccini, quale sta in un Valéry o in un Montale; è cecità mistico-sensuosa che urla e lampeggia quevedesca-mente nella prigione della carne, quasi costrizione e asceti nel proprio fango istantaneamente eternato. Barocca, in questo preciso significato di permanenza e trasformazione, è la poesia *Eterna ombra*: «Io che pensai che la luce era mia / precipitato nell'ombra mi vedo... Fuori, la luce nella luce sepolta. / Sento che solo m'illumina l'ombra. // Solo l'ombra. Senza stelle. Né cielo. / Volumi. Esseri. Corpi tangibili / entro l'aria che non contiene volo, / centro dell'albero degli impossibili...». I segni linguistici sono invertiti: «luce» è la vecchiaia trascendenza, «ombra» la sufficienza umana, corporea, senza voli, da cui non è possibile uscire. Non conosco verso d'oggi più misticamente temperato: «centro dell'albero degli impossibili». E ancora: «Oscurità del rancore assoluto. / Corpi simili a pozzi accecati... Carne senza stella che va come onda / verso la notte sinistra, deserta. / Qual è il raggio di sole che l'inonda? / Io cerco. E non trovo del giorno un'orma. // Solo il fulgore dei pugni serrati, / lo splendore dei denti che insidiano...». Quindi l'immagine del «carcere», che si trasforma, come quello inquisitoriale di Fray Luis de León, in dimora

della vita e dell'anima dell'innocente contro la falsa luce in cui tripudia il tiranno: « io sono un carcere con una finestra / che dà su un gran deserto di ruggiti. // Sono una finestra aperta che ascolta, / dove scorre tenebrosa la vita ».

Anche qui la « tenebra » è la vera luce o preparazione alla luce, come in San Juan de la Cruz; l'angoscia disperata è tensione, spasimo verso altra e libera dimora, come nel « miserable en cárcel dura » nella *Canzone alla Vergine* di Fray Luis.

In Hernández la accettata autocostrizione nell'immanenza rompe il filo dialettico, vieta qualunque soccorso, appellandosi a un « sole » interno, che poeticamente resta giustapposto e irrazionale nel contesto: « Ma c'è un raggio di sole nella lotta / che lascia per sempre l'ombra sconfitta »; un « sole » oratorio, di nobile pungolo all'azione. Parimenti la « scopa » dell'« eroe » contro l'« immondezza », mutata in « palma, colonna verso l'aurora ». In altre poesie, infatti, nessun sole appare, il « muratore » erige il suo carcere, « ma la pietra raccoglie / una torva densità in un istante », « e in quell'impresa / precipitarono lui e il vento ».

Solo dopo questo giro torno ad essere d'accordo con Puccini sul valore anche poetico del « messaggio » hernandino. Rarissimi sono i momenti della storia della poesia coincidenti con la storia umana della libertà e della verità, ancorché le due storie sostanzialmente coincidano; uno di essi è rappresentato dal « carcere » e dal « vento » di Miguel Hernández; sia di esempio, ma non di maniera, alle nuove generazioni.

Circa la versione dirò in breve che essa è degna,

ma inferiore a quella di Neruda, per una maggiore difficoltà, oggettiva, delle forme chiuse, sovente serratissime, in cui classicamente si cristallizza il nume di Hernández; e disperante appare la versione ove la forma contrasta e dissona con gli spiriti delle moderne avanguardie; molto è stato ottenuto, ma non di rado riesce ingrata la mescolanza di metrica e ametria o prosa addirittura, di rima e verso libero. Si legga, ad es., il sonetto *Un limone e così amaro m'hai tirato*:

*Un limone e così amaro m'hai tirato
con una mano calda, e così pura,
che non ha scalfito la sua architettura,
e la sua amarezza intanto ho provato.*
5 *Con quello schiaffo giallo, da un torpore
dolce è passato a un'ansiosa calura
il mio sangue, leso dalla graffiatura
d'una punta di seno sporto e duro.*
Ma nel guardarti e vederti il sorriso
10 *che t'ha prodotto il limonato getto,
alla mia avida insidia così aliena,
sotto la camicia mi s'è spento il sangue
e s'è mutato il poroso e aureo petto
in un'aguzza ed abbagliante pena.*

Sono impermetri, anzi prosastici, i versi 1, 3, 7, 12; hanno accenti di 4^a e 7^a i versi 4, 6 e 9, ritmo dattilico del tutto estraneo all'endecasillabo di Hernández, che anzi eccede nella cesura di 6^a (nell'originale vi sono solo due versi con cesura di 4^a); circa le rime, non fa tanto specie che non rimino 9 e 12, quanto l'assonanza approssimativa di 5 e 8, collimate con 6 e 7 (nell'originale: « -argo, -ura, -ura, -argo »). Laddove è ben tradotto l'ultimo endecasillabo.

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA AMERICANA

Lionel Trilling e la critica liberale

Per Trilling termini come critico, letterato, scrittore, sono tutti in qualche modo inadeguati. Trilling è, nel senso tradizionale della parola,

clerc. Se una parte del genere è già tanto difficile da sostenere ai nostri tempi, quando i *clercs*, secondo una definizione famosa, hanno quasi tutti tradito, assai più arduo e insieme più emozionante essa risulta negli Stati Uniti, in una società

che nelle strutture tradizionali non ha mai concesso al «clerc» diritto di cittadinanza e voce in capitolo. Sarebbe un peccato, scriveva or è circa un secolo Thoreau, se fra le tante parti rimaste da recitare ci fosse negata quella di Amleto, che è ovviamente la parte dell'intellettuale.

Trilling, con un lavoro intenso ed estremamente coerente, ha riproposto negli ultimi venti anni la parte del «liberale», lavorando però nel suo interno, criticamente, e riconducendolo alla sua funzione primaria, di spregiudicata critica dei costumi come delle idee, della società come della morale, di analisi del presente alla luce del passato, di richiamo alla realtà senza scendere alla semplificazione del realismo d'accatto, di impegno civile senza nulla concedere alle seduzioni del populismo.

Il lettore italiano è chiamato ora a un giudizio grazie alla eccellente antologia di scritti di Lionel Trilling, *La letteratura e le idee* (Einaudi, 1962) che Luciano Gallino — uno dei pochissimi studiosi davvero qualificati a farlo non soltanto da noi — ha ricavato ed esemplarmente introdotto attingendo alle due raccolte *The Liberal Imagination* (1950) e *The Opposing Self* (1955). È un giudizio che vorremmo evitare fosse comparativo, visto che da noi si finisce spesso per fare una verifica alla luce di determinate verità acquisite, e comunque vogliamo sperare che sia almeno una presa di posizione, quella che purtroppo non abbiamo notato nei riguardi di un altro libro importante apparso nella collana dei «Saggi» di Einaudi, i *Fondamenti della critica letteraria* di I. A. Richards (con la sola, se pur ragguardevole, eccezione di Giorgio Barberi Squarotti).

Trilling non è un caposcuola, e negli sviluppi del giudizio e del gusto letterario in America non ci sembra fortunatamente di vederne, per lo meno negli ultimi decenni. Del resto, le correnti più rappresentative del Novecento americano hanno tutte, in minore o maggiore misura, dei debiti che, se non le condizionano, contribuiscono a definirle e talvolta anche a limitarle. Il punto di partenza di Trilling è fatalmente americano nel senso che egli, come tutti gli intellettuali del suo paese, deve inizialmente riportarsi alla condizione dell'uomo di lettere nella società in cui vive.

Quando, nel suo saggio «La funzione della rivista di cultura», egli parla del «maggior potere» che gli intellettuali e gli uomini di lettere avevano nell'Ottocento «in questo paese come in Europa», mi sembra che commetta un errore di prospettiva più che di valutazione, giacché sappiamo benissimo che tale potere era negli Stati Uniti niente altro che un mito. Che la letteratura «costituisse lo sfondo di ogni attività dello spirito» è rilievo accettabile, ma a patto di chiarire il margine diverso di autonomia e di influenza per la letteratura tra l'America di Russell Lowell e la Francia di Sainte-Beuve o l'Inghilterra di Matthew Arnold.

Trilling comincia a lavorare quando le istituzioni letterarie hanno raggiunto in America una dignità e un'autonomia ignote nell'Ottocento, e quando i movimenti e le correnti più spregiudicate hanno fatto il loro ingresso nelle università. Egli si trova dunque in una situazione di qualche privilegio, poiché da un lato il «New Criticism» ha dato il meglio di sé ma sta sfiorando il limite dell'involuzione col chiudersi in una sfera di contemplazione estetica e di conoscenza che escludono l'irruzione di altri universali che non siano i propri, mentre il «realismo sociale», dopo aver contribuito validamente ad una riconsiderazione di tutta l'eredità culturale e storica dell'America moderna, diventa vittima dei propri schemi, di un interno meccanicismo ingenuo ed ottimistico, o missionario nelle implicazioni protestatarie, che non lascia più aperte molte prospettive. Va detto che Trilling, se pure le sue obiezioni alla critica «liberale» sono profonde e severe, rimane legato a questa tradizione, e che tenta di arricchirla, di definirla, di eliminare i rami secchi. Mi sembra del tutto scontato, da una lettura anche affrettata degli scritti di Trilling, che l'approccio all'opera d'arte come risultato autonomo, che non tollera elementi eterogenei, e che ammette uno studio organizzato soltanto di categorie estetiche o, per usare il termine caro a John Crowe Ransom, ontologiche, non è stato mai preso da Trilling in seria considerazione, neppure nel breve periodo in cui il «New Criticism» poté esercitare qualche influenza su di lui. Tutto questo rientra perfettamente nella tradizione americana, ove i critici,

se hanno lasciato una traccia non trascurabile in ambienti relativamente ristretti, costituiscono pur sempre un fatto abnorme. « Ripudiati i metodi e le categorie dell'estetica tedesca dell'Ottocento; svuotati di senso i generi letterari e lo stesso concetto di stile; eroso alla radice il valore delle classificazioni per immagini e per temi, della distinzione tra tecnica e arte, del giudizio morale sull'opera, e sepolta sotto innumeri argomenti polemici la triade tainiana de « la race, le moment, le milieu », la nuova critica ebbe il merito indiscusso, simile in questo alla critica idealista in Italia, di sgomberare il terreno dell'esercizio critico da una quantità di intralci, di deviazioni, di sovrastrutture per molti versi nocive a un soddisfacente intendimento e godimento dell'opera letteraria ». Così scrive il Gallino nella sua *Introduzione*, e aggiungeremo dal canto nostro che gli sviluppi estremi del *New Criticism* sembrano muoversi oggi da un lato verso una singolare riconciliazione con l'Umanismo di Babbitt e di Elmer More che era stato prima — e opportunamente — rifiutato non senza disprezzo (è il caso di Ransom) o verso una immensa e agile tastiera retorica che permetta di indagare sull'opera d'arte al di fuori appunto di ogni vincolo limitatore, sia esso storicizzante, sociologico o psicanalitico (è il caso di Blackmur).

Trilling, semplicemente, si rifece a Matthew Arnold; il libro che gli dedicò nel 1939 e sul quale ritornò più volte con integrazioni e modifiche vale proprio come premessa ideale a tutto il suo lavoro. Il libro su Arnold, è stato detto, si pone come biografia della mente, delle idee di Arnold, e se dovessimo estrarne anche soltanto un'indicazione, ci riferiremmo al passo in cui egli rammenta la concezione arnoldiana della cultura come di ciò che abbraccia tutta l'attività intellettuale di una nazione. Si vada a vedere l'altro libro chiave di Trilling dedicato a un solo autore, quello su E. M. Forster, e si comprenderà che il « realismo morale » di Forster, l'unico, dice Trilling, tra i romanzieri viventi che riletto gli dia sempre l'impressione di aver imparato qualcosa, sta al vertice della concezione che egli ha dell'arte. Questo scopo didattico, persino edificante (il

Forster è del '43 e vi si legge che l'opera dello scrittore inglese è « utile in tempo di guerra ») rientra esso pure conseguentemente in una antica tradizione americana, quella un tempo puritana e poi secolarizzatasi che postula il « senso del dovere » e il debito sociale dell'uomo di cultura.

Ecco allora l'importanza del « ruolo sociale » e delle sue implicazioni nella metodologia del Trilling. Osserva il Gallino che « il ruolo sociale sembra essere per lui il termine rigido d'una coppia dialettica in cui l'altro termine è dato dalla creatività libera e responsabile dell'io, vettore a un tempo di una necessità biologica incompressibile nella cultura, e di una incondizionata — fisicamente insopprimibile, ma non condizionabile — ragione morale ». L'umanismo di Trilling — termine che usiamo con cautela dopo lo scempio fatto a suo tempo da Babbitt e dai suoi discepoli — è indicato, come dice Gallino, dalla sua attenzione per i significati etici espressi nell'opera letteraria. Di fronte alla crisi del *New Criticism* e della tradizione liberale egli cerca di ritornare ad una precisa definizione dell'arte come conoscenza, che prese le mosse da un'osservazione della società ricca di motivazioni morali e sociali giunga a una rappresentazione cosciente, attiva, responsabile. È un equilibrio difficile e impegnativo, quello per cui Forster, che più di altri ha saputo raggiungerlo, « non è mai stato guidato dal pensiero » scrive Trilling « a supporre di essere più che umano o che, in tempi avversi, diverrà mai meno che umano », ove al termine « human » si attribuisce evidentemente un valore appunto di supremo equilibrio raggiunto sfuggendo le suggestioni dell'irrazionale, del mistico, o dell'apocalittico.

Senza diventare un eclettico né un sincretista Trilling ha trovato a sua disposizione strumenti molteplici per il proprio lavoro, dalla sociologia alla psicanalisi, e va detto che se n'è servito con estrema eleganza e con invidiabile leggerezza. Così egli ha tentato di operare una saldatura con l'esperienza ottocentesca alla luce di nuovi elementi: il saggio che si intitola *Arte e nevrosi* ne è una riprova degna di nota. Ma Trilling non lavora soltanto per un bilancio, bensì per una

poetica. Si veda *Le maniere, i costumi, e il romanzo* per comprendere la sua diffidenza e la sua perplessità nei confronti del romanzo americano contemporaneo, e vorrei aggiungere la sua tiepidezza per la grande tradizione narrativa americana, con la naturale eccezione di Henry James. Legato precisamente all'eredità liberale e secolarizzata dell'Ottocento, indifferente se non ostile alla trasfigurazione allegorica o simbolica della realtà, Trilling non vede nel romanzo di Hawthorne o di Melville il riflesso delle « maniere e dei costumi », che scorge e ammira in Jane Austen, in Tolstoj, in Forster:

« Quel che io intendo per maniere, dunque, è il ronzio e mormorio delle implicazioni d'una civiltà, d'una cultura. È tutto l'evanescente contesto entro il quale si formano le sue espressioni esplicite. È quella parte d'una cultura composta da espressioni di valore proferite solo a mezzo, o taciute, o inesprimibili, cui alludono fatti di poco conto, come, a volte, l'arte del vestire e della decorazione, a volte il tono, il gesto, l'accento, o il ritmo, a volte ancora le parole che vengono usate con particolare frequenza o significato. Sono le cose che, bene o male che sia, formano l'unità del popolo d'una data cultura e lo distinguono da un popolo di cultura diversa; che insieme costituiscono quella parte d'una cultura che non è arte, religione, costume o politica, eppure li collega a tutti questi settori altamente articolati della cultura. Essa li modifica e ne vien modificata; li genera e ne vien generata. In questa parte della cultura regna il presupposto implicito e inconsapevole, spesso molto più forte della ragione ».

Gli elementi fondamentali di una società in movimento sono dunque i termini indispensabili nella costruzione del romanzo, i fattori che gli danno vita: « Funzione peculiare del romanzo è registrare le illusioni generate dallo snobismo, e tentare di penetrare la verità che, secondo quanto in esso vien sottinteso, si cela dietro tutte le false apparenze. Il denaro, lo snobismo, l'ideale della posizione sociale divengono così oggetto di fantasia, supporto di fantasie d'amore, di libertà, di fascino, di potere ».

Si comprende bene, allora, che il romanzo americano deluda praticamente il teorico Trilling, e determini gli atteggiamenti del critico. Ma egli ci offre la ricetta del romanzo, non i criteri di valutazione della grande narrativa. Il suo disappunto per il supposto fallimento di Dreiser o di Sherwood Anderson, o per la mediocrità di Sinclair Lewis, lo scrittore che paradossalmente dovrebbe essere quello che meglio risponde ai canoni da lui fissati, possono sembrare abbastanza ingenui, come le riserve mosse a Faulkner: « Tra i nostri romanzieri di oggi v'è forse il solo Faulkner che studia la società come terreno della realtà tragica, con lo svantaggio di limitarsi ad un ambiente provinciale ». Né ci meraviglia la sostanziale elusività della indagine più propriamente letteraria da parte sua, per cui saggi come quello su Fitzgerald o Twain non mordono mai i problemi di fondo di *quell'autore*, ma riportano sempre la discussione a postulati più generali. Inevitabile, quindi, lo scarso interesse per la poesia, che sembra non offrire appigli (come la controparte dei *New Critics* è appunto il disinteresse per la narrativa).

Trilling si trova più a suo agio, ed offre i risultati persuasivi, quando lavora sul terreno a lui congeniale, in saggi come quello dedicato al rapporto Kinsey, o al senso del passato, o a Freud. E neppure va dimenticato il Trilling militante, il liberale, vale a dire il « progressivo », il radicale; il Trilling che fu tra i promotori della *Partisan Review* e credette per un certo tempo alle possibilità di una particolare diffusione della cultura, alla partecipazione dell'intellettuale alla vita pubblica, a un ridimensionamento liberale delle ideologie rivoluzionarie per le quali simpatizzò più che platonicamente (anche se oggi amerebbe gettarvi una zona d'ombra, come per il caso del suo trotzkismo degli anni quaranta). Anche quell'esperienza gli ha procurato non poche delusioni, ma ha certo creato un diffuso stato d'animo, ha espresso una condizione vitale, finendo poi con il dar vita a una « coterie », la « coterie » che egli ha analizzato nei suoi scritti e che s'inserisce in un dato contesto sociale. È curioso rilevare come in pochi anni gli intellettuali militanti divengano in

America dei grandi «managers» di cultura, come agisca in loro un singolare processo di richiamo all'ordine. È il primo Trilling che oggi appare in italiano, ma serve, per un ritratto compiuto dell'uomo e del suo tempo, non dimenticare né trascurare neppure l'ultimo, in una nazione ove l'usura degli ideali e dei principi si produce con tanta rapidità e la parte di Amleto cede il suo posto all'altra del re.

L'ultimo Steinbeck

L'inverno del nostro scontento, l'ultimo romanzo di John Steinbeck che Mondadori ha pubblicato nella « Medusa » (traduzione di Luciano Bianciardi, 1962) si presterebbe forse alla prosecuzione del discorso su Lionel Trilling. È seguendo i principi del «realismo sociale» che Steinbeck conquistò a suo tempo una fama e una popolarità che i critici si rifiutarono in genere di avallare salvo che in pochi casi e per un breve periodo (in Italia il « caso » Steinbeck si sviluppò in condizioni particolari, come ognuno sa, ciò che pone il problema critico su un piano diverso, a cominciare dal noto giudizio di Cesare Pavese). Ora, con il suo ultimo libro siamo proprio a una narrativa di costume, ovvero di maniere, come direbbe Trilling, nella quale il denaro e le distorsioni morali provocate dal suo possesso o dal suo desiderio costituiscono il nocciolo della vicenda, assai più delle occorrenze personali dei personaggi.

Questa volta Steinbeck si è portato in una cittadina del New England, per porre in contrasto le attitudini e il comportamento di individui appartenenti a stratificazioni immigratorie diverse, ciò che oltre tutto potrebbe fare il piacere di qualche sociologo dilettante che ritenga troppo impegnativo leggere *Gli Sradicati* di Oscar Handlin o qualche altro libro serio. Con tutto ciò, mi pare di dubbio gusto l'infierire oggi, a colpo sicuro, contro uno scrittore che ha portato l'industria narrativa a un livello decente, non accontentandosi dei risultati ottenuti e sforzandosi di tentare altre vie.

Il «nadir» della carriera di Steinbeck, come

giustamente afferma il primo critico che gli abbia dedicato una ricerca monografica (F. Watt, *Steinbeck*, nella serie «Writers and Critics» diretta da A. Norman Jeffares, pubblicata da Oliver and Boyd, Edinburgo e Londra, 1962), venne raggiunto attorno al '39, e fu anche il momento culminante di un certo orientamento della storia sociale degli Stati Uniti. Dissoltosi abbastanza rapidamente il mito del «New Deal», Steinbeck si è rivolto alle miserie morali dell'età di Eisenhower, alla sua opulenta piattezza, e dal tono apocalittico è passato a quello ironico, pur non abbandonando la propria inclinazione moralistica e un intendimento moderatamente eversore. Il denaro, e la pubblica rispettabilità, sono il tema di un libro che ha come titolo una famosa citazione shakespeariana, e che di reminiscenze letterarie è gremito (forse il traduttore avrebbe fatto bene a segnalarne qualcuna in nota per guidare il frastornato lettore italiano): a parte altri prestiti ancora da Shakespeare e da altri, la scena del banchiere che assiste come se si trattasse di un rito all'apertura del forziere è tratta di peso da *Volpone*.

La storia di Ethan Hawley, nel quadro della languente piccola comunità americana attorno alle cui sorti i sociologi si affannano da tempo, è una storia di abdicazione e di compromesso morale, di sgretolamento progressivo di valori, che si attua nel senso stesso della cellula fondamentale della vita sociale negli Stati Uniti, la famiglia. La morale non peregrina la trac appunto il protagonista alla fine, cercando di salvare il salvabile:

«È tanto più buio quando una luce si spegne, più buio che se non fosse mai stata accesa. Il mondo è pieno di oscuri derelitti. Al meglio... viene il momento del ritiro dignitoso e onorevole, non drammatico, non il castigo per sé o per la famiglia — solo un addio, un bagno caldo e una vena aperta, un mare caldo e una lametta».

Hawley si salva, almeno fisicamente. Attorno a lui, in verità, non resta molto, se non la constatazione di una immensa rete di complici, di taciti corresponsabili, e al tempo stesso di vuoto e di isolamento.

Il Watt si pone una domanda abbastanza ingenua a proposito dell'*Inverno del nostro scontento*: fino a che punto il suo protagonista v'è preso sul serio? Già, fin quando Ethan è stato onesto, in che misura ha davvero meditato di svaligiare la banca e ne è stato trattenuto da circostanze fortuite, perché e come è rimasto fedele alla moglie senza che in fondo ne valesse la pena; o ancora, se riuscirà a riscattarsi o ad insegnare un credo morale ai figli. Ci si potrebbe chiedere fino a che punto la comunità stessa in cui vive non sarà inghiottita dall'avanzare dell'espansione industriale, delle fabbriche, del progettato, immenso aeroporto. In pratica, e il titolo lo conferma, anche Ethan ha firmato la propria resa alla corruzione e al cinismo dopo essersi accorto che si trattava di una battaglia inutile. Ambigua è sol-

tanto la conclusione, con il suo pseudo velleitarismo e la sua affiorante ipocrisia. Ethan è un ioneschiano Bérenger che, non senza riluttanza, accetta di diventare rinoceronte. Lo inducono al passo estremo il crollo di una struttura sociale di una categoria morale, un filisteo non voler giudicare, la persuasione occulta, le comunicazioni di massa, e tutto il resto. Il che dimostra che Steinbeck ha letto Riesman, si è guardato attorno, e a suo modo ha accettato. Il veleno del romanzo sta tutto in questo male profondamente americano dell'accettazione: basta leggere l'ultimo libro di Steinbeck, «alla ricerca dell'America», *Travels with Charley* (New York, The Viking Press, 1962). «L'identità americana è una cosa esatta e dimostrabile». Con qualche dubbio, di tanto in tanto. Anche Steinbeck è rientrato nei ranghi.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Mark Rothko a Roma

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ha allestito in maniera eccellente una grande mostra del pittore americano, di origine russa Mark Rothko, nato nel 1903, uno dei massimi esponenti dell'arte contemporanea. In Italia Mark Rothko era già conosciuto per aver partecipato, con una sala, alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia del '58 insieme a Tobey, ma l'occasione attuale è di gran lunga più esauriente sia per il carattere retrospettivo della mostra sia per l'alta qualità dei pezzi esposti. Una parola va spesa anche sul modo dell'allestimento curato egregiamente: la luminosità e lo spazio delle sale della Galleria sono stati graduati mediante l'abbassamento dei grandi velari del soffitto illuminati dall'alto dai lucernari e mediante una specie di tonalità beige-rosata che ha sostituito il bianco-calce dei muri. In questo ambiente accentuatamente ridotto nel senso dell'altezza e smorzato

nella crudità dei riflessi luminosi, i grandi, severi quadri di Rothko vibravano, nella solenne strutturazione di campi magnetici, come inalterabili ammonimenti della coscienza.

La pittura contemporanea americana si articola, per così dire, in due grandi correnti: quella espressionistica, detta anche «action painting», e quella più propriamente non figurativa che prosegue in qualche modo Mondrian e Malevic e detta, ma solo per boutade, dalla Bucarelli, «inaction painting». Quella espressionista, di cui Pollock è il personaggio estremo, cerca di annullare il dissidio tra il destino sociale dell'uomo, la sua psicologia condizionata da una civiltà e da un ambiente, e il suo destino cosmico, o meglio di conciliare l'esperienza convulsa e piena di frattura dell'individuo contemporaneo e la Natura, come il Tutto che obiettivamente riassume la totalità delle energie vitali. Per cui l'itinerario di Pollock, ad es., è da Picasso all'ultimo Monet: i simboli dell'esperienza sociale finiscono con l'integrarsi in una

specie di rivelazione ultima degli elementi naturali. Per Rothko invece, e tutta la sua corrente, Gottlieb, Newmann, Still e altri, la totalità del destino umano è un po' il presupposto iniziale del quale l'invenzione plastica rappresenta l'equivalente.

Un tempo, quando la società si presentava come un insieme obiettivo e comune a tutti di miti e di valori, il problema dell'artista era di elaborare all'interno di essi la sua particolare esperienza della realtà, che peraltro si presentava come qualcosa di precostituito nella sua essenza e di articolato in tutti i suoi momenti. L'uomo possedeva in qualche modo la verità: per lui si trattava di investire di essa la molteplicità degli aspetti del mondo. L'artista contemporaneo sa che, nella crisi dei valori, anche il vecchio sistema plastico che li rifletteva ha perduto la sua ragione prima di efficiente comunicazione fra gli uomini. Quello che oggi gli si richiede è che riveli il modo in cui è riuscito a dare un senso alla sua vita, a stabilire un contatto autentico con essa indipendentemente dal fatto che nessun soccorso esterno, istituzionale, gli garantisca la giustezza del suo percorso e delle sue scelte. La sua stessa soggettività deve fungere da istituzione al posto delle convenzioni sociali un tempo operanti, oggi decadute e prive di significato. Questo spiega in parte perché il pittore contemporaneo dedichi spesso tutta la sua vita alla elaborazione di una tecnica e di un'invenzione plastica indefinitamente ripetuta e ripetibile. Semplicemente prende coscienza della sua identità, in un mondo che non gli fornisce nessuna piattaforma di partenza, anzi spesso lo riduce a un'immagine di sé puramente convenzionale. Partire dall'impossibilità di riconoscersi in qualsiasi formula corrente nella cultura figurativa, sentire la necessità di giustificare la propria esperienza fino in fondo, è ancora — dopo cinquant'anni — l'operazione prima dell'artista.

Le grandi atmosfere regolari di Rothko sulle quali egli lavora da ormai una decina d'anni rappresentano appunto il suo messaggio, convalidano — una sull'altra — la sua scoperta di un modo particolare di essere al mondo. A seconda delle proporzioni, dell'energia di luce colorata ripetono questo messaggio in chiave minacciosa, para-

disiaca, drammatica. L'annullamento dell'io nella corallità dell'universo, nella sua fragrante sensualità, nel mistero ultimo dei suoi fini è ciò che lo spettatore sensibile, o soltanto disponibile e sincero, prova di fronte a una pittura che ha in sé, la capacità evocativa di pienezza vitale e di trascendimento delle vicende umane su un superiore piano spirituale che ricordano il Tiziano vecchio o il Tintoretto. Può sembrare eccessivo, addirittura eretico: l'opinione è e resta personale. Ma val la pena, quando la qualità appare eccezionale, come in questo caso, abituarsi alla speranza, direi alla volontà, di caricare la nostra epoca e i suoi prodotti più alti di quei significati e di quelle istanze che la rendano entusiasmante per chi la vive.

Michel Tapié

e la mostra « Strutture e stile »

al Museo d'Arte Moderna di Torino

Buona parte del pubblico più qualificato, che da ogni parte del mondo era affluito alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia, è intervenuto alla inaugurazione della grande mostra organizzata da Michel Tapié al Museo Civico d'Arte Moderna di Torino. Siamo riconoscenti a Vittorio Viale, Direttore del Museo, di aver aperto le porte all'iniziativa del maggior critico d'arte del dopoguerra, a colui che, prima di ogni altro, ha individuato i fatti creativi di una nuova avanguardia, apparentemente disparatissimi fra loro, geograficamente situati a migliaia di chilometri di distanza l'uno dall'altro, eppure emergenti da una medesima, profonda mutazione del rapporto tra l'individuo e la realtà che egli ha saputo immediatamente cogliere in quella definizione di cui sempre più si apprezza la verità: « arte autre ». Quella che poteva sembrare semplicemente una alternativa, fra tante, dello sviluppo del linguaggio artistico moderno, è diventata, soprattutto grazie a Tapié, l'alternativa di fondo della cultura figurativa. Non che non resti spazio ad ulteriori interpretazioni, anche in parte divergenti dalla sua,

ma è ormai chiaro che il grande fenomeno dell'arte «autre» del dopoguerra ha in Tapié la personalità storica, che ha vissuto l'avventura dallo stesso piedestallo di rischio degli artisti e dalle stesse interne ragioni. Per questo la mostra di Torino intitolata «Strutture e stile» ha un'importanza che supera l'avvenimento in sé: per la prima volta in Italia un Museo Civico ha aderito a un'iniziativa decisamente d'avanguardia, ha accettato di collaborare all'esposizione di pittori che rappresentano già la seconda ondata di sviluppo dell'arte «autre», ossia a un fenomeno artistico tuttora in sviluppo in America, Europa e Giappone, le cui fila instancabilmente tessono Tapié. Che già nel '54, quando in Italia non si aveva ancora il minimo sentore di ciò che stava accadendo dopo il cubismo, poteva scrivere un articolo polemico intitolato «Le tachisme est un académisme», prevedendo quello che stava puntualmente per accadere, ossia che sulla base dei pittori «autres» appena scoperti si stava impiantando una moda, un gusto, tutta un'ondata di imitatori. La Biennale di Venezia di quest'anno impostata, appunto, sulla diffusione standardizzata di un indirizzo informale, anziché testimoniare, come è parso ai meno informati, il fallimento dell'arte del dopoguerra, realizzava la previsione di Tapié, testimoniando il fallimento di ogni conformismo, come è sempre stato.

Una delle cause del disorientamento che ricorre continuamente nella cultura artistica italiana provocando il suo penoso trasformismo sta in ciò, che l'aggiornamento — indispensabile in un mondo come quello d'oggi — vi avviene con spaventosi ritardi. Con il pullulare di Case Editrici e con il «boom» editoriale di cui tanto si parla, specialmente nel settore dell'arte contemporanea, vengono tralasciate iniziative che sarebbero più che a proposito. È alla fatica del filosofo spagnolo Francisco Vicens che dobbiamo la raccolta di tutti gli scritti di Tapié sotto il titolo «Prolégomènes à une esthétique autre» pubblicati a Barcellona nel 1960. Testi introvabili almeno per la maggior parte degli studiosi d'arte, dal '45 a oggi, sono così di nuovo consultabili: come in un Fautrier o in un Fontana stupisce il fatto che la

loro creazione avvenga nell'assoluta indifferenza verso gli schemi della cultura figurativa costituita e divulgata attraverso tutta un'organizzazione artistica, così in Tapié stupisce riscontrare, fin dall'inizio della sua attività di critico, un modo completamente nuovo di mettersi in contatto con la pittura, modo che non contiene sbavature e concessioni alle consuetudini, estetiche comunemente e tradizionalmente accettate. Questa è una delle ragioni prime che hanno tenuto Tapié in sospetto nella cultura critica italiana, sempre disposta ad ampliare i suoi strumenti piuttosto che a rinnovarli, per cui, anche nel momento in cui venivano accettati come Maestri i pittori da lui proposti, la sua personalità veniva in qualche modo tenuta in ombra, come quella culturalmente più compromettente, meno classificabile e giustificabile. A mio avviso, invece, il complesso della sua opera critica ha in comune con tutta l'arte del dopoguerra da lui sostenuta proprio questo: entrambi rifiutano ogni compromesso con le sovrastrutture culturalistiche come con diaframmi che impediscono il contatto diretto con la realtà e l'esperienza imprevedibile dell'individuo contemporaneo. Termini desunti dalle scienze più avanzate, fraseologia ritornante carica di un potenziale di rivelazione immediata, illuminazioni che penetrano d'un balzo al di là delle nostre esaurite abitudini mentali, sono la forza innovatrice non tanto di un presupposto estetico quanto dell'esperienza sempre rinnovata di una partecipazione creatrice sul piano dell'arte come «arte di vivere», che è ben la grande avventura di domani.

La III Biennale internazionale di scultura di Carrara

Giunta alla sua terza edizione, la Biennale internazionale di scultura di Carrara presenta indubbiamente dei punti di vantaggio sulle due versioni precedenti. Innanzitutto è stata definitivamente abbandonata la pregiudiziale anti non-figurativa che, all'inizio, aveva caratterizzato il Premio come un episodio di sprovvedutezza dove incrociavano istanze sostanzialmente d'ordine accademico. Che

non si trattasse di un principio di derivazione culturale attiva lo dimostrava ampiamente la scelta degli artisti invitati. Oggi siamo ben lieti di sottolineare un atteggiamento di maggiore apertura che, se non porta immediatamente risultati chiari e soddisfacenti, tuttavia promette una più consapevole messa a fuoco del compito a cui la Biennale si è impegnata. Ci sembra in ogni caso controproducente la presentazione in catalogo di Franco Russoli condotta nel più puro stile encomiastico: in effetti, quello che lui dà per un dato di fatto, un raggiungimento, della Mostra è ancora tutto da fare. Chiudere gli occhi sulle lacune costituzionali di un'esposizione piena di ambizioni è un atteggiamento che rischia di contribuire ad affossare proprio quell'iniziativa che pretende proteggere. Perché è chiaro a tutti coloro che s'interessano di scultura contemporanea che la Biennale internazionale di scultura di Carrara resta ancora una manifestazione acefala, paurosamente incompleta da un lato, sovrabbondante e inutile dall'altro: non funziona né come panorama, né come proposta di selezione, né come punta avanzata del gusto. È bastata un'iniziativa come quella di Spoleto, elegante, aggiornata e disinvolta, per fa risaltare un confronto tutt'altro che favorevole.

Il catalogo non offre la lista degli artisti invitati mentre Russoli lascia intendere nel suo scritto che alcuni scultori non avrebbero accettato di partecipare alla rassegna. Perché questo? La risposta non sembra troppo difficile. Una vera e propria Commissione per gli inviti non esiste al Premio internazionale di scultura di Carrara. La funzione è svolta da una Segreteria che, evidentemente, fa del suo meglio, ma purtroppo non presenta alcuna garanzia professionale né offre una coesione e un indirizzo culturale avvertibili. Senza sottoporre i membri di essa a uno sforzo gravoso quanto destinato all'insuccesso, perché non designare alla scelta un gruppo di critici qualificati come è norma comune di organizzazione? La cernita avrebbe così un senso, più o meno avanzato a seconda dell'elezione dei critici, ma costituirebbe pur sempre un dato responsabile e non

casuale. Anche gli artisti più cauti se ne sentirebbero garantiti.

Prendiamo la sezione italiana: non so se Lucio Fontana sia stato invitato o meno. Fatto sta che era assente alla mostra. Poniamo che non sia stato invitato: la sua esclusione rappresenterebbe una gravissima insolvenza nei confronti di un artista tra i nostri maggiori che oggi come oggi non si può ignorare senza accettare una precisa patente di conformismo e di impreparazione. Anzi, proprio la Biennale di Carrara dovrebbe in un prossimo futuro allestire una sezione dedicata all'attività scultorea di Fontana (prima che altri la precedano), attività che risale, nelle sue prime manifestazioni, intorno al '30. È probabile che più d'uno scultore italiano avrebbe comunque rifiutato la sua partecipazione: come dargli torto, se proprio la sezione italiana abbonda di sottoprodotti, indegni di una mostra nazionale, dal figurativo più scolastico e artigianale (Gaetaniello, Crocetti, Vio, Piccini, Giaroli, Pino Conte, Stefania Guidi, M. G. De Santis, Bruni, Pirrone, Vatteroni, Salvi, Nuvolone, Sparapani, Isoppi, A. M. Danesi, ecc.) all'astratto più meschino e di seconda mano? È questa la ripresa della scultura italiana di cui parla Russoli? Mancano Consagra, Mannucci, Milani, Mino Rosso, Mastroianni, Leoncillo, e, dei giovani, almeno Giò Pomodoro e Somaini. Le presenze italiane sono invece cospicue, numericamente, tra i geometri del marmo, echi semispenti di un'avanguardia che aveva tratto i suoi schemi da Brancusi e Arp: Signori, il migliore di questa categoria, si è aggiudicato il Premio di questa terza edizione carrarese.

Sarebbe troppo lungo mettere in risalto le lacune di questa scelta per tutte le altre Nazioni partecipanti: ci sono gli allievi, spesso gli imitatori grossolani, mancano le personalità pilastro del dopoguerra: da Etienne-Martin a Chillida, da David Smith a Falkenstein, da Nevelson a Giacometti, ecc. E, dei giovani, i tipi veramente originali e dotati come Delahaye, per far solo un nome. Un'eccezione, fortunatamente, c'è e buona, quella della rassegna inglese: tre grandiosi pezzi di Moore esposti all'aperto, nell'aiola circostante il palazzo dell'Accademia delle Belle Arti sede

della mostra, davano un colpo d'ala a tutta la rassegna, insieme a esemplari di Chadwick e di Armitage. Dei nomi d'obbligo, non mancavano Arp, Zadkine, Richier. E poi? Una decina di nomi sparsi di notevoli scultori in via di affermazione: da Garelli alla Jevric, da Ghermandi a Serrano. L'iniziativa di ambientare alcune opere all'aperto, nel giardino della Piazza d'Armi, è stata intelligente, anche se meno sculture ma più sostanziose avrebbero sortito un effetto di gran lunga più stimolante. Mentre l'allestimento nella sede dell'Accademia delle Belle Arti risultava

confuso, affastellato e di difficile visione. Un altro appunto va mosso al catalogo: le schede biografiche oscillano tra l'informazione nuda e cruda e l'agiografia un po' grottesca; di quest'ultimo tipo è da segnalare quella di Signori. Manca inoltre una presentazione propriamente culturale che metta in risalto le ragioni di una scelta e tessa un po' di storia della scultura del dopoguerra. Ci auguriamo che la prossima edizione della Biennale internazionale della scultura di Carrara risponderà, almeno in parte, alle esigenze di cui ci siamo fatti portavoce.

CARLA LONZI

TEATRO

The milk train doesn't stop here any more

Ogni commedia di Tennessee Williams è, prima di tutto, un fatto letterario, ubbidisce a quelle regole di un teatro legato alla parola, che ricongiunge i personaggi ad una espressione rigorosa di stile, in cui la stessa realtà diviene pretesto per la maturazione di una atmosfera e la definizione dei simboli, forse alquanto scoperti, di una condizione umana, umiliata e offesa. L'America di Tennessee Williams, quel Sud denso di rimpianti, di rimorsi, di ritrovate disperazioni, muove da riflessioni precise, ma invano si ricercerebbero i segni di una verosimiglianza realistica; piuttosto il simbolo di una dolorosa rovina di personaggi fragili, donne soprattutto, incapaci di opporsi all'opaco scontro con la realtà. Sono Blanche e Laura di *Un tram che si chiama desiderio* e di *Zoo di vetro*, stupendi ritratti di una malinconica rassegnazione, di una impietosa evanescenza che sottolineano meglio questo riflettere, fuori dall'amara realtà, un atteggiamento custodito nel più segreto rifugio della fantasia.

Certo, quello di Williams, è una prosecuzione

del teatro intimista di ieri o, se si vuole, un ripiegare dal mondo contemporaneo su quel «solipsismo» che è il tratto più deciso della rinuncia a far valere i diritti di una ribellione sociale, ma che, al contempo — pur nel disegno di una compiuta decadenza — è la prova della vitalità di caratteri e di personaggi anche in tempo di azioni collettive, di sentimenti «tipici» o sociali. È il limite del teatro di Tennessee Williams che, a dispetto della modernità di queste sue «eroine» solitarie, inquiete, concluse in una rassegnata disperazione, è ancora una volta un teatro robustamente legato alla tradizione europea dell'Ottocento, l'omaggio di un americano alla vecchia Europa, rivissuta con nostalgia. Nella parte più «vecchia» di questa Europa, dove tra il sole più implacabile e l'ombra più discreta, si aprono ville lussuose, cariche di oggetti e di ricordi, in un lembo di quella costa amalfitana che un eufemismo oramai indica come la «Divina Costiera», si svolge questo *The milk train doesn't stop here any more* presentato in prima mondiale al Quinto Festival dei Due Mondi.

Il simbolo qui ritorna come il «leit-motiv» di una condizione umana finita, come un gioco impos-

sibile di rimpianti e dolori, mentre il personaggio di Mrs. Flora Goforth — una vecchia e malata vedova americana, favolosamente ricca, sopravvissuta a sei mariti — detta le sue frivole memorie, con l'intento di lasciare ai posteri un'opera immortale.

Con il simbolo tornano, carichi di tutte le deformazioni ormai care a Tennessee Williams, i personaggi tipici di una verità astratta dalla vera vita, tornano le ombre irrimediabilmente legate al ricordo, umiliate dall'incontro sempre innaturale con la realtà. Flora Goforth vuole rappresentare — come acutamente scrive nella breve introduzione lo stesso Williams — una sorta di grande clown; e la sua morte « è essenzialmente quella di un buffone » disperatamente attaccato alla vita e crudelmente rappresentato nella sua impietosa esteriorità. Forse l'ambizione di Williams è stata troppo alta, solo uno spirito religioso come Bernanos poteva cogliere, senza veli alcuni, la cruda Agonia di un essere profondamente scavato dentro e fuori il tratteggio dei sentimenti. Ma ugualmente errato sarebbe non riconoscere in questa vecchia signora rappresentata nei ridicoli aspetti, senza dignità anche quando la morte le aleggia dappresso, il polso dello scrittore, la vitalità di un teatro che sa addentrarsi sino alla soglia del gesto supremo. Tutto il resto non è che un pretesto: le ridicole battute della vecchia che detta le memorie fanno ridere quasi irriflessivamente e grottesche sono le movenze della sua amica Mrs. Vera Ridgeway Condotti che abusa, nel sonno, del giovane poeta vagabondo approdato per fame e per stanchezza in questa assurda villa solitaria. Pretesto è anche questo personaggio che con il suo libro di versi in mano — *Man Bring this up Road* — vuole essere il nunzio di un messaggio supremo. Certo Williams voleva dirci qualcosa di grosso, voleva quasi farci presentare una speranza religiosa, voleva chiudere questa rappresentazione impietosa con il segno di una pietà a lui non estranea; ma l'insieme della sua commedia, fragile nell'aspetto, distrae lo spettatore che, improvvisamente si trova immerso dal divertimento nella tragedia. Certo « nel corso della vita un uomo può essere testimone

della morte di molte persone, ma gli compete il terribile privilegio di conoscere una morte sola »: e rappresentare quest'una, anche la più terribile, non è certo cinismo. Ma bisognava avere il coraggio di addentrarsi con più asprezza nella solitudine della donna, provare a motivare meglio il senso panico di una sofferenza che diviene anche religiosa e che ritrae gli aspetti più comici proprio nella misura in cui riesce a cogliere l'impossibile congiunzione tra realtà e apparenza. Il personaggio della Goforth, anche partendo da un buon tessuto letterario resta, invece, sostanzialmente indefinito, poco maturato nelle pieghe drammatiche, per molta parte solo esteriore.

Il limite della commedia è proprio questo muovere da una intuizione per arrivare al personaggio, dimenticando che rappresentare la morte significa anche specificarne la definizione. È il punto debole di una commedia che, nell'ambizioso disegno, appare chiara nel suo stile letterario, rigorosa nella continuazione di un teatro che muove dal testo, nell'invenzione di quelle soluzioni sceniche alle quali l'esperienza del regista Herbert Machiz e degli attori tutti — Hermione Baddeley, Mildred Dunnock, Paul Roebing e Leora Dana — hanno dato valido contributo.

Lo spettacolo ha infatti una sua dimensione precisa: Herbert Machiz ha curato ogni dettaglio con precisione, quasi lenendo le deformazioni più acute in un disegno dolorante, pieno di malinconia e di tristezza.

Tchin-Tchin

Anche se su di un piano diverso, la commedia di François Billeldoux, *Tchin-Tchin* appartiene a quel genere di teatro letterario che prediligiamo. Scritta in uno stile rigoroso e denso di immagini, si incentra attorno a due personaggi che rievocano con le parole — calandosi dentro una realtà sempre più amara — una condizione esistenziale della vita in una inerzia del pensiero che lascia riflettere. Nonostante i successi riportati a Londra e a Parigi, la commedia ha un respiro breve, non trova nella frana dei sentimenti dei due personaggi

nessun appiglio, nessuna giustificazione che possa valere a spiegare l'acredine di una situazione e l'apparente irriverenza dichiarata sul frontespizio: « Tant que l'esprit est à la recherche de sa satisfaction, il n'y a pas une grande différence entre la boisson et Dieu ».

Billetdoux è in fondo scrittore che non riesce a superare i limiti di un genere letterario che si può definire « della noia », che rimane « dentro » il costume contemporaneo senza spiegarne i significati filosofici e muove dall'« alienazione » della nostra epoca nella quale la difficile comunicazione, l'impossibilità di slanci vitali rendono valide alcune componenti critiche del discorso, dando ad esse uno smalto di verosimiglianza.

I due personaggi di *Tchin-Tchin* che si incontrano per parlare dei loro amori traditi e dei rispettivi coniugi traditori, bevendo sino a degradarsi, sino a chiudersi in una completa atarassia delle cose, certamente sono un simbolo: sono la prospettiva chiusa, senza soluzione, dentro cui si vorrebbe riflettere la nostra stessa decadenza presente. Ma il segno è troppo fragile e davvero l'analisi appare sfuocata anche in termini di semplice occasione. Il primo atto ha una presa intelligente che ritrae almeno gli inizi di una condizione umana. Mrs. Pamela e il signor Cesareo si rifugiano in un albergo per naufragare insieme il dolore di essere stati abbandonati. La commedia dei sentimenti inizia qui, da questo scoprire i veli di una parvenza di comprensione, appena possibile e determinante. Ma, complice l'alcool, Lui e Lei si ritroveranno ben presto, silenziosi e perduti, in una eclissi che li porterà sempre più in basso, abituali frequentatori di dormitori pubblici, ubriachi e dementi. C'è, nel fondo, un certo sentimentalismo formale, quasi un trito indulgere verso situazioni scontate che si lasciano perdonare solo per l'efficacia « letteraria » del dialogo, per la irrequieta prosa, che riassume in sé gli stimoli di parecchi scrittori, ponendosi polemicamente in atteggiamento critico nei riguardi de « l'école du regard » et similia, Billetdoux è, anche in questo,

uno scrittore tradizionale; il suo dialogo ha una tessitura meticolosa, quasi convenzionale ma di indubbia efficacia. Nuoce la mancanza di prospettive, questo non saper uscire da situazioni irrazionali, in un certo senso conformistiche, ma il ragionamento allora si allarga ed investe tutta la moderna letteratura francese, sia quella che si muove con il suo particolare « sperimentalismo », sia quella che si ricollega verso i lidi più quieti di una tradizione. In ogni caso è possibile rintracciare in *Tchin-Tchin* gli stessi limiti, gli stessi errori di contenuto di gran parte del teatro moderno per cui la definizione dei personaggi appare volutamente astratta e impoderabile e la tipizzazione dei casi limite, una esemplificazione, senza prospettive, di una società che, per porsi sempre gli stessi problemi di « alienazione », finisce con l'apparire priva di una qualsiasi ideologia e di una qualsiasi proposta. Forse i termini del discorso si sono allargati e l'occasione della commedia di Billetdoux ci appare remota; in ogni caso mette a segno un disagio che lo « spettatore » avverte più ancora del « lettore », forse ancora di più da noi dove il legame teatro-vita appare, per tradizione, più evidente e preciso.

I casi di queste due « ombre » o larve di personaggi rischiano di non interessare altro che nella superficiale cortecchia della curiosità, restando in quell'alone di irrealtà dal quale vorremmo emergere.

L'edizione di *Tchin-Tchin* presentata a Spoleto è, a nostro vedere, nettamente migliore dell'altra diretta dallo stesso Billetdoux che vi interpretava anche la parte del protagonista. Qui il regista François Darbon ha puntato sulla estrema concisione dello spettacolo, ha diretto muovendo in un ritmo serrato di scene assai semplici, incasellate le une dentro le altre con un tracciato di parventi estremamente semplice ed efficace.

Betsy Blair e Daniel Gélin sono stati gli interpreti ideali di questa parabola, di questo decadere ellittico, senza soluzioni. Nonostante la palese assenza di problemi e idee hanno saputo essere « umani », concreti e verosimili.

I Carabinieri

I Carabinieri di Beniamino Joppolo consente di mettere a fuoco i problemi del teatro letterario con maggiore chiarezza ed evidenza. Estremamente irrequieta, la parola di Joppolo appare come scavata dalle lunghe iterazioni di una lingua ricca di immagini, colma di suoni mai isolata dal senso di una realtà violenta, irriverente nella sua polemica, forte e sana come un canto popolare. Uno degli elementi più importanti di questa aspra commedia sta proprio nel linguaggio tutto teso a tradurre — in netta opposizione al conformismo del tempo — quegli slanci vitali che, in altre zone di una avanguardia letteraria si intende sottacere, umiliare e disperdere.

Joppolo ha una biografia particolare, intessuta di lunghe attese, di incomprensioni e di amarezze. A Parigi scrive e dipinge, cercando di restare fedele ai propri ideali, anche se questo atteggiamento gli conclude una condizione di isolato che lo lascia fuori da quell'accademismo di moda che minaccia di ridurre la nostra vita letteraria in una piccola e non autonoma vita di costume. Come in tutti gli scrittori autentici, la sua prosa sa apparire istintiva anche nella elaborazione, sa apparire delirante anche quando è concretamente legata alla realtà della vita; e continuamente ritorna ai motivi della sua terra siciliana, ricca di metafore, di richiami improvvisi, di voli apparentemente assurdi in una serie di immaginifiche sequenze, in ogni istante, legate alla terra, all'uomo, alla sua disperazione e speranza. In ogni pagina, la commedia di Joppolo risuona di immagini e le descrizioni paesaggistiche, la descrizione dei colori, degli odori, dei sapori riescono a tendersi nervosamente sino a creare il ritmo martellante di una poesia autentica.

« Per arrivare fin qui bisogna attraversare tutto il mondo. Vigne e giardini. Giardini e vigne. Ulivi e frutteti. Frutteti e ulivi. Pietre, noccioli, castagni e querci. Pietre e boschi ». Non è che uno tra i tanti esempi di questo tendere ascendente di un periodare tra i più vivi e complessi. È evidente che uno stile siffatto deve muovere anche da un segno concreto, da una analisi pre-

cisa di una realtà colta attraverso un pensiero polemico, decisamente moderno ed estremamente chiaro nella sostanza. Tutta la commedia rivive attorno ai casi della famiglia La Penna — una famiglia antica e solitaria, arroccata in un casolare selvaggio — attorno alle sue preoccupazioni, alle sue esaltazioni, alle sue gioie egoistiche, ai suoi dolori che si ricongiungono improvvisamente ai dolori più vasti di tutti gli umiliati e gli offesi.

La carica polemica è certamente carica sociale, è ruvida contro la ottusa autorità, aspra contro l'assurdo della guerra, irriverente contro le mistificazioni, i calcoli, gli imbrogli. Molti possono vedere *I Carabinieri* solo come intreccio farsesco: come la storia di una chiamata alle armi concessa per grazia del re, come una possibilità di conquistare terre, case, città e abitanti sancita da una dichiarazione strappata a forza agli stessi carabinieri, che si conclude con una beffa finale, senza conquiste e senza onori; ma così si rischia di restare, ancora una volta, fuori da un giusto intendere che è certamente tutto questo, ma altro ancora. In ogni caso un ricostituire con soluzioni nuove, letterarie e stilistiche, un tessuto drammatico dentro il segno di una rivalutazione della parola, ponendo cosa su cosa, uomo su uomo, nella densa struttura di un'opera che rimane.

Probabilmente, fuori dalla struttura, si possono anche cogliere, nella commedia, contraddizioni, spezzoni di una tragedia che, nella seconda parte, presenta qualche cedimento o meglio alcune situazioni di difficile accettazione. Come, ad esempio, quell'irrompere sulla scena dei personaggi del re e del primo ministro in tuba e redingotte, per molti un richiamo a certo espressionismo di antica maniera. Ma nella struttura, ogni elemento, ogni frase è una dimostrazione viva concreta di quanta forza il teatro tragga dalla parola e quanto rigore lo spettacolo moderno richieda quando si tratta di « mettere in scena » un testo letterario. È il discorso, già accennato su queste pagine, del teatro improvvisato e del teatro scritto, discorso che prelude alla impostazione di una visione critica da parte di tutti — attori, regista, spettatore — se si vogliono cogliere

le componenti drammatiche e le sfumature di un discorso sempre aperto.

Il Festival dei Due Mondi ha fatto bene, dunque, a scegliere questa commedia italiana e a proporla la regia a Roberto Rossellini. Il discorso aperto di Joppolo ha trovato, nel regista, quella chiusa drammatica che è una forma, appunto, della interpretazione, nel rigore di una lettura critica. Ha trovato nella dimensione realistica, la giustificazione più attenta di quella evocazione letteraria che poteva anche apparire — nella follia di una ripetizione continua — astratta dalle cose e dalle situazioni, che la chiave popolare ha invece sottolineato. Difficilmente si potrà pensare ad una edizione diversa della commedia di Joppolo. Sappiamo che a Parigi il regista Michel de Ré ha sottolineato certi aspetti ironici, « gioiosi »

del testo (tradotto da Audiberti) senza scavarne la disperante realtà. Ma in questo modo si giustificano appieno le riserve allora avanzate.

Lo spettacolo di Rossellini è stato, in ogni senso, semplice e realistico: ha messo gli spettatori dentro quella casa (ottimamente resa dalla scena di Renato Guttuso) accanto alla famiglia La Penna, per disperare ed esaltarsi con loro, per cogliere meglio il senso di una amara verità, di una diffidenza, di una delusione. Sempre in scena, senza ombre dove riposarsi, i personaggi hanno dipanato in un ritmo teso la loro favola crudele. Gli attori, nelle difficili parti, sono stati Pupella Maggio (la madre) Turi Ferro e Gastone Moschin (I Carabinieri) Orazio Orlando, Elio Zamuto e Marzia Ubaldi (i figli).

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Pericoli visibili e invisibili nella vita della musica

La stagione musicale si sta concludendo nella coda dei Festivals primaverili ed estivi: e stanno concludendosi le iniziative oramai vecchie di decenni (alcune quasi secolari) del turismo musicale che portano i fedeli ascoltatori a compiacersi dei repertori tradizionali, specialità tipiche di Bayreuth, Salisburgo, Monaco di Baviera, Glyndebourne, Edimburgo, Venezia, ecc. E forse la osservazione più interessante è che i turisti musicali vanno aumentando di numero: ascoltatori viaggianti che raccolgono nei pochi giorni delle vacanze molte delle musiche cui rinunziano durante i periodi invernali di lavoro, sicché cotesti aumenti graditi tendono a compensare, come sintomo almeno, le diminuzioni lamentate dai teatri e dai concerti invernali. Diminuzione? L'allarme per fortuna non è generale: eppure il segnale di pericolo è stato lanciato e da tutte le parti si sono

levate le discussioni; ad esse hanno fatto seguito le indagini; molti si sono lanciati agli esami quantitativi e qualitativi di quel misterioso personaggio che è il pubblico. Il pubblico, infatti, è l'oggetto della creazione musicale che cerca, per esistere, quanti son disposti a prestarle orecchio: la musica vive nel tempo della esecuzione, ma vive soltanto allorché qualcuno è pronto ad ascoltarla. Non staremo a fare la storia del pubblico musicale anche se non è da molto tempo che la musica, uscita dalle esigenze dei riti e dalle ricreazioni cortigiane, ha affrontato il giudizio aperto di quanti si sono prestati ad ascoltarla. Gli incontri sono stati sempre più frequenti: a un certo punto il pubblico straripò nella folla popolare, specie quando, nel secolo scorso, il melodramma diventò lo spettacolo per eccellenza, oggi i mezzi della divulgazione musicale si sono moltiplicati ed al pubblico visibile e numerabile delle sale dei concerti e dei teatri lirici si è aggiunto quello invidiabile che ascolta attraverso la radio, che segue

nella propria casa le musiche preferite a mezzo dei dischi. Quanti si interessano ai problemi pratici della musica sanno che nulla può opporsi a quanto facilita l'ascolto della musica: anzi è certo che la divulgazione è molto estesa, anche se, come appare da certi sintomi, piuttosto caotica e casuale. Certamente hanno giovato ai fini della conoscenza culturale della musica le trasmissioni cicliche della radio, dedicate a determinati componimenti, autori, epoche, scuole: ed ai fini della conoscenza bene operano le note didascaliche che le case discografiche offrono insieme con il disco, ma ciò non toglie che da molte parti del mondo musicale si levino voci preoccupate, se non addirittura ansiose, quasi la musica stesse per affogare in se stessa, non incontrasse più orecchie pronte ad ascoltarla allorché viene lanciata dalle antenne a disposizione di tutto l'universo. E l'allarme è generale anche se diverso, in ciascun paese, il comportamento del pubblico. Si è constatato che in qualche paese alla divulgazione maggiore ha corrisposto un aumento del pubblico visibile; che in altri, invece, ha corrisposto una diminuzione netta di quest'ultimo; in altri, infine, si ha la sensazione che le iniziative radiofoniche non soltanto godono di scarso ascolto, ma costituiscono un comodo alibi per quanti avendo poca voglia di incontrare la musica nelle esecuzioni vive, dichiarano di ascoltare le trasmissioni radiofoniche, ma si sa che cotesta è dichiarazione falsa. In questi paesi cioè si sa per certo che la crisi del pubblico è grave e la musica è oramai affidata ai pochissimi che davvero l'amano e che si danno da fare per assicurare ad essa leggi che la difendano dalla distruzione e dalla esclusione dalla vita.

Abbiamo già parlato altre volte di questi problemi: ed è necessario parlarne ancora, non fosse altro per l'importanza che ad esso annettono i musicisti e tutti gli organismi interessati alla musica in tutto il mondo. Bisogna infatti rilevare che anche in Oriente ed in Estremo Oriente il fenomeno è appariscente quanto nei nostri, anche se più complesso e delicato. Tutti sappiamo che la musica tradizionale di Oriente tende a rifugiarsi nei musei etnografici, nelle discoteche documen-

tarie, nelle registrazioni che di giorno in giorno diventano più preziose: essa infatti interessa ed attira soltanto le generazioni anziane, i giovani orientali disinteressandosi assolutamente di essa; c'è di più ed è che i giovani tendono a contaminarla fondendola con le produzioni deteriori dell'Occidente, sicché essa finirà per perdere definitivamente il carattere e lo spirito: è evidente, d'altra parte, che molta musica occidentale, e specie la più spinta verso le sonorità raffinate e le ricerche timbriche è arricchita dalle percussioni che sono nella fisionomia della musica orientale. La conoscenza reciproca, cioè, ha portato l'interesse verso i limiti estremi della imitazione; ed è forse spiegabile che il pubblico orientale di fronte alla musica occidentalizzata e il pubblico occidentale di fronte alla musica nostra che sta acquistando un sapore esotico, si ritirino prudentemente in attesa di tempi migliori; ma si tratta di spiegazione semplicistica che non risponde alla realtà. I congressi tenuti in questi ultimi anni sono stati tutti percorsi dalla preoccupazione suscitata dagli attuali rapporti tra la musica e il pubblico e qualcuno ha voluto vedere una colpa dell'allontanamento in certa musica di oggi, ma noi siamo convinti che la produzione più spinta e più audace è ricca di affermazioni e di promesse; non per questo possiamo affermare che essa gode di popolarità e che richiami folle di ascoltatori: ma possiamo affermare che sempre nuove voci hanno sostenuto dure lotte prima di entrare nella vita delle musiche repertoriali. Quello che oggi preoccupa è, invece, l'assenteismo del pubblico proprio da quelle manifestazioni che più tendono a richiamarlo, ad allettarlo, a lusingarlo; e se una volta bastava il titolo di un'opera di Beethoven, ad esempio, per essere certi del forte incasso, oggi bisogna che al nome dell'autore venga accoppiato quello del virtuoso illustre, ché solo in questo caso noi vedremo sale piene e pubblico entusiasta. Cosa è accaduto? Sono accadute molte cose e tutte note, le cose di cui abbiamo parlato tante volte e cioè la nascita della radio e il perfezionamento degli apparecchi conservatori della musica, registratori e dischi. Oggi chi voglia può ascoltare quanto desidera attraverso la radio,

può crearsi una discoteca capace di soddisfare i suoi gusti. Ed è assodato che possiamo ascoltare le musiche più belle nelle interpretazioni da noi preferite. In teoria, almeno, ciascun ascoltatore tende a creare l'unione per lui perfetta della musica preferita e dell'interprete ideale. Non è difficile oggi che la felicità raggiunta limiti o addirittura impedisca la ricerca dei nuovi interpreti; a noi capita spesso di sentire da qualche affezionato frequentatore di teatro e di concerti «io non vado oggi al concerto: cosa vuoi il programma me lo faccio a casa mia, con i miei dischi e con gli esecutori che preferisco». Dal che appare che certo tipo di ascoltatore non cerca seguire il processo di aggiornamento critico che ciascuna generazione di interpreti compie quasi inavvertitamente, non sente che l'opera di ieri è viva oggi anche perché la interpretazione di oggi è vicina alla nostra sensibilità. Secondo essi le interpretazioni perfette di Toscanini, Walter, Furtwängler, Fischer, Gieseking, ecc. hanno chiuso il mondo della musica in un paradiso che nessun altro sarà in grado di ricreare.

Conseguenza di cotesto stato d'animo il pericolo che la registrazione e il disco costringano l'esecuzione viva a contenersi e a limitarsi, e che un po' alla volta le orchestre e i solisti si riducano di numero, che l'insegnamento della musica subisca una forte contrazione professionale e che l'interesse generale così diluito non abbia più forza di dare respiro alla vita musicale. Il paradiso artificiale della esecuzione perfetta porterà l'ascoltatore fuori della realtà, il pubblico ad una intossicazione dalla quale sarà difficile guarirlo.

Lo sappiamo, sono, queste, conseguenze così lontane da far dubitare della loro probabilità: tuttavia quanti vivono nel mondo della musica sentono l'aggravarsi graduale e progressivo di un male che è necessario curare fino in fondo. Sappiamo benissimo che non sono i congressi la medicina ideale per combattere il pericolo, ma non c'è dubbio che dai congressi sono nate proposte, dalle proposte sono scaturite leggi protettive, dalle leggi protettive la garanzia che saranno evitate le contrazioni capaci di generare atrofia. Abbiamo imparato ad insistere e non disperiamo che nei paesi, dove ancora non esiste, venga istituito l'insegnamento obbligatorio della musica. Ed è superfluo insistere sulla sua necessità: tutti sappiamo infatti che le opere classiche della letteratura sono tra le alte tirature dell'industria editoriale: e non è forse l'interesse per esse frutto dell'insegnamento della letteratura nelle scuole? le frequenze nei musei non sono anche esse conseguenza dello studio scolastico della storia dell'arte? Domande ovvie e perciò retoriche, ma sappiamo che la risposta relativa alla musica un giorno o l'altro verrà data, e speriamo che non sia troppo tardi.

Contentiamoci oggi di registrare con soddisfazione l'andamento felice dei Festivals di musica tradizionale e di constatare quanto ogni anno maggiore il pubblico che li frequenta. Tanto zelo a noi sembra, tutto sommato, lo studio che si compie d'estate per riparare durante gli esami autunnali una materia che non si è studiata nella primavera della vita.

MARIO LABROCA

CINEMA

L'ultimo Godard

Non c'è da meravigliarsi troppo se la critica cinematografica soffre, e non da oggi, di conformismo cronico e di timidezza nel dissentire da opinioni ritenute autorevoli e maggioritarie: la sua

anziana sorella, la critica letteraria, non le ha certo largito esempi di coraggio e d'indipendenza. Una volta stabilito, dunque, e per la sentenza dei più agguerriti recensori e titolari di rubriche (specie stranieri) che il Festival Veneziano del '62 non ha presentato che opere per la maggior parte grame

e grigie, pochi hanno osato ribellarsi affermando qualcosa di diverso. E sarà pur vero che *Mamma Roma* non ha mantenuto quel che *Accattone* — a suo tempo tanto vilipeso — prometteva; che *Lolita* — come s'è letto — non ha mordente; che sia stata deplorabile l'assenza di *Processo* e di *Eva*. Ma come prestar fede a tali giudizi quando si sia visto e toccato con mano quel che ha combinato Jean Luc Godard, il beniamino della «nouvelle vague», col suo *Vivre sa vie*, concordemente ritenuto valido e interessante dalla critica francese e da molta della nostrana? Confessiamo che questa eccezione che doveva confermare la regola ci ha lasciato nella irritazione sorda di chi ha assistito a un gioco di prestigio senza grazia e senza fantasia.

Jean Luc Godard è noto in Italia soprattutto per quella storia di delinquenza gratuita composta di rapide sequenze e di lunghissimi «baragouinages post coitum» che ebbe per titolo *A bout de souffle*: essa fu esposta sui nostri schermi lo scorso inverno e i buongustai, per lo più ragazzi, fingevano di andarne matti, salvo poi, rivedendola o vedendola in ritardo, non più suggestionati dalla stampa, a riceverne tutt'altra impressione. Ma quel racconto, gravemente offeso dal pessimo doppiaggio, lasciava almeno supporre nel testo originale l'irrequietezza febbrile dell'«enfant terrible» moderno e una vena alquanto sinistra di umorista a freddo; le doti, insomma di un rinnovatore della commedia amaro-brillante. In seguito, l'episodio della «Paresse» curato dal Godard nella serie di *I sette peccati capitali* parve confermare questo giudizio e autorizzare qualche speranza.

Purtroppo questi buoni auspici non hanno resistito allo scontro con *Vivre sa vie*, uno pseudo-documentario niente affatto brillante e neppure amaro, tutto avviluppato, dal principio alla fine, nella ricerca di formule espressive «pure», sparate a zero, senza discrezione né efficacia. Di che si tratta? Semplicemente dell'eterna storia della prostituta zoliana (non per niente essa si chiama Nanà) collocata nel clima degli anni fra il '50 e il '60. Una ragazza e un giovane, ostinatamente veduti di schiena, parlottano in un bar singlar-

mente silenzioso e fermo: forse sono sposati e forse no, la cosa non ha importanza, comunque c'è un bambino di mezzo e Nanà ne ha abbastanza, vuol vivere la sua vita, fare magari del cinema o del teatro, non si capisce bene. D'accordo, fatti che succedono. Senonché, oggi come oggi, l'assillo principale della ragazza consiste nel procurarsi duemila franchi che non si sa a che cosa, coi tempi che corrono, le possano servire. Li chiede al compagno, li chiede a un'amica, commessa come lei in un negozio di dischi: ambedue sono al verde e rifiutano, quasi la somma fosse esorbitante. Pare impossibile, ma tale è la ragione contingente che convoglia la giovane nella schiera delle prostitute: veniamo a sapere che essa ha provato a rubare mille franchi a una donna con un espediente ricavato dall'episodio di Jean Valjean col piccolo savoiardo. Visto che non le è riuscito e che mille franchi, anche vecchi, sono mille franchi, che altro le rimaneva da fare?

Da questo antefatto di candida logica ha inizio un puntuale e piuttosto monotono documentario (non certo autentico, dato che i personaggi sono fittizi) sui modi e gli ambienti della prostituzione vagabonda. Camere a ore, strade squallide, «bistrot»; uomini che si spogliano (fino a un certo punto), che abbracciano così e così; letti mediocri colla ribocca ipocritamente ripiegata come per un sonno onesto; lavabo, specchiucci, la sordidezza delle «maisons de passe» camuffate da rispettabilità borghese. Tutte cose che sapevamo, che immaginavamo senza troppi sforzi. Nanà, «bonne fille», che trova naturalissimo il suo mestiere ed è contenta di esercitarlo chiede dai tremila ai cinquemila franchi a seconda della prestazione; e ce n'è di quelle che esigono la collaborazione di una seconda prostituta, subito trovata nella camera accanto. Ma non andate a pensare che si vada a finire nella pornografia, in effetti non si vede niente, gli episodi sono brevi e ciascuno è introdotto da un sommario didascalico, come usavano in testa a ogni capitolo i romanzieri del buon vecchio tempo. Ogni tanto la protagonista — Anne Karina dai dolci occhi sognanti — ha l'aria d'innamorarsi dell'ultimo incontrato finché non accetta la protezione di un tale che diventa il suo «ma-

quereau». Da ultimo s'imbatte in un certo Louis, biondo e timiduccio, che bada a giocare al biliardo mentre lei gli mima intorno una leziosa danza seduttrice al suono di un juke-box. La cosa prelude al tentativo di mollare il magnaccia: il quale, invece, sta per rivenderla a un altro tipo del suo genere. Riesce, infatti, ad acchiapparla in corsa e la sbatte in una macchina che approda in una incredibile periferia parigina, dove si può fare a revolverate senza che nessuno ti disturbi. Un alterco, minacce a mano armata per via del malloppo che non è quello pattuito. Chi ne va di mezzo è Nanà che, dopo un paio di strilli, riceve nello stomaco quel che è necessario per farle raggiungere una libertà definitiva: le macchine dei due contendenti fulminano via lasciandola morta sul selciato come un cane bastardo. Su questa immagine da «fait divers» si chiude la storia e lo spettatore, contento di esserne fuori, non ha neppure voglia d'indignarsi per l'assenza di umana pietà che la suggella. Se tale era l'intenzione del regista, nulla da obiettare: a meno che egli non si sia accorto in ritardo come il fattaccio rivolti il senso del racconto prendendo l'aspetto di una sanzione borghese e conformista del tutto tradizionale.

Un film così povero di linfa vitale non meriterebbe il tempo di un commento se dalla sua costruzione non trasparissero aggressive ambizioni di stile e una presunzione di nuova etica (fare il «trottoir» è un lavoro come un altro, la prostituta presta il suo corpo ma difende la propria anima) al cui confronto le ambiguità, mettiamo, di un Resnais e, rispettivamente, l'esistenzialismo degli anni quaranta, acquistano una sorta di classico prestigio. Sarebbe facile, in effetti, smontarlo pezzo per pezzo restituendo ciascuno di essi al testo filmico, letterario, filosofico che l'ha determinato. Ecco scattare, preponderante e frettolosamente subita, la suggestione di Marienbad e affini, col suo stormire e placarsi sonnolento di immagini «belle», con le sue nostalgie ed arcaismi da cinema «d'arte». Esempi, i primi piani mobili e sonori su fondali a fotografia fissa e silente (il bar dell'inizio; i Champs Elysées visti come

una cartolina illustrata attraverso i cristalli di una terrazza); il richiamo al volto di Giovanna d'Arco-Falconetti nel celebre film di Dreyer, cui dovrebbe corrispondere il viso commosso di Nanà, quest'altra «eroina» (la parola è di un noto critico francese) dell'interiore libertà. E per quel che riguarda l'intervento di allusioni letterarie e ideologiche, basti rammentare il già citato succedersi di titoli e sottotitoli premessi ai singoli episodi (una moda che si porta e si porterà molto nei prossimi mesi l'ha adottata nei suoi documentari anche il nuovissimo Jean Herman), nonché il grottesco dialogo fra Nanà e un dilettante filosofo a proposito del rapporto parola-pensiero, con riferimenti a Pascal, Montaigne e altri venerabili. Non saremo certo noi a scandalizzarci per simili infelici contaminazioni, ma scommettiamo volentieri che lo spettatore imparziale di *Vivre sa vie*, a questo punto, non saprà trattenersi dal rimpiangere i doni naturali di Godard, barattati qui con un piatto scondito di cerebrali lenticchie.

Né sarà il caso di stupirsi se i fanatici del nuovo per il nuovo, i giudici che assumono il termine «arretratezza» come motivo di condanna, hanno accolto con insofferenza a Venezia quel vecchiume che a loro è sembrato, malgrado l'indiscutibile bravura di Burt Lancaster, *L'uomo di Alcatraz*: dove la tremenda solitudine dell'ergastolano viene portata alla ribalta e sanata, per eccezione, dal caso singolare del veridico Robert Stroud. «Troppi uccelli ammaestrati» sogghigna sbadigliando il critico Jean Louis Bory, patito di Godard, al ricordo delle tre ore e passa della proiezione: quasi che dietro le vicende dei passerotti e dei canarini non esistesse il riscatto di una libertà un po' più preziosa di quella di Nanà. Il fatto è che, a ben riflettere, cominciamo a sospettare che la forma più allarmante della famigerata alienazione corra per tutt'altra strada da quella che additano i deprecatori dell'invasione industriale e pubblicitaria; e dipenda, invece, dalla scarsa resistenza che noi opponiamo ai miti del successo, alle sirene snobistiche dell'anticonformismo per programma, al ripudio frivolo del passato. Che è, in fondo, paura del futuro.

ANNA BANTI

È uscito il numero 14-15 de

L'APPRODO MUSICALE

Lire 1.500

dedicato a J. S. BACH, con scritti di Alberto Basso:

- Il corale organistico di J. S. Bach
- Prospetto cronologico della vita di Bach
- Prospetto cronologico delle opere di Bach
- Le melodie dei corali
- Bibliografia
- Discografia

Il fascicolo corredato da numerose illustrazioni, contiene inoltre:

- Piero Santi: *Vita musicale radiofonica*
- Guido Turchi: *I quaderni di conversazione di Beethoven*

Condizioni di abbonamento annuo (4 numeri): L. 2.500

I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800 - intestato alla

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

VIA ARSENALE, 21 - TORINO

Questo il «Sommario» del

TERZO PROGRAMMA

n. 3-1962

PROBLEMI DI ATTUALITÀ:

- La Spagna: Un enigma storico
- L'espansionismo coloniale francese dalle origini alla prima guerra mondiale

di Girolamo Arnaldi

di Romain Rolland

STUDI CRITICI:

- Cesare Pavese
- I profeti della crisi europea:
 - Oswald Spengler
 - Ortega y Gasset
 - Julien Benda
 - Johan Huizinga
 - Gli italiani e la crisi europea
- Narratori neo-africani
- Teologia o filosofia della storia?

di Geno Pampaloni

di Vittorio Frosini

di Renato Treves

di Norberto Bobbio

di Enzo Paci

di Eugenio Garin

di M. L. Spaziani

di E. Balducci

CRONACHE

- Leo Trotzki: "Stalin"
- Mito e immagine - La pittura di Carlo Levi nella Torino antifascista
- Fenomenologia e romanzo: Robbe-Grillet e Butor - Filosofia e pittura Zen
- Renzo De Felice: Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo

di Ignazio Silone

di G. C. Argan

di Enzo Paci

di Renato Crispo

MUSICA

- Invito a Schönberg
- Testi scritti, tradotti o adattati per la radio
 - Teatro, narrativa, poesia*
 - L'uomo cattivo (quando parla attraverso la bestia)
 - La valle delle tenebre (monologo drammatico)
 - L'altro regno (racconto)
 - Poeti greci del '900

di Luigi Magnani

di Stefano Landi

di Wystan Hugh Auden

di E. M. Forster

di F. M. Pontani

Prezzo del fascicolo: L. 750

In vendita nelle migliori librerie e nelle edicole principali.

Per richieste dirette rivolgersi alla:

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

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

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