

L' APPRODO LETTERARIO

20

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 20 Anno VII, Ottobre - Dicembre 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

S O M M A R I O

N. 20 (nuova serie) - Anno VIII - ottobre-dicembre 1962

RICCARDO BACCHELLI	<i>Ricordo di Baldini - Saluto degli amici</i>	pag. 3
EMILIO CECCHI		
GEORGES POULET	<i>Il tempo d'un lampo</i> (trad. di Sandra Giannattasio)	» 11
PIERO BIGONGIARI	<i>Intervista con Georges Poulet</i>	» 35
DIEGO VALERI	<i>Poesie</i>	» 39
CLAUDIO GORLIER	<i>William Faulkner, la Genesi e la Redenzione</i>	» 42
ALFONSO GATTO	<i>Poesie</i>	» 69
GIUSEPPE DESSÌ	<i>Commiato dall'inverno</i>	» 74
ROBERTO TASSI	<i>Dolore e mito di Sironi</i>	» 79

LE IDEE CONTEMPORANEE

CARLO BO	<i>Problemi di cultura religiosa</i>	» 91
PIERO BIGONGIARI	<i>La disperazione, oltre che la speranza</i>	» 95
LUIGI BALDACCI	<i>Narrativa in crisi</i>	» 98
LAMBERTO PIGNOTTI	<i>Opera aperta o semiaperta</i>	» 100

DOCUMENTI

RICCARDO BACCHELLI	<i>La serva della Madonna</i> (atto unico)	» 105
--------------------	--	-------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 141
GIULIO CATTANEO	» » <i>Narrativa</i>	» 144
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 147
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 150
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 152
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 155
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 158
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 161
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 164

Illustrazioni: MARIO SIRONI E FRANCIS BACON

Ricordo di Antonio Baldini

SALUTO DEGLI AMICI

È stato stanotte, nel sonno; i suoi di casa l'hanno trovato addormentato nella morte, nella pace.

Io non dirò la parola di una consolazione futile, quando non è assai peggio, vile o blasfema: — Non ha sofferto; non se n'è accorto.

Da più anni Antonio Baldini era stato toccato, e a più riprese, dalla infermità del cuore a cui ha soggiaciuto: e l'aveva potuta superare e dominare con vigile e severa prudenza e pazienza. Era dunque avvertito; sapeva. Lo ricordo perché ciò significa varie cose. Intanto, che quando una persona a cui siamo affezionati si riprende, come si suol dire, da uno di cotesti pericoli, la vita così recuperata appare più apprezzabile che se non fosse mai stata in pericolo, e la morte duole anche perché se n'è trepidato.

E Baldini aveva saputo riprendersi e rinfrancarsi dallo sgomento della natura toccata dalla morte, con pazienza tanto più vigorosa e virile quanto più aliena e sdegnosa di iattanza e di magniloquenza, anzi vestita, e credo fu il segno che in lui la salute s'era rinfrancata, anzi vestita di un sorriso, smorzato sì ma limpido e coraggioso. E dal sorriso che era e non era più quello suo consueto, un che di più fermo e più coraggioso, che non chiedeva di essere incoraggiato, e d'illudersi, ricusava con un tratto virilmente arguto ed evasivo, mi diceva allora, mi dice oggi più che mai, quanto egli abbia pensato e si sia preparato al trapasso.

Sono di quelle cose di cui si prende coscienza soltanto dopo. Era l'espres-

sione sobria, torno a dire virilmente evasiva, di una superiore e profonda e intima discrezione dell'animo vigoroso, con la quale il coraggioso soldato, il ferito delle trincee carsiche, sfiorava ed evitava il discorso della sua ferita e della sua personale esperienza d'una guerra a cui ha dedicato quel libro ch'è tanto ricco di sentimento quanto esente di compiacenza individuale.

Che tale riserbo d'una sensibile e sensitiva discrezione sia stato elemento non agevole nel travaglio d'uno scrivere, come quello baldiniano, tutto votato, e in parte sacrificato, all'idea e al gusto della facilità difficile, della lindezza e gaiezza di stile studiosamente semplice e chiaro e terso, è una cosa palese nella pagina tanto cordiale, di lieve tocco, di piano e armonioso andamento di Baldini.

Ma c'era un segreto diverso e più intimo, e non facile a portare nel lavoro e nella vita, dal quale Baldini rifuggiva di discorrere, pur non dispiacendosi se veniva scoperto o dichiarato. In lui non soltanto il diarista, il cronachista vagante e, ad arte, svagato, del diario e della cronaca quotidiana d'una pur intenta e intensa vita letteraria, ma anche il critico studioso, ma anche l'artista e scrittore inventivo ed espressivo, non consentivano di manifestarsi intieramente, e sempre si coprivano dietro lo schermo lieve ed arguto, a volte quasi un po' scontroso e dispettoso, del dire per accenni fuggitivi, del dire e non dire: soprattutto del non dir mai tutto, anzi del dir meno di quanto andava detto, per paura di dir troppo.

Questa è l'affettuosa critica, diciamo il rimprovero affettuoso che si può fare tanto al *Michelaccio*, per esempio, quanto agli studi ariosteschi di Baldini. Il quale ad essa si sottraeva, compiaciuto e confuso insieme della stima che la dettava.

Il pensiero torna agli anni della prima gioventù fervida di propositi e di scoperte nei romani pomeriggi "da Aragno" e nelle grandi camminate notturne; torna ai tempi concordi, e anche a quelli discordi, dei quali non voglio tacere perché posso e debbo pur dire che alle asprezze della discussione e del dissenso, il riserbato, il misurato, il taciturno Baldini rispondeva col fatto d'una generosa amicizia indefettibile, tranquilla, che di quelle asprezze prendeva la più nobile rivalsa, mostrandosene, insom-

ma, non perturbato, ignaro anzi, con animo davvero onesto e superiore.

Un uomo civile, un amico umano, un intelletto chiaro e robusto, uno spirito nobile molto più di quanto consentisse, non che a dire, a lasciarsi dire.

E ora che, come egli direbbe con uno di quei modi del dire popolare di cui la sua prosa è tanto gaia e cordiale; ora che se n'è andato anche lui, dirò la lode che gli farebbe piacere e dalla quale non stornerebbe l'animo né lo sguardo. In una vita, molto più che non apparisse e non volesse apparire e dichiararsi, intenta e laboriosa, di assiduo travaglio interno e di molto difficile contentatura artistica, in una lunga esperienza quanto meno agevole tanto più difesa dal sorriso e dallo scherzo, Baldini ha serbato sempre, e più sicura, più chiara, più sensibile che mai, la finezza e l'alacrità e la freschezza del sentire letterario e poetico. È un fatto non pur estetico ma morale; è il dono di una pura, superiore, umana ed umanistica buona fede di uomo dell'arte e di uomo di lettere. È ciò che fa ben triste non pure agli amici e agli estimatori, non pure ai vecchi compagni, ormai così pochi superstiti, di gioventù, ma ad ogni persona civile e bennata e pensosa della nostra letteratura, la dipartita di Baldini, e l'ultima parola che gli diciamo con l'animo costernato e con l'angustia della pena nel petto: « Addio, Baldini; addio, amico di gioventù fra i nostri cari e buoni; addio, Baldini ».

6 novembre 1962

RICCARDO BACCHELLI

La sempre più scarsa presenza, ed in certi periodi addirittura l'assenza degli scritti di Baldini, nei giornali e nelle riviste dove egli era stato più solito di collaborare, avevano ormai fatto capire ai lettori, da cui egli era desideratissimo, che dietro a quel silenzio covava qualcosa come una stanchezza, una rinuncia, una mortale malattia. E la malattia ha finito con l'avere, improvvisamente, ragione di un'età che non poteva ancora dirsi grave, e d'un temperamento che, sotto l'apparenza pigra e svagata, era invece laborioso quanto robusto.

Così affezionato a Roma era stato Baldini, incantato delle sue bellezze, e instancabile a raccontarle, che quasi tutti lo credevano quirite, mentre era d'origine romagnola. Ma a Roma era nato (1889); le sue residenze all'estero (in Alta Slesia, a Parigi, ecc.), o in parti diverse d'Italia, malgrado la professione giornalistica, furono poche, e di non troppo lunga durata. E della sua esistenza si compone un'immagine complessiva, piena d'ordine, di calma, di affetti profondamente e quietamente sentiti; soprattutto di un senso di riserbo e di discrezione, che ne fa una cosa sola con la sua arte, e che ha avuto conferma anche dalla sua maniera silenziosa e serena di prendere commiato dal mondo.

In realtà, ricordando Baldini, il piacere che ci viene dalla sua arte, tende a confondersi ed a fare illusoriamente una cosa sola con quello che ci viene dalla sua biografia. E il perfetto saggio intorno a lui dovrebbe essere composto un po' alla maniera del Vasari, dove tratta di qualche pittore « uomo piacevole ». Con questo, che nel Vasari gli artisti più adorni di piacevolezza non erano sempre i più adorni di pittura; mentre qui il pregio è da tutte e due le parti. Un certo abuso di risoluzioni autobiografiche avrebbe forse potuto notarsi nei primi scritti che il Baldini intitolò: *Fatti personali*, *Maestro pastoso*, ecc. Come tutti i giovani, egli portava la propria personalità legata e fissa davanti a sé. Credeva di poterne godere e comunicarne una visione aneddotica. In quanto ancora era meno Baldini, non faceva che ragionare di Baldini, o di ciò che poteva supporre che fosse Baldini. Con i ritagli della propria esperienza e del proprio autoritratto, componeva una mescolanza variopinta e caleidoscopica, graziosamente vertiginosa, sul genere dei *Bal Tabarin* di Gino Severini o degli arabeschi di Francis Picabia.

È il periodo dei *Salto di gomito* e di *Umori di gioventù*, che furono pubblicati un po' più tardi. Uno spirito di satira e parodia letteraria poteva introdurre qualche ordine in cotesto raffinatissimo caos; ma anche meglio e più rapidamente vi provvide la forte ed agile sensibilità visiva del Baldini, come successivamente venne rivelandosi nelle *Passeggiate romane*, con le quali il suo nome prese un primo, effettivo contatto col pubblico. Fino a che ci si mise di mezzo la guerra. La guerra del 1915-18 fu infatti la vera occasione che fece scrivere al Baldini il suo primo libro nel quale non c'è che da ammirare: *Nostro Purgatorio* (ristampato, accresciuto, nel 1953), e destinato a rimanere uno dei suoi più belli.

Per artisti della specie del Baldini, di Soffici, di Apollinaire, del Giraudoux, che cosa può dirsi che fosse stata la guerra? In primo luogo, essi pagarono di persona; ma ciò riguarda la loro lealtà e bravura, non la loro fantasia. Alla loro fantasia la guerra si presentò come una successione di incredibili incontri materiali e morali, di associazioni quasi magiche, di munifiche facilitazioni offerte alla libertà immaginativa. La guerra li mise fuori della monotonia e della umiliazione borghese, offerse loro le suggestioni del contrasto e dell'avventura. Essi vi appresero a trasformare in gusto di contemplazione e in possesso di gioia lo stesso invito di morte. Con quale arguzia argentina Giraudoux parla dei compagni che entrano in azione per la prima volta, e «accendono più teneramente la loro sigaretta»; o di quelli che «all'alba, in trincea, si passano con mille raccomandazioni dei piccoli specchi, come se fossero le più preziose particelle del giorno che nasce».

Quanto a Baldini, allora venticinquenne, si dovrebbe citare con un lusso qui impossibile; se in gran parte *Nostro Purgatorio* non fosse presente nel ricordo dei migliori lettori. Quanta dolcezza ed astuzia in quello stile. Da un aggettivo colto nei *Fatti di Enea*, nel *Novellino*, o nei *Cantari* della *Pulzella gaia* o della *Donna del Vergiù*, il Baldini sorridendo sa accennare verso nuovissime popolarità e delicatezze. Un attendamento: «La luna batteva sulle piccole tende allineate giù pel colle, come in certe figure della Storia sacra. Di lontano, a tratti, si sentiva la fucileria crepitare sull'Isonzo: non si sarebbe detto più d'un forte rompere d'acqua in fontana». O con altrettanta felicità che in coteste grazie ariostee e raffaellesche, in questo

disegno orientale: « Nelle tappe notturne, che levavano gran nebbia alla luna sulle strade dov'era un tenebroso transito di carreggi e d'artiglieria, io studiavo quei cieli di madreperla in ogni venatura, e trovavo queste cose buone a contentarmi, grazie alla Cina. Una sera vidi un uomo con una lanterna girare tra i canneti » ... O dove forse ripensò all'Abba: « Fucilate perdute in pianura facevano tanto spesso venire in mente i pomeriggi delle domeniche di caccia, quando ogni sparo dà la campagna così vaga e riposata. Gli echi del monte si trastullavano... ».

È presuntuoso dire d'un poeta, d'uno scrittore, d'un artista: « Questo è il suo più bel sonetto, il suo più bel romanzo, il suo quadro più bello ». Tanto più presuntuoso trattandosi di artefice dottissimo e prudentissimo come il Baldini, nella cui produzione di almeno una ventina di opere, non sono mai soluzioni di continuità, né troppo notevoli alti e bassi. Basti ricordare per la costanza del livello, il picaresco e coloratissimo divertimento del romanzetto di *Michelaccio*, dove il Baldini abbozza una sorta di piccolo mito della sua pretesa « infingardaggine »; o i capitoli sulla bellezza e altre virtù delle donne, che battezzati dapprima: *La dolce calamita*, accresciuti divennero: *Beato fra le donne*, un altro dei più popolari libri baldiniani; mentre *Rugantino* è un copioso volume descrittivo particolarmente dedicato a Roma. E tuttavia, le tre opere ora ricordate non sono incluse nella raccolta antologica: *Il libro dei buoni incontri di guerra e di pace*, che sembrerebbe dover considerarsi quella di maggior sostanza; dove ritroviamo l'edizione ampliata di *Nostro Purgatorio*, unitamente ad *Amici allo spiedo*, e ad una larghissima serie di città e campagne italiane, che un tempo, in minor mole, portava il titolo: *Italia di Bonincontro*.

Nostro Purgatorio, come s'è visto, è l'incontro del giovanissimo Baldini con la guerra, nella quale si tempera e perfeziona anche la sua capacità artistica. *Amici allo spiedo* è l'incontro, che quasi sempre avviene nel corso della giovinezza o nella prima maturità, di quel limitato numero di compagni di lavoro ed amici più intrinseci, con i quali siamo destinati a fare un pezzo di strada insieme. Ultimo infine, in questo *Libro dei buoni incontri di guerra e di pace*, l'incontro col paesaggio e le città principalmente dell'Italia centrale

e meridionale; con speciale attenzione a Firenze dove, oltre che dalle opere d'arte, dai monumenti e tante altre cose, il Baldini era attratto dalle amicizie letterarie. A questa successione di motivi e occasioni corrisponde, dapprima meno sensibile, eppoi con evidenza crescente, l'evoluzione dello stile, che si fa sempre più mosso, leggero ed arioso, con apparenti trascuraggini e sprezzature, le quali invece risultano in stupende eleganze.

La schidionata degli amici: Soffici, Papini, Ungaretti, Oppo, D'Amico, De Ritis, Monelli, ecc., viene servita in tavola dal Baldini con un piglio cordialmente umoresco. Ma ad una di quelle amate figure l'autore si dedica in tono particolare, con animo commosso, e con discorso più lungo e affettuoso. Si tratta di uno scritto assai ampio, che rintraccia vissuti ricordi e documenti vari, riguardanti il pittore fiorentino Armando Spadini, precocemente scomparso nel 1925, ed al quale la confusione intellettuale dell'epoca non solo ebbe negato in vita il meritato successo, ma troppo avaramente ha misurato anche il riconoscimento postumo. Alle quali pagine sullo Spadini, gli studiosi e critici d'arte, allorché domani i loro cervelli avranno finito di snebbiarsi, si dovranno rifare, per approfondire la conoscenza dell'ottimo artista, al quale il Baldini giustamente dedica tanto affetto e ammirazione.

È ovvio che uno scrittore del gusto di Baldini sarebbe stato inconcepibile, senza la più sottile preparazione letteraria e stilistica. La profonda pratica dei testi, che si riconosce ad ogni riga, è accompagnata da una intelligenza critica che al modello del Croce aveva forse anteposto quello del Sainte-Beuve, e che comunque, per alcuni autori preferiti come l'Ariosto, il Firenzuola, il Leopardi, il Manzoni, il Carducci, consentì al Baldini di scrivere pagine e libri vivacissimi (*Ludovico della tranquillità*, *Il Sor Pietro e Tutta di tutti*, «*Quel caro magon di Lucia*», *Cattedra d'occasione*, *Fine Ottocento*, ecc.). Altrettanto dovrà dirsi delle sue cronache di viaggio: *La vecchia del Bal Bullier*, *Diagonale Parigi-Ankara*, ecc., ed altri servizi giornalistici cui la sua penna sapeva prestarsi senza rinunciare a nessuna delle qualità superiori.

Intorno a quella che poté aver l'aria d'una sorta di frattura prodottasi, dopo l'ultima guerra, nei rapporti fra questo scrittore e la parte più sedicen-

temente intellettuale del pubblico, sarebbe difficile fare migliori osservazioni di quelle di Carlo Bo in un articolo: *Non fu soltanto letteraria la dignità di Baldini* (« Europeo », 18 novembre 1962). L'intimo appartarsi di Baldini, ch'era poi al fondo del suo ironico conformismo, rispondeva alla stessa sincerità che gli aveva impedito e gli impedì sempre di correre senza convinzione dietro a tutte le novità sia estetiche che politiche, ed insomma « di mettersi la maschera e tradire se stesso ».

Quella frattura, del resto, non si sarebbe davvero sentita né sospettata, la mattina del funerale. Nonostante un vento ciclonico e il susseguirsi di paurosi diluvi, era accorsa alla casa di Baldini anche da altre città, una quantità di brava e notissima gente che ad ogni costo aveva voluto portare l'ultimo saluto ad una così nobile figura letteraria ed umana. Il ricordo di quel funerale sotto la tempesta mi fa più consapevole di quanto ancora resterebbe da dire di Baldini. Compagni di lavoro durante tanti anni, gli diamo qui brevemente il nostro addio; quasi ancora increduli di una perdita che, quanto più temuta, ci ha colpiti con più violenta percossa.

EMILIO CECCHI

IL TEMPO D'UN LAMPO

STUDIO SUL ROMANZO DI BERNANOS

« D'altra parte tutto avvenne nel tempo d'un lampo ».

L'Imposture, p. 348.

I.

Al principio, la notte. E prima che al momento dato, in Bernanos, il lampo dell'azione venga a illuminare il fondo del quadro, quali dettagli il pensiero vi potrebbe scoprire o riconoscervi? Nulla all'inizio appare, tutto resta inguainato nell'indecomponibile oscurità originale. Oscurità: non la si saprebbe definire; semplice nerezza, assoluta indistinzione di forme. L'apparizione del personaggio, anche a supporre che l'autore abbia voluto porla nei primi segni dell'opera, è d'un'ombra che la precede, e da cui non si svincola che per intagliarvisi. In Bernanos, l'essere umano non compare mai nel seno d'un mondo già conosciuto. Nessuna assuefazione al luogo né all'ambiente, prepara la mente a capire l'uomo che vi sorge. È senza transizione ch'egli passa dalla notte al giorno. Eccolo sboccare come da un tunnel, con l'aria stravolta di chi non è avvezzo alla luce. È questa privazione che colpisce da principio. Qualche cosa delle tenebre abitate a lungo s'attacca ancora alle pieghe di quella maschera; e l'occhio che contempla il sopravvenuto, sorpreso dal modo brusco dell'apparizione e dall'assenza di ogni notizia relativa alla sua storia, si rifà indietro, cercando invano nel buio da cui è sorto, la spiegazione della sua persona o almeno della sua venuta. Eccoci così, lontano il più possibile da Balzac e da quasi tutti i romanzieri che lo hanno seguito. Poiché all'inverso di ciò che avviene nella *Comédie Humaine* e, anzi, in tutto il romanzo del diciannovesimo secolo, qui ciò che colpisce, non è un uomo collegato a un mondo, poggiato all'insieme delle strutture che costituiscono la sua realtà sociale e storica, è invece un essere privo di corroboramento e di base, nudamente addossato alla sua notte iniziale. Per capirlo, c'è un mezzo: è piegarci, come lui, all'ignoranza e all'accecamento che sono gli effetti diretti della notte da cui sorge.

Al principio, c'è dunque la notte. Ma, la notte? La notte è assenza di forme. In un buio d'inchiostro che si stende da tutte le parti con la densità di una presenza carnale, inutil-

mente l'occhio cercherebbe qualche particolare che lo *ragguagli*. Tuttavia c'è qualche cosa. Lo spessore stesso dell'ombra sembra conferirle una specie di trama. Una realtà, se non visibile, almeno terribilmente tangibile, si svela per la pressione occulta che esercita, e in cui, in ogni punto, tutto quanto il peso della massa si fa sentire. È come se l'essere si scoprisse non nelle sue proprie caratteristiche, ma al contrario, mancando queste, solo nella oscura occupazione dello spazio col suo volume.

Tuttavia un movimento percorre la massa indistinta.

È un moto il più possibile lento.

Movimento che si dirige verso il basso — ma *diretto*, sarebbe ancora dire troppo — un movimento cieco, che tentenna, che cede più che non proceda, che avanza con l'andatura solenne e impercettibile dei fiumi di fango o degli increspamenti dei terreni in marcia. Movimento che cessa poi ricomincia — instancabilmente — come se fosse dotato di una inesauribile forza che si ripete.

L'esatto equivalente nel riso di M. Ouine morente:

Ciò non si alzava, scorreva dall'ombra come un sottile filo di fango, inafferrabile, perenne, era senza principio né fine⁽¹⁾.

Questo riso è l'ultimo stato della coscienza umana, ridotta a non essere più che un singulto, uno sghignazzamento reiterato, il ricominciamento di una azione che, agli occhi stessi di chi la compie, è da quel momento, per sempre, vuota di senso. Alla continuità del luogo, della massa uniforme che è la notte, s'aggiunge dunque la continuità d'un tempo che, come in tanti passi di Baudelaire, Flaubert o Mallarmé, è quello della sempiterna continuazione, del vaglio disperato dell'esistenza.

È il tempo, per esempio, che ha vissuto e descritto la madre di Steeny: « Successione monotona di avvenimenti futili, simile allo *spiegamento del mare su una china piana* »⁽²⁾.

China piana! L'uniformità della vita è dunque legata alla quasi assenza di moto, alla lentezza con cui si compie lo spostamento delle cose. Insensibilmente l'essere è inghiottito nelle profondità.

Così l'abate Donissan:

Gli sembrò di sgusciare nel silenzio, d'una cosa obliqua, dolcissima. Poi, ad un tratto, la stessa durata di quello sgusciare lo spaventò; ne misurò la profondità⁽³⁾.

Del pari Cénabre nell'*Imposture*:

L'esultanza della giovinezza non è più, né la sua speranza avida, ma la *china* una volta presa, la vita scorre nello stesso senso, come *trascinata dal suo peso*⁽⁴⁾.

Il solo moto che si percepisca è qui quello per il quale l'essere umano cede alla propensione che lo spinge. Un moto che è passivo, come di prostrazione.

Il tema del tempo e del luogo è legato dunque a quello della *noia*. Suggerisce l'imma-

gine di un progressivo rallentarsi dell'esistenza, di un infittirsi, di un appesantirsi dello spirito, preso nelle insidie del suo proprio ristagno. Ma la noia non è soltanto legata in Bernanos a quella di una immobilizzazione graduale; è associata in modo espresso all'idea dell'imputridire. « La noia, dice Bernanos nel *Journal d'un curé de campagne*, è lo stato dell'uomo... È una disperazione abortita, una forma torpida⁽⁵⁾ della disperazione, che è senza dubbio come il fermento di un cristianesimo decomposto »⁽⁶⁾.

E altrove, nello stesso romanzo:

Perché se la specie umana deve perire, perirà di disgusto, di noia. La persona umana sarà stata rosa lentamente, come una trave da quei funghi invisibili che, in poche settimane, fanno d'un pezzo di quercia una materia spugnosa che il dito buca senza sforzo⁽⁷⁾.

La noia è dunque un fenomeno di lenta disgregazione. E, se si vuole, il passaggio dallo stato solido a uno stato semiliquido. Tale il mutarsi a cui sono sottoposte le anime dopo la caduta. I santi stessi sono minacciati da questa liquefazione:

Supponete che una santità abbia qualche faglia, qualche fenditura da cui s'insinui la noia... Ecco, la santità è avvelenata a poco a poco, imputridita, *liquefatta*⁽⁸⁾.

Come un fermento od un acido, la noia rode l'anima, o peggio, ne trasforma la trama, ne mina la resistenza, le toglie solidità e consistenza. Se nell'universo di Bernanos sembra, di primo acchito, che nulla non abbia durezza né stabilità, è perché ogni cosa vi è tuffata nella noia, la quale affloscisce quanto tocca. Sotto la sua azione, dappertutto l'essere è come accasciato su se stesso: s'è fatto *floscio*:

La noia dell'uomo viene a capo di tutto, signor abate, *affloscerà la terra*⁽⁹⁾.

« Scivolamento quasi insensibile dalla vita alla morte »⁽¹⁰⁾, « spiegamento d'un fiotto nella notte scura »⁽¹¹⁾, « il camminare monotono attraverso il tempo »⁽¹²⁾, sono alcune delle espressioni che Bernanos usa per descrivere questa tetra durata iniziale. Eccone la descrizione più commovente. È in una conferenza del 1927. Si intitola *Une vision catholique du réel*, e Bernanos vi sottolinea la sua intenzione di rendere evidente nei suoi romanzi il carattere torpido e flaccido delle anime immerse nel male:

Accadono molte cose in quelle coscienze, e delle meno confessabili, ma è uno scorrere monotono, uno scivolamento silenzioso indefinito d'acqua limacciata. Nulla che resista, che faccia sbarramento, nessun ri-ucchio, nessuna schiuma. Il Male passa attraverso quelle anime come attraverso un crivello.

E Bernanos aggiunge:

Da dove viene che essi sprigionino questa enorme noia⁽¹³⁾?

Imputridire, ammoscire, scolamento, liquefazione: ecco le tappe che l'essere percorre successivamente in preda alla disgregazione. Ma al limite, il liquefarsi si fa quasi totale. L'essere umano perde la sua fermezza, la sua nettezza, l'ossatura. Non è che una forma che torni allo stato informe, una pasta che cola, simile alla medusa arenatasi sulla spiaggia:

Talmente il mondo del Male sfugge, insomma, alla presa del nostro spirito!

D'altra parte, non riesco sempre a immaginarlo come un mondo, un universo.

Sempre non sarà che un abbozzo, l'abbozzo di una creazione orrenda, abortita, all'estremo limite dell'essere. Penso a quelle *buche flaccide e traslucide del mare*⁽¹⁴⁾.

« Temo di essere fiacco... », scriveva già nel 1906 Bernanos a un prete che era il suo confessore e maestro. La paura del fiacco e del flaccido è, in lui, la paura essenziale. Corrisponde all'orrore del vischioso in Sartre. Per l'uno e per l'altro qui loro malgrado trapela l'angoscia della coscienza che si scopre mentre sta per essere inghiottita dal mondo delle cose con il quale, e per sempre, potrebbe confondersi. Ma in Sartre l'angoscia ha l'aspetto dell'invischiamento, cioè della solidificazione progressiva, dell'infittirsi del pensiero, dello affondare finale per sabbie mobili dell'anima nella materia; invece in Bernanos, presenta l'aspetto contrario, d'una metamorfosi dell'essere in una entità senza coesione, fattasi così, fuggente e colante.

Si vede, ad esempio, in M. Ouine. Chi è, cosa sia, non si sa. E nel momento in cui è scorto, ha già da molto perduto ogni sua caratteristica. Non è più nessuno, ma è pronto ad assumere indifferentemente la forma di non importa quale persona. È giunto allo stato indiviso e amorfo: « come quelle *viventi gelatine del fondo mare*, egli dice, così galleggio o assorbo »⁽¹⁵⁾; una frase che ripete con orribile ammirazione il suo discepolo Steeny.

Il punto d'approdo dell'evoluzione dell'essere è dunque il suo trasformarsi in una gelatina o in una pasta, la liquefazione. Ora se di questo fenomeno non si ritenesse che il termine, esso potrebbe concepirsi come un movimento di epurazione, il mezzo per cui l'anima raggiungendo una passività superiore, si fa docile alle sollecitazioni della grazia, come acqua corrente alle sollecitazioni del terreno. Il vocabolo liquefazione non è del vocabolario della pietà quietista? È inutile dire che in Bernanos significa una cosa molto diversa, e persino l'inverso esatto della grazia. Di primo acchito almeno, nulla di meno quietista della religione di Bernanos. Per l'autore di *Sous le soleil de Satan*, ogni vita di devozione è in primo luogo un'attività, una attitudine militante dell'anima. Al contrario, per lui, la vita degli spiriti tiepidi, dei riprovati, è scolamento, una passività. Lungi dall'approdare, come in Mme Guyon o Fénelon, alla metamorfosi dell'anima in un'acqua santa e chiara, la passività che liquifica di cui Bernanos parla scarica l'essere, alla fine dei conti, in una pianura

cupamente paludosa. Là, come le acque stagnanti della casa Usher, marciscono « le acque dormienti e putride dell'anima »⁽¹⁶⁾.

Al termine della china, al termine dello scolamento, c'è dunque l'arresto definitivo di ogni attività fisica e morale. L'essere si rapprende. Diviene un'acqua morta, impura, nauseabonda. Non è dunque inesattamente che Bernanos impiega, per rappresentare l'inattività finale degli esseri *presi* nel male, l'immagine di una pasta, o, più spesso, l'immagine del fango. È che gelatine, paste, fango, sono fluidi spessi. Cedono più che scorrere. All'estremità della china, si stendono, costituendo una specie di lago.

È il lago di fango. L'espressione è di Bernanos. La usa a più riprese nei passi specialmente carichi di senso:

Il mondo del peccato affronta il mondo della grazia come l'immagine riflessa di un paesaggio, all'orlo di acque nere e profonde. C'è una comunione dei peccatori. Nell'odio che i peccatori si portano gli uni agli altri, nel disprezzo, si uniscono, si abbracciano, si confondono, non saranno più un giorno, agli occhi dell'Eterno, che *quel lago di fango per sempre vischioso* su cui passa e ripassa invano la marea d'amore divino...⁽¹⁷⁾.

Basta una piccola pietra, che cada dall'alto, per rivelare il *lago di fango* che in silenzio monta nel fondo di noi⁽¹⁸⁾.

Il lago di fango è dunque il mondo del peccato. Le sue acque putrescenti si stendono dovunque, ricoprono tutto. Una tenebrosa uniformità, a perdita d'occhio, vi si manifesta. Nulla giunge a diversificarne la monotonia. Si direbbe che lo spazio come il tempo siano ridotti a non essere più di una continuità negativa, dove l'essere, qualunque cosa faccia, o dovunque vada, si ritrovi sempre nello stesso luogo, nell'identico momento. Colpisce che quest'universo dell'uniformità e del fango, sia quello di cui all'uscita dell'adolescenza Bernanos fa subito e per anni esperienza, in tutta semplicità facendo la guerra delle trincee. Perché il mondo del fango è all'inizio, cronologicamente, lo spazio in cui si sguazza nella melma del fronte: « Sempre la stessa carta », scrive Bernanos alla sua fidanzata nel 1917, « *sempre lo stesso fango*, sempre nella nebbia o nella pioggia, la stessa linea invarcabile di fil di ferro e di baionette, gli stessi cannoni, la stessa vita e la stessa morte! E quasi inutilmente l'anima si sforza di prendere coscienza di se stessa in mezzo a questa immobilità del nulla ... »⁽¹⁹⁾.

Singolare è vedere così il futuro romanziere trovare nei paesaggi della prima grande guerra l'immagine essenziale, quella che proietterà più tardi in tutti i suoi romanzi. Immagine di un mondo persino meno sanguinante che fangoso, in cui la coscienza si impanzana e passa alla « immobilità del nulla ». In fondo a Bernanos, infatti, come una distesa d'acqua pesante che minacci di coprire tutto, di tutto pareggiare, di ricondurre tutto al medesimo stato indiviso del pensiero sonnolento, c'è, a dispetto di un ardore prodigioso,

la tendenza contraria, frenata a stento, forse antecedente, ed è il voto profondo di piantare tutto lì e di rinunciare per sempre all'azione: « Un nulla m'agita e mi fa sognare, ma questo movimento dura lì tre giorni, quattro, un mese, e *l'acqua si calma e torna dormente come prima* »⁽²⁰⁾. Questa pigrizia è nel fondo dell'anima, eppure è ciò che bisogna l'anima si strappi. Essa è il punto segreto verso cui convergono le debolezze e le stanchezze dell'essere, il bivio dove, nella inerzia, lo spirito ritrova una solidarietà con i suoi fratelli di miseria. Cioè ancora, il lago di fango è insieme il *luogo* e il *tempo* del male: distesa dove tutto si scarica, da cui nulla evade e in cui le azioni più nere come le rinuncie più vili vengono ad accumularsi come in un fetido serbatoio. Nel mondo di Bernanos, infatti, i delitti non si cancellano. Anzi si direbbe che per il fenomeno d'invisibile e continuo scivolamento di cui si è già visto la manifestazione ripetuta, essi si protraggono oltre la loro perpetrazione, sotto forma di una sorda attività, simile a quella che Bernanos descrive nella *Joie*: « Il passato non ci vive più, sembra vi conduca a termine il suo imputridire »⁽²¹⁾.

Il lago di fango è lo sfoggio ultimo del passato nel presente e nell'avvenire. Una serie di cerchi concentrici si esaurisce nell'acqua spessa. È già sulla terra l'inferno:

« Per dare l'idea di un'anima così disertata, dice Bernanos d'un suo personaggio, bisogna pensare all'inferno, *dove la stessa disperazione è stazionaria*, dove l'oceano senza sponde non ha più flusso né riflusso »⁽²²⁾.

« L'inferno di questo mondo è lo stesso inferno. Ne è il portico e il serraglio »⁽²³⁾.

II.

In breve, il romanzo di Bernanos incomincia coll'istituire un tempo e un luogo. Ma il tempo è l'eternità del male, il luogo è l'estensione dove il male *si estende*. Estensione livellata, tempo sempiterno. Ciò che qui colpisce non è che la visione d'un tale tempo, d'un tale luogo sia indicibilmente tragica. È difficile immaginare spettacolo più desolato. Ma quel che colpisce, quello che è unico o quasi nel romanzo europeo, è che lo spettacolo offerto qui sia di una tragicità quasi sprovvista di elementi dialettici. Si direbbe che di primo acchito e per sempre l'ambiente temporale e locale, all'interno del quale l'uomo di solito prosegue una esistenza varia, si sia rappreso come una massa di lava interrotta nella sua corsa, e che, al modo del cadavere consumato di Pompei, non resti più di chi si sia trovato fuso nell'incandescenza immobile, che un posto lasciato in incavo, una forma insieme paralizzata e volatilizzata. Qui non v'è possibilità di mutamento; alcun barlume di speranza; nessun mezzo *naturale* di rompere l'intelaiatura che trattiene l'essere, alcuna fortunata probabilità di evadere dai giorni e dai luoghi. La impossibilità *finale* di uscire da una situazione presentata però come *iniziale*, tale è la strana posizione assegnata all'uomo in un romanzo che

affonda nella mota sino dal primo momento e che, quasi per definizione, vede vietarsi di non potere mai esordire.

Non c'è l'equivalente di opere di questa sorta: salvo, può darsi, le prime poesie di Mallarmé. Lo spirito vi si fissa, a distanza, sopra un ideale da cui è con crudeltà separato. Ma qui nessun ideale, neppure un ideale lontano, è distinguibile, alcuna luce che ne emani non attraversa le distanze; e il solo oggetto di contemplazione che si presenta allo sguardo è un mondo di continuo laido su tutto il campo della sua doppia estensione. Sì, l'universo di Bernanos è bene, almeno nella prima immagine di se stesso che ci consegna, un universo della notte, di una notte così opaca, così decisamente ostile al giorno, che pare essa lo abbia scacciato lontano e che da essa ad esso ora non ci sia più strada.

Non si può concepire situazione iniziale che renda più improbabile il sopraggiungere dell'avvenimento che verrebbe a romperne lo spaventevole incanto immobilizzatore. Di solito, ciò che apre un romanzo è un'imminenza, il presentimento di un'avventura. Ma qui ogni avventura è immediatamente proscritta. Per quanto in basso sia caduto l'essere, per quanto cupa si riveli la prospettiva che gli viene offerta, il ristabilirsi dell'esistenza si avvera sempre possibile. Ma quando si sappia che l'essere è giunto all'imo, che ha raggiunto il livello più basso, più non è concepibile il ricorso. È la situazione descritta nell'esordio dal romanzo di Bernanos. Una situazione che potrebbe, che dovrebbe prolungarsi indefinitivamente, senza che nulla nelle stesse condizioni che la costituiscono, lasci la minima speranza di vederne modificarsi il tenore. Il romanzo di Bernanos è un romanzo che comincia coll'escludere ogni possibilità di cominciamento.

E tuttavia è in quel momento preciso, quando lo spirito non spera più di trovare in esso altro che la tetra reiterazione di uno stato senza uscita, che all'improvviso il romanzo di Bernanos appare come sconvolto da cima a fondo dal più sorprendente fra gli avvenimenti. Come accade quest'avvenimento? Che cosa succede di preciso? Come collegare quello che accade a quello che, prima, non aveva mai avuto luogo? Altrettante domande sconcertanti che, nel medesimo momento, assalgono il lettore. È che la forza stessa dell'avvenimento, sorgente in piena calma, gli dà l'apparenza di un'aggressione. La sua aria di violenza sta innanzi tutto nel fatto che non era atteso. Prima di lui, non c'era nulla, nulla che lo annunziasse o lo preparasse, null'altro che una specie di massa oscura e resistente, la cui sola funzione era di ostruire il vestibolo del racconto. D'un tratto, a dispetto dell'ostruzione, qualche cosa sopraggiunge. E, per il fatto che sopravvenga, il mondo anteriore cambia aspetto. Non è più una massa che occupi tutto il posto, paralizzando il movimento, tappando ogni uscita. È il fondo contro il quale si profila una forma. Tra la situazione originale e il momento in cui scoppia l'avvenimento, un rapporto di contrasto subito si stabilisce, per cui l'una prenda per funzione di mettere l'altro possentemente in rilievo.

Parlando del romanzo di Bernanos in generale, « è sul fango e le tenebre delle vie della terra », scrive Gaëtan Picon, « che rilucono i lampi del dramma soprannaturale »⁽²⁴⁾.

Non saprei descrivere con più precisione la struttura e la dinamica del romanzo di Bernanos. Questo è bene una massa di fango e di tenebre, ma rigate dai lampi di un dramma di cui nulla lasciava prevedere il sopraggiungere. Dapprima una massa, una continuità cupa, statica e confusa. Poi quella cosa breve, che si distacca sul fondo che illumina, e che è il lampo. Solo la incisività abbagliante della irruzione ha il potere di compiere la rottura. Se il lampo si rivela come la più radicale delle forze distruttive, è appunto perché non ha nulla in comune col mondo che illumina e frattura. Il lampo non partecipa, non aduna, non aderisce. Eterogeneo al mondo, vi fa scorrere una crepa. A partire da lui, appare una essenziale soluzione di continuità.

Consideriamolo prima al di fuori di ogni significato metaforico, proprio come lo vediamo sorgere qua e là, nell'opera di Bernanos, nel suo più semplice aspetto fisico, come un gioco di luce, puro elemento di un paesaggio.

Prendiamo in primo luogo, nel romanzo *La Joie*, la descrizione di una camera, da principio scura, poi bruscamente illuminata:

Era una sera dello scorso inverno. Il chiaro smorto riluceva ai vetri della sua povera camera, calava fino al tavolo instabile dove poggiava i gomiti, la mano magra tracciante per aria un segno incerto. *E all'improvviso tutta la luce del giorno morente era rifulsa nel suo sguardo...*⁽²⁵⁾.

Si potrebbe parlare qui di chiaro-scuro, d'un effetto rembrandtiano. Non sarebbe esatto. La luce non patteggia coll'ombra, la strappa, quasi la sopprime.

Ecco ora una descrizione dell'ambiente esterno:

Man mano che la voce aspra si alzava nel vento e nel sole, il vigoroso piccolo giardino la sfidava con tutta la sua forte vita. La brezza di maggio, facendo trascorrere nel cielo le sue nuvole grigie, bloccava a volte al disotto dell'orizzonte il loro immenso gregge. *È il punto nel quale uno sprazzo di luce abbagliante, simile al lampeggiare di una sciabola, radendo tutta la pianura incupita, giungeva al fulgido scoppio nella siepe splendida*⁽²⁶⁾.

Nell'una e nell'altra di queste descrizioni un vocabolo si distacca, il verbo *éclater*, scoppiare rifulgendo. L'irruzione della luce pare avere per effetto di mandare in pezzi il paesaggio, di spezzare senza ritorno la cupa continuità del mondo precedentemente descritto.

Ma questi non sono ancora che drammi della luce. Per quanto possano essere distruttivi, non annientano che stati passeggeri della luce del giorno. Tuttavia hanno anche valore di simboli. Ricordano l'azione sempre folgorante della violenza. Mimano fuori le convulsioni dell'interiorità.

In una lettera del tempo della sua giovinezza, parlando dell'azione esercitata su di lui dal suo direttore di coscienza, Bernanos scrive: «Il tremendo e calmo monaco m'è entrato nel cuore per effrazione»⁽²⁷⁾. È proprio nello stesso modo che descriverà più tardi l'azione di Donissan sopra i suoi parrocchiani: «Conquista; entra nelle anime come *attraverso una breccia*»⁽²⁸⁾.

La breccia: vocabolo essenziale in Bernanos, e che suggerisce nello stesso tempo il carattere irresistibile dell'attacco, e la continuità della cinta difensiva dove essa viene a creare uno iato. Breccia identica a lampo. Penso a Gerico. Un muro crolla e la luce sprizza fuori:

Mi sembrava che una mano misteriosa avesse allora *aperto una breccia in non so quale muraglia invisibile*, e la pace rientrava da ogni parte...⁽²⁹⁾.

Buttatevi avanti quanto vorrete, bisognerà che la *muraglia ceda* un giorno, e *tutte le breccie si aprano sul cielo*...⁽³⁰⁾.

La breccia è dunque al tempo stesso la frattura e l'apertura. Rompe una continuità, dà accesso a una profondità. È l'avvenimento sotto il cui peso crolla il fronte fino ad allora ininterrotto, schierato dalle forze avverse. Lo spazio si scinde. La durata stagnante fa posto a un tempo nuovo, creato dall'insorgere istantaneo di un potere soprannaturale. Il quale fa breccia nell'anima; per la gioia o il dolore di lei, ne forza l'ingresso.

È quello che constata il curato di campagna:

... Nessun ragionamento al mondo saprebbe provocare la vera tristezza — quella dell'anima — o vincerla, *dopo che essa sia entrata in noi, lo sa Iddio per quale breccia dell'essere*⁽³¹⁾.

Del pari, nel momento in cui medita di assalire l'ateismo dichiarato di Cénabre, è una breccia dello stesso genere quella di cui va in cerca l'abate Chevance, girando attorno alla anima nemica, per potervi trovare il punto debole per dove la grazia possa introdursi nel posto che le è rifiutato:

È così che questo prete straordinario, con una tenacia sublime, cercava la sua occasione suprema, lanciava l'ultimo richiamo suscettibile di essere udito. Vedeva, teneva sotto il suo sguardo, toccava quasi l'anima forsennata, colpita a morte; non sperava più nulla dall'anima che un segno, uno solo, dettato appena dalla volontà, appena lucido, qualche cosa come il batter d'occhi che consente, nel volto pietrificato dall'agonia, un nulla, *la breccia dalla quale potesse pesare con tutto il suo peso immenso la formidabile pietà divina*⁽³²⁾.

La breccia è dunque lo iato per dove la forza nuova fa irruzione nell'interno. Ma è anche una apertura che si forma sull'esterno. Una faglia si scava, un pezzo di muro crolla, ed ecco che l'anima scopre uno sbocco impreveduto attraverso il quale esce dal suo rifugio o dalla sua prigionia.

Così la breccia non è soltanto il principio di un'invasione. È il segno di una liberazione.

Improvvisamente il tempo presente non appare più come continuazione del passato. È ora, al contrario, il tempo che vi si sottrae, che se ne svincola. Allora l'esistenza già vissuta si rivela in un nuovo aspetto. È il tempo compiuto, sorpassato, di cui l'essere si disfà come di una parte morta di sé:

Dalla breccia misteriosa, il passato tutto quanto era trascorso come un'acqua...⁽³³⁾.

Una parte della sua vita, quanto piccola la si supponga, non importa!, gli era sfuggita per sempre, una parte di sé era stata, vivente lui, colpita a morte, abolita. Per quale misteriosa ferita, *per quale breccia aperta dell'anima* essa era scivolata nel nulla⁽³⁴⁾?

D'un tratto, il passato può scivolare nell'oblio e nel non essere. La breccia è allora il segno della denudazione dell'anima, del suo brusco isolarsi nel tempo presente. Di questo ruolo drammatico liberatore non vi è passo più mirabile di quello in cui si vede l'abate Cénabre, al principio dell'*Imposture*, prendere coscienza di aver perduto la fede:

Il vuoto che si apre, il vertiginoso tuffo strappa finalmente una parola all'abate Cénabre:

— Dio! disse.

Ma allora... un colpo assestato non giunge più pronto... appena cancellata nell'aria la parola inconsistente, un silenzio inaudito, formidabile, cadde su di lui come una massa di piombo. Tale fu l'improvvisa precipitazione dell'attacco, e così totale quel subitaneo sgomento dell'anima, che egli si gettò fuori dal letto, scappò... La camera viveva ancora all'intorno la sua pallida vita luminosa, ogni oggetto al suo solito posto, ed egli nello specchio si vedeva lo sguardo spalancato... ma sembrava che le cose avessero perduto ognuna il loro significato, non rispondessero più al loro nome, fossero mute. Lo sguardo stesso esprimeva ora meno il terrore che non una sorpresa assoluta...

— Non credo più, gridò con voce sinistra...

Di conoscere con certezza l'inermità, la simulazione del suo affanno dava l'ultimo colpo, *tagliava l'ultimo legame del presente al passato, lo lasciava nel vuoto*. La fede si era dileguata come se non fosse mai stata. *Si ritrovava in quell'istante come se non fosse mai vissuto*. Cosa non avrebbe dato per sentire una resistenza, uno strappo, fosse stato il più doloroso, non importa quale altra cosa ma diversa dalla *dissipazione silenziosa dell'essere che aveva creduto reale, e rimpiazzato col nulla*⁽³⁵⁾!

Testo straordinario, uno dei più belli, uno dei più terrificanti nell'opera di Bernanos, ma nello stesso tempo uno dei più carichi di senso, poiché non vi si tratta forse di una cattura unica dell'essere da lui stesso operata in un atto di pensiero paragonabile al *Cogito* cartesiano? Come nel *Cogito*, non c'è, per il personaggio di Bernanos, coscienza autentica di sé che nell'atto mentale in qualche modo circondato da un'infinita negazione. È nel momento in cui Cénabre vede tagliarsi tutti i legami che uniscono la sua esistenza presente

alla sua esistenza passata, che si comprende tale qual è, vuoto di ogni appoggio, sospeso al di sopra del nulla. Così l'istante in cui prende possesso della sua verità interiore, è un istante che non continua nulla, che non si collega a nulla, un istante che non è prodotto da nulla, un istante che esiste, per così dire, in sé, pura *causa sui*, d'una esistenza istantanea, senza rapporto con il resto della esistenza. In presenza della verità che questo istante contiene, tutto crolla, tutto è spazzato via, e in modo singolare la continuità apparente della durata.

Al crollo del tempo corrisponde anche il crollo dello spazio. Cénabre si scopre senza legami con la sua camera, con gli oggetti che vi sono, con il suo viso, con il mondo esterno. È ridotto a non essere più di ciò che è dentro di sé. È in una situazione analoga che s'accorge d'essere in *Monsieur Onine*, il curato di Fenouille, quando, in cattedra di verità, rivolgendosi alla sua congregazione, constata d'un tratto che è un prete senza fedeli, che da tempo non ha più parrocchia:

— Ebbene! è vero che volgendomi per augurarvi l'aiuto e la forza del Signore, *Dominus vobiscum*, l'idea mi è venuta — no, è dire poco! — l'idea è entrata in me come il lampo, che la nostra parrocchia non esisteva più, che non vi era più parrocchia⁽³⁶⁾.

L'esplosione del momento in Bernanos non ha dunque soltanto per risultato di fare il vuoto indietro: fa anche posto netto tutto intorno. Posto *netto* o piuttosto *nudo*. È come se il mondo di fuori fosse sparito; o, più esattamente, come si fosse ritirato nell'ombra, per confondersi nello sfondo con la notte. L'essere non è più che una coscienza privata dei suoi oggetti, incapace di trovare all'intorno una qualsiasi cosa cui potersi aggrappare. È senza sostegno e senza legame. Nessun passato, nessun ambiente la sorregge. Si profila sul niente.

Ma se il momento bernanosiano è distruttore del passato, non sarà per permettere a chi lo vive di presentire il futuro? Così avviene quasi invariabilmente in tutti gli spiriti che hanno per regola o per abitudine di sottrarsi al tempo già vissuto, per profittare più lucidamente del momento presente: Montaigne, Goethe, Keats, Pater, Gide. Poiché chi si concentra sul presente, lo vede aprirsi sul futuro: « Sento l'imminenza », dice Valéry. Accade inversamente per Bernanos e i suoi personaggi (salvo Steeny). Si direbbe che in essi, lungi dal favorire la intuizione o la costruzione mentale dell'avvenire, la distruzione del passato abbia per effetto immediato di creare lo stesso disordine e la stessa opacità nel campo opposto dell'esistenza. L'essere che non ha più passato si vede subitamente privato di ogni mezzo di prevedersi nell'avvenire. Come una voragine lo separa dal passato, un muro lo separa dal futuro:

Dietro di me non c'era nulla. Davanti a me un muro, un muro nero⁽³⁷⁾.

Il minuto presente era tutto angoscia. Il passato un buco nero. L'avvenire un altro buco nero⁽³⁸⁾.

Senza passato, senza avvenire, senza più alcun mezzo di riconoscersi in una esistenza che sembra non estendersi più al di là di un momento immotivato e inaudito, il personaggio di Bernanos si scorge nel cuore di questo momento come se vi fosse stato inesplicabilmente gettato per un capriccio di qualche potenza sconosciuta. È in un luogo e in un tempo strani. Vi si trova « senza riferimenti ».

Questo sentimento di « non mai visto », analogo ed inverso a quello della paramnesia, che trasforma il mondo familiare in una realtà inedita e imprevedibile, appare, per esempio, in Steeny, in *Monsieur Ouine*:

L'attacco perfido di Miss, l'indifferenza di Michelle, la partenza delle due amiche, queste voci carezzevoli che si mischiano in modo così stretto, si sposano, il riso complice, appena sorpreso, ma che ha *scavato d'un tratto tra lui e il suo mondo familiare un tale abisso di solitudine...* non sono che una sola e una stessa storia nella abbagliante nudità di quel giorno torrido. Da dove viene che queste congetture umili così poco distinte, insomma, da tanti altri incidenti della esistenza quotidiana gli sembrano appartenere a un sistema ignorato di sensazioni, di immagini, e come a un altro universo? *In quale minuto, per quale miracolo è rotta l'inflessibile spirale, è uscito dall'infanzia, quasi a sua insaputa*⁽³⁹⁾?

Due esempi che colpiscono descrivono lo stesso fenomeno nel romanzo *La Joie*. Là una giovane santa, sempre vissuta in un castello stretto ed innocente con il suo piccolo mondo, bruscamente lo vede trasformarsi in quello che è sempre stato veramente e occultamente, cioè il mondo del male, un universo schifoso, estraneo, di gente irriconoscibile:

E all'improvviso, come quei paesaggi troppo luminosi, vibranti, che di colpo il crepuscolo sommerge, e che riappaiono lentamente, irriconoscibili e sembrano risalire dall'abisso della notte, *lo stretto universo familiare nel quale era nata, in cui era vissuta, prendeva un aspetto nuovo*. Sembrava che le cose stesse fossero diventate estranee...⁽⁴⁰⁾.

E d'un tratto, per un movimento dell'anima così brusco, così poco aspettato che pensò svenire, la casa in passato tanto amata, *le fu estranea, quasi nemica..* E. prima che avesse potuto dare un nome a una impressione così nuova, sentì dallo strappo del suo essere, la forza del legame che si era rotto. Era come la subitanea rivelazione dell'indegnità di un amico...⁽⁴¹⁾.

Due volte dunque, e nello stesso racconto, un fenomeno identico è descritto da Bernanos quasi con le stesse parole. Implica il crollo del passato, l'alienazione del mondo circostante, l'offuscamento del futuro. Intorno all'essere, davanti a lui, dietro di lui, una forza istantanea fa il vuoto e il buio. Ma per il fatto stesso, all'istante in cui esplode e circonda il vuoto, prende un valore terribilmente positivo. In che consista questa positività ecco quello che ora si tratta di scoprire.

III.

Il primo tratto di questa positività è di essere un atto e di essere libero.

Come è il poeta della gregarietà del male e della fatalità, dell'incapacità per l'essere individuale di sfuggire con le sue sole risorse alla spaventosa universalità del peccato, Bernanos, d'altra parte, e per una contraddizione apparente, di cui converrà indicare il carattere illusorio, è anche il poeta dell'atto libero.

Non della libertà, ma dell'atto libero.

Dell'atto per il quale l'essere umano sfugge per mezzo della volontà alla determinazione del male.

O dell'atto per cui, non meno volontariamente, aderisce da ultimo, come si consente una volta per tutte a ciò che si era da sempre subito.

Senza dubbio, il fatto che l'uomo, vile prigioniero del fango, possa d'un tratto liberarsi, è una cosa che non si può spiegare. O piuttosto si potrebbe, se questa liberazione non dipendesse che dalle forze di un essere di cui tutta l'esistenza anteriore non fosse precisamente consistita che a far mostra della sua assenza totale di risorse personali. Tutto accade dunque in Bernanos d'accordo con la teologia più rigorosa, come se l'avvenimento straordinario che subitaneamente abilita l'uomo a decidere e ad agire per conto proprio, fosse meno una energia che viene da altrove, che un dono conferito all'uomo per permettergli di optare per sé, per o contro il proprio impulso. Così il tempo in cui avviene l'atto libero, dipende da una misteriosa influenza estranea, come anche da una non meno misteriosa elezione personale. Frattanto è questa che dapprima colpisce e di cui bisogna parlare in primo luogo. Così come ci appare in Bernanos, l'atto libero non è motivato da alcun antecedente psicologico. Se sorge in un certo momento, non è affatto preparato nel tempo. Al contrario, è l'atto stesso per cui il momento si dissolidarizza dal tempo, per affermare la sua autonomia. Alla durata determinista, fatta d'un concatenamento di cause e di effetti, egli oppone una nuova durata, che non ha altra caratteristica che di gonfiare il momento di una energia *sui generis*, istantaneamente liberata. In modo che queste due durate bruscamente si affrontino, e una crolli e l'altra si affermi: mutamento di *tempo* così radicale, che niente antecedentemente lo giustifichi, e persino che niente sia più legittimo del considerarlo come inesplicabile. Così il romanzo di Bernanos si manifesta come di una natura e d'un andamento diametralmente contrari a quelli di tutti gli altri romanzi (ad eccezione forse dei romanzi di Dostoevski). Poiché, se per il romanziere tradizionale, il dovere è di rendere al massimo distinto il legame causale che unisce tutti i momenti della durata, il dovere di Bernanos (e anche per Dostoevski senza dubbio) è esattamente inverso, cioè di rompere il legame fra gli istanti, per fare apparire il potere che ha l'essere di fondarsi di nuovo ad ogni istante. Cosa singolare, se si dovesse cercare qui a Bernanos un mallevadore di forte somiglianza, non è fra i romanziери che dovrebbe cercarsi, ma piuttosto fra gli autori tragici. Niente

di meno simile a del Bernanos, che dello Stendhal (che è tuttavia un romanziere della libertà anche lui), del Flaubert o del Proust; niente persino, in seguito all'estremo rigore con cui il potere causale vi si esercita, che differisca più da un romanzo di Bernanos che un romanzo di Balzac, e ciò malgrado le superficiali analogie. Per contro, Bernanos somiglia talvolta a Corneille. Perché, come il teatro di Corneille, il suo romanzo non mira affatto a stabilire una durata. Cerca soltanto di fare scaturire dall'attualità un'atto, che, in ragione dell'indipendenza assoluta con cui si forma, si affranchi da ogni legame causale, e non esista che a partire dal momento in cui venga deciso liberamente nell'attimo.

Non importa quale romanzo di Bernanos contiene quel momento che spicca su tutti gli altri momenti.

« Ci riduciamo tutti a quel *momento decisivo*, dice Cénabre, in cui ognuno si trae d'impaccio secondo la sua fortuna e le sue forze »⁽⁴²⁾.

Secondo soprattutto la sua volontà libera. Non c'è un romanzo di Bernanos dove non la si veda esercitarsi con la prontezza, la nettezza e il fulgore di una spada a due tagli. Da una parte, l'atto libero taglia i legami, crea con il passato lo iato essenziale. Dall'altra, fonda un nuovo modo di esistere, inventa una attualità assoluta. Ci si ricorda dunque che era precisamente nel crollo del passato che l'essere di Bernanos prendeva coscienza di sé. Ma sicuramente non prende meno coscienza di sé ponendo un atto che fondi per lui una nuova maniera di vivere. Queste due coscienze si confondono nel momento in cui si compie l'atto libero. La coscienza è doppia; è *bifronte*. Essa è coscienza di ciò da cui si strappa, e coscienza di ciò che essa scopre. Tale è la doppia coscienza che si incontra in quasi tutti i grandi personaggi di Bernanos. Sono esseri che entrano bruscamente in possesso di se stessi, quando dicono addio a tutto quello di cui abbiano deciso di cessare di essere. Avviene più particolarmente così per l'una e l'altra Mouchette. L'una, a un dato momento, ha « *il sentimento istantaneo, quasi fulminante, di volgere le spalle al passato, di rischiare il primo passo, il passo decisivo verso il suo destino* »⁽⁴³⁾. Dell'altra, Bernanos dice, parlando dello stesso momento di crisi, che « *essa lasciava tutto il passato come il ricovero d'un giorno* »⁽⁴⁴⁾.

Niente di più incomprensibile, d'altra parte, agli occhi di chi resta sotto il giogo del tempo, di questa forza istantanea di liberazione e di rottura. È sintomatico che Cénabre, prigioniero del passato, si rifiuti di concepire il movimento subitaneo con il quale l'essere si sottrae al dominio del tempo: « Ditemi, replica a Chevance che lo esorta a liberarsi del passato, non trovate infantile pretendere di *lasciare il proprio passato come si lascia il ricovero di una notte?* »⁽⁴⁵⁾. Come si vede, sono i termini stessi di cui si serve il romanziere per caratterizzare la condotta di Mouchette. Ma nel secondo caso, la possibilità stessa di questa azione è negata. Cénabre non può fare e nemmeno può immaginare quello che Mouchette compie. Non vi è per lui atto libero⁽⁴⁶⁾.

Eppure per altri personaggi, al contrario, non c'è esistenza che per via dell'atto libero. A partire dal quale essi cominciano a vivere. Grazie a lui, il passato, odioso o colpevole,

si distacca da essi come un vestito smesso. Senza dubbio, liberandosi in tale modo, non è escluso che l'anima si dia un avvenire ancora più odioso o più colpevole. Numerosi sono in Bernanos gli esseri che non si strappano al loro destino che per scegliere un destino ancora più cupo: «Sarei forse capace, dice uno di essi, di liberarmi d'un sol colpo, per mezzo del suicidio o del delitto»⁽⁴⁷⁾.

Per l'essere di Bernanos, infatti, il suicidio e il delitto sono il modo più diretto, più «tentante», di manifestare la propria libertà. Non senza dubbio che il male appaia, anche ai disperati, un buon modo di sfuggire al male, ma nell'atto di violenza che si medita c'è l'attrazione della rottura con una vita aborrita, c'è come la voglia, ancora più potente, di fondare una vita nuova. Chi si uccide o uccide, uccide la sua vita passata; e instaura una esistenza personale istantanea, che compensa o sostituisce quella che nello stesso istante egli distrugge. Perciò gli atti di omicidio o di suicidio hanno invariabilmente, in Bernanos, una durata che si riduce a quella del lampo. O piuttosto, sono senza durata, perché è della loro stessa essenza di distruggere o di sostituire la durata.

Lo si vede per il delitto:

Il gesto fatale, più rapido del pensiero, ha ucciso d'un sol colpo...⁽⁴⁸⁾.

La cosa avvenne d'altronde con la prontezza, la sicurezza, l'inesorabile precisione dei gesti dell'istinto, e in un prodigioso silenzio⁽⁴⁹⁾.

Si vede più evidentemente ancora per il suicidio:

Comprese che l'ora era venuta di uccidersi, senza alcuna dilazione, soprattutto⁽⁵⁰⁾!

Non si può dire ch'egli avvicinò la canna alla sua tempia, ci si gettò sopra⁽⁵¹⁾.

È soprattutto a proposito del suicidio che Bernanos ha messo potentemente in rilievo il carattere di discontinuità volontaria che implica l'atto della violenza. È l'atto che, per definizione, non si riallaccia più; non *vuole* più riallacciarsi, all'esistenza antecedente. Niente di più erroneo, dunque, che di voler cercare in essa la ragione della sua attuazione in un momento susseguente. Bernanos non cessa di ritornare sulla imprevedibilità dell'atto per cui uno decide di uccidersi.

...Mi sentivo piuttosto in forma. È tutto ad un tratto che l'idea m'è venuta. Non era esattamente l'idea di uccidermi, era come la certezza di essere già morto, il sentimento di una solitudine, di una solitudine perfetta tanto che vivere — voi capite: vedere, udire, respirare, vivere insomma — mi è sembrato bruscamente una anomalia intollerabile... Sapevo che la pistola dello Spagnolo era nel tavolino da notte. Vi sono saltato sopra, alla lettera⁽⁵²⁾.

Vedete degli uomini gioire tranquilli del sole, dell'arte, dell'amicizia, dell'amore, di tutte le cose preziose della vita, poi tutto ad un tratto, senza che si sappia

come né perché, uno d'essi respinge il suo bicchiere ancora colmo, piega la sua salvietta e se ne va verso la morte, come ad un appuntamento esatto e urgente⁽⁵³⁾.

Ma le riflessioni più profonde che gli ispira «l'urgenza» del gesto di suicidio, Bernanos le ha riservate per le ultime pagine della *Nouvelle Histoire de Mouchette*:

Si crede in genere che l'atto del suicidio sia un atto simile agli altri, cioè *l'ultimo anello di una lunga catena di riflessioni* o almeno di immagini, la conclusione di una disputa suprema tra l'istinto vitale e un altro istinto, più misterioso, di rinuncia, di rifiuto. Non è però così. Se si eccettuano certe forme di ossessione di competenza dell'alienista, il gesto di suicidio resta *un fenomeno inesplicabile, di una repentinità spaventosa*, che fa pensare a quelle decomposizioni chimiche sulle quali la scienza alla moda, ancora balbuziente, non fornisce che ipotesi assurde o contraddittorie⁽⁵⁴⁾.

La subitanità dell'atto di suicidio ha dunque per correlativo l'assenza totale di rapporti con il passato. L'atto non forma un anello, non aggiunge un momento di più al seguito dei momenti che, legati gli uni agli altri, costituiscono la concatenazione della durata. Al contrario, rompe la catena, o, per riprendere il termine favorito di Bernanos, *fa breccia*:

La... forza di morte, sorta dall'inferno, l'odio vigile e carezzevole che prodiga ai ricchi e ai potenti le mille risorse delle sue diaboliche seduzioni, non può affatto impadronirsi che per sorpresa del miserabile, marcato dal segno sacro della miseria. Bisogna che essa si contenti di spiarlo, giorno per giorno, con un'attenzione spaventosa e senza dubbio un terrore segreto. Ma *la breccia appena aperta* della disperazione in quelle anime semplici, non vi è senza dubbio altra risorsa alla loro ignoranza che il suicidio, il suicidio del miserabile, così simile a quello del fanciullo⁽⁵⁵⁾.

IV.

Breccia di disperazione o, inversamente, della fede: una scelta avviene nell'anima, che ha per effetto immediato di scavare in essa l'apertura, per dove s'inabissa una forza alla quale, da quel momento, essa non può più resistere.

Nell'ultimo esempio citato, la forza in questione ha la provenienza più impura. Soccorso demoniaco venuto dal basso, che è come il tipo inverso e il rovescio esatto della grazia. Nell'una come nell'altra, la stessa rapidità, la stessa sollecitudine, la stessa efficacia, sembra.

Se Bernanos, dal suo primo romanzo, è apparso come il romanziere del mondo satanico, non è per la sua scienza del male, che non è per nulla più profonda o più completa della sua conoscenza del bene. È che, per lui, cattive o buone, le potenze che si manifestano nella realtà visibile, vengono da una stessa regione, o piuttosto da uno stesso mondo invisibile, in cui, per quanto siano differenti, profondamente contrarie, partecipano dello stesso principio di

analogia. La contrograzia somiglia alla grazia. Ne è una specie di simulacro, di cui Bernanos si compiace di mettere in rilievo le intenzioni parodistiche. È per esempio nella prima Mouchette, al momento in cui si vede trafitta da parte a parte dallo sguardo del santo, la chiamata al soccorso, la preghiera rivolta all'Altro:

...Allora un soccorso le giunse — mai invano aspettato — da un maestro di giorno in giorno più attento e più duro... E questo scaturì da lei di colpo⁽⁶⁶⁾.

Ah! quanto l'altro è forte e destro, quanto è paziente quando si deve, e quando la sua ora è venuta, pronto come il fulmine⁽⁶⁷⁾!

Veloce come il fulmine, pronto come la forza inversa che, essa, non viene dal basso, ma cade dall'alto! L'universo di Bernanos non è soltanto solcato da lampi; i lampi vi si incrociano e vi si cozzano a vicenda, e come nel mondo omerico, è tra gli uomini che combattono gli dèi. Qualunque sia l'esito di questa mischia, essa non ha luogo altrove che nel mondo umano, sebbene metta alle prese poteri inumani e sovrumani. Da qui, nell'opera di Bernanos, il carattere che si oserebbe dire « trascendente » delle forze di trasgressione. Esse non si annunciano, non avvicinano, non appartengono. Non le vediamo giungere nell'essere e nel campo dello sguardo con un movimento percettibile, che le mostrerebbe mentre vengono da lontano e progredendo verso il loro scopo lungo un piano orizzontale. È tutto ad un tratto, al contrario, si direbbe verticalmente, che sorgono nell'essere. Il quale subito si trova spinto alla disperazione, al suicidio, al delitto, all'estasi, all'ascesi, ma a parte l'adesione che dà alla trasformazione di cui è la vittima consenziente, nulla di lui appare in questa forza che opera in lui. Poiché non è in lui che ha la sua origine. Né nella sua presente, né nella sua individualità passata; neppure nell'universo che è il suo e in cui essa fa la parte dell'intrusa. In modo che si può dire che, qualunque sia la parte di collaborazione consentita dal soggetto alla potenza che si impadronisce di lui, questa potenza non saprebbe confondersi con lui e resta per lui, come per noi, un fenomeno strano, inclassificabile, fuori delle categorie del tempo, dello spazio e della natura. In breve, una evidenza immediata, percettibile altrettanto bene nel mondo esterno che in quello interno, forza lo spirito a riconoscere qui l'intervento del soprannaturale. Il romanzo di Bernanos, sia esso la storia di un criminale o di un santo, non può essere che la storia di un essere nel quale o per il quale il soprannaturale sopraggiunge. O piuttosto, è un modo di storia grazie al quale il soprannaturale, che è dappertutto e sempre invisibilmente presente, diventa di repente, in tale punto dello spazio e del tempo, in qualcuno e per qualcuno, visibile:

Ogni uomo, nella folla degli uomini, è come isolato al centro del gruppo minuscolo al quale lo tengono legato la sua nascita o i suoi interessi. È pressappoco in rapporto al dramma immenso, come un cieco che non sa del mare che ciò che possa apprendergliene l'ondulazione dell'acqua nelle sue dita aperte. Talvolta il *soprannaturale che lo accerchiava da ogni parte, fa breccia nella sua fragile cinta*, le forze mostruose che da secoli scuotono l'umanità sino nelle radici, si avventano e s'infrangono ad un tratto irresistibilmente, ed egli *riconosce* il dolore e la morte⁽⁶⁸⁾.

Riconosce! Per quanto incomprensibile resti il misterioso insorgere della forza che tutt'ad un tratto prende possesso dell'essere, ciò che importa qui è il riconoscimento che ne è fatto, se non nella sua essenza, almeno nelle sue vie e attributi, da chi vi si trova soggetto. Il momento in cui il soprannaturale compare nell'anima, è anche quello in cui l'anima riconosce la presenza del soprannaturale. Questo riconoscimento non si limita d'altronde all'oggetto incalcolabile che qui si rende manifesto. Conoscenza soprannaturale d'un oggetto anch'esso soprannaturale, questa luce istantanea può proiettare al di fuori del centro che illumina, i suoi raggi e le sue rivelazioni. È ciò che ha luogo espressamente nel mondo di Bernanos per il prete o per il santo subitaneamente dotato della facoltà di leggere nelle anime:

Conosceva egli in quell'istante il prezzo del dono che gli era stato fatto, o il dono stesso?... Niente somiglia meno alla lenta investigazione della esperienza umana...⁽⁵⁹⁾.

La rivelazione gli era stata fatta in un lampo, non avrebbe saputo dire come...⁽⁶⁰⁾.

Rovescio luminoso della cupa coscienza di sé e del mondo che spinge gli uomini al suicidio, la conoscenza soprannaturale dell'anima altrui non è meno fulminante, né ha delle conseguenze meno immediate. Percepita nell'istante, essa è il mezzo con il quale il santo comprende e agisce nell'istante:

La carità delle grandi anime, la loro compassione soprannaturale sembrano *portarle di colpo* al più intimo degli esseri. La carità, come la ragione, è uno degli elementi della nostra conoscenza. Ma se ha le sue leggi, le sue deduzioni sono *fulminanti*, e lo spirito che vuole seguirle, non ne scorge che il *lampo*⁽⁶¹⁾.

Lampo percepito non senza dubbio nella sua incomprensibile natura, ma nello splendore e nell'efficacia della sua azione. Bernanos è colui il cui sguardo coglie l'invisibile, nell'istante stesso in cui si rende visibile. Così conviene conferirgli, senza tergiversare, il bel titolo di romanziere della Grazia. Non tanto, senza dubbio, di quella grazia che abita nei giusti, che fa della loro anima la sua dimora abituale: stato semipermanente dell'essere, che lo restituisce nella condizione costante che fu quella cui i nostri primi genitori erano destinati a perseverare. Bernanos non è affatto il romanziere della grazia santificante o abituale — ma chi potrebbe esserlo? — È esattamente il romanziere della grazia attuale; cioè di quella grazia che, data per l'istante, agisce per noi nell'istante.

Grazia che, come si vede, può prendere la forma di una illuminazione soprannaturale; grazia che, più semplicemente ma non meno misteriosamente, può trasformarsi, nel cuore e sulle labbra, nella preghiera quotidiana. Il romanzo di Bernanos è pieno di questi momenti in cui la preghiera compare per quello che è: un grande avvenimento interiore che fa del momento in cui sgorga una realtà incomparabile. Di tali momenti, nessuno è più bello di quello in cui il curato di campagna, dopo un lungo periodo di aridità e di impotenza, in sé sente ritornare lo spirito della devozione vocale:

È allora — no! ciò non può esprimersi — mentre io lottavo con tutte le mie forze contro il dubbio, la paura, che lo spirito di preghiera rientrò in me. Che mi si intenda bene: dall'esordio di questo straordinario colloquio, non avevo smesso di pregare, nel senso che i cristiani frivoli danno a questo vocabolo. Una disgraziata bestia, sotto la campana pneumatica, può fare tutti i movimenti della respirazione, che vale! Ecco che di repente l'aria fischia di nuovo nei suoi bronchi, dispiega a uno a uno i delicati tessuti polmonari già avvizziti, le arterie tremano al primo colpo d'ariete del sangue rosso — l'essere intero è come una nave al tuono delle vele che si gonfiano...⁽⁶²⁾.

Così la grazia può avere per effetto non la creazione d'un nuovo essere, ma il rinnovo di un antico essere. Certo, come s'è visto, l'avvenimento istantaneo che si compie nell'anima, ha per prima conseguenza la scomparsa immediata del passato. Ma questo passato che scompare, è quello più vicino, il passato al quale ci si credeva legati per mille legami di abitudini. Liberati nel presente rinascono, al contrario, forme di vita da tempo dimenticate. Le une possono essere delle immagini di sé segrete e ignobili. Bernanos le paragona a « bolle di fango »⁽⁶³⁾ che vengono a creparsi alla superficie: « piccolo popolo mostruoso, all'improvviso tratto dai limbi della memoria », che « s'avanza titubando all'orlo della coscienza »⁽⁶⁴⁾. Ma giungendo da più lontano ancora, da un punto situato bene al di là sulla linea dell'esistenza, sorgono altre immagini, del tutto differenti: riflesso d'un tempo giovane, fresco, intatto, anche esso tratto dai limbi. Niente di meno proustiano che questa risuscitazione dell'essere. Poiché vi si tratta meno di un « tempo » ritrovato che di una *infanzia* ritrovata. Ciò che era perduto, ciò che il momento miracoloso della grazia mnemonica restituisce, non è soltanto un modo di sentire e di essere felici, un modo di vita più autentico; è l'*essere* stesso, tale quale era prima d'essere dissimulato dalla maschera disgustosa del peccato. Da qui la straordinaria felicità (così diversa dalla gioia proustiana) provata da quelli che improvvisamente, a una svolta della loro vita, si ritrovano quali erano, in un momento che è meno di ricordo che di ritorno all'innocenza. È, in *Monsieur Ouine*, l'esperienza del vecchio Vandomme, poco prima di morire:

Ma laggiù, al cimitero di Fenouille, sotto lo sguardo di quella gente, aveva augurato qualche cosa ancora, non sapeva cosa — *e ciò saliva ora dal più profondo di sé, senza alcun sforzo, dal più profondo della sua vita, o forse dal di qua della vita.* All'estremo della sua miseria, il sogno orgoglioso che aveva invano nutrito per tanti anni, quasi a sua insaputa — così strettamente mescolato alla trama della sua inesauribile e monotona fatica, alla tristezza, alle umiliazioni di ogni giorno — eccolo che si dissolve, si cancella, che non lo si riconosce più, che egli ne ha vergogna. *Una nuova, una miracolosa giovinezza* gonfia il suo petto, la sua gola, sgorga d'un tratto dai suoi occhi, come un filo di sangue tiepido. Non ha pianto dalla sua *infanzia* e la certezza

di piangere per l'ultima volta, che non piangerà mai più, che questo *minuto di grazia* è unico, perfetto, gli è un'amarezza, un ristoro indicibile⁽⁶⁵⁾.

Ora, è al tempo stesso « all'estremo della sua miseria » e a quello della sua esistenza, che il vecchio Vandomme, in un « minuto di grazia », ricupera il possesso della sua infanzia. Si sa la parte unica riservata da Bernanos all'articolo della morte e al legame che la morte unisce alla infanzia ritrovata: « poiché la dolce infanzia sale per prima dalle profondità di ogni agonia »⁽⁶⁶⁾. Tutto accade come se ciò che importava, per Bernanos, nell'ora dell'agonia, non fosse la visione panoramica, per il morente, dell'interezza del proprio passato vissuto, il ricupero finale di tutto il tempo d'esistenza, ma, al contrario, la visione d'un momento primo che, nella sua purezza, coinciderebbe col momento ultimo, nello stesso modo che l'ultimo momento coincide coll'aldilà della morte. Così, in qualche momento della vita in cui la potenza misteriosa esercita sull'anima la sua azione, non è mai per farle prendere coscienza di un più vasto perimetro di durata, ma per condensare al contrario nelle ristrettezze di un tempo senza durata, i tesori che una vita ha potuto sperperare e abbandonare lungo se stessa. Tutto non avviene che in « un minuto di grazia ». Non c'è esistenza continua. Non vi sono che momenti, che sono suscitati e trascesi da ciò che è aldilà di tutti i momenti.

Non più caratterisco, per conseguenza, che il disprezzo distratto col quale lo sguardo di Bernanos passa, senza fermarsi, sul campo dell'esistenza umana.

— Da cinque minuti, figuratevi, cerco invano un momento, un solo momento della mia vita da offrirvi, che sia degno di voi. Non ricordo che delle schiocchezze o delle sozzure. Tutta la vita di un uomo non farebbe nemmeno tanto da riempire il cavo della mano.

— Che può farvi? rispose ella dolcemente. Non c'è che il presente che conti⁽⁶⁷⁾.

Non la vita intera. Null'altro che il momento presente. Perché il soccorso sperato non può arrivare che in alcuni momenti. Solo un « *minuto di grazia* » può diventare l'abitacolo della grazia. Il disprezzo ispirato a Bernanos dall'esistenza nella sua continuità, nella sua totalità, nella sua storicità, ha due conseguenze nettissime: da una parte, di non fargli accordare importanza che a quello che si trovi strappato a tempo, trasfigurato da un soccorso che non venga dal tempo; e di fargli disperare, d'altra parte, di ogni momento che non sia così liberato e trasceso. C'è il momento passato, che bisogna mollare con dolore e disgusto. E c'è il momento che viene, grazie al quale è riparabile. Così la vita non è che una alternativa di disperazione e di speranze:

... La speranza, di cui non resta una briciola ogni sera e che si ritrova misteriosamente ogni mattina⁽⁶⁸⁾.

Bernanos è al tempo stesso colui che dispera e che spera: che dispera del momento, così come ne ha apprensione, impegnato com'è in una realtà temporale aborrita, da cui l'ani-

ma non aspira che a svincolarsi; — e che, nello stesso tempo, spera comunque, perché è in quel momento detestato che improvvisamente l'avvenimento può sorgere che ne compirà subito la meravigliosa trasfigurazione.

La speranza non è dunque mai per Bernanos che una « disperazione sormontata »⁽⁶⁹⁾. Sorta di scommessa pascaliana, o piuttosto kirkegaardiana, fatta da colui che, disperando della esistenza, così come è dura, parla per l'intervento di Colui che, qui stesso, all'istante, sul posto, farà la rottura necessaria e il ristabilimento istantaneo.

Dunque una sola attitudine possibile: « far fronte »⁽⁷⁰⁾, « scagliarsi in avanti »⁽⁷¹⁾; per mezzo di una « determinazione eroica »⁽⁷²⁾ correre incontro al momento dove tutto sarà forse soprannaturalmente trasformato.

« Mi getto in avanti, Dio mi guardi! »⁽⁷³⁾.

V.

— A ogni istante, può esserci ispirato il vocabolo necessario, l'intervento infallibile...⁽⁷⁴⁾.

Non è per mia colpa se dipendo sempre dalla ispirazione del momento, o piuttosto, a dire il vero, da un movimento di questa dolce pietà di Dio, alla quale io m'abbandono⁽⁷⁵⁾.

Cosa singolare, ecco dunque che per il gioco della logica speciale che è la sua, Bernanos arriva a questa specie di contraddizione: un quietismo attivo. Come François de Sales, come Fénelon, in ogni momento si rimetterà a ciò che Dio deciderà per ogni istante. Ma impaziente di aderire a ciò che l'istante gli riserva, non l'aspetta, non vi si rassegna, corre verso di esso per collaborare con Dio alla sua attuazione soprannaturale. Ad ogni istante, dunque, l'essere di Bernanos tralascia tutto, e tutti gli istanti, per gettarsi nell'istante. Niuna durata, ma una corsa simile a quella d'un uomo che, affrettandosi sempre incontro al suo destino, salti di giorno in giorno e di minuto in minuto, come si salta di sasso in sasso per raggiungere qualcuno nell'altra riva di un ruscello. « Parlo e scrivo come vivo, cioè giorno per giorno », confessa Bernanos a Amorosio Lima⁽⁷⁶⁾. « Non sono nata per vivere giorno per giorno »⁽⁷⁷⁾, osserva d'altra parte una delle sue più care eroine, quella, egli diceva, che « metteva la sua cura e la sua fatica a non serbare nulla, a spendere giorno per giorno l'elemosina caduta dal cielo »⁽⁷⁸⁾. Come la manna nel deserto, gli istanti cadono gli uni dopo gli altri nell'esistenza, e bisogna essere lì per raccogliarli, per viverli, per coincidere con essi nella loro attualità. È la regola d'oro della vita spirituale. È formulata in questo modo dalla priora delle Carmelitane: « Qualunque cosa accada, non contiamo che su questa specie di coraggio che Dio dispensa di giorno in giorno, e come soldo a soldo »⁽⁷⁹⁾.

È una regola di vita; ma è anche una regola d'arte. Poiché non c'è continuità, e mai

senza farsi brutta e pesante l'opera d'arte non diventa il prolungarsi di quello che era, la preservazione di quello che si è acquisito, il progresso di ciò che si totalizza, ne risulta che un'opera, e specialmente un romanzo, non è che quello che è man mano che le sue pagine si susseguono. Essa anche non esiste che giorno per giorno, essa anche dipende da una ispirazione soprannaturale, essa ancora non progredisce che per una serie di scatti imprevedibili che la trasportano di scena in scena. Non mai un'opera, ma la fortuna di vedere in ogni pagina quella pagina animarsi, perché, come il lampo, vi è disceso lo spirito. Da qui lo sconvolgimento incessante, la specie di caos strutturale, da cui emergono, di volta in volta, tanti tratti mirabili, visibilmente trovati o dati nel momento in cui vengono sotto la penna: una trama essenzialmente discontinua, rotta, fatta di pezzi e bocconi, come con la collaborazione di quell'«attore invisibile che talvolta tace, talvolta sussurra, e improvvisamente può parlare da maestro»⁽⁸⁰⁾.

Un'opera che ha per oggetto di rappresentare gli interventi improvvisi e irregolari della grazia, non può essa stessa che procedere improvvisamente e irregolarmente, come la grazia. Tutto ciò, in un senso, non arriva mai a «fare una vera storia»⁽⁸¹⁾, come dice Bernanos stesso della *Nouvelle Histoire de Mouchette*. Tutto ciò, in ogni caso, non arriva a fare un vero tempo. Si è potuto constatare sino a che punto Bernanos si obbliga, persino nel suo stile, a far sparire con destrezza la durata, e fare in modo che ciò che accade non impieghi mai tempo per accadere. Per attuare questa detemporalizzazione ha un intero arsenale di espressioni semantiche e sintattiche, di cui la lista è assai lunga, ma non inesauribile, poiché si vedono tornare con una frequenza significativa. Sono costrutti avverbiali: *di colpo, tutto d'un colpo, d'un sol colpo, in uno slancio, in un lampo, di sorpresa, senza alcuna dilazione, all'istante stesso*, ecc. Sono espressioni più elaborate, nelle quali le metamorfosi più consuete riprendono spesso tutta la loro forza:

Di colpo, come la pietra d'una fionda...

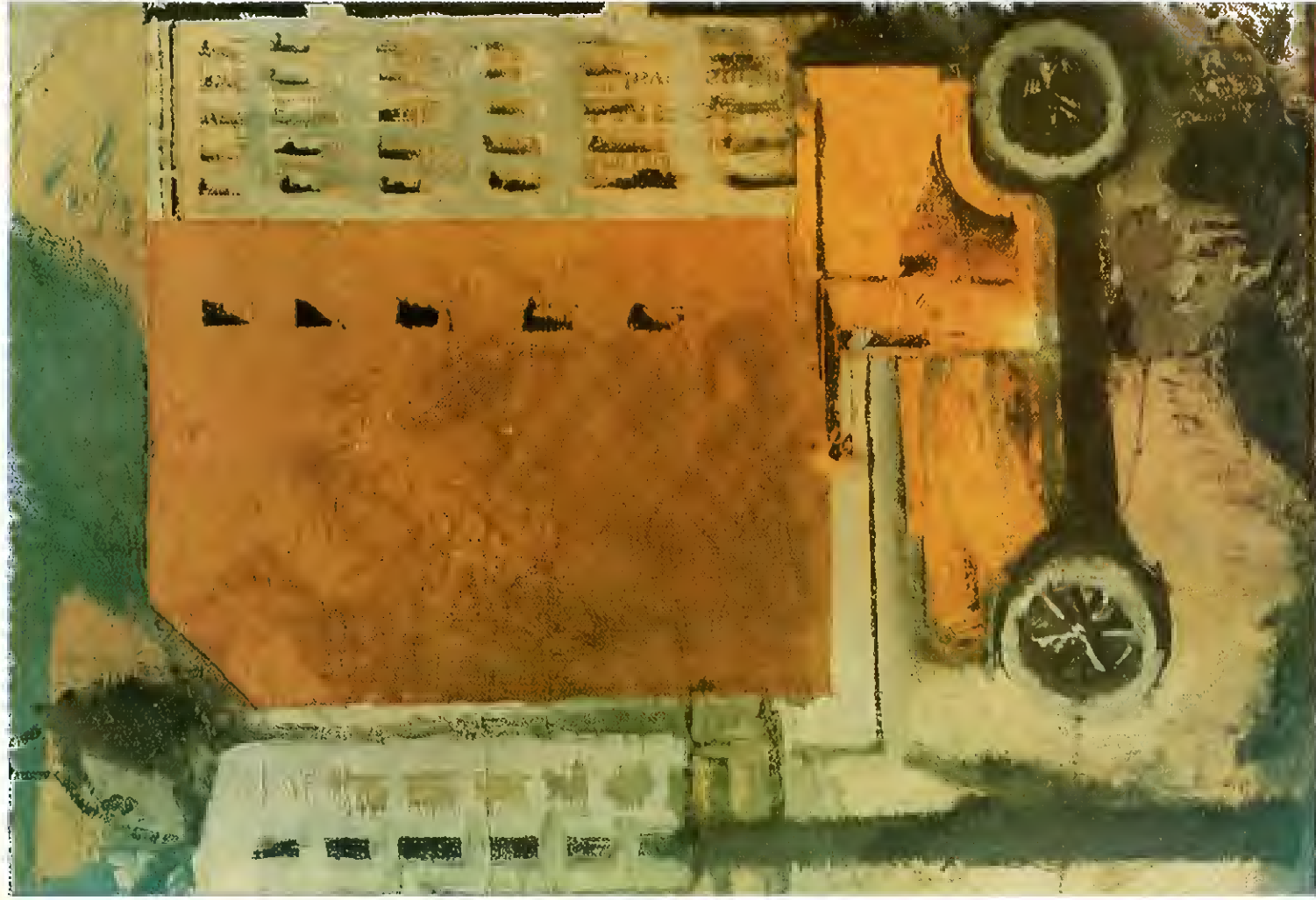
Tale fu la bruschezza dell'attacco...

Un colpo assestato non arriva più pronto...

La sua ora è venuta, pronta come il fulmine...

Non so che di breve, di sfolgorante, d'irreparabile...

In breve, si può dire che, qualunque sia la lunghezza di un romanzo di Bernanos, si riduce sempre a quello che esso è in quello stesso momento. Tutto vi accade sempre nel tempo d'un lampo. Ed è perché il romanzo di Bernanos non può essere che un seguito di lampi. Come potrebbe essere altrimenti, poiché non pretende di rappresentare la continuità di un tempo esclusivamente terrestre, ma il sorgere, in questo tempo, di momenti propriamente divini? Ora il tempo umano, precaria raffigurazione convenzionale dello spirito, non resiste alla pressione esercitata su di lui dalla semplice manifestazione del soprannaturale. Non



Mario Sironi: *Canyon giallo* (1917)

appena il soprannaturale si materializza, il tempo esplode. Non restano più che frammenti di tempo, o momenti.

Tale è la composizione necessariamente fulminante di un romanzo in cui coabitano il divino e l'umano.

« Se la santità svolgesse una storia, dice Bernanos, sarebbe piuttosto qualche cosa come una successione senza ripetizione in cui ogni momento sia unico »⁽⁸²⁾.

Successione senza ripetizione, il romanzo della santità non può essere che un romanzo esplosivo, polverizzato.

GEORGES POULET

(trad. di Sandra Giannattasio)

NOTE E RIFERIMENTI

(1) *Monsieur Ouine*, Oeuvres romanesques, Pléiade, p. 1561 (cito i romanzi secondo questa edizione).

(2) *Id.*, p. 1351.

(3) *Sous le soleil de Satan*, p. 172.

(4) *L'Imposture*, p. 333.

(5) Nell'edizione originale del *Journal d'un curé de campagne* come nel testo della Pléiade, si trova « TURPIDE » e non « TORPIDE », ciò che suggerirebbe una etimologia « turpitude » al posto di « torpidus ». Occorre riconoscere intanto che la parola « torpide » è molto più in accordo con il senso generale, come con il vocabolario abituale di Bernanos. Inoltre, per togliere ogni dubbio, si trova ne *La liberté pourquoi faire*, p. 131, il passo seguente che è sicuramente un'eco o una reminiscenza del *Journal d'un curé de campagne*: « È questa rassegnazione lacrimosa, accasciata, che è la vera forma, la forma TORPIDA della disperazione ».

(6) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1032.

(7) *Id.*, p. 1143.

(8) *Un mauvais rêve*, p. 910.

(9) *Monsieur Ouine*, p. 1465.

(10) *Le crépuscule des vieux*, p. 211.

(11) *Id.*, p. 343.

(12) *L'Imposture*, p. 333.

(13) *Le crépuscule des vieux*, pp. 31-33.

(14) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1143.

(15) *Monsieur Ouine*, p. 1368.

(16) *L'Imposture*, p. 335.

(17) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1139.

(18) *Lettre à un ami*, 26 août 1919; *Essais et témoignages*, p. 36.

(19) ALBERT BEGUIN: *Bernanos par lui-même*, p. 101.

(20) *Lettre à l'abbé Lagrange*, 10 décembre 1905, Pléiade, p. 1734.

(21) *La Joie*, p. 629.

(22) *L'Imposture*, p. 443.

(23) *Vie de Jésus*, Bull. Bernanos, VI, p. 2.

(24) *Panorama de la nouvelle littérature française*, 1960, p. 59.

(25) *La Joie*, p. 556.

(26) *Sous le soleil de Satan*, p. 258.

(27) ALBERT BEGUIN: *Bernanos par lui-même*, p. 103.

(28) *Sous le soleil de Satan*, p. 137.

(29) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1162.

(30) *Id.*, p. 1226.

(31) *Id.*, p. 1183.

(32) *L'Imposture*, p. 347.

(33) *Id.*, p. 334.

(34) *Monsieur Ouine*, p. 1451.

(35) *L'Imposture*, pp. 333-335.

(36) *Monsieur Ouine*, p. 1486.

(37) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1111.

(38) *Sous le soleil de Satan*, p. 212.

(39) *Monsieur Ouine*, p. 1360.

(40) *La Joie*, p. 562.

(41) *Id.*, p. 601.

(42) *Id.*, p. 710.

- (43) *Nouvelle histoire de Mouchette*, p. 1316.
 (44) *Sous le soleil de Satan*, p. 75.
 (45) *L'Imposture*, p. 354.
 (46) Questo è vero del Cénabre dell'*Imposture*. Si sa che alla fine de *La Joie*, Cénabre, anche lui, « lascerà il suo passato come il ricovero di una notte ».
 (47) *Un mauvais rêve*, p. 970.
 (48) *Madame Dargent*, p. 14.
 (49) *Un mauvais rêve*, p. 1019.
 (50) *Sous le soleil de Satan*, p. 214.
 (51) *L'Imposture*, p. 372.
 (52) *Un mauvais rêve*, p. 953.
 (53) *Le crépuscule des vieux*, p. 46.
 (54) *Nouvelle histoire de Mouchette*, p. 1339.
 (55) *Id.*, p. 1343.
 (56) *Sous le soleil de Satan*, p. 199.
 (57) *Id.*, p. 147.
 (58) *Le crépuscule des vieux*, p. 40.
 (59) *Sous le soleil de Satan*, p. 194.
 (60) *L'Imposture*, p. 347.
 (61) *Sous le soleil de Satan*, p. 198.
 (62) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1161.
 (63) *Madame Dargent*, p. 7; *Sous le soleil de Satan*, p. 205; *Monsieur Ouine*, pp. 1362-1363.

- (64) *L'Imposture*, p. 463.
 (65) *Monsieur Ouine*, p. 1461.
 (66) *Id.*, p. 1428.
 (67) *La Joie*, p. 673.
 (68) *Lettres brésiliennes* 1942, Bull. Bernanos, v, p. 51.
 (69) *Français si vous sachiez*, p. 218; *La liberté pourquoi faire*, p. 15.
 (70) MICHEL DARD: *Fragments d'un journal avec Bernanos* - Essais et témoignages, p. 244: « La sua parola preferita, *talamasques*, che pronuncia con un fervore misterioso: *far fronte*. Il suo corpo ha il movimento d'un uomo che si avventa ».
 (71) *Nous autres Français*, p. 225.
 (72) *La liberté pourquoi faire*, p. 15; cf. *La Joie*, p. 611.
 (73) *Nous autres Français*, p. 225.
 (74) *Sous le soleil de Satan*, p. 223.
 (75) *Journal d'un curé de campagne*, p. 1230.
 (76) Décembre 1942 - *Esprit*, août 1950, p. 209.
 (77) *La Joie*, p. 666.
 (78) *Id.*, p. 555.
 (79) *Dialogue des Carmélites*, p. 1652.
 (80) *Sous le soleil de Satan*, p. 223.
 (81) *Nouvelle histoire de Mouchette*, p. 1301.
 (82) *Saint Dominique*, p. 24.

INTERVISTA CON GEORGES POULET

di

Piero Bigongiari

Georges Poulet dal 1957 è professore di letteratura francese all'Università di Zurigo. Belga di nascita Poulet, che è uno dei maggiori critici di lingua francese di oggi, è autore di tre fondamentali volumi: *Etudes sur le Temps humain*, del '49; *La Distance intérieure*, del '52; *Les Métamorphoses du Cercle*, del '61. Nell'occasione di un recente ciclo di conferenze in Italia, di passaggio da Firenze, dove ha parlato del poeta francese Eluard, lo abbiamo intervistato a cura di Piero Bigongiari. Ecco, secondo una fedelissima traduzione, la trascrizione dell'intervista.

BIGONGIARI

Caro Poulet, vuol dirci qualcosa sul suo metodo critico, che ha suscitato anche in Italia un così vivo interesse?

POULET

È molto gentile da parte sua parlare di metodo a mio riguardo, in realtà la parola è troppo ambiziosa. Io credo di essermi trovato in presenza di una difficoltà assai grave: ero profondamente interessato dalla letteratura in quanto, a dir così, pensiero sommario, pensiero generale diffuso, senza grande precisione. Trovare una sorta di coerenza in questa specie di disordine interiore che ogni attività mentale implica, ecco ciò che mi ha interessato. È un po' la stessa cosa che una navigazione sottomarina; vi trovate sprofondati in qualcosa come un liquido più o meno tenebroso, e allora il gran problema è di arrivare a seguire un certo itinerario. Tutto il mio metodo insomma si riduce a trovare l'itinerario adeguato nella totalità delle opere degli autori.

BIGONGIARI

Vuole dirci qual è la progressione che unisce i suoi studi sul tempo umano a quelli sulla metamorfosi del cerchio?

POULET

Trovandoci dunque in presenza di questa realtà interiore, di questo pensiero confuso di cui ho parlato or ora, mi sono accorto che questo pensiero era legato a certi atti spirituali fondamentali. Tutto avviene come se ciascuno, sorgendo alla coscienza, sentisse subitamente svegliarsi una certa realtà nel tempo. Allora la prima cosa che ha destato il mio interesse è il tempo; ma anche mi sono accorto che tutte queste nozioni fondamentali si trovavano riunite le une alle altre in modo che dovendoci interessare al tempo umano, ci si doveva anche interessare allo spazio umano, ed è la ragione per la quale lei ricorda che nel secondo libro io ho inventato la nozione di distanza interiore, la parola « distanza » essendo una parola equivoca, potendosi altrettanto bene applicare sia al tempo che allo spazio. Ma non ero ancora completamente soddisfatto di ciò, dato che la parola « distanza » implica piuttosto la nozione di un vuoto separatore che di uno spazio unitivo e allora a poco a poco mi sono interessato alla forma del cerchio che mi appariva piuttosto come un principio informatore che come una forma propriamente detta. Ogni essere si scopre in un certo momento e in un certo luogo; in modo tale, mi sembra, che questo momento e questo luogo formano il centro intorno al quale il resto si dispone, intorno al quale tutto un insieme di durata e di spazio si sviluppa. Così partendo da questa esperienza, diventava possibile vedere come ogni scrittore in generale, ciascun poeta in particolare, ha vissuto in qualche modo dall'interno questa specie di esperienza centrale di una periferia sviluppantesi intorno a lui.

BIGONGIARI

Incidentalmente lei mi ha parlato, in altra occasione, dell'interesse che le suscita l'analisi del concetto di causa negli scrittori. Siamo forse in presenza di una nuova dimensione concettuale che lei pensa di analizzare?

POULET

Lo vorrei. In realtà le dirò che mi credo troppo vecchio per poterlo fare. In passato, quando ho studiato la nozione del tempo o più tardi la nozione del cerchio, io avevo ancora molti anni davanti a me e perciò avevo tutto il tempo di fare le considerevoli letture implicate in queste nozioni. Se ricomincio con la causa, non so dove questo mi porterebbe. Voglio dire in sostanza che ciò che mi interessa della nozione di causa, è che essa appare come una di quelle categorie fondamentali del pensiero quali il tempo e lo spazio, quale anche la relazione, e in particolare il principio di comunicazione umana. Sarebbe dunque interessante considerare gli scrittori per vedere se essi obbediscono a un determinismo

radicale come Balzac o Thomas Hardy per esempio, o se al contrario si trova presso di essi la nozione di una causa autocreatrice, una nozione di libertà creatrice come per esempio io credo esista in Stendhal.

BIGONGIARI

Come ritiene che possa rapportarsi questa oggettività ideologica a quella oggettività storica che è appunto il fine di ogni storia, e dunque anche della storia della poesia? O non ritiene che, malgrado il suo tempo e malgrado il suo spazio, un poeta sia un poeta maggiore o minore?

POULET

Lei mi imbarazza un po' impiegando qui il termine « oggettività », che io evito perché credo che il principio del mio metodo, se un metodo è, sia un principio di pura soggettività: il quale si trova in un atto di coscienza che esiste anche quando il pensiero non si è ancora dato un oggetto. C'è stata sempre per me una specie di primato della coscienza sugli oggetti che essa si propone, e ogni scrittore o poeta mi appare in primo luogo come una sorta di soggettività pura che si dà in seguito i suoi oggetti. Allora un grande problema si porrebbe, è vero, per me: un problema che le confesso di non saper risolvere. Se quello che dico è vero, se ogni essere è un soggetto puro, ne risulta che è impossibile considerare questi scrittori altrimenti che in se stessi, e che è impossibile di conseguenza collocarli nel loro tempo, perché per poterlo fare bisognerebbe che ci fosse una soggettività generale di tutte le persone appartenenti allo stesso tempo; e non ne sono affatto sicuro.

BIGONGIARI

Nel suo studio su Eluard lei ha parlato di un tempo e di uno spazio carnali. Non le sembra che questo costituisca una sorta di risposta al mito mallarméano della disincarnazione, una risposta che spiega la nuova sorte della poesia del nostro secolo rispetto al simbolismo della fine del secolo scorso? Vuole dirci qualcosa di questa nuova concretezza postsimbolista, di questo carattere concreto della poesia fuori del simbolismo?

POULET

Questa mi sembra una domanda molto importante. Faccio osservare subito che la espressione tempo o spazio carnale conviene a Eluard, al poeta che io consideravo, che è un poeta dell'amore e in particolare dell'amore carnale. Per altri si potrebbe trovare un'espressione un po' differente quale per esempio lo spazio sensibile o, come lei dice, spazio concreto e tempo concreto. Mi sembra assolutamente vero che la nostra epoca si opponga — poniamo — all'epoca di Mallarmé nel senso che essa è sempre più preoccupata dal tema dell'incarnazione. Se ne è talmente preoccupati, mi sembra, che non si arriva a oltrepassarlo. Leggevo recentemente uno tra i migliori giovani poeti francesi, Yves Bonnefoy, che ha scritto ammirevolmente su Ravenna e le sue pietre, e che appunto si è

appassionato al valore significante della pietra in una città come Ravenna. Così noi arriviamo non più soltanto alla nozione di una incarnazione, ma quasi a una nozione della pietrificazione. Tutto avviene come se noi scopriremo ora una specie di affinità di natura tra l'uomo e non più soltanto il vegetale o l'animale, ma anche col minerale.

BIGONGIARI

Infine, quali sono i suoi progetti immediati? Ho visto che lei medita un saggio sul pensiero critico del nostro tempo. Può dirci qualcosa in proposito?

POULET

Sì, è un saggio sul pensiero critico contemporaneo in Francia. Si tratterebbe di fare una specie di trittico sui tre critici francesi della nostra epoca che io considero come i più importanti, cioè Marcel Raymond, Albert Béguin e Maurice Blanchot. Vorrei nello stesso tempo collegarli ai loro predecessori, in particolare a Charles Du Bos, e far vedere l'importanza crescente di quelli che sono i loro discepoli e in una certa misura anche di quelli che seguono il mio metodo, quali per esempio Jean-Pierre Richard e Jean Starobinski.

BIGONGIARI

Che cosa pensa di fare dopo la conferenza fiorentina? Quali le sue intenzioni infine, qui in Italia?

POULET

Penso di andare da Firenze a Roma dove dirò l'ultima conferenza e sarò contento di aver terminato questo periplo così lungo che mi ha portato da Torino a Padova e da Padova a Venezia per arrivare infine a Firenze: ma nello stesso tempo sarò ben contento di parlare a Roma di Bernanos, cioè di un argomento molto differente da quello di cui ho parlato qui. Non c'è scrittore che si opponga più direttamente alla fluidità di Eluard quanto questo romanziere dalla solidità tenebrosa che è Bernanos.

POESIE

di

Diego Valeri

ALBERO

*D'un bianco sole di diamante
lassù sperduto in caligini bianche
l'albero fa una bruna ombra che scende
giù per i rami, susurrando come
lieve acqua di fonte.
Il meriggio ha bevuto il piano e il monte.
L'albero solo è forma e voce viva
nell'abbagliato deserto di brume
bianche, fra cielo e terra.*

QUESTO INQUIETO SANGUE...

*Questo inquieto sangue, questo
flusso senza pace,
questa calda linfa infusa nelle
molli arterie della vecchia pianta,
dove fugge, cosa chiede e cerca,*

*se non te, felicità d'amore,
felicità di antica gioia e antica
pena, di antico pianto e riso?
Batte il cuore, ogni minimo polso
batte nell'attesa vana.
Amore, tu non sei più qui; non sei
di questa terra più:
abiti un altro luogo, un altro tempo,
altre, altre vite.*

BEL SOLE

*Bel sole triste che già senti e porti
in te la notte lunga, ultimo sole
fuso nell'aria bianca del mattino,
ancora è verde la tua terra, verdi
la siepe e il prato, e la dolce collina
con le sue vigne toccate di rosso.
Ma su tutto è posato un velo grigio
di lontananza. Perché sei lontano
tu, nostro sole d'amore. E la sera
è già dentro il mattino,
e presto l'ombra avrà tutto il tuo cielo.*

IN QUESTA NOTTE

*In questa notte senza tempo d'ore
e stagioni, senza fine di tempo,
in fondo a questo sonno chiuso
per sempre, molli incerte ombre trascorrere,
labili larve apparire e sparire,*

*vedo entro il nero specchio
della spenta memoria. O forse sono
forme di sogno, se ancora ci è dato,
di qua dall'acqua buia, di sognare.
Soli al tramonto, nuvole d'estate
erranti sopra un fermo mare, foglie
nuove tremanti al soffio della sera,
stinte rose d'autunno — e il bianco viso
dell'amore che sorride alla morte.
Vedo; senza rimpianto;
senza pianto e dolore;
così profondo è il sonno e vana l'ombra
della perduta vita.
Pure, se, a quando a quando, mi sorprende
il grido delle rondini di marzo
(forse è marzo lassù, forse son vere
rondini che mi chiamano, sfiorando
l'erba cresciuta sul mio sonno), allora,
sento negli occhi vuoti un pullulio,
un tepore di lagrime. E in quel punto
tutta piango la mia vita perduta:
i soli, i venti, le foglie novelle,
gli ultimi fiori, le nuvole erranti
sul fermo mare — e il bianco bianco viso
dell'amore che sorride alla morte.*

WILLIAM FAULKNER, LA GENESI E LA REDENZIONE

di

Claudio Gorlier

Il mondo di William Faulkner nasce dalla cenere, condannato e forse destinato a una confusa rigenerazione, provato da un nuovo e più implacabile diluvio universale, ma incapace di rinascere alla sofferenza e quindi alla redenzione, alla pena e al premio; sempre sull'orlo di una irreparabile apocalisse: egli lo costruisce come un demiurgo appassionato, che abbia ricevuto l'incarico da un Dio scosso dal corrucchio e dal risentimento. All'inizio e alla fine, secondo un ciclo singolare, questo mondo possiede dei confini precisi e definiti: è il Sud sconfitto e mortificato, percorso dagli eserciti vittoriosi e spietati che mettono tutto a ferro e a fuoco con una insensata determinazione. Lo scrittore vi si identifica; in *Sartoris* è uno degli eroi senza macchia e senza paura, uno dei paladini per i quali suona l'ora di Roncisvalle; al termine della sua carriera, nei *Reivers*, assume i panni di un vecchio signore legato alla terra e travolto dalla nostalgia per l'antico ordine distrutto. Là prevaleva il *romance* e la cavalleria, qui domina un sapido *humor* che affonda le radici nella ricca tradizione locale.

Ma all'apice del suo itinerario di scrittore, proprio quando Faulkner traccia i confini del suo regno e ne disegna la carta, lui unico signore di una immaginaria contea del Mississippi, il suo mondo assume la curvatura dell'universo, più grande e terribile del mare di Conrad, palcoscenico più sconfinato forse di quello immaginario sul quale si agitano i personaggi di

Dostoevskij, se si vuole riandare a due scrittori che sentì molto vicini. Eppure, quel mondo è angusto e limitato nella sua definizione geografica; chiuso e completo in se stesso, circolare come l'universo tolemaico, ha un centro focale, circolare esso pure, che si può abbracciare con un solo colpo d'occhio: la piazza dell'ipotetica Jefferson, e cioè di Oxford, Mississippi. L'ha descritta egli stesso in *Requiem for a Nun*, dominato dall'edificio bianco e spettrale della *courthouse*, il palazzo di giustizia:

Ma sopra tutto, il palazzo di giustizia: il centro, il fuoco, il perno; posto bene in vista al centro della circonferenza della contea come una nube solitaria nel cerchio dell'orizzonte, che getta la sua vasta ombra fino al limite estremo dell'orizzonte; perduto in pensieri, in riflessioni, simbolico e ponderabile, alto come una nube, solido come una roccia, dominatore di ogni cosa: protettore dei deboli, e moderatore delle passioni e delle brame, depositario e custode delle aspirazioni e delle speranze...

Ecco l'epitome del mondo di Faulkner, esaltata al colmo di quella maestosa retorica, di quella irrompente eloquenza che caratterizza in particolare l'ultima fase della sua narrativa: simbolo supremo e polivalente, poiché riassume in sé le istituzioni, i valori, gli individui, la natura, in una circolarità che si pone quasi come la legge del tempo (centro, cerchio, orizzonte, perno — che nell'originale è *hub*, il mozzo della ruota — punto focale, sono tutte parole chiave che ci riportano all'archetipo primordiale della circonferenza). La *courthouse* è, dopo generazioni e generazioni, l'emblema della continuità, dell'annullamento del tempo, della «lenta attenuazione del tempo», per usare una frase che ritorna spesso in Faulkner. Essa si pone come il raccordo metafisico tra la realtà immediata, tra l'esperienza diretta e quasi personale, la geografia degli atlanti, e l'universo senza confini. In uno scrittore per il quale la biografia, le vicende individuali, incidono in misura tanto limitata, il punto di partenza è *questa* realtà immiserita e provinciale: non il Sud, non il Mississippi, ma Oxford, e la piazza di Oxford, attorno alla quale gravita la vita soffocata e spettrale di una città sommersa. Perché a Oxford, più che altrove forse, il tempo è stato ucciso, e si è fermato, e sono andati perduti nozioni e riferimenti quotidiani, ordinari, come in *Macbeth* dopo l'uccisione del buon re Duncan. Cento anni or sono l'ordine supremo di questo universo è andato in pezzi, un ordine maestoso e perenne che sembrava

immutabile e indistruttibile, come il « brass impregnable » dello shakespeareano *Riccardo II*. Un esercito nemico ha fatto irruzione nella città, ha saccheggiato, distrutto, spossessato: non ha ricostruito un nuovo ordine sulle rovine dell'ordine annientato, ma ha imposto la legge del vincitore, chiamandola beffardamente Ricostruzione. Ha liberato gli schiavi, ha reso giustizia a Calibano, ma ha imprigionato Ariele, ha fermato per sempre la mano di Prospero. La *courthouse*, bianca, impenetrabile, è rimasta al centro della piazza a ricordare il passato che gli uomini hanno tentato disperatamente di ricattare (e molta della narrativa americana di oggi vede i suoi eroi sconfitti in questa ricerca del passato, da *Gatsby* a *Eugene Gant*); ecco allora spiegato perché, nonostante se ne faccia tanto parlare, nessuno osa darle nuova forma, rimodernarla, ricostruirla. Essa deve rimanere com'era, evidenza della catastrofe e del destino:

Perché il suo fato è di rimanere in piedi nel cuore dell'America: la sua condanna sta nella sua longevità: come un uomo, la sua età stessa vale come rimprovero, e dopo altri cento anni, diventerà insopportabile. Ma per un po' di tempo ancora non sarà così; per un po' di tempo ancora i passerai e i colombi: miriade garrula e indipendente l'una, l'altra sivilizzata e innumerevole, insieme frenetica e tranquilla; finché l'orologio batterà l'ora, anche tra cent'anni, nello stesso modo, essi sembrano ancora incapaci di farci l'abitudine, proiettandosi come un'esplosione turbinante fuori della torre come se essa, l'ora, invece di aggiungere semplicemente una parte infinitesimale e trascurabile al lungo stanco incremento sin dal tempo della Genesi, frantumasse l'aria vergine antica con il primo fragoroso campare del tempo e del destino.

Il destino, *doom*, è anche condanna, apocalisse, nella pregnante parola dell'originale: sembra fissare il momento di una nuova e temibile punizione per l'uomo, un altro spietato diluvio, concretizzatosi, è facile intenderlo, nella guerra civile; un diluvio dopo il quale non c'è stato perdono e che provoca l'attesa spasmodica di una redenzione quasi impossibile.

Ci si domanda fino a che punto Faulkner stia scrivendo qui o altrove dei romanzi, e non piuttosto una nuova Genesi: man mano che egli procede si solidifica nella sua pagina l'apporto di secoli di eloquenza, della nobile oratoria che ha costituito sempre un elemento essenziale della cultura e della vita pubblica del Sud, nutrita di echi classici, fedele a una sua precisa architettura, nella quale il termine raro, astratto, impalpabile, sembra una violenza

ai danni della solida e concreta prosa inglese. Faulkner tende l'orecchio agli echi di un Yancey, di colui che, affacciato alla finestra di un edificio candido come la *courthouse* di Oxford presentò alla folla percorsa dal furore e dal delirio Jefferson Davis, presidente della Confederazione — a Montgomery, Alabama — con parole passate in proverbio: « L'uomo e l'ora si sono incontrati ».

Lo stesso fremito, lo stesso orgoglio, lo stesso rischio, anche, di gonfiezza e di cattivo gusto. Allora Oxford contava qualcosa, era prospera, generava od ospitava uomini che ancor vivi divenivano simboli: Lucius Quintus Cincinnatus Lamar, ad esempio, politico e oratore lui pure, tribuno idolatrato dalle folle, che tessendo a Washington l'elogio funebre di un suo grande avversario, Charles Sumner, dopo la guerra civile, aveva pure gettato dinanzi ai rappresentanti della nazione il messaggio del Sud sconfitto:

Il Sud — prostrato, esausto, privato della sua forza vitale, come delle sue risorse materiali, eppure ancor onorato e puro — accetta il prezzo del sanguinoso arbitrato senza riserva, deciso risolutamente a conformarsi ai suoi risultati con cavalleresca lealtà; però, quasi reso muto dall'immensità della sconfitta, soffre in silenzio.

Sono parole dolorosamente appropriate per il destino di Oxford, reso muto dalla disfatta, che davvero rimase in silenzio per decenni, ignorata cittadina di provincia. Lamar parlava nel 1874: molti decenni più innanzi proprio a Oxford prendeva corpo l'opera di William Faulkner e di un altro notevole scrittore che da Faulkner è stato forse ingiustamente oscurato, Stark Young. L'ipoteca che gravava su entrambi si prospettava estremamente pesante. Bisognava liberarsi dei vincoli suggeriti dalle vicende ancora presenti, dare voce a un'esperienza bruciante e legata ai luoghi e agli individui. Il Sud, provincia nonostante la sua estensione, sembrava impenetrabile a chi non gli fosse familiare, un enigma arduo da chiarire agli estranei e di cui i depositari erano testardamente gelosi. « Dovresti esserci nato », dice Quentin Compson al compagno di studi canadese che con un piglio sincero ma in sostanza superficiale gli chiede del Sud, di questo territorio remoto e ambiguo. L'opera di Faulkner reca le tracce di uno sforzo immane per dare al Sud una connotazione che possegga un senso per chiunque, anche per chi ne abbia un'idea vaga e indistinta; di un tentativo

meditato e consapevole di trasfigurare la realtà, di universalizzarla, senza svestirsi della propria individualità di uomo del Sud, appartenente alla generazione dei figli della disfatta.

È stato un lungo cammino, per il giovane Faulkner che aggiungendo una trascurabile « eufonica » al suo nome sembrava voler significare una sorta di doppia individualità: l'uomo Falkner, il cittadino di Oxford (e Faulkner, non Faulkner, egli continuava a chiamarsi privatamente, ad esempio nella guida del telefono di Oxford, particolare che solo in apparenza sembra risibile) avventuroso e inquieto, respinto agli esami di inglese all'Università, e lo scrittore Faulkner, signore della contea di Yoknapatawpha, creatore di dinastie parte gloriose parte abbiette, ma tutte disperatamente votate a una sopravvivenza che vale come una sfida lanciata contro un Dio scontento.

L'eredità letteraria del Sud che egli raccoglieva non era trascurabile, ma limitata. Scrittori minori, come Longstreet (un tempo a capo dell'Università del Mississippi a Oxford), Cable, legati alla rappresentazione della vita locale, Joseph G. Baldwin, il cui *Flush Times of Alabama and Mississippi* è un piccolo gioiello di *humor* e che va annoverato senz'altro tra le « fonti » faulkneriane; poi tutta una serie di narratori popolari, melodrammatici ed enfatici, di un genere che ricorda i loro ispiratori diretti, Scott e Dumas, tra i quali il nonno di Faulkner, W. C. Falkner, l'autore della fortunatissima *White Rose of Memphis*.

Faulkner non ripudiò in blocco la tradizione della narrativa locale del Sud: in *Sartoris* e negli *Unvanquished* (cioè in piena fase di maturità) le tracce sono persistenti e appesantiscono talvolta questi romanzi, specie il primo. In *Sartoris* non è arduo scorgere Faulkner che tenta di inserirsi nel mondo romantico e cavalleresco degli eroi passati, di recuperare il passato entrando e chiedendo di recitarvi una parte. Il Faulkner uomo del Sud è raggiunto dal suono del corno di Roncisvalle — quello dei paladini di Francia e della loro morte eroica è un tema che ritorna di frequente specie nei primi libri — e vorrebbe unirsi a loro per dividerne la gloria al crepuscolo. È il Faulkner che veste i panni dei vecchi gentiluomini delle piantagioni, e si fa ritrarre (pensiamo a uno dei cimeli più singolari conservati in una vetrina faulkneriana

al *Marie Buie Museum* di Oxford) nell'abbigliamento del cacciatore di volpe, giacca rossa, calzoni bianchi e berretto scuro, in posa nobile e sostenuta. Ma gli *Unvanquished* mostrano a sufficienza in quali proporzioni una simile società si sia dissolta drammaticamente, attaccata dall'esterno e minata all'interno. In questo libro diseguale ma stilisticamente assai netto assistiamo al crollo irreparabile dei grandi valori sanciti dai codici del Sud. Nella storia personale della vecchia gentildonna Granny si riflette l'umiliante condizione di chi è costretto ad abdicare, sia pure con un fine non disonesto, ai codici. Granny deve mentire, e deve rubare, lei che aveva sempre negato ogni compromesso con il male, il peccato. E, ancora più grave, il colonnello Sartoris deve uccidere, iniziando così un cammino sul quale non è possibile fermarsi: appunto la consuetudine col male. Granny, stupendo personaggio, nella galleria delle figure femminili di Faulkner segna un punto fermo, il termine di un'epoca, come Sartoris. Drusilla, la fanciulla indomita che ha però perso molto della propria femminilità, rappresenta la transizione, un movimento che nessuno riuscirà ad arrestare, fino a Temple Drake. Granny muore, quasi a simboleggiare la fine di un'epoca, e scomparsa lei già matura l'apparizione degli Snopes, inafferrabili e insopprimibili perché per loro i vecchi codici non significano nulla, mentre chi li combatte non sa né vuole abbassarsi a usare i loro stessi mezzi.

L'aspetto saliente e per molti versi unico del giovane Faulkner sta nell'imperiosità con la quale egli si sbarazza dei residui della letteratura provinciale del Sud servendosi di quel poco che in essa lo può interessare, e si volge altrove nella ricerca di strumenti narrativi e di un nuovo linguaggio. Salito in scena l'attore, scompaiono d'incanto le marionette, ma anche l'attore deve arricchire e perfezionare la sua parte. Non sappiamo molto del periodo di iniziazione di Faulkner, anche se i suoi due romanzi sperimentali nel senso generale della parola, *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*, rivelano frequentazioni ben definite. Lo scrittore fu sempre e deliberatamente evasivo sull'argomento, e non per calcolo, ma per comprensibile noncuranza. Potremmo dire che egli amava scherzare quando gli venivano poste domande precise in merito, indicando tracce allusive o generiche o addirittura ovvie. In effetti, non c'è nulla di misterioso nell'apprendistato di

Faulkner. Anche se il suo soggiorno europeo non aveva nulla da spartire con le vicissitudini della « Generazione Perduta », inclinazioni e scelte erano maturate in lui. Lettore appartato e vorace, l'elaborazione dei suoi strumenti espressivi era la risultante di una frequentazione complessa con il « corpus » letterario locale e l'avanguardia europea. Nelle biblioteche del Sud Faulkner aveva conosciuto non soltanto la narrativa popolare la cui presenza era del resto, come dicevamo a proposito del nonno, un fatto di famiglia, ma i poeti inglesi di moda ai tempi della sua adolescenza, Swinburne, supponiamo, o Housman, e fu un incontro suggestivo, giacché almeno nei primi libri egli non riuscì a liberarsi del tutto delle loro scorie. Conrad non costituiva una scoperta in quegli anni, e neppure i naturalisti francesi, e Balzac, in un Sud ancora permeato di influssi francesi persino nella toponomastica. E poi i simbolisti, che l'imagismo aveva offerto come reattivo alla stanca poesia americana.

Così, Faulkner sognò innanzitutto di essere poeta, e non lo nascose mai, anche più innanzi negli anni. Pound doveva dirgli qualcosa, se una delle prime poesie che scrisse si intitola *Cathay*. E di T. S. Eliot si avvide probabilmente quando una scelta del genere rivelava una sottile esercitazione del gusto, l'Eliot di *The Waste Land*, che affiora qua e là in una certa ricerca di simboli primordiali e nella loro scansione. Sul suo tavolo stava Mallarmé, e ne abbiamo la conferma ora che uno studioso, Calvin Collins, con la meticolosità e la poca generosità dell'erudito ha messo le mani su una serie di scritti del giovane Faulkner e li ha pubblicati, insieme a una serie di disegni firmati Falkner e stranamente vincolati a un'iconografia piuttosto corrente, di cui era espressione, tanto per fare un nome, John Held jr. La prima pubblicazione creativa di Faulkner fu una breve poesia che si intitolava, addirittura, *L'Après Midi d'un Faune*, con un curioso disprezzo per gli accenti.

L'*incipit* appare ben caratteristico:

I follow through the singing trees
Her streaming clouded hair and face
And lascivious dreaming knees
Like gleaming water from some place
Of sleeping streams...

(Seguo tra gli alberi canori / la sua chioma fluente e il suo viso pieno di ombre / e le ginocchia lascive sognanti / come acqua scintillante che fluisce da qualche luogo / di correnti assopite...).

Traduceva Verlaine, gli dedicava altre poesie stilizzate, veri esercizi di stile *à la manière de*: abbozzava racconti scattanti, scarni, stranamente hemingwayani. Ma anche se non era poeta, e lo doveva poi ammettere con rimpianto, nella raccolta di versi che si intitola *A Green Bough* e dove si colgono nettamente presenze come quella di E. E. Cummings, affiora una temperie rivelatrice:

If there be grief, then let it be but rain,
And this but silver grief for grieving's sake,
If these green woods be dreaming here to wake
Within my heart, if I should rouse again.
But I shall sleep, for where is any death
While in these blue hills slumbrous overhead
I'm rooted like a tree? Though I be dead,
This earth that holds me fast will find me breath.

(Se dolore deve essere, allora non sia che pioggia, / e nient'altro che dolore argentino per il piacere di soffrire, / se questi verdi boschi sogneranno qui di risvegliarsi / nel mio cuore, ove di risvegliarmi sia concesso. /

Ma io dormirò, giacché dove mai c'è una morte / se in queste azzurre colline assopite sopra il mio capo / io ho radici come un albero? Anche se sarò morto / questa terra che mi tiene avvinto mi troverà vivo).

Siamo già nel '33: questa è l'ultima voce del Faulkner poeta, nutrita del senso della continuità del tempo e insieme della ardua condizione di una vita fuori del tempo che appare tanto caratteristica nella cultura del Sud nel Novecento. In uno dei brevi saggi critici riportati ora dal Collins nel volumetto di cui parlavamo prima (William Faulkner, *Early Prose and Poetry*, Boston, 1962), Faulkner scriveva, recensendo le poesie del suo concittadino W. A. Percy — poeta minore ma non trascurabile — una frase rivelatrice: «Percy — come, ahimè, molti di noi — ha subito la sfortuna di nascere fuori del suo tempo». Di una simile sfortuna Faulkner traeva però vantaggio, abolendo il contingente, annullando nei suoi libri il peso del presente che pure lo tormentava come uomo, come uomo del Sud, s'intende.

Dal '20 al '30, dunque, prende corpo questa meticolosa opera di distillazione, di riesame, grazie alla quale il Faulkner dei primi tentativi impacchiati d'ilegua e si annulla. Non diremmo che la liquidazione sia integrale; in *Sartoris*, appunto il *glamor* della vecchia eredità romantica e provinciale aleggia ancora. Poi, è stato detto, il miracolo di *The Sound and the Fury*; ma si tratta di un'esagerazione. La prima parte di *The Sound and the Fury* contiene tutta una serie di smagliature, e non manca di tradire gli inconvenienti di un meccanismo ancora in fase sperimentale. È il risultato di un connubio del tutto singolare tra lo « stream of consciousness », la tecnica di mediazione del « punto di vista » mutuata da Conrad, la creatività verbale di Joyce e lo stile sostenuto dell'eloquenza del Sud. Faulkner ha parlato di Thomas Beer a proposito della ricerca, come ha detto, di un nuovo uso delle parole, di una nuova libertà sintattica e dell'immagine. Ma Beer, con la sua *Mauve Decade* che fu uno dei grandi successi degli Anni Trenta, c'entra marginalmente. In quegli anni Faulkner leggeva Joyce, oltre a rileggere Conrad, ma non se ne lasciò sopraffare. Del resto, l'avventura joyciana lo interessava fino a un certo limite; Faulkner non arrivava al sommovimento, alla reinvenzione verbale, ma si fermava piuttosto alla cadenza. La sua metafisica, poi, così saldamente poggiata al suolo della realtà umana e naturale, rifuggiva da qualsiasi suggestione iniziatica: alle sue spalle non c'erano né San Tommaso né Agostino. *The Sound and the Fury* si definisce con lenta misura, attraverso un graduale processo di estrapolazione. Lo scrittore si avvicina, affidandosi alla luce e all'ombra di molteplici angoli visuali, a una realtà che, guardata in pieno sole, sarebbe abbacinante come il viso della Gorgona. È la realtà frantumata di un ordine distrutto e non ricostruibile. Ma, dopo il tragico lavacro, il nuovo diluvio che ha spazzato via rapporti e valori e relazioni — e le cui fasi più avanti Faulkner ripercorrerà negli *Unvanquished*, dichiarandone l'implacabilità e la inesorabilità per mezzo delle parole di Drusilla, uno dei personaggi femminili più conchiusi — l'umanità, rappresentata da alcune famiglie che sono entità chiave, le dinastie dei Sartoris, dei Compson, dei Sutpen, subisce una sorta di nuova creazione, di perversa Genesi, alla ricerca di una redenzione che non giungerà, e che sarà niente

altro che uno sforzo allucinante di sopravvivenza senza la capacità e il desiderio della rigenerazione. L'uomo — Jason o Quentin o Sutpen o Joe Christmas — ha a portata di mano forse per l'ultima volta la possibilità, la suprema opportunità di una rigenerazione salvatrice, ma o non sa trarne vantaggio o non può. Cacciato dal Paradiso terrestre, il nuovo Adamo non soltanto non si vede offerto il dono di una nuova innocenza, ma si inebria della propria caduta e si abbandona con compiacimento al peccato e alla dannazione. Quentin, scrive Faulkner nell'appendice a *The Sound and the Fury*, non ama il corpo della sorella ma un vago concetto, quanto mai precario, dell'onore dei Compson; non ama l'idea dell'incesto (come avveniva per i personaggi elisabettiani, per gli eroi di Ford che addirittura ne davano una giustificazione in termini di filosofia scolastica) ma « un principio presbiteriano di punizione eterna ». La terra diviene l'Inferno, e non Dio vi getta l'uomo, ma l'uomo stesso vi balza dentro. Caddy è dannata, e lo sa; simmetricamente, essa ama nel fratello l'« amaro profeta e il giudice inflessibile, incorruttibile, di ciò che essa considerava l'onore della famiglia e il suo fato ».

Il mondo, la vita, gli uomini, perdono il loro senso, come per Macbeth nel monologo famoso dal quale è tratto il titolo del romanzo. Per Macbeth la vita è venuta meno alla sue leggi, ha smarrito il suo ordine, come risultato di un delitto sacrilego. Così è per i Compson: le loro colpe li condannano a vedere il mondo sempre più annebbiato e assurdo, senza la speranza di una punizione risolutiva che sarebbe appunto il primo passo verso la redenzione. Faulkner spalanca la porta sulle tenebre di una lunga tradizione « gotica », della letteratura nera alla quale attinsero Hawthorne e Melville, e ne porta gli orrori alle estreme conseguenze. La Bibbia, la tragedia greca, la letteratura nera si incontrano ma tutte sono spogliate del loro strumento conclusivo, del loro approdo naturale: in Faulkner non c'è catarsi.

Manca una rivolta, come manca l'accettazione del verdetto divino; la salvezza giungerebbe dalla ribellione — che è presa di coscienza e non esclude la rigenerazione — o dal rifiuto. È il caso della rinuncia all'iniziazione che prende corpo in *The Bear*, l'opera più compatta e più conseguente di Faulkner. Ma non esistono altre alternative: soltanto il suicidio, la morte

violenta, sembrano consentire una fuga momentanea all'abbraccio soffocante del tempo, strumento invisibile e incommensurabile dell'annichilimento. L'orologio è il simbolo precario del tentativo ridicolo dell'individuo di catturare il tempo e di incanalarlo per i propri fini, la propria inutile difesa:

Era del Nonno, e quando il Babbo me lo diede disse: Quentin, ti do il mausoleo di ogni speranza e desiderio; è piuttosto e atrocemente opportuno che tu lo usi per ottenere il *reducto absurdum* di tutta l'esperienza umana che può soddisfare i tuoi bisogni individuali non meglio di quanto soddisfacesse i suoi o quelli di suo padre...

Quentin ascolta il ticchettio dell'orologio perché gli si dispieghi davanti «la lunga calante parata del tempo», perché gli appaia Gesù che cammina e San Francesco, e la morte, in una incalzante danza macabra. Le ruote dell'orologio uccidono il tempo, e soltanto quando l'orologio si ferma la vita ritorna. Ma è un circolo vizioso, perché fermando l'orologio si incontra la morte.

Dio ha abbandonato, deliberatamente, gli uomini, lasciando loro un residuo disseccato di quella che era stata la sua legge, bastante, però, a tenerli prigionieri come se si trattasse di una rete invisibile. Joe Christmas è forse la vittima più evidente di questa superstruttura metafisica, di una concezione calvinistica della colpa che lo priva di ogni libertà, che gli impone un itinerario prefissato, anche se chi ha teso la trappola si è allontanato ed ora si disinteressa della preda. Chiunque tenti di liberare Christmas — e il suo nome contiene nella sua ambiguità l'ironia di una condizione umana priva di orizzonti alla quale è appunto negata la possibilità della redenzione — irrompe indiscretamente nel suo mondo chiuso, spezza il cerchio che lo circonda, e si espone a ogni rischio, a una reazione fatale. Non c'è ricompensa, e quindi a che vale il riscatto? Non è questo il Dio di Conrad che scommetteva sull'uomo e le cui risate, scrisse appropriatamente Mencken, risuonano per tutto l'universo; non è il giocatore cosmico di Dostoevskij. La divinità delusa si è ritirata dietro le quinte; i termini sono sovvertiti; l'antinomia tra bene e male perde il suo significato. Al capitano Ahab era concesso di battezzare il suo arpione *in nomine diaboli*: una scelta, blasfema ma piena di grandezza. Ma neppure il diavolo qui visita più l'uomo, e questi viene inghiottito a poco a poco dalla tenebra indistinta. Il potere della

tenebra, individuato e imminente in Hawthorne, emblema del male e dell'indurimento del cuore umano, è sfatto e ambiguo nella sua vittoria che celebra sull'uomo:

Babbo si avvicinò alla porta e ci osservò di nuovo. Poi tornò il buio, ed egli stette in piedi, nero, sulla porta, e poi la porta fu di nuovo nera. Caddy mi teneva e potevo sentire noi tutti, e la tenebra, e qualcosa che potevo odorare. E poi potei vedere le finestre, ove gli alberi ronzavano. Poi la tenebra cominciò a entrare in forme morbide e brillanti, come usa fare sempre, anche quando Caddy dice che mi sono addormentato.

Bisognerebbe tentare almeno di riacquistare un rapporto con gli elementi primordiali, con il ciclo della natura: la vegetazione, l'acqua. Nel fiume ci si può guardare come in uno specchio, tra la veglia e il sonno, ma neppure qui si riesce a riconquistare un significato, per una « antica e perversa beffa », scrive Faulkner. Specchiandosi nel fiume, che è ordine, ritmo, permanenza, l'individuo sente moltiplicarsi la sua interna disintegrazione, prova la pena della frantumazione del proprio io: « io ero non ero che ero non ero chi. »; « Le parole piene di pace. Parole piene di pace. *Non fui. Sum. Fui. Non sum.* Una volta, in qualche luogo, ho sentito le campane. Mississippi o Massachusetts. Ero. Non sono. Mississippi o Massachusetts. ». Non esiste più presente.

Nelle spire della disintegrazione dei suoi personaggi finisce per perdersi spesso, qui e altrove, anche il linguaggio di Faulkner. Il balbettare dell'inconscio, nello sforzo di aggrapparsi a un sostegno anche labile che non riesce a trovare, si fa talvolta meccanico, come il battere dell'orologio che tortura i personaggi. E la pagina si gremisce di aggettivi reiterati, protesi come mani nel buio:

Cominciarono i tre quarti. Suonò la prima nota, misurata e tranquilla, serenamente perentoria, svuotando il silenzio senza fretta...

Unhurried silence, è scritto nell'originale, e l'aggettivo suona innaturale; la suggestione dell'astratto è ribadita dalla particella negativa, ciò che avviene di frequente nei momenti di maggior tensione (« unsecret... untethered. »). I punti di riferimento immediati, contingenti — il personaggio che si sciacqua la bocca, si lava i denti come in un rituale — contribuiscono

alla celebrazione del momento, del gesto trasferiti sul piano dell'assoluto:

Tu non stai pensando alla finitezza tu stai contemplando un'apoteosi nella quale uno stato mentale temporaneo diventerà simmetrico rispetto alla carne e cosciente tanto di sé stesso che della carne...

Ma ecco, accanto al virtuosismo, all'arabesco, balzar fuori sorprendente e con una falsa pretesa di naturalezza la frase da romanzo d'appendice:

Egli poteva vedere le forze opposte del suo destino e della sua volontà disegnarsi rapidamente insieme ora, verso un congiungimento che sarebbe stato irrevocabile...

La verità è che in *The Sound and the Fury* siamo lungi dal verificare la riuscita organica di uno straordinario *tour de force*; Faulkner cammina su una corda sospesa nel vuoto, e gli mancano le saldature, i contrappunti che fanno lievitare in Henry James l'esplorazione dell'inconscio, il commercio con una dimensione che da umana si trasforma progressivamente in spettrale. Lo scrittore sembra travolto dallo sconvolgimento che incalza i suoi personaggi. La serie di annotazioni scritte nel '45 hanno l'aria di essere un tentativo di ridimensionamento: lo scrittore tenta di ristabilire la distanza con i personaggi, giocando ironicamente con le loro reliquie, riprendendoli in mano quasi fossero vecchi ritagli, non senza distacco (« un ritratto, una fotografia a colori ritagliata evidentemente da una rivista di lusso... »). E si preoccupa di aggiungere un rilievo che vale come un'epigrafe:

Dilsey.

Hanno durato.

They endured: lo sforzo di resistere, di sopravvivere; il mito utopistico dell'individuo che non si lascia annullare. Faulkner doveva ritornarci ancora, specie negli ultimi anni, per insistervi in quel pezzo di pura retorica, di rivendicazione stoica, che è il discorso di Stoccolma. *Pietà* (che è il latino *pietas*), *coraggio*, *compassione*, *orgoglio*: le parole chiave del vecchio Sud sepolto dal tempo riemergono quasi che una difesa dei personaggi smisurati dei suoi romanzi fosse necessaria e che una catarsi di comodo si potesse aggiungere come epitaffio sulla loro tomba inquieta. Dilsey, a suo modo, ha resistito, ma egli non è un eroe, non è un protagonista, bensì un puro riflesso, una suggestione, una memoria. Ha resistito perché ha potuto sopportare meglio

degli altri, perché non era tormentato dai loro peccati e dalla loro bramosia di fornicare con le proprie colpe e la propria dannazione. Se è vero, come viene generalmente riconosciuto, che Dilsey rappresenta la preservazione dei valori morali, quale utilità può avere la sua lezione, la sua passiva presenza di commentatore pieno di pietà? Dilsey non è coinvolto dal destino della famiglia presso la quale serve, e gli è concesso di rimanere se stesso, fedele ai valori che gli sono stati instillati, perché appartiene a una specie di uomo cui tocca vivere a un livello inferiore. Dilsey non frequenta la stessa chiesa dei Compson, e il suo pastore predica un verbo che dona ai fedeli la tranquillità e un senso di comunione che i Compson non conosceranno mai; il mondo di Dilsey non comunica con quello dei Compson, i quali credono evidentemente nella separazione delle razze, e pensano, come dice uno di loro, che un negro non sia «una persona ma piuttosto una forma di comportamento», o addirittura «una sorta di riflessione capovolta dei bianchi tra i quali vive.». Faulkner ha toccato qui, con suprema intuizione, il segreto più intimo della segregazione: che essa è il risultato e insieme la causa della follia dei bianchi che vi credono, del loro disfaccimento. Paradossalmente, Faulkner accetta egli stesso tale stato di cose, per cui il raggio d'azione del negro è limitato, chiuso, più prossimo all'equilibrio diretto e naturale della sfera animale, oggetto meglio che persona.

Dilsey non riuscirà mai a comprendere perché i bianchi sono travolti da un destino diverso dal suo: egli accetta, osserva, registra, non senza una diretta e disinteressata simpatia. Non può rendersi conto della terribilità del destino, di una cristallizzata predestinazione che, sfuggita alle mani distratte del Dio che l'ha originata, viene conservata nell'animo degli uomini come un bene perverso, la serpe che divora il cuore dell'individuo in un memorabile racconto di Hawthorne. Perché questa è la verità indiscutibile che fin da *The Sound and the Fury*, e poi in *Absalom, Absalom* e in *Light in August* si fa luce nell'opera di Faulkner: non esiste libero arbitrio, non esiste libertà, non esiste scelta. L'imperscrutabile condanna pronunciata dal Dio puritano è stata ribadita, e spingendosi indietro nel passato ha sposato la terribilità del fato greco. Il male non si sceglie; lo si eredita e lo si pratica. Macbeth

avrebbe potuto non ascoltare le streghe, non uccidere Duncan; Riccardo III avrebbe potuto risparmiare i fanciulli innocenti. Per loro c'è condanna e c'è redenzione, valida almeno per gli uomini che verranno dopo; c'è catarsi. Per i personaggi di Faulkner non esiste alternativa; essi sono un riepilogo di generazioni di colpa:

Babbo disse che l'uomo è la somma delle sue disgrazie. Un giorno pensate che la disgrazia si stancherà, ma allora questa è la vostra disgrazia, disse il Babbo. Un gabbiano attaccato a un filo invisibile e trascinato attraverso lo spazio. Ti porti il simbolo del tuo fallimento per l'eternità.

Dopo la morte, l'inferno sarà il prolungamento all'infinito di quello che hai abitato qui sulla terra (e il participio passato posto innaturalmente al termine della frase nell'originale — « A gull on a invisible wire attached through space dragged » — inchioda l'individuo al destino, pare il doppio rimbombo della martellata finale).

Il balzo violento nella tenebra, nell'eternità, costituisce il prezzo finale pagato da alcuni personaggi chiave, non tutti. La morte, la catastrofe, si pongono come l'ultimo atto non della loro umiliazione, perché essi rifiutano di umiliarsi, ma del loro coraggio e del loro orgoglio. La superbia, infatti, il peccato dei peccati tanto per i teologi medievali come per quelli puritani, non ha consentito loro la redenzione. Dalla superbia è annullato Sutpen, un altro dei pilastri della abortita genesi faulkneriana, colui il quale ha tentato di mettere in piedi una nuova dinastia che rinnovasse i fati delle altre spentesi.

Sopravvivere è ancor peggio, e lo vediamo dalle vicende di Caddy, nelle note beffarde e distanti che Faulkner le dedica nell'appendice a *The Sound and the Fury*. Caddy è uscita dalla dimensione tradizionale del mondo faulkneriano, il Sud, ove regna la natura smisurata e la città soffocante e la metropoli torbida non esistono. Caddy aveva preservato, fanciulla, la propria innocenza; il fratello idiota sentiva in lei l'odore degli alberi, il profumo dell'erba. Dopo il peccato, Caddy ha accettato la *routine* borghese, è sopravvissuta, si è sposata, ha divorziato, si è sposata ancora, e poi ha divorziato di nuovo. Svanisce nella vecchia Europa in disfacimento, ma

Parigi, nel 1940, durante l'occupazione tedesca. Inseguita dalle sue furie, non le importa nulla, e meno che meno di essere salvata:

...Caddy non vuole essere salvata non ha nulla più che valga la pena di essere salvato nulla che valga la pena di essere perduto che essa possa perdere.

Distrutto il vecchio ordine, spezzato il cielo cristallino che lo circondava, anche il suo centro focale è rimasto soltanto come un simulacro. Il sovvertimento di valori spiega, anche se non giustifica, da un lato il perpetramento delle azioni inconseguenti, assurde, quindi, e il concepimento dell'orrore; dall'altra, la perdita di significato della parola, il suo ridursi a vuoto suono o, peggio, il suo capovolgersi, il suo violento staccarsi dagli ancoraggi tradizionali. *Sanctuary* ha ricevuto ormai l'etichetta del romanzo commerciale, e Faulkner stesso l'ha accreditata, ma in realtà occupa un posto preciso nel quadro della immane distruzione, del generale sconvolgimento, molto più di *Pylon*, che soffre della presenza indiscreta di occorrenze e persone contingenti e non decantate. *Sanctuary* contiene il ritratto del mondo del sottosuolo, rispetto ad altri romanzi di Faulkner, e questo accredita la sua legittimità.

Il sovvertimento è sceso, infatti, fino alle radici. *As I Lay Dying*, che vede muoversi personaggi di un ambiente umile, quasi miserabile, sta a confermarlo, e con un successo ben maggiore che non *The Sound and the Fury*. Qui e in *The Bear* l'unità dello stile faulkneriano viene definitivamente raggiunta. La spiegata oratoria scompare del tutto nel primo, mentre acquista una misura epica e biblica nel secondo. *As I Lay Dying* mostra il pieno e disinvolto possesso della tecnica dello « stream of consciousness », mentre lo scrittore non sembra più sedotto dal rischio del virtuosismo, dell'arabesco. Egli vi ha introdotto con estrema sapienza il gergo, l'aroma della parlata rurale del Sud, liberata dalla limitazione della goffa e insistita movenza della narrativa « locale », del « colore ». Comincia ad affiorare con tutta evidenza il ricorso allo *humor*, al filone inesauribile dell'umore locale del sud-ovest, che Faulkner doveva additare più volte come il vero grande elemento fecondatore della cultura americana. Faulkner incontra, sul proprio terreno, s'intende, Mark Twain. (Va detto di passata che molti studiosi,

e di recente, in particolare, M. Thomas Inge, hanno localizzato le « fonti » popolari di *As I Lay Dying*, rilevando i numerosi punti di contatto con un lungo racconto dell'umorista del Tennessee George Washington Harris).

Faulkner prende dunque in mano una vicenda che risente chiaramente del folclore locale — il motivo dell'accompagnamento funebre — e la introduce nella sua dimensione tragica e grottesca. La tematica già presente in *The Sound and the Fury*, quella, cioè, del cristallizzarsi di tanti mondi privati che rifiutano comunicazione e relazione, si accentua attraverso la moltiplicazione dei « punti di vista », che sono qui ben quindici. Lo scrittore si è reso davvero padrone di una tecnica sua, che non è un semplice esercizio di stile, e neppure un veicolo, per quanto efficace, del suo messaggio. La crisi del vecchio ordine, infatti, implica una crisi nel valore della parola, parola intesa come equivalente o addirittura sostituto dell'azione, come gesto risolutore. Di qui la deformazione grottesca nel comportamento e la confusione spesso blasfema dei valori. La parola si è svuotata di senso, e non corrisponde più all'azione; i gesti tradizionali, i rapporti consacrati, sono ormai mere finzioni, e una salvezza illusoria viene ricercata attraverso la loro determinata violazione. I personaggi, allora, salvo quelli che, come Cash, cercano in un incessante ripiegamento nella contemplazione e nella autoanalisi una risposta non provvisoria ed empirica, agiscono come agitati e contraffatti *clowns* sulla scena fornita da una natura irata nei suoi elementi primordiali, l'acqua e il fuoco.

Il matrimonio tra Addie e Anse è un puro simulacro, un rituale ridotto a manichino. Addie comprende, proprio grazie all'esperienza cruciale della generazione — la nascita di Cash — che le coordinate della relazione umana e della comunicazione sono impazzite, e che la parola non sa esprimere più nulla. È dunque concesso di superare i confini dell'illecito, sperimentare altre azioni, calpestare i tabù per restituire alla parola un senso rinnovato? Da Whitfield, che dovrebbe recarle la parola di Dio, la donna ottiene di verificare il valore del peccato, chiedendo all'adulterio, e cioè alla colpa, di santificare il significato di un'azione che dovrebbe consentirle una nuova scelta. Whitfield è addirittura, ai suoi occhi, « lo strumento fissato da Dio

che creò il peccato, per santificare quel peccato che Egli aveva creato ». Ne scaturisce, paradossalmente, una giustificazione morale del peccato come primo passo per stabilire nuove relazioni e nuovi rapporti. Siamo a una deformazione assurda del messaggio biblico; questa volta la Genesi si realizza attraverso il peccato redentore, per dar vita a una progenie riscattata dall'isterilimento del Verbo. Così, per Addie il figlio del peccato, Jewel, sarà al tempo stesso la croce e la salvezza. « Mi salverà dall'acqua e dal fuoco », dice Addie, per cui Jewel vale ormai come la grazia.

Anse, il marito, è invece inesorabilmente avvinto dalle spire della finzione fatta realtà; egli crede ancora, o finge di credere, nel senso della parola intesa tradizionalmente, e il risultato, anche di fronte alla morte della moglie, alla perdita, al lutto, appare grottesco e beffardo: « È come se su un viso inciso da un selvaggio caricaturista fluisse una mostruosa parodia di ogni lutto ». (Faulkner scrive « bereavement », lutto nel senso di privazione).

Il discorso funebre di Anse, nella sua brevità e nella sua banalità, appare come puro *nonsense*, come superstruttura vuota, pronunciato da chi usa ormai le parole come ombre. Dopo la scomparsa della moglie, egli torna alla sua vita ordinaria, all'accettazione di un mondo fittizio nel quale recitare una parte fingendo di identificarsi del tutto con il personaggio.

Whitfield, l'evangelista, ripiega su una concezione tradizionale della colpa e di Dio illudendosi, o fingendo anch'egli di illudersi, che in questo modo la pace tornerà a lui e nella famiglia che egli ha profanato.

Dio non esiste, in realtà, per nessuno di loro. Per Cora è quello predicato in chiesa, distante e convenzionale; per Addie, che lo ha rifiutato e sostituito con Jewel, il figlio della propria colpa, e dopo che essa ha toccato con mano l'impossibilità di identificare parola e atto, « word » e « deed », Dio ritorna nella tenebra che dissolve, nel silenzio — o meglio, nell'assenza di voce — fatalmente sanzionati dalla morte. Whitfield innalza un equivoco inno di amore dopo la confessione del proprio pentimento, convinto che la prova dell'acqua subita nell'attraversare i campi inondati dal fiume sia servita come espiazione e gli consenta il ritorno nel seno di un Dio immenso e generoso, ma anche la sua è pura finzione.

Cash, pur sorretto dalla sua capacità di osservare, di meditare, di con-

templare, si arresterà di fronte a un interrogativo al quale sarebbe vano cercare risposta, e che costituisce una sorta di estremo epitaffio non per Addie, ormai scomparsa nella tenebra e nel nulla, ma per l'umanità cacciata dall'Eden e condannata a cibarsi della propria perversità ed a esaltarsene orgogliosamente, la superbia del peccato essendo la sua ragione ultima di sopravvivenza, la prova disperata quanto vana del suo coraggio:

Ma io non sono troppo sicuro che qui un uomo abbia il diritto di dire ciò che è pazzo e ciò che non lo è. È come se in ogni uomo ci fosse un tipo che già ha provveduto alla ragione e alla follia, e che osserva le azioni ragionevoli e quelle folli di quell'uomo con lo stesso orrore e lo stesso stupore.

Nell'originale questo commento è scritto secondo lo stile e la cadenza del dialetto del Sud, a indicare la elementarità e la meraviglia di chi commenta e sembra pensare a un Dio che, dopo la creazione, si è ritirato dietro le quinte, sbalordito dal comportamento della creatura, testimone deluso e quasi impotente.

Lo scardinamento dell'ordine si è riflesso nella dissociazione dell'individuo, nella perdita di senso della parola, nella assoluta inutilità di ogni atto, e nel sopravvenire ultimo della catastrofe.

Isaac McCaslin, in *The Bear*, se ne rende conto, ma non riesce ad andare oltre al rifiuto dell'iniziazione, il che, qualche critico ha fatto notare, se significa respingere valori compromessi implica anche la rinuncia ad assumere le proprie responsabilità. Nella lunga rievocazione che costituisce il nucleo di *The Bear*, Isaac — e cioè Faulkner — segue da vicino uno schema in apparenza fedele alla Bibbia, e in particolare alla Genesi:

Egli creò prima la terra e la popolò di creature mute, e poi Egli creò l'uomo perché fosse il Suo sovrintendente sulla terra e per esercitare sovranità sopra la terra e gli animali nel Suo nome.

Questo l'ordine creato da Dio, e che presuppone da parte dell'uomo il riconoscimento della propria sudditanza nei suoi confronti. L'uomo deve al tempo stesso rispettare questa relazione con Dio e con la natura. L'Eden si identifica con il Sud in una conscia trasfigurazione:

...questa terra, questo Sud per il quale Egli aveva fatto tanto con boschi per cacciare e corsi d'acqua per pescare e suolo profondo ricco per seminare...

Ma l'orgoglio degli uomini ha sovvertito questo ordine, un orgoglio che è ingigantito generazione dopo generazione come effetto del peccato originale. Dio ha allora abbandonato il Sud, lo ha maledetto, quando, fase estrema della degenerazione dell'uomo, si è sviluppata la schiavitù, la sopraffazione dell'individuo sull'individuo (però, e si noti l'ironia del contrasto, la schiavitù ha imprigionato il negro ma gli ha consentito di rimaner fedele ai valori fondamentali, di sottrarsi alla corruzione, come è il caso di Dilsey). Onta suprema per il Sud, la punizione è venuta dalla avvizzita stirpe del Nord, dalle armate federali che tutto hanno devastato e sono state seguite dai banchieri avidi, dagli adoratori del danaro, dai moralisti ipocriti,

...la zitella cresciuta a Boston (anche se magari non nata a Boston) discendente di lunghe stirpi di zii e di zie zitelle similmente allevate le cui mani non conoscevano altro callo se non quello lasciato dalla penna usata per scrivere maledizioni...

Il Sud è stato umiliato per effetto della condanna che lo ha colpito, ed ora tutti sono coinvolti:

«Non vedi?» egli gridò. «Non vedi? Tutta questa terra, tutto il Sud, è maledetto, e tutti noi che ne deriviamo, che ne abbiamo succhiato il latte, negri e bianchi, dobbiamo giacere sotto la maledizione».

I figli e i nipoti hanno ereditato il Diluvio anche se non lo hanno visto, come i figli e i nipoti di Noè; tocca loro soffrire:

Apparentemente c'è una saggezza anche in quello che si è imparato soffrendo necessaria perché l'uomo comprenda la differenza tra libertà e licenza.

O ancora:

Apparentemente essi non possono imparare nulla se non attraverso la sofferenza, ricordare nulla se non quando è sottolineato col sangue.

Questi corsivi si inseriscono come altrettanti versetti nella Bibbia di Isaac, il quale si rende conto della reazione blasfema degli uomini contro Dio. Il grande libro dei McCaslin sovrapposto alla Bibbia simboleggia l'incontro — già lo rilevò opportunamente Olga Vickery — della storia del Sud in contrapposizione con le verità eterne del cuore. La schiavitù, si vede in *Was*, nella stessa raccolta di *The Bear, Go Down Moses*, una volta abolita si è trasformata in una mostruosa caccia, che è l'alba della segregazione e

sanziona la persistenza di un perverso rituale. E la caccia all'orso, simbolo multiforme del vecchio Sud perseguitato ma non sconfitto — Priamo privato della sposa e dei figli — ripropone, con il significativo ricorso alla tematica dell'animale e della caccia così caratteristico nella letteratura del Sud, un rituale blasfemo, la cui accettazione implica l'accettazione di una condanna che l'orgoglio impedisce di espiare, come è accaduto ai personaggi di *The Sound and the Fury*; accettazione nel senso di superba acquisizione.

Ma il Dio ha creato l'ordine e lo ha visto violato, il Dio che Isaac scorge imminente e offeso, possiede la stessa ambiguità di quello di *As I Lay Dying*. Perché egli ha creato gli uomini capaci di ogni cosa e deve ammetterlo; ha creato l'inferno insieme al paradiso ove vive solitario e distante, e deve accettare una simile responsabilità. Creando gli uomini dall'« Assoluto primivo che conteneva tutto » egli li ha resi capaci di tutto, ed ora li osserva nella loro « esaltazione e viltà individuale ».

La saggezza che si acquista dalla sofferenza, Isaac non sa raggiungerla. È capace soltanto di suggerire all'uomo di resistere, di sopravvivere, di aver pietà, tolleranza, compassione, e fedeltà, e amore dei figli; come i muli, come i cani, suggerisce beffardamente Cass senza rendersi conto che ormai soltanto queste virtù passive e animali sono concesse agli uomini.

Rifiutata l'iniziazione che contiene in sé la colpa e la condanna, Isaac può e sa soltanto accostarsi al vecchio orso, o meglio alla sua ombra mitica, ascoltarne il suono e pronunciare le parole che suo malgrado lo legano a una stirpe che è la sua, nella speranza indistinta che la maledizione sia ritirata, che una remissione giunga, non si sa come: « Capo... Nonno ».

Il rifiuto dell'iniziazione da parte dell'adolescente riprende, in termini drammatici, quello di Huckleberry Finn, per tacere del Nick di Hemingway o, più di recente, dell'Holden di Salinger. La tematica dell'adolescente che intende rimanere incontaminato e che respinge l'assimilazione da parte della società e dell'ambiente, per mantenere intatta la propria verginità e la propria creatività morale — tematica tipicamente individualistica e irrazionale — acquista però una colorazione particolare in quanto implica la non accettazione di un rituale sostanzialmente religioso e di una somma di colpe e insieme di responsabilità alle quali pare quasi disperato sottrarsi.

Ripercorsa la Genesi, Isaac non ha trovato il riscatto. È la condizione del Sud divenuta condizione universale dell'uomo, nella quale la parola « speranza » viene piuttosto sostituita dalla parola « aspettazione ». Negato l'orgoglio, rimane soltanto la fede nella capacità di resistere e di sopravvivere.

Ora può sopraggiungere la dinastia degli Snopes, che non rappresenta, come molti hanno inteso, l'incarnazione del male. Faulkner non è uno scrittore manicheo. Gli Snopes posseggono anzi una loro forza terragna, come certi contadini di Balzac, come l'animalesco Marche-à-Terre dei *Chouans*, una energia animalesca. Sotto questo punto di vista, *The Hamlet* si pone come il logico coronamento della saga di Faulkner, o meglio come il suo completamento. Gli Snopes non soffrono della angoscia di altri personaggi faulkneriani perché appartengono a un mondo pagano, e la loro stirpe non è esausta come le dinastie dei Compson, dei Sartoris, dei Sutpen. Dalla nibelungica foresta di *The Bear*, nella quale Isaac-Sigfrido non ha raggiunto, anche se ha tentato, la spada confitta nell'albero, siamo arrivati alla totalità di un mondo naturale e animale, sordo alle inquietudini e ai tormenti causati dalla dissoluzione dell'*io*. E il Faulkner scrittore si sbarazza quasi completamente della tecnica ambigua e sottile dell'introspezione per ritornare nel solco di una rappresentazione naturalistica, alla narrativa lenta che fluisce maestosamente. Ritorna pure al gusto dell'*humor* rurale, alla sua concretezza, distesa e goduta. Il « narratore », che assolve piuttosto l'ufficio del commentatore che non del « punto di vista », è Ratliff, uno dei personaggi più liberi e persuasivi di Faulkner, limitato nella sua visione nel mondo, ma forse proprio per questo saggio ed equilibrato. Ratliff rappresenta il tipo umano del tutto opposto tanto ai Varner, la vecchia famiglia dominatrice della città ma in rapida decadenza, e agli Snopes. I Varner e gli Snopes praticano la religione del denaro, che per i primi è sordida accumulazione — rappresentata quasi simbolicamente dalla banca che possiedono, e che vale per loro come un tempio —, mentre per i secondi assume l'aspetto, in definitiva più sano e più diretto, del possesso della terra e del bestiame.

Per i Varner, ma soprattutto per gli Snopes, Dio davvero non conta più nulla: essi possono conoscere il furore, l'ira, la rabbia, ma non l'angoscia.

E non sussistendo alcuna remora religiosa, essi ricorrono con indifferenza a tutti i mezzi, dal ricatto alla violenza. Eppure, a loro modo, gli Snopes hanno risolto il problema di liberarsi, nel proprio *io*, della maledizione, o per lo meno di distorcerla, di non soggiacervi o di non fornicare con essa. Mancano, ad esempio, di ipocrisia: l'antinomia parola-azione non li tormenta; il tempo non li incalza come furie.

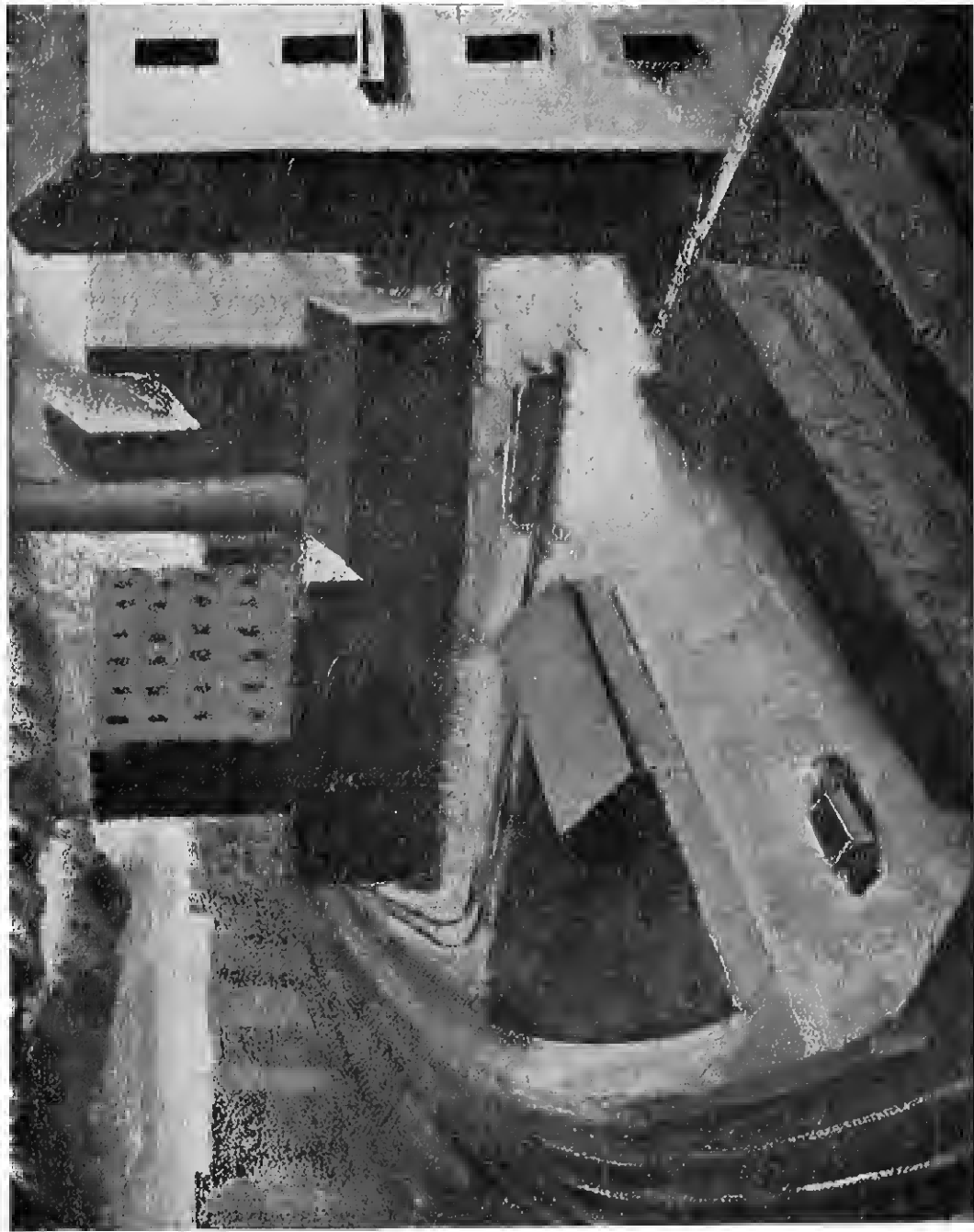
Ratliff li osserva con attenzione, con interesse, ma senza odio. Soltanto per un breve periodo, nella seconda parte del libro, egli rischia di venir coinvolto nel gioco degli Snopes e di indulgere al sortilegio nefasto del danaro. Ma in sostanza il suo carattere lo porta a esser curioso di tutto ciò che è umano; non a ergersi a giudice, ma piuttosto a riferire, a rievocare, non senza una morale immediata e allusiva, benché non edificante. La stupenda storia del commercio di cavalli, nata come lungo racconto e inserita poi nel romanzo, costituisce il termine di paragone attraverso il quale la figura di Ratliff si definisce: il piacere del racconto, il gusto per l'ironia, la soluzione grottesca e insieme riparatrice, che ristabilisce i termini di un ordine elementare, terreno, domestico.

Faulkner ebbe a dire che, nel mondo, gli Snopes non prevarranno, ma si tratta di un'affermazione generica. Se essi non trionfano, almeno ottengono ciò cui mirano, superando e travalicando ogni remora morale. Simbolo del dubbio che ancora alberga in qualcuno di loro è il ragazzo che, udendo il padre che si avvia per dare alle fiamme la stalla del maggiore De Spain, si sente diviso tra opposti sentimenti, tra l'adesione e la condanna, come se, scrive Faulkner, due muli lo tirassero in opposta direzione. Ma le grandi decisioni sono ormai prese. Tra i grandi personaggi faulkneriani solo Isaac McCaslin crede ancora che l'amore possa in qualche modo salvare l'uomo, pur non uscendo da una postulazione generica ed emotiva.

Piuttosto che una redenzione remota e forse impossibile, perché non propiziata dalla sofferenza e dall'umiltà, i personaggi di *The Hamlet* ricercano testardamente la sopravvivenza e l'affermazione materiale. Lo spartiacque passa tra i Varner, ormai condannati e sull'orlo della liquidazione, e gli Snopes, incuranti del male che, lungi dal tormentarli, serve loro come uno strumento, come moneta corrente; ma non si dimentichino certi perso-



1 - Mario Sironi: *Autoritratto* (1913)



2 - Mario Sironi: *Paesaggio urbano* (1922)

naggi minori la cui animalità spiega la salute e la primitiva saggezza che consente loro di durare, di sopravvivere, di essere se stessi. Ecco, ad esempio, l'incomparabile ritratto di due esemplari di questa umanità: i carrettieri, Tul e Bookwright. Il loro incontro con Ratliff, avido di notizie sugli Snopes e sui Varner, viene seguito con studiata lentezza, come lente sono le loro reazioni e la loro rudimentale apprensione di realtà. Ad un certo punto non sono le parole che contano, ma il comportamento, e il colloquio tra il curioso Ratliff e i reticenti interlocutori è tutto contrappuntato sul pasto quasi ferino di Bookwright, che divora il prosciutto e le sei uova da lui ordinate, avidamente e rozzamente, mescolando il cibo in modo disgustoso, fino a sentirsi animalmente appagato. Neppure nel cibo Bookwright si concede il piacere e l'emozione della scelta; quando ordina un dolce e il trattore gli chiede: « Che tipo di dolce? », egli risponde con noncuranza: « Un dolce da mangiare ». Per un'ironia estrema, sembra ormai che soltanto i misereabili, i paria, i « poveri bianchi », siano ancora in grado di realizzarsi compiutamente. Ma essi sono creature pagane, che nessuna rivelazione ha mai toccato, e che in un rituale panico trovano la propria consacrazione.

Non meraviglia dunque che i riferimenti biblici cedano il posto, in *The Hamlet*, ad altri, mutuati dal mondo classico. Deità pagana appare Eula, uno dei grandi personaggi femminili di Faulkner:

...il suo intero aspetto suggeriva qualche simbologia ricavata dai vecchi tempi di Dionisio...

Eula si realizza compiutamente nel soddisfacimento dei sensi, ma non per effetto di una sorta di scompenso, di dissociazione: al contrario, nella sua regalità essa domina, e non è mai dominata. Il suo disinteresse per le cose del mondo, la sua pigrizia, sono gli aspetti di tale regalità: Eula attende l'omaggio, e disprezza la cupidigia isterica, caratteristica, ad esempio, di Labove. Il rituale del sesso va celebrato solennemente. Per descriverne la maestà Faulkner ricorre di frequente alla pratica consueta della aggettivazione plurima, scandita dal polisindeto:

...stava seduta supina e femmina e morbida e impassibile e senza neppur pensare e apparentemente senza neppur ascoltare...

Eula è veramente se stessa, senza alcuna distanza tra la parola e il gesto; vive nel presente, priva del peso del passato e della fedeltà al passato. Essa ci appare come il capovolgimento della donna che conoscemmo in *A Rose for Emily*. Là, con coscienza perversione, il passato era stato violentato nei suoi valori, trasferito artificialmente nel presente grazie a una distorsione perpetrata a grado a grado, e quindi lacerato — come rivela il variegato tempo narrativo della storia — fino ad essere scavato, assottigliato, reso facciata posticcia e impalpabile destinata a finire in polvere come i corpi di Emily e del suo amante prigioniero.

Contro la forza di Eula si infrange Labove, discendente ormai disincantato di piccoli contadini del Sud, che della passione per l'oratoria e il discorso, ora che le parole sono state private del loro senso e della loro forza, conserva una sovrastruttura burattinesca:

Era un viso forense, il viso della convinzione invincibile nella forza delle parole come un principio per cui, se necessario, vale la pena di morire.

Labove sparisce come un asteroide fatto in pezzi, per cedere il posto a uomini capaci davvero di un congiungimento degno di Eula, e in grado di concederle la sanzione, il sigillo della maternità. Essa andrà in moglie a Flem Snopes il quale manca della dimensione autentica del sesso, prostituita in lui dalla brama della ricchezza, ciò che ne rende un individuo incompleto, deforme spiritualmente; non perderà il suo impassibile distacco.

Paradossalmente, tra gli Snopes, che hanno smarrito la capacità di amare e ogni fedeltà ai valori, spinti come sono soltanto dal furore del possesso materiale, l'unico a mantenere vivo questo sentimento disinteressato è il folle, Ike. Flem e Ike Snopes, ciascuno su un piano diverso, come Eula, riescono a realizzarsi e a sfuggire alla maledizione. Labove, Houston, e Mink Snopes falliscono: Labove tradisce carriera e ambizioni; Houston perde la propria libertà in cambio di un'ipotetica sistemazione della propria vita; Mink Snopes vien meno ai principi morali sposando una ninfomane che dovrà disputare ad altri uomini, e come Houston si abbassa a una forma di mercato.

Flem Snopes realizza la propria ambizione, e così facendo l'individuo i cui occhi «hanno il colore dell'acqua stagnante» si riduce a un puro animale, co-

me mostrano le immagini che Faulkner usa nei suoi confronti (cane, rana, ragno...); Ike, pur possedendo anch'egli una condizione animale, la sublima appagando la sua foia, solo apparentemente mostruosa quando persegue un congiungimento con una vacca. Degeneri entrambi, hanno però trovato la chiave della sopravvivenza e di un equilibrio, per quanto abnorme, con se stessi.

Nel commercio sessuale con l'animale trova sfogo l'«autentica verginità dell'idiota»; Ike comprende che la luce non giunge dal cielo, ma è «sospirata dalla terra stessa», la terra eterna generatrice e distruggitrice, nella quale tutta la storia dell'umanità si riassume, sprofondando e riemergendo dalla tenebra del tempo,

Elena di Troia e le ninfe e i russanti cardinali mitrati, i salvatori e le vittime e i re...

Qui la barocca esaltazione, il turgido e fiammeggiante procedere del linguaggio faulkneriano esplode per placarsi nella sublimazione dell'atto compiuto: «Essi giacciono insieme».

Faulkner ha toccato dunque le sue colonne d'Ercole, additando le estreme ed eterne alternative lasciate all'uomo, giacché Flem e Ike Snopes appaiono in definitiva come un unico Dio bifronte. La riduzione allo stato animale, per umiliante che sia, non implica necessariamente una degradazione totale, un fallimento, giacché gli animali, come gli elementi primordiali della natura, hanno conservato un proprio ordine secondo cicli immutabili. Ma l'uomo ha definitivamente abdicato. Tutto quello che lo scrittore crederà di aggiungere nei romanzi successivi varrà come commento, come illustrazione, e anche come manieristico ritorno a una tematica ormai largamente verificata. Il demiurgo ha usato i propri strumenti, e gli si sostituisce il predicatore per spiegare agli uomini come e perché ha agito. L'arco della narrativa faulkneriana si è chiuso; l'edificio compiuto. La sofferenza del mondo diviso lo indurrà ancora a iscrivere in una parabola — *The Fable* — la sua fede nel diritto alla ribellione e se necessario al martirio contro la violenza perpetrata ai danni dell'uomo, ma in termini di edificazione e di commozione sostanzialmente inconclusiva.

Restava da scrivere il libro più ambizioso e terribile, il «Giudizio Universale», come lo stesso Faulkner lo aveva chiamato. Comprendiamo bene che l'impresa potesse risultare disperata e sotto qualche punto di vista per-

sino inutile. Così lo scrittore tornò al vecchio umore del Sud, e, sostituita la rievocazione alla eloquenza, nacque l'ultimo romanzo. Con *The Reivers*, Faulkner tornava uomo del Sud, incurante del mondo, delle mode letterarie, del tempo, affondandosi nel passato e affidando al simbolo a lui caro del cavallo — in contrasto con l'automobile, espressione della nemica società industriale e meccanizzata — il messaggio di quella che era divenuta soltanto accorata nostalgia.

Si vuole che la notizia della morte di un cavallo prediletto sia stata nelle ultime settimane, il colpo più grave inferto al cuore sofferente di William Faulkner, ma vorremmo dire di William Falkner, colui il quale soltanto a Oxford si sentiva davvero a proprio agio. Il grande raccordo metafisico pareva soltanto un ricordo del passato, e la magia per cui il Sud poteva trasformarsi, e si era trasformato, nel mondo intero, nella storia dell'umanità, nel ciclo della sua rigenerazione mancata, si andava dissolvendo.

Negli ultimi anni, negli ultimi mesi, vale dunque la pena di riandare alla biografia, dal momento che il creatore tace. Incontriamo allora il Faulkner « agrario », l'americano del Sud, erede dell'amarezza e dell'orgoglio di generazioni. La terra, gli alberi, la natura, gli animali, dimensioni assolute e uniche del suo universo, riacquistano la fisionomia del Mississippi o del Tennessee. Se si dovesse scendere in campo per il Mississippi contro gli Stati Uniti, disse Faulkner in un'intervista del '56, combatterei dalla parte del Mississippi. Poteva sembrare una presa di posizione astratta e programmatica, ma non per il Sud. Nel 1962 il Mississippi ha combattuto, in nome del suo orgoglio perverso e oltraggiato — la superbia dei Sartoris e dei Compson — contro gli Stati Uniti, a Oxford, secondo le parole sommessamente ripetute a Stoccolma: coraggio, pietà, compassione, sopravvivenza. Ma Faulkner da qualche mese era stato sepolto in una tomba ancora senza nome, sotto l'erba verde scura di una collina ai margini di Oxford, ai piedi di un fitto gruppo di alberi, proprio come egli aveva sentito nell'ultima poesia di *A Green Bough*. E possiamo davvero dire, e credere, che al dilà del giusto e dell'ingiusto la morte è stata pietosa con lui.

POESIE

di

Alfonso Gatto

TRE AFFRESCHI PER LA STANZA DEL POETA

I

*Così gentili dalle gambe lunghe,
gli uomini alzati più del capo all'aria
serenamente scendono dagli occhi
verso la terra dove il piede aspetta.
Quel ch'è silenzio è luce d'una volta
e l'avvenire — a correrlo — è già fermo.*

II

*La bellezza è mestizia di sapere.
E si vedrà remoto chi ne vive
l'estenuante traccia, dalla fronte
compiuta all'occhio che ne accoglie l'ombra
e dal naso calante di tristezza
alla bocca che in sé volge lo stacco
delle sue labbra. Solo i morti sanno
la tristezza lasciva dello sguardo.*

III

*Le pecore che sanno d'aspettare
di sé intente a infittire come l'erba:
è tutto già compiuto se ne appare
il pastore che l'ogora il suo sasso.
Sospeso al gesto, in sé solo gli serba
l'ampio disegno dalle gambe al passo.
La confidenza è la paura accolta
nel suo presagio. Parla alla sua scolta,
della stessa discordia amante e amato
qual è d'incanto chi trattiene il fiato.*

L'ANIMA DELLA SERA

Al poeta Giorgio Caproni

*C'è un urlo raggianti d'occidui boschi
infittiti nell'improvviso veloce tacere
di tutte le vite in ascolto.
Il cielo che sembra finire n'è tolto
più alto sempre più alto, nell'ostro.
È l'alba di tutto ciò che si perde,
dal rosa che ne traspare
al verde delle rare plaghe ov'è luce
la prima sembianza dell'ombra,
il fondere chiuso del cuore, del nostro tacere.*

*È sempre più grande la sera,
una misteriosa anima chiara.
Il nulla porta a un alto pigolio
d'uccelli che zittiscono,*

*alle lande sconfinate del mare,
a tutto ciò che è Dio veloce e lento
largo e raccolto da stelo a stelo,
da voce a voce cielo insonne e puro.*

*Ora l'uomo è più grande della casa
e muove al gesto di voler passare
fermandosi al silenzio dei suoi occhi.*

RITORNO A NAPOLI

*Questo dei muri bianco funerario
e la squallida luce che la sera
ricorda dai millenni perché vario
lo stuolo dei fanciulli dalla nera*

*bocca l'investa e se ne rida in fuga
ai fuochi accesi ove già brucia il vento:
questo freddo dei pesci e la lattuga
avvizziata sul marmo: in un momento*

*che è d'altro d'altro ancora e più se stesso
ravvivano lo scempio, la gazzarra
delle trombe in discesa. Ma chi narra
la vita non ha nulla e più se stesso,*

*il suo vento, il suo freddo, l'esser come
di tutti è lo straniero che s'arresta
attonito alla voce nel suo nome
lontana, fisso a un nugolo di festa.*

*Il fantasma tentenna, l'abbagliato
zimbello che s'inchina. Nel passato
tacciono tutti, imbianca il lapidario
silenzio del suo nome. Chi lo chiama
nella sera dai morti, chi nel vario
tumulto dei fanciulli ancora l'ama?*

PAROLE IN CERCA DI PREGHIERA

*Vedere senza credere è finire
il sole all'occhio che non vede più
ed aspettarlo mentre splende, udire
il tonfo di laggiù.*

*Laggiù, dicono i morti, dice il vento,
tutto è finito, ramano le spoglie
della tua croce, e tu non sei contento
ch'io resti sulle soglie.*

*Entrare nel tuo caldo è la parola
che ci precede e che ci svela? O il duro
silenzio dove sola
l'anima è intenta a chiudere il suo muro?*

*Ad ascoltare l'ultima, la chiara
consonante letizia della terra,
io tento la preghiera quale impara
allo stremo di sé, della sua guerra*

*chi non ha pace e chiede all'uomo il gelo
della tua morte ed a morirne prova.*

*Immaginosa, la pietà non trova
come pensarti se precedi il cielo.*

*Incredibile povero d'ingegno
al freddo più del freddo i piedi avvinti,
nel tuo morire per certezza è il segno
che sui tuoi rami già di luce estinti,*

*alle tue braccia d'orizzonte, muore
la storia e il tempo se la Grazia chiama.
Uguale figlio e padre, uguale amore,
non basta amarti o accendere alla rama*

*del tuo supplizio questa fiamma buia.
Tu sei facile, verde, l'alleluja.*

COMMiato DALL'INVERNO

di

Giuseppe Dessì

Quel puntino nero che si muove lentamente nella bianca lontananza della montagna, sotto l'abettaia, è mio figlio, quell'altro puntino più piccolo che si muove più rapido e va e viene continuamente è il cane Larry — un cane suo, soltanto suo, ringhioso, bisbetico, che non mi può soffrire.

In certo senso il cane è come l'espressione tangibile di quella parte della sua vita di ragazzo che mi è preclusa. Ci sono affetti, pensieri, nella vita di mio figlio, ai quali io resterò sempre estraneo, e questo non tanto perché viviamo in città diverse e ci vediamo solo di tanto in tanto, ma perché sempre, anche quando si vive assieme, ci sono di questi sentimenti, di questi pensieri, che lasciano capire come sia impossibile sommare la vita del figlio e quella del padre e farne una sola vita.

Dario non è che un ragazzo, ma ci sono già adesso cose di cui potrebbe parlare con chiunque altro, tranne che con me. È anche vero, d'altra parte, che ci sono cose di cui parla soltanto con me. Tuttavia ciò che più mi colpisce è il silenzio che, a volte, nasce improvvisamente in un discorso, e mi dà la sensazione del suo crescere e farsi uomo senza di me.

Qualcosa di simile avveniva anche tra me e mio padre, e ripensandoci ora mi sembra che quel distacco non fosse solo momentaneo, dovuto alle discussioni, spesso violente, a cui eravamo portati dai nostri temperamenti

impulsivi, ma simili a quello che ora, in quanto padre, sento più dolorosamente. Ricordo anche che, qualche volta, io, ragazzo, mascheravo quegli improvvisi silenzi, con domande puerili, che non erano altro che un inganno pietoso, un tentativo di far credere a mio padre che io capivo meno di quanto in realtà non capissi, un tentativo di mascherare il senso troppo adulto di riposti pensieri, che non mi parevano abbastanza protetti dal silenzio. Per esempio, chiedevo quante stelle ci sono in cielo, e se sono abitate, e se i loro abitanti sono esseri simili a noi. Oppure a quale altezza può volare un'aquila, o se è più veloce l'aquila o il condor... Domande che solo la prima volta, se pure!, erano state fatte ingenuamente.

Mentre lo guardo allontanarsi, diventare un punto sempre più piccolo, ripenso a mio padre, che deve avermi guardato tanti anni fa, allo stesso modo, e forse avrà fatto le medesime considerazioni. Me lo figuro qui, al mio posto. Dietro le spalle, il paese sepolto nella neve — questo paesino dell'altipiano d'Asiago, dove ogni nome suscita ricordi, di altro tempo, di altre generazioni. L'arco che comprende la mia vita e quella di mio figlio abbracciava allora la mia e quella di mio padre. Dunque egli stava esattamente qui, accanto a questo muretto, con gli sci ai piedi, le mani e il mento appoggiati all'estremità dei due lunghi bastoni. Io ero un bimbo più piccolo di mio figlio — dieci anni meno di lui — quando mio padre arrivò al limite di questa strada, fuori dal bosco. E mi pensava soltanto, non mi vedeva, perché io ero lontano migliaia e migliaia di chilometri. Per arrivare dove io ero, nella lontana e tranquilla casa di mio nonno, a Villacidro, dove abitavo con la mamma, ci voleva un lungo viaggio in treno e in piroscalo. Mio padre, in quel momento, non mi vedeva se non con gli occhi della mente. Io invece vedo Dario risalire lento il pendio nevoso, poi ridiscendere rapido, riprendere forma nero e veloce come una rondine, lanciando grida beffarde al cane rimasto indietro. Mio padre mi pensava soltanto, ma vedeva le stesse cose che io vedo: la curva del poggio, da cui svetta il frastaglio degli abeti e dei larici, il bastione di rocce dolomitiche, il vuoto della valle e la montagna di faccia, col suo bosco nero, che buca qua e là la coltre di neve. Dietro, altre montagne, e altre ancora, il fronte nemico, che si spiega

preciso, nitido come un plastico, contro il cielo grigio. Forse mio padre, in quella tregua che precedeva il combattimento, pensava al futuro. Mi vedeva più grande, ma pur sempre ragazzo, nel paese pieno di sole e di vento nel quale anche lui era cresciuto. Sognava il futuro, la pace, il benessere della casa lontana, e intanto percorreva con il suo occhio esperto di cacciatore e di uomo di guerra gli anfratti nevosi della montagna e ne ascoltava il silenzio. Nello spazio che divide monte da monte i rumori si perdono. Gli uomini stanno accovacciati nei loro nidi, con le armi alla mano. Ed ecco, qualcosa si muove, come una pulce che appare e scompare tra il pelame di un cane addormentato: uno ... tre ... quattro ... sette uomini piccoli e neri. Forse un generale col suo stato maggiore. Si fermano allo scoperto. Forse guardano col binocolo e forse anche loro vedono mio padre, piccolo, nero, isolato nel bianco della neve. Se gli sparassero, basterebbe quel colpo di fucile a rompere la tregua, e tutto il fronte si sveglierebbe e comincerebbe l'inferno, l'iradiddio.

Questa vecchia strada di guerra costruita dagli Austriaci nel '15, a un certo punto finisce in tronco. Non ha meta. Serviva al trasporto di armi e di viveri lungo le postazioni più volte perdute e riconquistate. Solo noi due ci veniamo, ora, io e mio figlio, nel pomeriggio. Siamo i soli, tra tutti gli ospiti dell'albergo, a spingerci su questa neve intatta. Gli altri preferiscono i campi battuti, e si esercitano sotto gli occhi del maestro di sci. Di mattina anche Dario compie puntualmente le sue esercitazioni, paga il suo tributo alla moda di una perfezione affatto esteriore e teorica, la quale, ammesso che ne valesse la pena, è assurdo cercar di acquisire con l'aiuto di maestri interessati a continuare all'infinito le monotone e ben retribuite lezioni. Tutto quest'agitarsi di giovani e vecchi, di uomini e donne vestiti degli stessi sgargianti maglioni, degli stessi calzoni neri stirati dall'elastico, e tutti allo stesso modo imberrettati, entro l'angusto spazio dei campetti o lungo le piste obbligate, come pesci in un acquario, ha qualcosa di puerile che me ne fa stare lontano. È questa puerilità del gioco che mi fa stare appartato, non la mia mancanza di stile o i miei vecchi sci rappezzati, che sono però

sempre buoni per le passeggiate. Questo, oltre alla poca disinvoltura, che per fortuna non manca a Dario.

Tuttavia il ragazzo non disdegna le solitarie passeggiate pomeridiane. Ce ne veniamo qui, su questa strada incompiuta, che gira il fianco della montagna, nascosta dagli alberi fin quasi all'ultimo tratto. Si diverte. Corre a gara col cane, gli parla, gli fa dispetti, lo prende in giro per la sua goffaggine, lancia acuti strilli di gioia proprio come faceva quand'era bambino, folleggia in piena libertà come mai farebbe, con tutta la sua disinvoltura, nelle vicinanze dei campetti che gli altri ospiti dell'albergo lisciano con i loro deretani e con gli sci di gran marca. Ma probabilmente considera puerili proprio queste passeggiate e non quell'indefesso esercitarsi all'astratta perfezione dello stile. Forse per lui è puerile proprio questo nostro starcene appartati. O forse sono io che gli attribuisco questi pensieri che non mi manifesta. Certo è che almeno per ora, si diverte. « Guarda come faccio questa discesa! » mi grida; e dopo che io gli faccio cenno, si tuffa, fila via con un sibilo, sparisce tra gli alberi.

Guardandolo sparire così ho l'esatta misura della mia età. Può accadere di sentirsi giovani o meno giovani, o addirittura vecchi, a seconda dello stato d'animo in cui ci si ritrova: dipende dalle persone che abbiamo intorno, dalle circostanze, dal momento. Ma qui, ora, solo con mio figlio, sento la mia età giusta. Non quella dell'anagrafe o quella che accade di fingersi con la fantasia, di volta in volta, ma quella intima, come se la leggessi nelle venature concentriche di un tronco reciso. Quanti mai anni sono passati da quando anch'io amavo la neve, da quando amavo tanto la neve e l'inverno spettacolare e romantico da odiare la terra bruciata dal sole e dal vento nella quale sono nato e nella quale ancora vivevo! Quanti mai anni da quando, con ingratitudine, ripudiavo la terra che mi nutriva, e aspiravo a una patria ideale di nevi eterne e di abeti, contrapponendo alle lunghe estati del Sud, profonde e ronzanti, i più lunghi e silenziosi inverni nordici, sola condizione possibile per la poesia, per l'amore, ciò è a dire per quanto di bello e di tenero nasce dall'intimo e trova — io pensavo — rispondenza all'esterno. Ero costantemente rivolto a Nord con la fantasia come una bussola col suo ago,

e il romantico trasporto per il Nord era tale che mi parve di avere assestato la mia vita, solo quando, ancor giovane, andai a stabilirmi in una delle più nebbiose città dell'Italia settentrionale.

Ma ora, su queste montagne, mi riconosco quasi vecchio. L'inverno, questo paesaggio che ho tanto amato, tutto ciò che mi vedo attorno non ha più alcun fascino. Amo il sole. Non è passione e fantasia, come per i nordici maestri del romanticismo, che percorsero all'inverso il cammino che io ho fatto, ma semplicemente un bisogno di calore e di chiarezza.

Improvvisamente, guardando Dario far le sue evoluzioni, capisco un fatto molto semplice: lui, nato e cresciuto nel Nord, non ha mai sentito il fascino romantico dell'inverno. Ciò che lo affascina è lo sport invernale.

Eccolo che ricompare. Mi si precipita addosso a tutta velocità, mi scansa abilmente all'ultimo momento, si arresta di botto.

« Vai proprio benissimo! » io gli dico.

Io non so sciare. Non ho stile. Eppure la mia lode gli fa piacere. Sono un uomo anziano, che appartiene a una generazione diversa, a metà tramontata dietro la curva dell'orizzonte.

DOLORE E MITO DI SIRONI

di

Roberto Tassi

L'ansia moralistica, che ha sempre seguito, come un grigio alone di nebbia, la vita di Mario Sironi, e le sue grandi aspirazioni, la retorica dei suoi sogni, il suo desiderio di un ordine grandioso, tutto quel bagaglio, insomma, di velleitari impulsi, che gli ha gonfiato le idee fino a renderle irriconoscibili, costituisce, della sua persona, l'elemento primo, che, a contatto con la realtà, ha provocato quello stato perenne di crisi, da cui non hanno mai potuto liberarsi né la sua vita né la sua arte; dalla patetica testimonianza del 1910 di Boccioni: « Sironi ... chiuso sempre in sé e sempre in casa, ... non parla più, non studia più, è veramente doloroso », a quelle recenti dei pochi amici che rivelano gli ultimi, duri, dolenti anni della sua vita. Il suo « sono inadatto a vivere » diventa allora una paurosa presa di coscienza e, non potendo trovare cristallizzazione in un assoluto, rimane un ossessivo, agitato fantasma.

C'era in lui un'aspirazione a cose che non potevano essere realizzate che in una sostanza artefatta, risonante perché vuota all'interno, priva del peso indefinibile della verità; col risultato di un costante sfasamento, dell'impossibilità ad essere in sincronia coi tempi, quindi, nella sua opera, di uno stile affannato, irto, cupo. Perché si ha un bel considerare Sironi vero rappresen-

tante del suo tempo, ma in verità si può solo concedergli di essere stato un rappresentante di quella parte del suo tempo che si riconosceva nel fascismo. Una grave carenza di base è quella che spiega e giustifica tale rapporto: l'arte di Sironi, nel suo complesso, manca di un reale rapporto con l'uomo dà anzi sull'uomo un giudizio negativo; troviamo nel fascismo, in quell'insieme di dichiarazioni, di esclamazioni, di fattori dell'impulso più esterno, cui non si può dare il nome di ideologia, se non per ragioni di schematismo pratico, una identica posizione. Su questa base può avvenire l'accordo. È fin troppo evidentemente superficiale, per aver bisogno di confutazione, il trovare testimonianza dell'umanità di Sironi nel fatto che egli ha dipinto molto spesso la figura umana; ma l'uomo di Sironi è un automa sorto dall'incantesimo del mito, la sua vita fittizia può dissolversi da un momento all'altro nel nulla, per una nuova magia; ne resterebbero solo labili tracce, frammenti dispersi, impronte opache.

La prevalenza del chiaroscuro contrastato, delle tonalità più cupe, terree, calcinate, prive di qualsiasi splendore luminoso, la sordità al colore insomma, che resta tipica anche dei quadri migliori di Sironi e di tutta la produzione artistica che va sotto il nome di « Novecento », deriva in fondo da una disposizione di spirito che non penetra nella vita, non ne patisce o ne gode il bene e il male, ma, chiusa in una visione astrattamente pessimistica, la rifiuta come stimolo e come materiale complesso di lavoro, non ne intende quindi la infinita molteplicità di rapporti e di germinazioni; e allora l'ipertrofia ingiustificata delle forme, l'esigenza di allargare la visione, il rilancio dell'« arte murale », insomma il « far grande » diventa l'unico tentativo di salvezza, la costruzione intellettualistica che permette di fuggire la realtà per crearne una nuova, senza nessun legame col presente. Tornano giuste le parole di Bontempelli, che era stato a suo tempo implicato nella faccenda: « negazione cruda di tutta la storia e di tutto il costume, diffidenza verso la natura, ti nasce il sospetto che sia questo il libro sacro di una religione senza speranza ... »; la « religione » era veramente senza speranza, ma il libro non era sacro, anzi rudemente pietroso, privo di spessore spirituale, irto di simboli, cui mancava, per essere rituali, l'accento vitale di una psicologia profonda.



3 - Mario Sironi: *Il visitatore* (1930)



4 - Mario Sironi: *Composizione* (1932)

Sostituire la storia coi miti, la natura coi sogni può diventare un'impresa così pericolosa da distruggere personalità ben altrimenti dotate di Sironi; e comunque da richiedere le più fantasiose e irreali invenzioni, i viaggi più spericolati nei dominii dell'inconscio. Mentre Sironi oltre alla storia e alla natura, rifiutava anche l'uomo, in specie quel complicato groviglio psicologico-spirituale che si andava sempre più rivelando, nella cultura più moderna, come suo inalienabile centro. Comprensibile allora il suo sfasamento nei confronti della più vera realtà del tempo, la creazione cioè di un'opera che resta come sospesa su fragili e pericolanti puntelli, in un limbo incerto, e la sua dolorosa esistenza, che non aveva mai potuto cogliere la giusta misura delle cose, sinceramente illusa prima di aver trovato nel fascismo, cioè in un movimento insensato e costruito sul falso, l'istituzione di un « ordine », sinceramente disgustata poi della democrazia, cioè di un'autentica approssimazione all'uomo. La tragedia di Sironi, come uomo e come artista, è tutta in questa sincerità.

Forse solo nella giovinezza e nella prima maturità, quando quel meccanismo pseudo-ideologico non era entrato in funzione e rimanevano ancora indistinti sullo sfondo i fantasmi del nuovo ordine, Sironi ebbe una vita piena e diede opere di uno squallore autentico: erano gli anni entusiasmanti del futurismo, poi quelli terribili della guerra; gli ardori giovanili avevano un senso univoco, bruciavano ogni scoria, gli spiriti malinconici trovavano sbocco diretto nelle opere; gli anni dal 1913 al '22, per Sironi, appunto, l'esperienza futurista e il periodo dei « paesaggi urbani ».

Aveva cominciato a Roma a frequentare un gruppo di pittori che facevano capo allo studio di Balla e dai quali nacque poi il futurismo; i rapporti con Boccioni dovettero essere i più fruttuosi, a giudicare dalle sue opere di qualche anno dopo. Di quel periodo si conoscono solo alcuni quadri, non sufficienti a dimostrare una sua adesione ai modi del divisionismo, che restava in quegli anni in Italia l'unica possibilità di superamento dei più banali schemi ottocenteschi e di evoluzione nella direzione della grande poesia impressionista. Vi appare una materia calcinosa, spenta, oppressa

da furori non sfogati e quel senso plastico, quella solidità volumetrica, che, uniti all'astinenza cromatica, sono già caratteristiche fondamentali del suo stile.

Poco dopo ha inizio la sua esperienza futurista, sulla cui completezza non è possibile accettare i dubbi avanzati da alcuni critici, poiché esistono documenti precisi di una sua totale adesione per almeno 4-5 anni, primi fra tutti le opere, quadri e disegni, che sono forse tra le migliori di tutta la sua attività artistica. È d'altronde facile capire, al di là dell'influenza boccioniana, come i contenuti ideologici e morali del futurismo si adattassero bene alla personalità in formazione di Sironi: il mito del macchinismo, l'antinaturalismo, il nazionalismo, l'entusiasmo avanguardistico; anche formalmente le teorie futuriste della scomposizione dei piani e del dinamismo plastico trovavano preciso riscontro nelle necessità espressive di Sironi, ben lontane dalla razionalità cubista. Certo Sironi portava nel movimento il peso della sua personalità, la particolare inflessione del suo stile, che non era basato sulla staticità, ma su una dinamica raggiunta non per via di linee vorticoso o di ribaltamenti o fughe di piani, ma per ritmo di volumi. Già nel 1913 compaiono le prime opere; nel 1914 si stabilisce, per essere più vicino alla centrale futurista, a Milano, che diventerà il paesaggio definitivo della sua vita, e quindi entra a far parte del Gruppo dirigente; nel '15 firma, con Boccioni Marinetti Russolo fra gli altri, un manifesto di prevalente contenuto politico, saturo di un aberrante vaneggiamento nazionalista, nel '20 in un altro manifesto ribadisce la necessità di solidificare il futurismo con un lavoro « costruzionistico », e sono le ultime battute.

L'*Autoritratto* del '13 così solido e irto e di colore bruciato contiene già quel ritmo di volumi che si è detto, sebbene ancora attuato un po' ingenuamente, e più che riflessi del cubismo francese ne rivela a ben vedere dell'espressionismo tedesco e magari russo.

Sempre in Sironi c'è stata la tendenza ad avvicinarsi all'area figurativa tedesca piuttosto che a quella francese; e lo dimostrano il suo rifiuto dell'impressionismo, la sua distanza dal cubismo, la sua idiosincrasia per il surrealismo; mentre d'altra parte aveva assimilato l'irto, dura, oscura deformazione espressionista, si compiaceva di certo simbolismo più esterno e radi-

cato nelle leggende autoctone e accettava quel concetto di arte sorgente dal mito, di cui Wagner gli sembrava il più potente depositario.

L'unica influenza francese, che si fa sentire verso la fine dell'esperienza futurista e di cui è testimonianza anche nel manifesto del '20, è quella di Léger; cioè del meno francese dei pittori di quel periodo, dallo stile meccanicamente articolato, come se le sue immagini fossero costruite col meccano, usando il giravite invece del pennello.

Ma in alcune opere sparse lungo i cinque anni di pratica futurista, a cominciare dal *Camion* del 1914 (Coll. Jesi), fino al *Ciclista* del 1916 (Coll. Saffatti) e al *Camion giallo* del 1917, ci troviamo di colpo e per la prima volta di fronte a un mondo poetico già del tutto definito e completo anche nelle sue implicazioni sentimentali e psicologiche. C'è già il senso più vero del pessimismo sironiano, della sua dura adesione alla vita meccanica della città; gli oggetti diventano allora veri totem di una condizione umana tutta vissuta nella tristezza fonda del presente, dell'ora che scorre: il grigio selciato sconnesso, le case come miseri fantasmi pieni di buio o i lunghi muri senza volto e senza senso come barriere disumane, e le macchine (la bicicletta, il camion) come funesti, oscuri simboli. Se Sironi avesse seguito a incidere in questo modo nel corpo spesso della realtà, ci avrebbe potuto dare un lungo poema dello squallore cittadino, da poter forse uguagliare certe pagine più irritate e poetiche di Balzac. Ma già in un altro *Ciclista* di quegli anni stessi (precisamente del 1915) la felicità inventiva che sboccava fulmineamente le cose s'intorbida, il colore si appanna, si formano falsi spessori, una lieve ipertrofia sforza le forme a inturgidirsi inutilmente; a ben vedere abbiamo già le premesse, se pure appena percettibili, del « Novecento ». I *collages* del 1917 sono però ancora immuni da orpelli, ben secchi e ricchi di colore.

Verso la fine di quell'anno e nel successivo i quadri si fanno più gremiti, di oggetti, di forme, articolati in uno spazio ormai non più scheggiato, frantumato come era quello dei futuristi, ma sprofondato, sospeso; si combinano in queste opere l'influenza di Léger e quella della pittura metafisica, che nasceva in quegli anni. Non che Sironi abbia mai dipinto quadri « metafisici », ma certi titoli (a *L'Atelier delle meraviglie*), certi oggetti (lampadine, bastoni colorati, ecc.), la presenza di figure umane in forma di ma-

nichini non lasciano dubbi sull'orecchiamento delle novità che in quegli anni De Chirico e Carrà andavano inventando tra Ferrara e Milano; bisognava però accettare il rilancio del Quattrocento italiano, base culturale di quegli esperimenti; il ritorno nel tempo di Sironi si prolungava invece più addietro, arrivava fino ai secoli romanici.

Un'atmosfera vagamente « metafisica », certe soluzioni compositive in senso scenografico (le case sul fondo come quinte di un palcoscenico vuoto), che di quella erano un residuo, si ritrovano ancora nei due o tre anni successivi, in cui Sironi dipinge una lunga serie di « Paesaggi urbani ». L'ispirazione è un prolungamento di quella dei camions futuristi, l'adesione agli oggetti-simboli è completa; è ben chiaro che Sironi non si trova in una posizione distaccata di critica, di protesta e di condanna, esprime solo le sue disposizioni spirituali, la sua fonda tristezza. Egli porta avanti per questi anni tra il '20 e il '22 la felice inventività che opera su una materia ancora vera e a tratti coglie un'immagine fulminata di realtà. Così bloccate, rigide, desolate, di colore riarso e cupo, prive di ogni traccia di vita che non sia meccanica, queste immagini avrebbero potuto essere, e non sono, il corrispettivo « cittadino » di quelle che Carrà andava allora desumendo dalle colline e dai boschi di Lombardia. Ma esse hanno alla base una grave limitazione: tutto vi è portato ad una misura ridotta, come se le presenze non fossero più le cose vere o anche solo i fantasmi, le tracce delle cose vere, ma riduzioni di queste, modellini intercambiabili, e i trams, i camions, i vagoni, i blocchi di case fossero desunti dai pezzi in miniatura di un bellissimo gioco per bambini. Manca una proporzione vera fra le cose e una loro sicura fusione, come per un difetto di visione, che ne rispecchi uno più profondo e grave di sostanza spirituale. È lo strano e terribile destino di un artista, che doveva giungere alla teorizzazione dell'arte amplificata, estesa, colossale, ed essere tutto preso dall'ansia del « far grande », quello che lo costringe poi, al momento dell'opera, a « far piccolo », cioè a stringere nel significato intimo delle forme questo senso riduttivo; a scendere dalla « maestosità » delle intenzioni alla « meschinità » dei risultati.

Subito dopo l'esperienza dei « Paesaggi urbani » infatti, cioè tra il 1922 e il '23, inizia nell'opera di Sironi un breve periodo « neo-classico », premessa

a quella lunga esperienza che va sotto il nome di « Novecento ». Il cammino di Sironi cominciava a chiarirsi, secondo una progressione ormai significativa: futurismo, momento potenzialmente ancora pieno di possibilità, di sbocchi in ogni direzione; « paesaggi urbani », scelta di una direzione, precorrimiento della « stracittà » dei Novecentisti, ma con possibilità di salvezza; « neo-classicismo » degli anni venti, tipica reazione in senso conservatore del dopoguerra, accoglimento dei miti della romanità. In quegli anni l'ondata « neo-classica » si diffondeva per tutta l'Europa; c'era nell'aria molta inclinazione per i « valori plastici »; Sironi dipinge una serie di ritratti, duri, squadrati, ingrati, enfatici, ritagliati in una materia solida, come se fossero sculture (*L'architetto*, *La modella dello scultore*, *L'allieva*, ecc.), nei quali forse ciò che più irrita è una certa ostentazione di robustezza, di salute fisica, quasi già un tentativo di selezione razziale. Queste opere sono ormai praticamente novecentiste, anche se la prima mostra del gruppo (peraltro costituitosi nel '22) si fa solo nel 1926.

Del « Novecento » è ancora da fare seriamente la storia; ma due cose appaiono in esso subito evidenti: anzitutto la più completa confusione di valori, di idee, di scopi, e, di conseguenza, la mancanza di una vera ideologia. Lo si capisce facilmente se si enumerano di seguito i motivi principali agitati dal movimento: antiottocento, soprattutto antimpressionismo, naturalismo metafisicizzato, « stracittà » contro « strapaesè », quindi europeismo contro provincialismo, ma nello stesso tempo gretto nazionalismo artistico e politico, modernismo, arcaismo, anticromatismo, fascismo e nello stesso tempo antineoclassicismo fascista, grande importanza dei valori costruttivi e plastici, retorica dell'ipertrofico, del grandioso, del lavoro, della razza, creazione di miti, anzitutto di quello della romanità. Quando poi nel 1926 nacque anche il « Novecento » letterario, la confusione divenne ancora maggiore; tanto più che il « Novecento » letterario, cioè Bontempelli che ne fu l'animatore, tendeva ad esprimere una dimensione « magica » della realtà, assai più vicina alla metafisica di De Chirico che al novecentismo di Sironi.

Questa arruffata congerie di motivi diede luogo tuttavia a un tipo di arte abbastanza ben caratterizzata, nella quale il disegno la vinceva sul colore, la stilizzazione e definizione delle forme sulla fusione atmosferica o

tonale, il desiderio di contenuti epici o mitici sul lirismo; si rifaceva infatti, più che a una tradizione pittorica, cromatica o anche spaziale (di colore luminoso e di spazio prospettico), a una tradizione scultorea, che poteva meglio soddisfare l'esigenza di monumentalità, a quella romanica in specie, che soddisfaceva l'esigenza espressiva, e la contaminava magari con una aggiunta di espressionismo, depurato però con cura dei suoi contenuti più esasperatamente psicologici. Il colore allora diventava aspro, opaco, ruvido, « murale », le forme gonfiate per esprimere un ideale di grandezza, l'atmosfera austera e irrespirabile. E poiché tutta questa operazione era esperita a freddo, per determinazione intellettuale, senza naturale necessità, accadeva che la drammaticità si trasformasse in enfasi, la grandiosità in enormità, la pietra in gesso, la severità in noia, l'uomo in fantoccio. Avendo rifiutato il naturalismo sotto accusa di evasione, per tentare un'umanizzazione della arte, cioè per conoscere e rappresentare in modo diretto l'uomo, il « Novecento » perveniva a una forma molto più grave di evasione, poiché identificava l'uomo con l'« eroe », cioè con un uomo minorato, o addirittura falso.

Tutti questi elementi sono presenti in Sironi, sia pure al grado più alto di dignità compatibile con una impresa così disperata e condizionano ormai del tutto la sua opera. Il colore del « Novecento » è lo stesso di Sironi; la preponderanza del disegno anche. Infatti la sua adesione al fascismo, iniziata in quegli anni, si manifesta proprio con un'azione di propaganda svolta attraverso il disegno. La fittissima serie di disegni da lui fatti per illustrare i giornali fascisti, in specie *Il Popolo d'Italia*, fornisce un materiale enorme, che può essere studiato con interesse. Ma poiché alcuni critici tendono a discorrerne come di una grande opera grafica degna di essere rivalutata e ripubblicata, sarà bene invece ricordarne i precisi limiti. Questi disegni corrispondono perfettamente al loro contenuto; cioè agli spiriti del fascismo degli anni fino al '26 e poco oltre: sono irti, duri, secchi, « neri », talvolta anche drammatici, mancano però di una vera tensione morale, e non superano mai l'occasione propagandistica, non dimostrano vera ispirazione figurativa: creano uno stile fascista del disegno, ecco tutto, sia pure del fascismo degli anni « eroici ». Ce n'è uno, a commemorazione del 21 aprile nel 1926 in cui si vede un potente braccio-fascio trascinato da un'aquila (imperiale

di Roma) verso i cieli della gloria; è un disegno terribile, poiché l'aquila vi è rappresentata come un uccello rapace, e nel complesso, facendo perno sul nodo di dita e artigli stretti insieme, appare come un funereo presagio di lutti; di rado lo spirito fascista nella sua antiumanità è stato colto così duramente. Per questo molti dei disegni di Sironi hanno una cruda evidenza, e fecero scuola. Certo quelli degli imitatori sono ben lontani dalla loro incisività; corrispondono infatti agli anni in cui il fascismo era diventato una tragicommedia giallo-rosa.

Negli stessi anni, tra il '26 e il '28, Sironi dipingeva anche una serie di nudi femminili, alcuni dei quali, facendo seguito ai ritratti che abbiamo detti « neo-classici », mantenevano la rigidità, la durezza, la retorica della solidità scultorea di quelli, simboleggiando per lo più l'Italia, donna dalle grandi braccia, dalle grandi mammelle, dall'ampia fronte, dagli occhi pensosi e fissi; mentre altri, veri ritratti, finalmente, di donne qualsiasi, appaiono assai più liberi, densi, sensuali; l'arido colore novecentista s'impasta in amalgame dense, talvolta perfino luminose, sulle cosce, sui seni, sui fianchi, l'incarnato si marezza di vibrazioni, di delicati fremiti; il mito dell'enorme, dell'ipertrofico, qui si giustifica, nel riscontro con una disposizione sentimentale. Scalati tra il '28 e il '30 troviamo anche numerosi paesaggi, per lo più di montagna, fortemente chiaroscurati ed espressionistici, di ispirazione sincera, drammatica, ma che non sfuggono a quel processo di riduttività dell'immagine, che li priva di ogni vera grandiosità naturalistica, e li rende frammenti scenografici non di realtà, ma di una precedente ricostruzione della realtà in miniatura, rimasta tale. Insomma, per fare un esempio, mentre Morandi, dopo essersi costruita una natura morta come modello, dipingendola poi la trasferisce in una dimensione poetica densa di significati, quindi infonde realtà al modello inerte, Sironi sembra compiere all'incirca un processo inverso riducendo, nel dipingerla, una realtà emotiva all'inerzia di un modello. Solo in alcuni momenti di questi anni, nel '28, nel '31, nel '32 in qualche figura tragicamente impastata col buio fondo dell'atmosfera l'espressionismo di Sironi raggiunge una tensione emozionante. Non si tratta più soltanto dei tedeschi; il ricordo è anche di Permeke.

La questione dei rapporti tra Sironi e Permeke è stata sempre assai di-

battuta; non si può negare una vicinanza di modi e spesso di ispirazione. Ma anche a non volersi basare su sottili questioni di precedenza (ma *De ciderdrinker* e *De vreemdeling* di Permeke sono del 1916 e alcuni suoi disegni di nudi femminili del 1921), resta che nell'identità di radice visiva il confronto si risolve tutto a favore del belga, la cui grandiosa germinazione naturalistica diventa nell'italiano una ridotta, meccanica, arida immobilità; la civiltà contadina, terrestre di Permeke esprime il senso potente di un uomo vero; la civiltà urbana di Sironi rischia di essere ormai del tutto « alienata ». Mi sembra che torni buona a questo punto, l'osservazione fatta di recente a proposito di certi episodi dell'ultima avanguardia, come il « nouveau roman » e i films di Antonioni, trattarsi cioè non di opere che traggono ispirazione da una situazione alienata, ma prodotti essi stessi d'alienazione, arte alienata verrebbe da dire, se non fosse una contraddizione nei termini. Similmente nell'opera di Sironi non è espressa la testimonianza, la documentazione, la condanna (come sono portati a credere alcuni critici marxisti) di una civiltà « industriale », staccata ormai dalle sue fonti di vita, quindi senza speranza, ma è essa stessa la sintomatologia di una tale civiltà, vi partecipa senza possibilità di distacco.

I quadri di « miti » tra il '28 e il '32 toccano il punto più basso del periodo novecentista e della retorica dei contenuti: *L'aratro*, *Il mito*, *La famiglia* ecc. Ma l'attività di Sironi in quegli anni centrali del fascismo debordava ormai dal solo fatto pittorico per allargarsi alla grafica, alla pubblicistica, alla scenografia, alla scultura, all'architettura, all'arredamento di mostre. Egli teorizzava allora l'unità delle arti, cioè la fusione di pittura, scultura e architettura in una entità risultante dal loro reciproco potenziamento e si rifaceva per questo agli esemplari medioevali; teorizzava la « pittura murale » come più adatta a far risorgere un « ideale mediterraneo, solare » e ad esprimere « questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti » contro le « estasi languescenti di un'arte di serra »; propugnava il ritorno della « decorazione » architettonica contro il razionalismo che stava conducendo anche in Italia una durissima lotta; auspicava nel campo artistico le « espressioni collettive ». Niente era più anacronistico di queste richieste, che si basavano oltretutto su un equivoco fondamentale: Sironi non capiva che l'arte uni-

taria e collettiva sarebbe potuta nascere solo spontaneamente, dal corpo stesso di una particolare società, cioè « dal basso »; e in realtà le condizioni perché questo si avverasse esistevano nel Medioevo; non poteva però in alcun modo nascere per preconcepita determinazione, imposta « dall'alto ». E poiché in Italia invece non ne esistevano a quei tempi le condizioni (libertà, misticismo, circolazione culturale, ecc.) necessarie, poiché insomma l'Italia non accoglieva l'ordine fascista che come una fittizia sovrapposizione da subire, i tentativi di Sironi (grandi affreschi, mosaici, ecc.) furono un fallimento. Lasciarono però una impronta sul suo lavoro successivo; in tutta la produzione degli ultimi quindici anni, infatti, la frammentarietà della composizione, accentrata in vari nuclei come per uno svolgersi dell'azione in piani diversi e contemporanei, e quel senso di residui architettonici, della pietra cioè, della calce, del muro, derivano in buona parte dall'esperienza della pittura murale attuata dal 1933 al 1936; il ponte di passaggio è un gruppo di tempere, « studi per parete », dipinti attorno al 1940. In esse troviamo infatti i diretti precedenti formali della sua pittura dopo il 1947. Ma i sette anni che intercorrono tra le due esperienze, gli anni cioè della guerra e dell'immediato dopoguerra, sono caratterizzati, sotto l'influenza di questa, da una ripresa dei « paesaggi urbani » e dei « paesaggi di montagna », da un accenno di ripresa « metafisica » e da una serie « penitenziale » di « colloqui », « fustigazioni », « confessioni », ispirata alle « Laude » di Jacopone da Todi, che Sironi era impegnato a illustrare tra il '45 e il '47. Sono tutti quadri di piccolo formato, l'ispirazione vi è più raccolta, più intima; i colori si sono fatti più intensi, brucianti, di un cupo spessore, vi è una diretta partecipazione all'angoscia dei tempi che si trasforma in emozione sincera, soprattutto nei « paesaggi urbani » e nei « paesaggi montani ». Il dispreziatore della pittura da cavalletto, della pittura « intimista », perso nei sogni impossibili di un'arte collettiva che coprisse intere pareti, ci dà le sue opere migliori, dai tempi del futurismo, in alcune tele di pochi centimetri quadrati.

Ma nel 1947 circa Sironi inizia un'esperienza pittorica assai singolare, che rimane quella cui, dopo i « paesaggi urbani », è maggiormente legata la sua « riconoscibilità » e la sua fama. Per quattordici anni lavora affanno-

samente, senza sosta, a produrre centinaia di quadri, tutti basati su una medesima « formula »: nuclei di immagini come frammenti di altri quadri e di altre pitture murali vengono riuniti insieme in varia composizione e come incastrati in uno spazio astratto; le variazioni sono infinite, talvolta ogni frammento ha una propria spazialità che contrasta con quella del frammento vicino, talvolta che coincide; i frammenti sono più o meno staccati, più o meno fusi; il colore va dai toni più « novecenteschi » a quelli più squillanti, dalla gessosità alla luce; all'interno dei frammenti la rappresentazione va da immagini astratte, a immagini direttamente reali, a immagini simboliche. In queste nuove composizioni confluiscono gli esiti di quasi tutte le esperienze precedenti del pittore, ma su di essi si fa sentire come non mai quella « riduttività » di cui si è parlato; talché invece di apparire favolosi relitti di un'antica rovina o interpretazioni plurime, polivalenti, stratificate e quindi più profonde della realtà o dell'esistenza, o testimonianze di uno sfacelo più recente, come è stato variamente detto, esse appaiono piuttosto come il risultato di un nuovo sfasamento ideologico, neppur sorretto questa volta da un profondo magistero formale. L'equivoco più grossolano che è stato compiuto nei loro riguardi resta quello di Michel Tapié che, suggestionato dall'ermetismo di certi accostamenti, vi ha riconosciuto delle « formes porteuses de mystère » e le ha indicate come uno dei pochi esempi italiani di « art autre ».

Le idee contemporanee

PROBLEMI DI CULTURA RELIGIOSA

L'Osservatore Romano ha pubblicato un monito della Congregazione del Santo Ufficio, rivolto a tutti i rettori dei seminari e delle università cattoliche « affinché siano tutelati gli studenti dai pericoli insiti nelle opere del padre gesuita francese Pierre Teilhard de Chardin ». Più precisamente il « monito » dice: « vengono diffuse alcune opere, anche postume, del padre Teilhard de Chardin che ottengono non poco successo. A prescindere dal giudizio su quanto riguarda le scienze positive, risulta abbastanza chiaramente che dette opere presentano ambiguità e perfino errori gravi in materia filosofica e teologica, tali da offendere la dottrina cattolica ».

Non è la prima volta che preoccupazioni di questo genere vengono sollevate ma è invece la prima volta che sono manifestate ufficialmente e con tale peso d'autorità. Avremo, dunque, un caso Teilhard de Chardin? O addirittura arriveremo alla condanna, riallacciandoci così a una suggestione ventilata già da qualche anno e a cui sembrava preludere certo atteggiamento di una rivista romana di teologia? Per ora si tratta di un avvertimento, del resto determinato soprattutto dal successo di pubblico, potremmo dire dal successo mondano ottenuto dagli scritti del padre gesuita francese. Che ci sia infatti anche un grosso fenomeno di moda nessuno lo potrebbe negare ma difficilmente la Congregazione del Santo Ufficio si sarebbe mossa soltanto per una ragione che resta esterna. C'è, dunque, qualcosa di più importante e che tocca la stessa essenza del cristianesimo con le sue strutture filosofiche.

Intanto si continuano a pubblicare gli scritti del padre gesuita; proprio ora è uscito il sesto volume *L'énergie humaine* (nelle edizioni del Seuil) che contiene, secondo la definizione del curatore, degli strumenti di lavoro; scritti, cioè, non rivisti dall'autore per essere raccolti in volume e legati alla loro pronuncia occasionale. Sono tuttavia documenti d'eccezionale importanza sullo spirito della terra, sul significato e il valore costruttivo della sofferenza, sull'universo personale, sul fenomeno spirituale, sull'energia umana e infine sulla mistica della scienza.

Nulla di veramente nuovo, rispetto a quello che si conosceva già del gesuita scienziato, anche se nei saggi e nei discorsi raccolti si trovino molti motivi suscettibili di pericolose interpretazioni e soprattutto di illazioni estremiste sull'accezione comune della fede cristiana. Non è, dunque, in occasione di queste pagine raccolte che deve essersi imposta la decisione del «monito», a nostro avviso le cause vanno piuttosto ricercate nell'avallo che la grande rivista dei padri gesuiti francesi *Études* ha dato alla visione teilhardiana, pubblicando come articolo d'apertura nel suo numero di febbraio un saggio di padre Daniélou sul significato di Teilhard de Chardin. Quando poi si tenga presente che sempre negli ultimi tempi si sono schierati in favore delle teorie del gesuita grandi uomini della Chiesa come il cardinale Koenig e il cardinale Feltin, bisogna ammettere che non siamo di fronte a una questione d'ordinaria amministrazione ma a un fatto che secondo la prudenza di Roma va contenuto e arginato.

Così non dev'essere a caso che nel numero del primo maggio della *Revue des Deux Mondes* sia apparso un articolo riduttivo ed estremamente critico verso il padre francese di Loris Salleron, centrato specialmente sul messaggio del «profeta» Chardin. Separando il messaggio dall'opera, il saggista sembra voler misurare i pericoli della moda, del teilhardismo, del futuro del pensiero, dell'uso che se ne potrà fare in avvenire. Quale parte avrà il sopravvento fra i diversi elementi che compongono la dottrina del gesuita? I suoi fedeli resteranno cattolici o invece non si staccheranno dalle radici di quella visione scientifica, servendosi soltanto come di un trampolino?

Si può, dunque, arguire che le gerarchie siano soprattutto preoccupate dello straordinario impulso d'allargamento dato da Chardin alla visione del cristianesimo tradizionale: respingendo i conflitti d'obbligo che costituiscono altrettante difese dell'interpretazione religiosa (quello fra la scienza e la fede, quello fra lo spirito e il corpo, fra l'anima e la materia, quello fra un'accezione immobile del cristianesimo e un'accezione estremamente libera per cui il cristianesimo stesso sarebbe offerto a una serie infinita di trasformazioni, ecc.) il cristiano viene a trovarsi padrone di una libertà eccezionale, quale finora nessuno avrebbe mai avuto il coraggio di immaginare. Quando, per esempio, il cristiano d'oggi si trova di fronte a suggerimenti recisi come questo (traduciamo dall'ultimo volume): «il messaggio essenziale del Cristo non lo dobbiamo cercare nel Discorso della Montagna e neppure nel gesto della Croce perché sta per intero nell'annuncio di una Paternità divina, cioè nell'affermazione che Dio, essere personale, si presenta all'uomo come il termine di un'unione personale», il panorama che gli si presenta davanti assume proporzioni insolite. Così come quando, poco dopo, il padre gesuita si chiede se il mondo è stato convertito e se tale conversione continui, non si può fare a meno di aggiungere da parte nostra: in che modo accettare la volontà di fare concordare tutti gli elementi della vita che si trasforma con l'altra volontà di migliorare noi stessi, di fare ognuno per proprio conto tale lavoro di trasformazione? Tanta ricchezza non induce a una forma di adorazione, di fiducia illimitata in cose che sfuggono al nostro controllo?

Nessuna paura, quando si tratti del padre gesuita, sostenuto da una purezza assoluta (ma la sua resta sempre una esperienza personalissima, irripetibile) ma in che modo regolare la situazione del-

l'uomo comune, dell'uomo che non gode della stessa forza di penetrazione di sguardo che egli possedeva, e viene gettato in un mondo che si trasforma e dove le stesse nozioni normali di bene e di male acquistano per questo fatto un'altra dimensione? Come è possibile pensare a un'azione dell'uomo in questo senso che non sia un'azione già assolta e sistemata nel mistero dell'evoluzione umana?

Giudicando grossolanamente, si arriva alla conclusione che l'opera della persona (che pure il padre mette al centro della sua lettura del mondo) sia per lo meno marginale rispetto all'opera del tempo. Quando parla della necessità di arrivare al fondo della nostra natura selvaggia e primitiva per capire l'errore della guerra, si direbbe che egli non creda all'efficacia degli interventi personali, lasciando in un certo senso che la vita ci porti al punto della verità. Il cristianesimo tradizionale punta tutto sulla possibilità di riscatto e di salvezza che è in noi, il nuovo cristianesimo di Teilhard de Chardin tende a conciliare questo riscatto nell'ordine dell'evoluzione. E naturalmente, un'evoluzione che dipende esclusivamente da un'interpretazione scientifica del mondo. La salvezza resterebbe così legata alla trasformazione della materia. Daniélou conclude: « Teilhard de Chardin appartiene all'epoca in cui l'evoluzione biologica si è dimostrata come la spiegazione più plausibile di un insieme di dati di cui essa costituiva la legge di intelligibilità. Il linguaggio che adopera è quello di questa scienza. E questo linguaggio è diverso da quello della scolastica tradizionale ».

Ed eccoci all'altro punto capitale di tutta la questione: il cristianesimo deve essere rimosso e, se sì, su quali basi? oppure dobbiamo respingere questa categoria del rinnovamento perché il cristianesimo porta in sé, nell'ambito dei suoi schemi tradizionali, una linfa sufficiente per superare il confronto con la scienza con la sola arma del rifiuto di collaborazione?

Teilhard era convinto che un cambiamento ci dovesse essere. Il futuro soltanto può dire se aveva ragione o se la sua era soltanto una grande generosa e poetica illusione.

La stampa non ha dato notizia della fine della rivista fondata dal povero Don Mazziolari, Adesso, o almeno non l'ha messa in rilievo come sarebbe stato opportuno. La cosa non stupisce, Adesso era un foglio, un povero foglio e si rivolgeva a un numero ristretto di lettori. Stupisce invece che del fatto non si sia fatto cenno sui giornali e sulle riviste cattoliche. Eppure Adesso ha rappresentato per molti anni — e anni difficili come sono stati quelli del secondo dopoguerra — una delle poche voci autentiche del cattolicesimo vivo. La cosa poi acquista un significato particolare dato il momento: si è aperto il Concilio, da molte parti si auspica la collaborazione dei laici e una rivista cattolica diretta e scritta da laici è costretta a tacere.

Nell'ultimo numero la direzione ha preso commiato dai lettori con queste parole che vale la pena di leggere insieme, anche perché ripropongono in maniera drammatica una questione essenziale del rapporto fra cristianesimo e mondo laico.

« Con questo numero sospendiamo la pubblicazione del giornale. Le difficoltà che Adesso ha avuto in quattordici anni di vita sono note. Il fatto che si siano ripresentate, più che stupirci ci addolora.

D'altra parte non vogliamo suscitare scandali e preferiamo tacere, piuttosto che fare un Adesso che non sia la misura delle nostre convinzioni.

Forse in Italia si preferiscono altri tipi di laici, più esecutori o più oppositori? Certamente gli interlocutori non sono molto richiesti e molte volte neppure previsti. In tanta varietà di voci il nostro silenzio sarà avvertito da pochi, ma quanto abbiamo scritto in questi anni speriamo non sia del tutto inutile. Per noi ha rappresentato l'affermazione di alcuni valori cristiani e di una libertà cui resteremo fedeli».

Il punto vivo del discorso è quello che riguarda gli interlocutori: non solo non sono molto richiesti, ma spesso non sono neppure previsti. C'è nella formula il disegno folgorato di una lunga storia dolorosa che ameremmo pensare meno robusta e sul punto di cedere le armi. È la storia dei rapporti fra autorità e libertà, cioè di un dissidio che per gran parte è stato creato artificialmente e ancor più artificialmente viene mantenuto in vita. È infatti inutile osservare che tale dissidio non avrebbe più nessuna ragione di essere, se si credesse veramente a una collaborazione nell'amore, a un'attesa della verità nello spirito più aperto dell'intelligenza libera.

Non è la prima volta che una rivista scritta da cattolici è costretta a scegliere il silenzio, la cosa nuova è che il silenzio sia stato scelto al di fuori di qualsiasi imposizione e l'annuncio venga dato con parole di dolore e di pena. Per il resto, si tratta di una puntuale conferma della regola del conformismo e della paura. Era successo così nel 1937 con Sept, il settimanale francese, è successo pochi anni fa con la Vie intellectuelle ma i due episodi potevano venire interpretati e spiegati con l'obbedienza. Le due riviste erano fatte dai domenicani e i domenicani dovevano obbedire. Ricordo però che l'annuncio della fine di Sept venne dato con una comunicazione che assomiglia a quella di Adesso.

La si può rileggere in parte nel bel volume di Aline Coutrot, Un courant de la pensée catholique, L'Hebdomadaire Sept (éditions du Cerf): « Il s'exerce depuis des mois, dans l'Eglise, des campagnes soit publiques, soit dissimulées qui témoignent d'une assez méprisable conception de la vie chrétienne ... ». In altre parole, tutte queste scelte del silenzio, libere o obbligate, devono sempre fare riferimento a una « deplorabile e spregevole concezione della vita cristiana ». Aggiungerei che si tratta di uno sbocco fatale, dal momento che in questi veti diretti o suscitati fino ad oggi ha sempre prevalso una visione bloccata e inerte del cristianesimo. Si obietterà che la Chiesa regola anche queste faccende con una prudenza secolare mentre i laici sono portati a giudicare tale prudenza come un calcolo della paura e in parte l'obiezione è vera, almeno se si tiene presente l'eccesso, il di più che vive in ogni proposito di riforma. Ma si tratta soltanto di riforma e quindi del timore che si passi all'attuazione senza il necessario rapporto critico, senza quel tempo di deposito che sembra indispensabile? No, io credo che il problema va al di là di questa prudenza calcolata e riguarda piuttosto un'altra questione: la condotta del cristiano nel mondo, la vita del cristiano nella città.

Non per nulla alla base di questi e di altri silenzi c'è sempre una battaglia di diverso ordine, c'è la guerra agli abusi, ai privilegi, la ribellione a tutti gli spettacoli di ingiustizia e di sofferenza. Il dissidio non viene aperto sui mezzi o anche quando lo si apre sui rimedi ai mali della società, resta mar-

ginale: alla fine se ci fosse buona volontà, un accordo sarebbe sempre possibile. No, il disaccordo è di principio, fra chi non vuol vedere e chi non può fare a meno di vedere. Ora i primi finiscono per raccomandare il silenzio, nel nome della tradizione, gli altri sentono che non possono fare a meno di parlare. Naturalmente il risultato del contrasto è — come accade spesso — un risultato paradossale: chi ama il silenzio come arma di prudenza e di tranquillità potrà continuare a parlare, o meglio a nascondere con delle belle parole degli spettacoli di vergogna, chi era stato spinto alla denuncia, alla raccomandazione addolorata e appassionata per non suscitare scandalo preferisce tacere.

Eppure il cristianesimo dovrebbe per sua natura adeguarsi alla norma dello « scandalo », non temerlo. Temerlo equivale a pagare un tributo eccessivo alle leggi del mondo, a un codice politico che è fatto apposta per soffocarlo e annullarlo.

Il cristiano dovrebbe sconvolgere, rovesciare la vita: purtroppo a volte lo si sollecita a lasciare le cose come stanno e a confondere provvidenza con immobilismo e indifferenza.

CARLO BO

LA DISPERAZIONE, OLTRE CHE LA SPERANZA

IN MARGINE A UN CONVEGNO FIORENTINO

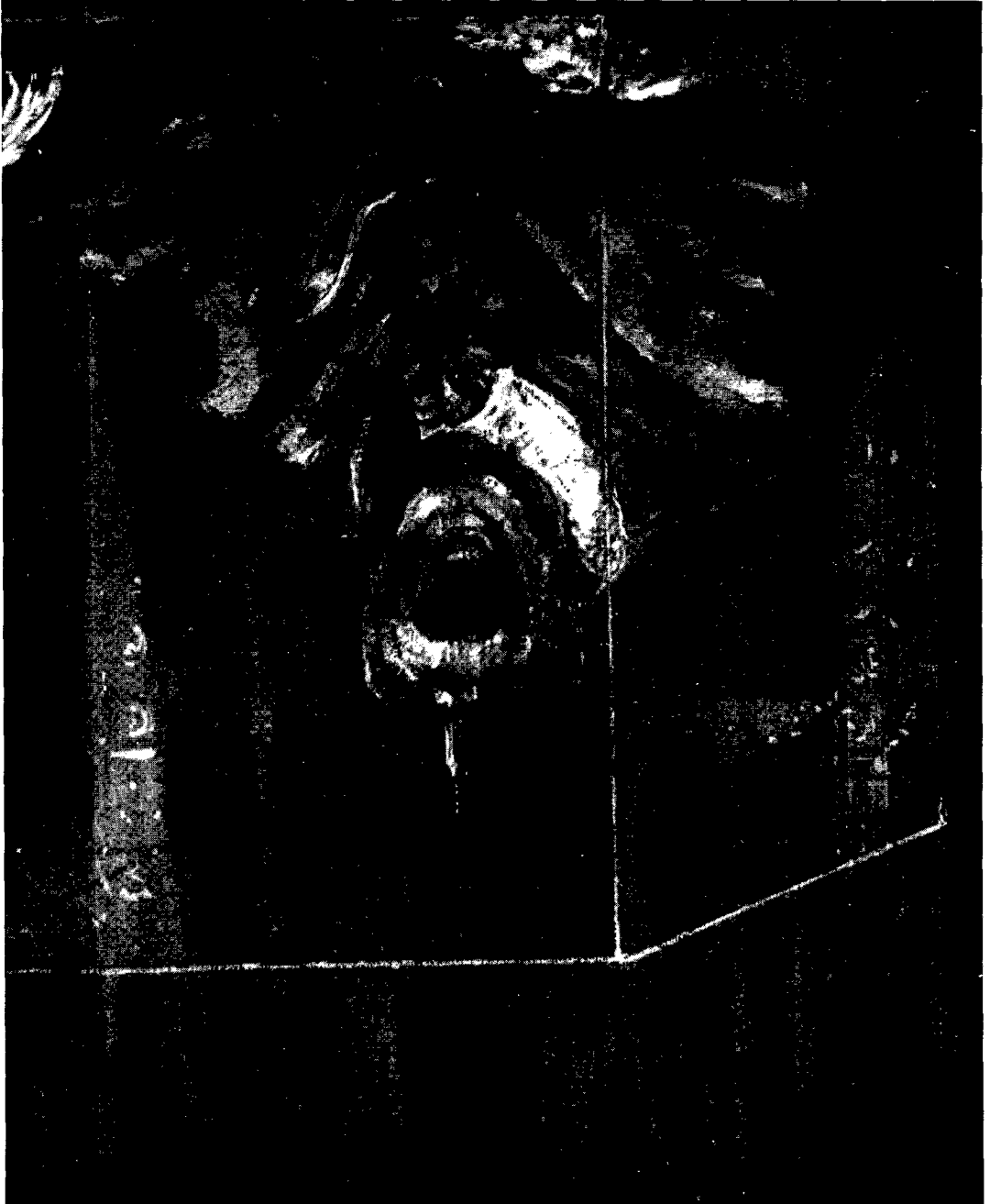
Premesso che non credo affatto alla fiorentinità, o che altro sia, della cultura, e che richiamarci a questi termini del problema significherebbe svuotarlo di ogni significato, o quanto meno ridurlo in termini provinciali, o pseudo-universali, che fa lo stesso, quello che mi preme di affermare è il valore che Firenze, un luogo dello spirito ma anche un luogo fisico, sociale ed economico, determina nel seno stesso della cultura, nel farsi di una cultura che, nell'Italia di oggi, cerca di distinguere il volto stesso della nazione, la sua esistenza rovesciata come un guanto, la ragione dunque messa a nudo della sua esistenza, avviandone a conclusione, sorpassata ormai la metà del secolo xx, e in un ambiente sociale che tende alla sovranazionalità, il processo unitario risorgimentale, ed espulsi, speriamo definitivamente, tutti i suoi cattivi semi nazionalistici. Cultura oggi, nell'attuale fase competitiva dei popoli, che altro è se non il modo stesso di tendere a un'universalità che sia insieme nazionale e sovranazionale: un bene che determini, che distingua, ma che insieme unisca, distrugga le distinzioni, prepari a quel dialogo in cui ogni uomo e ogni strato sociale si senta particola necessaria? Questo vuol dire che il bene che si chiama cultura, se elaborato da tutti, è anche un bene di tutti, un bene di Firenze come di Bovalino Marina, di New York, di Londra, di Parigi, di Mosca, o di Roma o di Milano, come di Caltanissetta, di Sesto Calende o di Sesto Fiorentino.

Una cultura periferica, non centrale: periferica, voglio dire, dovunque vi è un uomo che la porti in sé, con sé: porti cioè il suo modo di essere uomo di fronte all'«incognito indistinto» della natura, lo estragga anzi da questa natura in movimento, dall'incognita naturale. Se la natura non è storia, è però nel colloquio con la natura, nella contesa con essa che l'uomo afferma la sua storicità, o almeno il suo diritto alla storicità, di contro alla iniziale e persistente preistoricità della natura. Ma allora ecco che anche la preistoricità della natura cede, se messa in funzione, entra nella storia, ed è in verità l'uomo che ha messo in contatto la natura con la storia, e dunque l'ha mossa in funzione della storia: il che vuol dire che la natura che segna il tempo, che *piétine sur place*, l'uomo l'ha spinta in una direzione orizzontale, distogliendola dalla sua assoluta, statica verticalità. Il « movimento » della natura accompagna l'uomo che l'ha stimolato, il quale passa dal ritmo delle stagioni ad usufruire di un ritmo ch'io non saprei meglio definire che storico. Anche l'attuale fase della civiltà industriale è un'ipotesi storica sulla natura: che non è certo costituita dai « legumi » che già Baudelaire riteneva ipotesi insufficiente.

Ora, se l'accentramento dei mezzi di indagine o di potere porta a una società accentrata intorno ai suoi strumenti, e se è vero che i mezzi di indagine o di potere si trasformano in mezzi di ricchezza e comunque in beni, proprio da questa diffusione di beni l'uomo deve trar partito per colmare i dislivelli naturali, o preistorici, nel corpo stesso della società. Occorrono funzioni diverse, ma uomini uguali, di fronte al potere e alla facoltà di indagine, dinanzi a una natura incamminata, così pericolosamente, con l'uomo. O la natura si vendicherà dell'uomo, attraverso l'uomo di potere o di scienza, che possono diventare mezzi catalizzatori dei suoi istinti preistorici ed eversivi. Occorre distribuire dunque, cioè socializzare, e non diffondere semplicemente, potere e scienza. Perché si deve stare attenti a non confondere la diffusività implicita nel termine stesso di cultura, con quello che realmente è cultura: che non è una funzione discendente dai suoi strumenti di produzione, bensì quello che muove tali strumenti e li impugna a una scoperta di nuove finalità. Da una cultura di mezzi occorre passare a una cultura di fini. Perché se il mezzo dell'uomo è la natura, il fine dell'uomo è sempre e solo l'uomo.

È questo il modo di vincere la cultura di massa, cioè una cultura disumana o subumana, con la cultura dell'uomo periferico. Questo è cultura: un ritrovarsi, qui e ora, per essere, in qualsiasi luogo e in qualsiasi tempo, uguali e diversi, nei doveri e nei diritti, in quello che uno pensa o fa sapendo quello che pensa o quello che fa. Cultura è questa coscienza nel sapere e nel fare, cultura cioè è coscienza di essere. Allora anche un contadino potrà tornare sulla terra abbandonata: quel contadino che abbia scoperto in sé la propria finalità, cioè un contadino socializzato dalla cultura.

Ebbene, in un mondo tale, che cosa significa Firenze? In una cultura non di élite, ma





6 - Francis Bacon: *Studio di babuino* (1953)

nemmeno di massa, significa, può significare molto. La Firenze poco industriale, ma che dia a ognuno il suo compito, e all'ingegno il valore determinante che esso ha, può ancora esprimere una cultura come giustizia che ci pare oggi fondamentale: e che è un valore che vediamo continuamente messo in forse là dove gli strumenti di diffusione superano la capacità degli strumenti di produzione. Quello che è stato nei secoli l'umanesimo fiorentino, oggi ha valore solo se inteso come affermazione, di cui ha bisogno l'uomo, di se stesso come fonte prima dell'esistenza: che l'odierna civiltà della macchina, mentre accerta, mette in forse. L'uomo ha bisogno anche della propria disperazione, oltre che della propria speranza. Quel residuo umano che la macchina afferma alla conclusione di tutti i suoi calcoli elettronici, quel conto alla rovescia che ci avvicina, come sapete, sulle basi di lancio, all'ora x della responsabilità suprema della macchina, cioè della sua funzione totale e sincrona, che è anche l'ora x della massima responsabilità umana, deve convincerci che questa giustizia culturale, dirò così, deve essere giustizia di rapporti, ragione tutta scandagliata fino a produrre qualcosa che supera il calcolo, un acquisto, intendo, oggettivo di valori. Questo può essere Firenze: acquisto oggettivo di valori. Che vuol dire? Vuol dire appunto concretezza del processo culturale in tutti i suoi termini interdipendenti. Firenze è una rampa di lancio umana. Ma già Leonardo, pur con l'esperienza del Magno Cecero, dovette andare a Milano se voleva accertare come il mondo della mente poteva avere un corrispettivo nella pratica. E oggi sappiamo come la pratica modifica anche il mondo della mente.

È innegabile riconoscere che dopo quel fondamentale fenomeno culturale che va sotto il nome di ermetismo degli anni Trenta, Firenze è diventata provincia, una drammatica provincia, se si vuole, ma pur sempre provincia; ma è anche innegabile riconoscere che questa è una provincia che ha in sé, con tutto il suo bene e tutto il suo male, il tessuto più teso di cui è costituito il mondo d'oggi. Firenze che, come Parigi, non ha mai avuto preclusioni per nessuno e che semmai è sempre un po', inizialmente, contro il proprio genio, per scettico pudore, mette il proprio tessuto a disposizione di chi si fa fiorentino. È una città di solitudine e di colloquio. Chi vi è nato, o vi si è fermato, chi ha capito l'operare di chi qui ha operato nei secoli e ancor oggi, in una solitudine da stilista («E se tu sarai solo sarai tutto tuo», diceva ancora Leonardo), opera, si sente allora, malgrado tutto, non più solo. Fa parte di quel tessuto vivo. Un tessuto dolorosamente naturale, per cui il cittadino del Texas qui è casa sua, come io a volte, girando per le strade di Firenze, mi sento l'animo che credo abbia il beduino nel deserto.

La cultura qui non ha mai acquistato gli aspetti ambigui che ha avuto lo sperimentalismo proprio perché l'esperienza è alla base del fenomeno culturale stesso. Mentre lo sperimentalismo non ha una linea di condotta, rappresenta l'aspetto estetizzante della ragione. Lo sperimentalismo non crede nell'esperienza, non crede cioè ai risultati dell'esperienza, alla loro autentica verificabilità; cioè mentre si riempie la bocca della parola storia, non discri-

mina nell'uomo quella profonda qualità morale per cui l'uomo è sempre un po' nella storia se sempre si oppone alla corrività implicita nella continua effettualità della storia. L'uomo fiorentino cerca la causa, le cause della storia: su questo impulso fa partire il suo agire, il suo pensare; non addomestica la storia; ma intende la storia come una natura invisibile, anche, sì, quella che sottende la natura visibile dell'uomo: per cui anche, sì, nel suo agire, c'è quel tanto di scattoso e di imprevedibile, e persino di irritato.

Per questo è difficile fare qualcosa per Firenze, a Firenze. La miglior cosa è, credo, riconoscere a ognuno la proprietà del proprio lavoro, dandogli fino in fondo la responsabilità del proprio compito: del proprio pensare e del proprio agire. Il da fare è dare strumenti di diffusione e potere agli accertati strumenti di produzione. A Firenze, in questo senso, c'è molto da fare, tutto da fare, e io direi che l'Italia d'oggi soffre di un complesso « fiorentino » in quanto sente che Firenze, come certi suoi scrittori, non parla pur avendo un fondamentale, naturale discorso da proseguire. Mi raccomando: il discorso che eventualmente comincia non s'affidi ad alibi umanistici, ma a termini, sottolineo, scientifici: per dire, ai termini stessi di un'esperienza che soffre fino in fondo, e fino in fondo vince, la propria moralità, il proprio continuo punto di partenza. Firenze non abbia paura di essere la più contemporanea città del mondo che ci si apre davanti.

PIERO BIGONGIARI

NARRATIVA IN CRISI

La volta scorsa prendendo occasione dalle ultime conclusioni del « Menabò », abbiamo fatto il punto sugli attuali orientamenti della nostra letteratura con riferimento più specifico ai problemi della narrativa: anche quel numero, si ricordi, come il precedente, era dedicato a un problema di fondo: il rapporto tra letteratura e industria, ma laddove il numero 4 aveva proposto la soluzione del problema nel segno di una presa di coscienza da parte della letteratura della configurazione specifica della società industriale, il numero 5 puntava decisamente non più verso una partecipazione a livello tecnico della letteratura nei confronti della nuova situazione promossa dall'industria, bensì verso una letteratura che rispecchiasse il disagio e la crisi di una società che nell'industria trovava sì il proprio fondamento, ma anche la propria incontrollabile vicenda di alienazione.

Proviamoci oggi a descrivere la situazione del narratore da un punto di vista più immediatamente aderente ai suoi problemi specifici: perché, se non c'è dubbio che la nostra stagione letteraria, dal '45 in poi, si è distinta soprattutto per una riproposta della narrativa quasi come colonna portante di tutto

un discorso unitario, d'altro canto le responsabilità dello scrittore di romanzi o di racconti si sono andate facendo sempre più gravi e precise. Da una parte esiste un vastissimo pubblico, controllato dall'industria editoriale, che richiede al narratore un impegno a livello medio tale da non distogliere quel pubblico medesimo dalle sue tradizionali abitudini di lettura, che risalgono, non c'è dubbio, all'età d'oro del grande naturalismo; dall'altra la critica più autorizzata preme sul narratore perché egli faccia della propria opera uno specchio della « schizofrenia » dei tempi in cui viviamo, fino a spingerlo a quelle soluzioni di « avanguardia » che non dovrebbero già costituire un vano esercizio formale, bensì corrispondere a un postulato di base: che cioè non sia possibile rappresentare criticamente una situazione se non immergendosi nel flusso vivo, e in questo caso nelle correnti caotiche, in cui quella situazione stessa si riconosce e si definisce.

Accade così che da un lato il narratore sia disposto a concessioni amplissime verso quel gusto medio e verso quell'industria editoriale che gli consentono infine di esercitare la propria attività a livello massimo (perché infatti che cosa si può immaginare di più assurdo di un narratore che, per dirla col Manzoni, sia letto soltanto dai suoi venticinque lettori?); d'altra parte invece la sua coscienza letteraria non potrà restare insensibile al rimorso di aver tradito un compito fondamentale: quello di istituire un linguaggio nuovo che, in quanto linguaggio destinato a intervenire criticamente nella società di massa, non potrà piacere al gusto di quella medesima società, la quale, ovviamente, non sarà mai disposta a riconoscere se stessa nel quadro patologico, di alienazione formale o di schizofrenia stilistica, che quel linguaggio riproduce.

Accade così che al narratore si pongono due soluzioni possibili: accettare il giuoco che il pubblico propone e che l'industria facilita, puntare sulla grande tiratura che adegua il suo prodotto alla stregua di un genere di consumo o di un elettrodomestico che non si può rifiutare quando si sia giunti a un certo grado della scala sociale (e non perché quel prodotto o quell'utensile siano indispensabili, ma perché costituiscono la ratifica di una situazione, di un punto d'arrivo), o al contrario, respingere quel compromesso ed avviarsi nella oscura direzione dell'avanguardia. E, del resto, se questa apparisse veramente come l'unica soluzione morale, il problema potrebbe dichiararsi praticamente chiuso. Ma l'aspetto drammatico di tutta la questione sta proprio nel fatto che è molto difficile decidere se la via che un narratore deve scegliere sia proprio quella che lo porta a un divorzio totale nei confronti del proprio pubblico. Perché, così facendo, il romanziere potrà forse riprodurre efficacemente la crisi della società nella quale è costretto ad operare, ma dovrà, nello stesso tempo, rinunciare a qualsiasi pretesa d'intervenire in quella società per modificarla. Vale a dire che quella funzione pratica che la narrativa ha revocato a sé dalla fine della guerra in poi cercando di ristabilire un contatto attivo col proprio pubblico, andrà completamente perduta. Si viene a concludere che l'opera del narratore che accetta i rischi dell'avanguardia e si rivolge a un limitatissimo pubblico di specializzati o di compagni di lavoro, sarà un'opera morale priva di qualsiasi destinazione pratica e come tale condannata a restare nell'ambito della lettera-

tura: sia pure di una letteratura nuova, di un nuovo romanzo, o «nouveau roman» quando si preferisca. Mentre, d'altro canto, quel narratore che si proponga di mantenere un rapporto costante col proprio pubblico, e non diciamo già per coltivarne le inclinazioni filistee, ma sia pure per aggredirlo, finirà per compiere un'opera di sana moralità anch'egli, non c'è dubbio, ma purtroppo spostata in un registro, quello letterario, che serve soltanto da veicolo o da pretesto e che nei liberi termini di quel discorso di forme o di dialettica interna a qualsiasi opera d'arte, non ha più senso alcuno: anzi non può sottrarsi a quel sospetto di reazionarietà che è implicito in qualsiasi tentativo di persuadere una verità, anche valida, con sistemi vecchi.

È così che il quadro attuale della nostra narrativa si dibatte incredibilmente tra indici opposti: da un lato sono riproposte strutture che erano già pienamente valide ottant'anni or sono, dall'altro l'idea di romanzo alla quale per inveterata abitudine ci è difficile rinunciare, è travolta in un caleidoscopio di frammenti dove le nozioni di tempo, di personaggio, di vicenda sono ridotte a una maceria.

Sicché a questo punto saremmo indotti a riproporci un'ipotesi alla cui suggestione, da molto tempo, non riusciamo a sottrarci. Che il romanzo, cioè, abbia esaurito, come «genere» letterario, la propria funzione storica, e che la nuova stagione debba essere caratterizzata piuttosto dalla poesia, la quale, per sua natura, è sempre sfuggita a un rapporto diretto e determinante col pubblico: quale poesia, sarà naturalmente da vedere. O se non dalla poesia, da un tipo di prosa che, pur derivando dal romanzo, si è definito come altro da esso: quale prosa, anche questo sarà da vedere. Il che non significa del resto che il critico debba tacere di fronte ai fatti della produzione. Anzi, non mai come in questo momento si è richiesta tanta duttilità di ascolto, perché i termini del trapasso siano colti e avvertiti nelle loro minime sfumature.

LUIGI BALDACCI

OPERA APERTA O SEMIAPERTA

Senza dubbio quell'immane costruzione che va sotto il nome complessivo di arte contemporanea diventa sempre più un vero e proprio labirinto: vi si aggiungono stanze improvvisate, si inizia la demolizione di un'ala senza poi portarla a termine, si sopreleva, si tolgono sovrastrutture, si murano porte, si traccia un nuovo corridoio... Questo e altro senza avere una pianta dell'edificio o avendo piante radicalmente discordanti: il che è lo stesso.

È chiaro che in questo stato di cose chi presenti serie garanzie di poter fornire una pianta attendibile, o per uscire dalla facile metafora, una metodologia descrittiva e inter-

pretativa dei fatti artistici che si vanno svolgendo, è destinato con ogni probabilità a dare origine a una reazione a catena di discussioni: ciò sta puntualmente verificandosi per il volume *Opera aperta* di Umberto Eco (Bompiani, 1962).

Vorremmo qui trattarne pertanto non come oggetto di recensione ma come punto di riferimento su cui a un tempo convergere e divergere; d'altronde questi saggi di Eco si pongono esplicitamente come un invito alla discussione, non come un codice di estetica.

Inutile dire che il piano di lavoro predisposto dall'autore offre a noi più di un motivo di congenialità: strumenti di indagine come l'analisi del linguaggio o la teoria dell'informazione, l'interesse per il globale rapporto fra arte e scienza e per i più capillari rapporti interartistici e interdisciplinari, il ricorso a nomi come quello di Morris, di Heisenberg, di Wittgenstein, di Dorflès, di Wiener, la linearità e la tendenziale organicità della ricerca, quel suo convergere da diverse parti a un unico punto, quel suo non disperdersi in questioni marginali, non possono non apparirci come altrettante referenze. Detto questo le obiezioni che ci accingiamo a fare a Eco dovrebbero quindi venir collocate non tanto fra le opposizioni esterne quanto fra le riserve interne.

E la perplessità ci sorge subito nei confronti dell'analisi di Eco quando essa nonostante la preoccupazione e l'affermazione di porsi solo come « descrittiva » di alcuni fenomeni artistici in corso e tutt'al più come « un suggerimento delle ragioni che li giustificano e una cauta anticipazione sulle prospettive che aprono » pare volersi consegnare invece come visione accentratrice e anzi monistica di tutta l'arte contemporanea. Come spiegare altrimenti in queste pagine l'impiego sotterraneo ed esplicito dei concetti di *Kunstwollen* e di *Zeitgeist*?

Gli stessi parallelismi fra arte e scienza, o meglio le relazioni fra certe poetiche e certe epistemologie (quelle che Eco definisce « analogie di struttura »), che delineano quasi un *Leitmotiv* del volume, non possono non apparire come il frutto di un semplicistico accostamento. Afferma l'autore infatti che l'apertura e la dinamicità di certi prodotti artistici contemporanei possono per un verso richiamare « le nozioni di indeterminazione e discontinuità, proprie della fisica quantistica », e per l'altro apparire « come immagini suggestive di alcune situazioni della fisica einsteiniana ». Ora è evidente che l'ambiguità e l'indeterminatezza non sono né premesse né conclusioni delle discipline scientifiche, costituendo invece esse temporanee acquisizioni, tappe intermedie. È del pari evidente che se stesse allo scienziato scegliere fra univocità e ambiguità, fra determinazione e indeterminatezza, egli sceglierebbe — non per semplici motivi di moralità — i primi termini dell'alternativa. Perché allora l'artista, che non ha nessuna logica di ferro ad incalzarlo alle spalle, dovrebbe optare invece per i secondi termini? Il saggista parla in proposito di « metafora epistemologica », di una situazione artistica cioè che si fa metafora di una

situazione scientifica, dimostrando nel contempo di conoscere a perfezione il principio fisico della complementarità secondo cui, e attingiamo un po' da Eco e un po' da Heisenberg, « non è possibile indicare simultaneamente diversi comportamenti di una particella elementare, e per descrivere questi comportamenti diversi valgono diversi modelli, che sono quindi giusti quando li si utilizzi al posto giusto, ma si contraddicono tra loro e si chiamano, perciò, reciprocamente complementari ». Posto quindi, ma con alquanto cautela, che l'ambiguità e l'indeterminatezza caratterizzino descrittivamente e operativamente i processi della scienza odierna, potremmo con tutta tranquillità impiegare tali parametri per descrivere e spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica? Per il succitato principio di complementarità ci sembra proprio di no. D'altronde sempre lo stesso Heisenberg avverte che « i concetti scientifici esistenti non coprono che una parte assai limitata della realtà ».

È una ragione « scientifica » di più che spinge gli « scientificisti » (come chi scrive), a dubitare del concetto di « metafora epistemologica » che ridurrebbe ogni forma di conoscenza artistica (conoscenza che si attua attraverso strutture specificamente artistiche) a una specie di surrogato della conoscenza scientifica: secondo noi l'arte non è che produca, come afferma Eco, complementi del mondo, fa bensì opera complementare alla conoscenza del mondo.

E passiamo a un altro punto, quello che più propriamente fornisce il titolo al volume di cui ci stiamo occupando. La preoccupazione di Eco infatti sta nel prospettarci come caratteristica saliente (privilegiata) dell'arte del nostro tempo quella di essere « aperta »; tale caratteristica conferisce all'opera d'arte la possibilità di essere interpretata in più modi diversi « senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata ». È così che la fruizione diventa anche interpretazione ed esecuzione. D'altra parte Eco è avvertito del fatto che l'arte più o meno è sempre stata aperta: la questione su questo binario rischia di avviarsi a un semplice aumento di cifre. Per ovviare all'inconveniente non gli resta che affermare che esiste oggi *nell'artista* una maggiore coscienza di tale apertura. Ciò tuttavia lo fa scivolare dal campo prefissato della descrizione dei fatti artistici al campo delle « buone intenzioni » dei produttori di quei medesimi fatti: non a torto Emilio Garroni nel supplemento libri di *Paese sera* del 16 ottobre 1962 avanzava l'ipotesi che la dialettica giustificatrice dello svolgimento storico dell'attività artistica fosse in Eco « intesa soltanto in senso psicologico, incapace quindi di dare la misura della complessità, della pienezza del processo storico effettivo ».

Il saggista fa cenno alla teoria medievale dell'allegorismo che, dice, prevede « soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in modo che la reazione

interpretativa del lettore non sfugga mai al controllo dell'autore». Ma è proprio sicuro Eco che l'«apertura» fruitiva sia oggi smisuratamente dilatabile, oppure, accertati allargamenti e restringimenti relativi, la questione si pone ormai, più che in termini d'«apertura», in termini di «semiapertura»? Così dopotutto lo stesso Eco: «Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto “aperto” a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera. L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono invece nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità organica che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici».

Sta di fatto che sopprimendo il dizionario all'estremo della serie delle opere aperte, Eco ci prospetta non tanto la definizione di «opera aperta» ma l'immagine ben più tradizionale di «opera semiaperta». È in fondo ciò che Angelo Guglielmi (che, fatto non trascurabile in una polemica metodologica, è al pari di Eco redattore del «Verri») gli rimprovera su «Tempo presente» (luglio 1962): «Il concetto di apertura, come è descritto da Eco, non riesce a mettere a fuoco lo scarto qualitativo esistente tra l'opera d'arte contemporanea e quella tradizionale».

E qui vogliamo introdurre un nostro piccolo sospetto: quello che Eco definisce «aperto» non coinciderà per caso con il «diverso» colto in un determinato periodo storico? In altri termini «apertura» non equivarrà a «informazione» (artistica e non banale) e «chiusura» non significherà «consumo di informazione», vale a dire «entropia»? Insomma il nostro sospetto verte sul fatto che non crediamo a «opere aperte» descritte una volta per tutte e consegnate con tale dicitura all'eternità: l'«apertura» è a parer nostro in funzione in primo luogo dell'informazione (artistica e non banale) recata dall'opera e in secondo luogo della storicità di essa. Oggi i sacchi di Burri potranno apparire infinitamente aperti; fra un paio di lustri, col venir meno del loro carattere informativo, lo saranno certamente meno e fra un secolo (senza voler suggerire raffronti di valore) sembreranno chiusi al pari delle Madonne di Giotto. Non sono già «opera chiusa» per Guglielmi le pagine di Joyce e le tele di Mondrian e di Rothko?

Inoltre: l'«opera aperta» non può secondo noi configurarsi come un prodotto da farsi mediante determinati processi di lavorazione e non mediante altri: il fatto stesso ci apparirebbe come una pesante «chiusura». Non per nulla quella pedissequa parafrasi del Petrarca nell'«arrangiamento» di Eco che tramuta le «chiare, fresche, e dolci acque» nel resoconto amoroso di un ragioniere ha per noi un certo fascino. D'altronde l'estetica non ha inglobato per esempio la letteratura del catasto di Robbe-Grillet? E in altro senso

non potremmo dar torto a Calvino quando nel « Menabò » ; scrive: « Invidio la sicurezza di Eco nel credere che le “ forme aperte ” siano più nuove delle “ forme chiuse ”, quando anche le forme metriche, la rima (la rima!), da un anno all'altro possono tornare ad avere un significato nuovo ».

Per inclinazione personale ci sentiamo portati verso le « forme aperte », ma sempre per inclinazione personale ci piace vestire i panni dell'avvocato del diavolo: del resto nell'ambito artistico è quasi sempre superfluo domandarsi chi abbia ragione. Dobbiamo concludere allora inneggiando alla coesistenza competitiva delle forme? Sì, purché esse, aperte semiaperte o chiuse che siano, sappiano evitare il pericolo, come dice Wright Mills, di essere sostituite dalle formule.

LAMBERTO PIGNOTTI

LA SERVA DELLA MADONNA

Un atto di Riccardo Bacchelli

L'atto unico La Serva della Madonna è andato in onda sul Programma Nazionale della TV il 30 aprile 1962 per il programma dedicato agli adolescenti dal titolo «Nuovi incontri». Bacchelli fu invitato a scrivere un testo teatrale che fosse non soltanto genericamente adatto a un auditorio di giovani ma che potesse sollevare un dibattito in cui autore e pubblico, pur lontani come cultura e come interessi, trovassero tuttavia motivo per una intesa comune.

Bacchelli scelse come dibattito una vicenda che si colloca in un luogo e in un tempo remoti: L'Egitto. Quando Maria e Giuseppe vi giunsero in fuga dalla Palestina.

L'impianto del racconto, o meglio della Parabola, è però modernissimo: la storia si svolge a ritroso con un lungo flash-back ed evidenzia un nodo di problemi spirituali veri e vivi oggi più di ieri: la imperscrutabilità della Giustizia Divina e la scelta che la Provvidenza opera, la finalità della Storia che è in accordo con la Volontà di Dio, infine il valore di certi sentimenti dell'uomo, l'amore e la generosità, che si esprimono sempre, in ogni tempo, con intatta spontaneità.

In Egitto fra gli orti irrigui di un borgo di ortolani. Nel fondo, orti, casupole, argini con attrezzi a stanga e a catene di secchi per attingere l'acqua dai canali. Tali norie e secchi a contrappeso vanno lenti e continui. A destra di chi guarda, una casa d'egiziani in rovina e disabitata; a sinistra, una casa d'ebrei, vetusta ma abitabile, di architettura affatto semplice.

PERSONAGGI

SARA, vecchierella ebrea - UN VECCHIO, ebreo - UN EBREO E DUE EBREE - Un paio di egiziani - JOHABETH - ADA - ASSURIM - SEFTAH, giovane egiziano - Un giovane egiziano - Primo egiziano - Secondo egiziano - Terzo egiziano - MOSÈ - Una voce - Ebrei e ebre.

PROEMIO

Sara - Il Vecchio - Un Ebreo - Due Ebree - Un paio di egiziani

SARA

*Che durante tutto il Proemio mentre discorre,
si dà da fare, entrando e uscendo di casa a pre-
parare da mangiare e da lavarsi e da dormire.*

Ridendo un po'.

Ho degli ospiti; e devo fare del mio meglio perché non abbiano a patire delle mie ristrettezze.

Si dice ristrettezze, tanto per non dire miseria! Insomma, farò del mio meglio per servirli, e specialmente la madre, che n'ha proprio bisogno, poveretta.

IL VECCHIO

Chi sono?

SARA

Io vorrei sapere piuttosto chi li ha condotti e guidati alla mia povera porta, a una casa dove manca tutto, principiando dalle forze che ormai mi vengon meno.

UN'EBREA

Te ne restano più che abbastanza per seppellerci tutti, vecchierella Sara.

Con affettuosa ironia.

L'ALTRA EBREA

In questa terra d'esilio in Egitto, dove il Signore s'è dimenticato di noi sperdute.

IL VECCHIO

Guarda che non si ricordi di te nel sentirti dire una scempiaggine che potrebb'essere empia.

SARA

Tu hai ragione: però, egli si ricorda di noi tal quale come per dimenticarci.

IL VECCHIO

Così fece, ricordati, con la tua e nostra progenitrice Ada: che se non l'avesse voluta dimenticare, avrebbe dovuto castigarla.

SARA

Hai ragione, come sempre.

Ma chi li abbia condotti alla mia porta...

IL VECCHIO

Per intenderlo, bisognerebbe sapere chi sono.

SARA

Non ho avuto modo di far molte interrogazioni: sono arrivati tanto stanchi e spossati dal viaggio e dall'ambascia, che non avrebbero avuta forza di ascoltarmi non che di rispondermi. Ma qualcuno di voi li ha indirizzati qui da me?

LE DUE EBREE

Nessuno di noi.

SARA

E voi altri?

Già: era anzi inutile chiedervelo. Abbiamo così poco a spartire fra voi e noi.

Al fatto! Questi tre, un uomo, una donna, un bambino, sono ebrei come noi...

IL VECCHIO

Come noi qui in Egitto, discendenti dall'antica Ada?

Tornando al suo detto.

Interrompendola.

Agli egiziani in disparte.

A un cenno di stupito diniego.

Come decidendosi.

SARA

Ma no! Li conoscerei: ci conosciamo tutti, noi, questa nostra minuscola comunità dei non usciti dall'Egitto con Mosè e la nazione israelita. Fatto sta, ed ha del prodigioso, che hanno trovata la strada per venirci a trovare di fuorivia, di lontano, nella vastità delle terre e fra le moltitudini delle genti d'Egitto, sperduti, nascosti, ignoti come siamo noi fra gli orti e gli argini e i canali di una bassura solitaria e fuor di mano e mezza paludosa. Sai che ti dico? Che adesso, ripensando come abbiamo potuto scovare noi meschini, non mi stupisco che abbian potuto trovare la strada dalla lontana Giudea fino a qui, nella loro fuga.

IL VECCHIO

Fuga? Fuggono? Che cosa fuggono? Chi?

SARA

Per il poco che hanno avuto fiato di raccontarmi, Erode...

UN'EBREA

Chi è Erode?

IL VECCHIO

Il tiranno che opprime la Giudea. Dunque...

SARA

Gli è stato annunciato, a questo tiranno, che in questi ultimi due anni è nato in Giudea il Re, il vero Re: ha fatto sterminare tutti i nati in questo spazio di tempo. Ma questi, più ci ripenso, e più mi persuado li ha condotti un angelo.

IL VECCHIO

Da soli non li credi capaci?

SARA

Fammi ridere! Sta a sentire: lui, il marito, è certamente un savio e un giusto e un eletto,

e gli si legge in viso; ma di casa e dal suo paese, anche si vede, non si è mosso di frequente, e men che meno per andar lontano. Lei, la donna, costretta a un tal disagio e ad una tal fatica col suo nato di pochi giorni, affranta fin dal primo passo dell'affannosa fuga, non ha avuto in animo e in mente nient'altro che il terrore di vederselo rapire e strappare dalle braccia e trucidare sotto gli occhi dagli scherani di Erode.

Insomma, erano così spossati, che non hanno avuto la forza, né lei né lui, nemmeno di mandar giù un boccone di pane. Li ho mandati a buttarsi sulla paglia, e ora gli preparo un letto un po' migliore per quando avranno a coricarsi stasera, e qualcosa da mangiare per quando si desteranno. Credereste che voleva star su ad aiutarmi? Ho dovuto dirle: «Tu di fatiche e trambusti hai avuto la tua parte: ora lasciati servire». E c'è qualcosa in costei che davvero invita a servirla, ed anzi ne fa una gioia. Del resto, anche lui...

UN'EBREA

Chi lui?

SARA

Non so come chiamarlo...

L'ALTRA EBREA

Il marito.

IL VECCHIO

Il padre.

SARA

Marito, padre: ma come se nella madre e nel bambino adorasse qualcosa di divino.

UN'EBREA

Oh, vecchierella Sara, non t'ho mai sentita parlare così!

Affettuosa e scherzosa.

E sfaccenda.

Quasi con cordialità.

Piccata.

Seguendo un suo ricordo e pensiero.

Additandola.

*Ridendo con la mano sulla bocca.
Additando la casa in rovina.*

SARA

E nemmeno io! Ma costoro bisogna che trovino pronto e caldo un buon bagno che li ristori prima di mettersi a tavola.

UN'EBREA

Sicché anche questi scappano da una strage di bambini come quella che sterminò i primogeniti la notte che il popolo d'Israele uscì con Mosè dall'Egitto?

IL VECCHIO

Tu, figliuola, hai il dono che non apri bocca senza che n'escano scempiaggini e soltanto scempiaggini.

L'EBREA

Se ti degni di spiegarmi...

IL VECCHIO

Posso dirti che questa sarebbe anche un'empietà. Nei suoi primogeniti, quella notte, l'Egitto fu punito delle sue sevizie e angherie e crudeltà, e Faraone fu costretto a non mentir più nelle sue promesse di liberare la nazione. Dunque quella morte dei primogeniti fu un castigo e una sentenza della misteriosa giustizia divina; questa strage di Erode è nefandità di un turpe tiranno terrorizzato della propria sua iniquità.

SARA

Questa dove abito io, è ancora chiamata la Casa di Ada; l'altra, cotesta, la casa dell'ortolano egiziano, andò in macerie non so quanti cent'anni sono. La Casa di Ada! perché Mosè non la volle e la rimandò indietro; ma era poi quello che lei voleva, innamorata lì, del figlio dell'ortolano egizio. Il quale figlio... di nome Seftah...

Prenderebbe il tono di un lungo racconto se non fosse interrotta.

Con affettuosa ironia.

Senza offendersi.

E mentre parla...

SI OSCURA LENTAMENTE LA SCENA: OGNI PARTE DELLA CASA IN ROVINA SI RESTAURA E SI RIPRISTINA A VISTA; ESCONO TUTTI UNO DIETRO L'ALTRO:

BREVE OSCURITÀ

Via Sara.

LA SCENA SI ILLUMINA, CON LA CASA DI DESTRA RIPRISTINATA.

UN'EBREA

Ce l'hai raccontata tante volte, Sara, la storia di Ada!

SARA

È che mi torna in mente ogni volta vedo e ripenso gli stipiti rotti e l'architrave spezzato e caduto della casa dell'ortolano egiziano.

L'ALTRA

Ci passi davanti chissà quante volte al giorno!

SARA

Non importa! Rimane e rimarrà sempre una bella storia d'amore. A volte, quando m'incanto a guardare il tetto sfondato, le pareti in macerie, gli stipiti cadenti, l'architrave spezzata;

a volte mi sembra che la casa dell'antico ortolano egizio, vicino di Ada e di sua madre Johabeth, risorga dalle rovine, ritorni qual era al tempo di quelle mie due antenate e del primogenito dell'ortolano, che fu l'amore di Ada, l'amore che la trattenne in Egitto al tempo in cui Israele ne usciva seguendo Mosè profeta e guida e giudice e liberatore.

La storia dell'amore di Ada, mi par di vederla, come se la sognassi e come se l'avessi davanti agli occhi.

PARTE PRIMA

SCENA PRIMA Johabeth e Ada

*Sull'uscio di casa sua a sinistra, mentre Ada,
in faccende, entra ed esce.*

Allegra.

Stringendosi nelle spalle.

Stupita alquanto.

Senza riuscire a reprimere un sorriso.

JOHABETH
Son parecchi giorni che il parente Assurim
non si fa più vivo con noi.

ADA
Ti dispiace tanto, madre?

JOHABETH
È parente; il nostro unico...

ADA
Se non se ne ricorda lui...

JOHABETH
È savio e di buon consiglio.

ADA
Troppe prodigo.

JOHABETH
Di che?

ADA
Di consigli. Di che credevi dicessi?

JOHABETH
È ricco.

ADA
Ed avaro.

JOHABETH
Se avessimo bisogno di denaro.....

ADA
Ci darebbe consigli in quantità...

JOHABETH
Va, va, pazzarella! Insomma, è il nostro
unico sostegno in caso di bisogno.

ADA
È meglio sperar che non venga.

In caricatura.

JOHABETH

Chi? Assurim?

ADA

No: il bisogno, il caso di un bisogno. Se ci ha da sostener lui, ho paura siamo già per le terre.

Oh, veneranda barba, veneranda chioma intonsa: non dico! Per fortuna alla casa basti tu, ed io a lavorare a giornata negli orti di questi ortolani vicini egiziani: buona gente...

JOHABETH

Idolatri, però.

ADA

Però, buona gente.

JOHABETH

Disprezzano la nostra religione.

ADA

E noi la loro: da questo punto di vista, siamo pari.

Sorridendo.

JOHABETH

Hai delle sortite che dovrei rimproverarti, se non mi facessero ridere talvolta. In ogni modo, bisogna tenerci caro il parente, Ada: io mi faccio vecchia ogni giorno di più.

ADA

E io ogni giorno mi faccio più robusta e se ora lavoro per una, in caso di bisogno ce la farò a lavorare per due. Quel che importa è che tu non stia in angustia.

JOHABETH

Con una carezza.

Una buona e brava ragazza sei, e un'ottima figlia. Però, Assurim...

ADA

Vivacemente.

Assurim, Assurim, Assurim: se me ne trovi un altro noioso la metà, mi diventa divertente lui tutt'intiero!

Ridendo.

JOHABETH

Non mi far ridere! Non sta bene, alle spalle di un savio anziano considerato e considerevole, rispettabile e rispettato...

Comicamente atterrita.

ADA

Mamma! Ora ti metti a discorrer come lui!

Ridendo.

JOHABETH

Pazzerella! I buoni consigli, di cui credi di poter fare a meno...

Caricata.

ADA

Di consigli n'ha più che acqua il Nilo nei periodi di crescita, più che rane e zanzare gli stagni nostri e i canali, più che mosche le strade e gli immondezze, più che locuste il vento caldo del deserto! In fatto di consigli, lui non piove, lui grandina!

Colpita da un'osservazione.

JOHABETH

Ti accorgi che hai citato le piaghe venute a castigare l'Egitto?

Colpita dall'osservazione..

ADA

Semmai senz'accorgermene.

Sempre più compiaciuta del proprio ragionamento.

JOHABETH

E se aggiungi l'orrore delle acque sanguigne, e la grande moria del bestiame, e il tormento delle piaghe ulcerose, e il terror delle tenebre sul paese dei crudeli e bugiardi egiziani e dello spietato e spergiuro Faraone, avrai le nove piaghe con le quali il Signore ha flagellato e castigato il cuore indurito e le false promesse e le atroci angherie e i tormenti spietati sotto cui geme e sanguigna e agonizza il nostro popolo nella servitù dell'Egitto.

ADA

Vero, madre. Noi, però, e gli ebrei pochi ed umili che campan la vita attingendo acqua e lavorando questi orti, andiamo d'accordo con gli ortolani, poveri ed umili come noi.

JOHABETH

Posso ammetterlo: ma non ha a che fare con la superbia di Faraone e con la nequizia del suo popolo: non ha che fare con la grandezza di colui del quale il Signore s'è appropriato la mano e se ne serve per gli orrendi e sacri prodigi. Sai di chi parlo?

ADA

Mamma, ora mi sembri il parente Assurim quando si scalda nel parlare.

JOHABETH

E perché, impertinente due volte?

ADA

Perché? E chi non sa fra noi chi è Mosè, e che cosa fa per sua mano il Signore?

JOHABETH

Mosè, servo e braccio, profeta e mano del Signore, vendicatore e castigatore dell'obbrobrio egiziano; Mosè che sarà il liberatore della nostra nazione dalla servitù.

ADA

Madre, con tutta la sua grandezza, e senza mancar di rispetto e di venerazione, è lecito parlar di lui come d'un uomo?

JOHABETH

È un uomo.

ADA

E io una ragazzetta, come suol dire il parente Assurim, senza importanza. Come tale, se tu me lo consenti, avrei da dire qualcosa di Mosè: come, ripeto, una ragazzetta senza la minima importanza.

JOHABETH

Se non è finta modestia, lodo la tua modestia.

ADA

Giudica tu. D'altronde, non direi nulla, se

Fra seria e faceta.

Coprendo d'eloquenza il disappunto.

Interdetta.

Con prudente sussiego.

Teneramente.

Interrompendola.

Con impazienza.

Addita la casa egiziana.

Teneramente.

non parlassi con mia madre, che amo e alla quale non voglio tacer nulla.

JOHABETH

Di, cara.

ADA

I prodigi, i castighi di Mosè hanno indurito il cuore...

JOHABETH

Di Faraone e degli egizi.

ADA

Di Faraone, sì, di Faraone, e degli egizi: ma lascialo dire al parente Assurim, che è un uomo di tanta importanza! Stiamo fra noi, fra nostri pari, fra gente della nostra portata e della nostra levatura. E allora tu intendi di chi parlo, e quale è il cuore indurito che m'angoscia e m'affanna. È, lo sai, il cuore del padre di Seftah.

JOHABETH

T'intendo, figlia mia.

ADA

Non n'ebbi mai il minimo dubbio.

JOHABETH

Siete cresciuti insieme, Seftah e te, fin dall'età più tenera. Il vostro amore l'ho visto nascere e crescere giorno per giorno.

ADA

E non me l'hai mai vietato, benché egli sia idolatra come suo padre.

JOHABETH

Né io, né tuo padre lo vietò, fin che fu in vita; e mi diceva: — Son molti anni che l'animo di Faraone e del suo popolo verso di noi non è più quello che fu verso Giuseppe e i suoi fratelli, figli di Giacobbe, e verso il popolo ebreo. L'Egitto rinfaccia a Israele le ricchezze; Israele all'Egitto l'invidia:

ma noi qui ebrei poveri e umili fra questi poveri e umili egiziani, abbiamo dalla comune condizione questo grande vantaggio, di non aver motivi d'odio né d'invidia. — E infatti egli era, tuo padre, e si serbò sempre amico col nostro vicino, con l'ortolano padre di Seftah; sicché morendo mi raccomandò di favorire l'amor vostro e il vostro sposalizio, in cui sperava di veder continuata l'amicizia e la concordia tra famiglie d'uguali, portate a volersi bene e ad aiutarsi dal bisogno e dalla fatica quotidiana. Egli così mi disse in punto di morte. E gli sposalizi fra un egizio e un'ebrea, allora non erano rari... Ma adesso le cose sono mutate.

ADA

Facciamo invidia, noi due?

JOHABETH

Che discorso!

ADA

Siamo diventate ricche?

JOHABETH

Semmai, più povere.

ADA

E allora, è diventato ricco, importante o superbo, il nostro vicino?

JOHABETH

Mi sembra che tu abbia voglia di ridere, ma non capisco come mai.

ADA

Metti che sia per dar sfogo all'amarezza e per incantare la disperazione.

JOHABETH

Tu mi spaventi, figliuola!

ADA

E non lo sai che il padre di Seftah non vuol più sentir parlare delle nostre nozze e di me?

Con celato sarcasmo.

Senza comprendere.

Come sopra.

Come sopra.

Come sopra.

Come sopra.

Amara.

Ansiosa.

Quasi con involontario disprezzo, con impazienza.

Dolente e confusa.

Con trattenuta violenza.

Con dolente pietà.

Come sopra ma più dolorosa.

Incerta e ansiosa.

Come sopra.

Fredda.

Ansiosa.

Con terrore.

Risoluta e con disperata calma.

JOHABETH

Certo lo so, ma serbavo speranza...

ADA

Impara da me, che non ne ho più nessuna.

JOHABETH

Alla tua età, così giovane...

ADA

Così giovane; all'età mia! Ma tu, quel ch'è mutato, non lo sai, o non vuoi saperlo, o non vuoi sentirlo dire?

JOHABETH

L'ortolano...

ADA

Diciamo l'ortolano!

JOHABETH

Egiziano e idolatra, purtroppo non c'è da meravigliarsi se si è fatto superbo.

ADA

Se non sai o non vuoi sapere, dovrò dunque dirti io quando l'animo suo è mutato.

JOHABETH

Non vorrei sentir parole di cui t'abbia poi a pentire.

ADA

Avrei voluto risparmiartele, ma non è più possibile. L'animo del padre di Seftah, come quello d'ogni piccolo o grande, umile o superbo egiziano, è mutato da quando Mosè coi suoi prodigi castiga e spaventa e flagella l'Egitto e gli egiziani.

JOHABETH

Il Signore ha fatta sua la mano di Mosè! Ma, tu, sai quello che dici o non vuoi saperlo?

ADA

E sarei disperata, se non lo sapessi? Ma non

Con ironia stanca.

voglio dir nulla, non voglio pensare nulla che sia fuori della mia portata, della mia nessuna importanza, come direbbe Assurim. Io non giudico, neanche penso, né mi sogno di giudicare Mosè...

Quasi spazientita.

JOHABETH

Lo credo. Sarebbe giudicare chi opera per sua mano in difesa e a riscatto d'Israele angariata ed oppressa.

Come sopra.

ADA

E io non giudico: dico soltanto che la tribolazione mia e di Seftah che mi ama, è conseguenza dei prodigi di Mosè.

È interrotta dall'entrata di Assurim, che sente la ultima parola.

SCENA SECONDA

Dette e Assurim

ASSURIM

Un nome da pronunciarsi con reverenza e timore, specialmente da una ragazzetta di così scarsa importanza.

Esagerando, timorosamente.

JOHABETH

Vi assicuro, parente Assurim, che noi professiamo la più grande venerazione per Mosè.

Con la maggiore parvenza di serietà.

ADA

Salvo quella che abbiamo per te, parente Assurim.

Soddisfatto.

ASSURIM

Lodevole sentimento.

Come sopra.

ADA

Sempre inferiore alla tua importanza, la quale è tanta che non ne resta per nessuno e tanto meno per noi.

Ma non comprende l'ironia ed è compiaciuto.

ASSURIM

Adesso non esagerare.

*A Ada che continuerebbe la canzonatura,
imperiosa.*

Solenne e profetico.

Con finta naturalezza.

Severo.

Bonario.

JOHABETH
Ora, tu, smetti!

ASSURIM
Sono dunque voluto venire in persona, e non ho di che pentirmene, lo riconosco ora volentieri, ad avvertirvi che il quattordicesimo giorno di questo mese delle Spighe, in ogni casa israelita dovrà esser mangiato pane non lievitato e carne di capretto arrostito: tutti in assetto da viaggio, coi calzari ai piedi e col bastone in mano. Al resto provvederà Mosè. In Egitto, quella notte, si leverà altissimo lamento.

ADA
Perché così grande lamento?

ASSURIM
Questi cuori crudeli, queste dure teste non vollero persuadersi in nessun modo a lasciarci partire: adesso, saranno ridotti dalla disperazione ad invocarla, la nostra andata via da queste terre in disgrazia del Signore. Hanno stancata la sua pazienza: tal sia di loro qual han voluto. Ma voialtre, buone donne, seguite le prescrizioni e non temete. A proposito: quel che verrà imbandito dev'essere consumato tutto; se ne rimanesse, sia bruciato sul fuoco.

JOHABETH
Assurim, parente mio, hai posto mente a quanto andrà sprecato con noi due sole, d'un capretto?

ASSURIM
È giusto, ma Mosè ha pensato anche a questo: vi acconcierete con qualche vostro vicino.

ADA
Non abbiamo vicini israeliti.

*Scuotendo i suoi calzari con imbarazzo;
trovando la soluzione.*

*Affettando di non dare importanza a quel
che dice.*

Accigliato.

Colpita penosamente.

Accigliato.

A Johabeth, tornando cordiale.

*Ada si allontana e si ferma seminascosta
sulla porta.*

JOHABETH

Tu lo sai, che hai avuto la bontà di far tanta strada e di impolverarti i piedi per venirci a trovare.

ASSURIM

Non vuol dire, non vuol dire...

Ma, facciamo così: manda da me questa svelta e sveglia ragazzetta: io le darò un pezzo di capretto adatto alla vostra mensa. Il pane potete farlo nella misura che basta e non sopravanza: ricordate, sette giorni; e chi poi tenesse in casa lievito e pane fermentato, sarà rescisso dalla comunità degli isrealiti.

JOHABETH

Tutto sarà fatto, non dubitare, come è prescritto.

ASSURIM

E tu, sua madre, le darai anche un bussolotto piuttosto capace.

ADA

Per che farne?

ASSURIM

Tuo padre non t'ha voluto bene.

ADA

Come, non m'ha voluto bene?

ASSURIM

Ti ha risparmiato la sferza, e tu non hai imparato che i giovani non fanno domande agli anziani, se non sono interrogati. Tu, sua madre, fornisciti di qualche frasca d'issòpo, fanne come un pennello. Eppoi... il resto è meglio che te lo dica in segreto.

JOHABETH

Ada, entra in casa.

ASSURIM

Ti manderò quel bossolo pieno di sangue di

Solenne e a voce più alta.

Compunta.

Con un soprassalto di tristezza.

Già sdegnato.

Addita la casa egiziana.

Assurim ha un gesto di sdegno.

Commosa.

Interrompendola, sardonico.

Sorpresa.

Interrompendola, sardonico.

capretto, e tu col mazzetto d'issòpo ne tingerei gli stipiti e l'architrave della porta. Altro non debbo né voglio dirti.

JOHABETH

Sarà fatto.

ASSURIM

E ce n'andremo, all'alba della liberazione, a salvamento dietro Mosè, lasciando l'Egitto nella notte della sua desolazione.

JOHABETH

Così sia!

Povera Ada! Sarà molto triste.

ASSURIM

Quando, come, perché, di che? Che cosa sarà triste per lei?

JOHABETH

Partire, no, ma lasciar qui il figlio dell'ortolano egizio. Ti dirò, Assurim, poiché non debbo aver segreti con te, che questi due giovani pensavano di sposarsi.

Sì, lo so, un idolatra, un egizio, ma fra gente umile e senza importanza, come noi siamo, usa, dico meglio, si usò; e anche il padre di Ada, che tu sai uomo retto che era e buon israelita, non contrariò l'affezione dei due bambini.

Purtroppo, non li ha potuti veder cresciuti. E adesso l'ortolano, il padre del giovine, ha ritirato il suo consenso.

ASSURIM

E perché, il magno ortolano?

JOHABETH

Debbo dirlo a te? I castighi del Signore per mano di Mosè sugli egiziani...

ASSURIM

Sta a vedere che la mano di Mosè avrebbe

Mite, ma risoluta.

Più pacata.

Interrompendola con aspra compiacenza di ciò che dice.

Continuando il suo discorso.

Ridendo sarcastico.

Grave.

Crescendo.

Colto da un ricordo.

Con ostentata noncuranza.

Solenne e perentorio.

Ada, frattanto, sull'uscio origlia.

Con una certa accondiscendente degnazione.

dovuto sospenderli per non contrariare i capricci di due ragazzi.

JOHABETH

Non mi far dire quel che non dico e non penso! Però, non è un capriccio, ma un amore, e vero e grande e bello.

Fatto sta che queste piaghe sull'Egitto...

ASSURIM

Nove sono state, e la decima imminente sarà la più tremenda, come già dissi.

JOHABETH

Hanno ridestato l'odio contro di noi anche degli umili e semplici come il vicino nostro, l'ortolano.

ASSURIM

E dalli col vicino ortolano.

Hanno indurito il cuore di Faraone. Hanno indurito le teste, già tanto dure, del popolo egizio: nove, ti ho detto, e il decimo castigo li spezzerà, atterrerà la loro superbia.

Hai detto, mi sembra, che questo rampollo d'ortolano è il primogenito?

JOHABETH

Sì, perché?

ASSURIM

Così, per nulla, un pensiero che mi è passato per la mente; non lo ricordo nemmeno più.

Quello che ho da dire a te, madre, sta in poche parole.

Sta in poche e decisive parole. Quando il popolo dei figli di Israele sarà libero e salvo e prospero e lieto in Terra Promessa, tua figlia sposerà un giovane ebreo, un buono e legittimo giovane della nostra nazione.

Voglio dirti di più: glielo sceglieremo tu ed

Quasi affettuoso, ma sempre contegnoso.

Via Assurim.

io: e lei, del resto, allora avrà dimenticato questo amoretto fanciullesco senza importanza. Ho detto, e per oggi basta. Mandala a prendere, quando sarà il giorno, il bossolo del sangue e il pezzo di capretto.

Lo farò tagliare saporito e senz'osso per voi due tapinelle.

SCENA TERZA

Johabeth e Ada

Con sdegno ma ridendo.

Affettuosa ma con rimprovero.

Severa, più solenne di quanto vorrebbe.

Non reggendo più all'angoscia.

Come sopra.

Impietosita.

ADA

Amoretto senza importanza. L'importanza, già si sa, se l'è presa tutta lui e la sua barba! e i suoi capelli intonsi!

JOHABETH

Taci e non scherzare su cose venerabili e gravi. Barba e capelli intonsi sono un segno della sua pietà di zelante israelita.

ADA

Che però fanno ridere gli egiziani.

JOHABETH

Gli egiziani ridono come colui che è condotto a morire, quando gli è data una bevanda che lo ubbriaca.

ADA

Tu, madre, sai qualcosa! Il parente ti ha detto...

JOHABETH

Niente più di quanto sai anche tu.

ADA

E questo castigo; come disse? la decima piaga, che sarà?

JOHABETH

Quanta pena mi fai, non c'è bisogno che te lo dica, ma non so nulla.

Con un gesto desolato.

Desolatamente.

Con un soprassalto.

BUIO!

Non posso far nulla!

ADA

Oh mi fosse data anche a me la bevanda per aiutarmi a morire! Credevo di aver imparato quanto si possa soffrire dovendo partire, lasciarlo, non rivederlo mai più: ma ora debbo lasciarlo in pericolo di non so che, fra non so quali orrori.

E ha parlato di primogeniti, e Seftah è il primogenito!

SCENA QUARTA

STESSA SERA, TARDA SERA, MA SCHIARITA
DAL CIELO SERENO E DA QUALCHE PORTA
E FINESTRA ILLUMINATA.

Ada e un giovane egiziano

Col bossolo del sangue tra le mani.

ADA

Grazie, di avermi accompagnata: fra tanta gente sulle strade, se non eri tu, mi avrebbero urtata e fatto rovesciare il bossolo. Figurati allora il parente, l'uomo più noioso del mondo!

IL GIOVANE

Dandole un involto.

E questa è la carne di capretto.

ADA

E grazie di avermi aiutata! Se non ti trovavo, non so come avrei fatto con tanta roba, e tanto difficile da portare!

Con caricatura e ridono entrambi.

IL GIOVANE

Ma tu mi sai dire che cosa intendete fare, voialtri ebrei?

ADA

Non hai visto il parente? Tinge di sangue con fastelletti d'issòpo, gli stipiti e l'architrave di casa.

Intanto si son fermati tre egiziani.

IL GIOVANE

Questo è quel che fa lui, e tutti gli ebrei.
Ma che cosa intendete di fare con questo?

ADA

Non lo so.

SCENA QUINTA

Detti e tre egiziani

PRIMO EGIZIANO

Questa volta son diventati matti del tutto.

SECONDO EGIZIANO

Imbrattare di sangue le porte! Se non c'è
sotto qualche nequizia, è pazzia!

PRIMO EGIZIANO

In un caso andrebbe punita, nell'altro, curata.

TERZO EGIZIANO

Curata come?

PRIMO EGIZIANO

Buttandoli tutti, a principiar dal loro Mosè,
nel Nilo.

TERZO EGIZIANO

Dicono, lo dicono loro, che le disgrazie da
cui siamo afflitti le produce Mosè, per casti-
garci dei nostri maltrattamenti. Sia vero o no,
le disgrazie ci sono, e io li manderei via al
più presto.

SECONDO EGIZIANO

Non è tanto semplice. La dignità dello stato,
il prestigio della nazione, non lo permettono.

TERZO EGIZIANO

Eppoi, Faraone è infuriato.

PRIMO EGIZIANO

In ogni modo, con questa sudicia tintura che
cosa vogliono?

SECONDO EGIZIANO

Forse chiamar altri guai sull'Egitto?

TERZO EGIZIANO

O schivarli, e mettersi al sicuro loro?

Ed escono.

SCENA SESTA

Ada e il giovane

Frettolosamente.

E quasi lo spinge fuori.

Guarda soprapensiero il bossolo.

Con un sussulto.

*Si accosta a una finestra della casa egiziana
e guarda dentro.*

*Chiama di nascosto con un fischio che imita il
verso di un uccello.*

ADA

Adesso vai, ti saluto, ti ringrazio, non ho più bisogno di aiuto, sei stato troppo gentile, e se ti vedono discorrere con una della mia nazione, coi tempi che corrono, magari i tuoi ti maltrattano.

Altri guai sull'Egitto? Schivarli? Metterci al sicuro? Altri guai? Al sicuro noi...

Il parente ha detto meno di quel che sa. Questo sangue...

Ma ha parlato di primogeniti!

Ma guardali un po', sembrano tutti tristi e gravati sotto il peso di chi sa quale angoscia.

SCENA SETTIMA

Ada e Seftah

Uscendo dalla parte di dietro della casa.

SEFTAH

Mi hai chiamato, cara?

ADA

Sì, ma non ci avesse a scoprire tuo padre!

SEFTAH

Dimmi, presto! Siamo a cena.

ADA

Vi ho visti. Ascolta e fa quel che ti dico,

Additando la finestra della casa egiziana.

Ridendo un poco.

Da dentro la casa egiziana.

*Mettendosi dietro l'angolo.
Tornando ad Ada.*

Risoluta.

Con gesti dimostrativi.

Stupito.

Appassionatamente.

SEFTAH
Dimmi.

ADA
Come mai vi ho veduti tutti tristi, come domati da un presagio angoscioso, lì dentro?

SEFTAH
Eccoti sempre e già fantastica! Sai che cosa ci doma, se vuoi così dire? Una cena in sette, quanti siamo, che basterebbe a due, forse a tre, mentre almeno cinque abbiamo l'appetito della gioventù. Ecco quel che ci pesa, quel che ci angoscia, la cena scarsa!

ADA
E le sventure d'Egitto, no?

SEFTAH
Fan tutt'uno con la miseria nostra.

VOCE
Seftah, dove sei?

SEFTAH
Nell'orto, torno subito.
Dimmi presto, stanno per venire a cercarmi.
Abbiamo tempo due parole.

ADA
Te n'avrei da dir tante, ma due son le più urgenti. Prendi metà di questo sangue e tingi stanotte di rosso la porta di casa tua...
a destra, a sinistra e sopra.

SEFTAH
Ma... Perché...

ADA
Non c'è ma e il perché non lo so, ma bisogna!
Tra poco, forse domani, il popolo d'Israele uscirà dall'Egitto.

SEFTAH
Io, senza di te, non so, non posso, non voglio

vivere, e se quel che mi chiedi di fare servisse al mio scampo, non lo farò.

ADA

Seftah, vicini o lontani, insieme o separati, io ti amerò sempre, e te solo Seftah. Ma sono sicura di un gran pericolo, benché non so quale.

JOHABETH

Ada, sei lì? Sei tornata finalmente? Non perdere altro tempo!

ADA

Vedi? Mia madre ha fretta anche lei...

SEFTAH

E mio padre se venisse a conoscere quel che tu vuoi farmi fare, metterebbe mano al bastone. Già presento la sua ira domattina scoprendo imbrattata la porta.

ADA

E tu non gli dire chi è stato. Mia madre se adesso esce, prende questo bossolo e per la tua porta non resterà nulla. Presto Seftah, se veramente mi ami. Prendi una porzione di questo sangue.

SEFTAH

Versa qua dentro. Farò quel che chiedi; prometto.

ADA

Stasera stessa?

VOCE

Seftah, che fai?

SEFTAH

Vengo.

Stasera stessa.

ADA

Amerò sempre te, solo te, vicini o lontani.

JOHABETH

Ada, presto, è tardi!

Da dentro.

Risoluta.

Interrompendola.

Interrompendolo.

Raccogliendo un vaso di terra e porgendolo.

Da dentro la casa egizia.

Ad Ada.

Da dentro.

MENTRE SI ACCINGONO A TRAVASARE IL SANGUE DAL BOSSOLO AL VASO, SI SPENGONO I LUMI E SI FA PIÙ OSCURA LA SCENA. HANNO APPENA FINITO NELLA PENOMBRA, QUANDO ENTRA CON UNA LANTERNA E IL PENNELLO D'ISSÒPO, JOHABETH.

Seftab via.

SCENA OTTAVA
Ada e Johabeth

Con affettuoso rimprovero.

Caricando.

*Ridendo un poco.
Guardando nel bossolo.*

Caricando.

Misurandosi a braccia levate e in punta di piedi con la porta.

Divisa fra un'ansia e una speranza segrete a lei stessa.

JOHABETH
Quanto hai tardato, figliuola!

ADA
Il parente Assurim non finiva più la sua raccomandazione:

Non versarne, non perderne, portalo pari pari, non perdere tempo per istrada; e intanto me lo faceva perdere il tempo lui a me.

JOHABETH
Dà qua, dà qua, sventatella!
Mezzo bossolo solò?

ADA
Avresti dovuto sentirlo: — Per la minuscola porta di voi due tapine donnette di poca importanza, basterà, e così mezzo non ne spargerai per via.

Infatti, non avremo neanche bisogno di una scala. Ma a che servirà questa tinta?

JOHABETH
Non lo so. So che il Signore ha eletto Mosè alla liberazione e alla salvezza della nostra nazione.

ADA
Allora, in una sua così grande grandezza, Mosè che ne sa di due miserelle come noi, e

Additandole.

d'una umile porta come questa nostra e come quella del nostro vicino?

Grave.

JOHABETH

Mosè sa tutto di tutti.

Come sopra.

ADA

Allora, non so se quel che ho fatto sia bene o male, ma son contenta di quel che ho fatto; son contenta per Seftah.

Additando la porta egiziana.

JOHABETH

Che hai fatto, figlia?

Spaventata.

ADA

Il bossolo era pieno. Metà l'ho data a lui, che tinga la sua porta come noi le nostre.

Risoluta.

JOHABETH

Così, senza dirmi nulla?

Come sopra.

ADA

Me l'avresti permesso, madre?

Più mite, sempre risoluta.

JOHABETH

Avrei potuto chiedere il parere del parente Assurim; se m'avessi lasciato tempo...

Come sopra ma indecisa.

ADA

Son contenta che non ci sia più tempo.

Come sopra.

JOHABETH

Ma se è una colpa, figlia? Se fosse vietato?

Come sopra.

ADA

Io non lo sapevo.

Raccapricciando.

JOHABETH

E se fosse un sacrilegio, Ada? Se vi andasse di mezzo il popolo, la salvezza e la liberazione d'Israele?

Come sopra.

ADA

Potrai chiedere, domani, che cosa ne pensa il parente, che è savio. Io l'ho fatto per Seftah. Se temi, chiedi domani il parere di Assurim.

Con ribrezzo.

JOHABETH

Io, una madre, denunciare una figlia?

Con terrore.

ADA

Non occorre che tu dica chi è stato.

JOHABETH

Mosè l'indovinerà!

ADA

In tal caso indovinerà, anche se non denunci nulla. Io son contenta per Seftah.

JOHABETH

Con affettuoso rimprovero.

Non hai altro in animo e in mente, figlia.

ADA

Non voglio che egli abbia a patire, piuttosto restare io qui ad aspettare la morte in servitù!

JOHABETH

Dolente e rassegnata.

Speriamo che tutto si riduca alla paura che mi fai prendere. Intanto, facciamo quel che ci è stato ordinato di fare.

Mentre vi si accingono...

CAMBIA LA SCENA.

PARTE SECONDA

Accampamento degli ebrei in Succot

SCENA PRIMA

Johabeth, Ada, Assurim, ebrei ed ebreo

A Johabeth.

ASSURIM

Quello che tu mi hai denunciato è un fatto tale, che soltanto Mosè può giudicarlo.

JOHABETH

Tu sei saggio, Assurim.

ASSURIM

Hai detto...

Con espressione d'orrore.

Timidamente.

Interdetta, tremante.

Ferma e risoluta, con semplicità.

Stupito.

che è stata tinta col sangue una porta di idolatri egiziani.

JOHABETH

Così è stato, Assurim, l'ho detto.

ASSURIM

E tu come l'hai saputo?

JOHABETH

Io?

ADA

Posso dirtelo io, senza che tu la tormenti.

ASSURIM

Come mai?

ADA

Era sulla nostra strada quella porta, ci siamo passati davanti, ed ecco, gli stipiti eran rossi.

ASSURIM

Ma chi è stato il traditore, che ha dato un simile avviso a idolatri persecutori? Chi gli ha fornito il sangue agli empi?

ADA

C'era bisogno di un traditore?

ASSURIM

Come no? Da chi l'hanno saputo?

ADA

Ci hanno visti tingere le nostre porte; quelli, hanno fatto altrettanto con la loro.

ASSURIM

Quelli? I nostri odiatori? Gli idolatri? Imitare un atto dei tanto disprezzati ebrei, così, senza sapere il perché? Non dire sciocchezze!

ADA

Dunque se c'era un perché, che non so, ci avrebbero creduto? Sarebbe stato un atto meno odioso, meno disprezzato da loro?

Come stupito.

ASSURIM

Forse hai ragione, o non hai torto, o per lo meno non trovo motivo di dartelo.

Un po' rinfrancata.

JOHABETH

D'altronde, la nazione è uscita a salvamento dall'Egitto.

Costernato.

ASSURIM

È appena il primo giorno; e si comincia male: con un atto, se non è scellerato, certo sconsiderato e di cattivo auspicio. E Dio sa quanto dovremo stentare e penare prima d'arrivare alla Terra Promessa.

SCENA SECONDA

Detti e Mosè con un seguito, prima di dentro poi in scena

Di dentro.

Mosè

Dovremo andare per contrade deserte, tra fatiche e stenti e morie e uccisioni, con fame e sete, con ogni sorta di disperazioni e di tradimenti e abbandoni e sacrilegi e rinnegamenti.

Reverente.

ASSURIM

Ecco l'uomo che porta il carico della salvezza della nazione e del volere del Signore. Egli è luminoso come la Profezia e la Promessa e la Legge, come la parola che il Signore gli dice e come le visioni in cui gliele dice. La sua voce è come il vento di marzo in un bosco di fresco fogliame.

Entrando.

Mosè

Il Signore vi sosterrà e combatterà per noi. Intanto, perché conosciate, tanto voi quanto i nostri nemici, quanto sia tremenda la sua mano, sappiate che mentre Egli faceva uscire

il popolo a salvamento, sulla nequizia e sulla menzogna d'Egitto cadeva la decima piaga.

VOCI

Qual è stata? Che accadde?

MOSÈ

In ogni casa egiziana, in ogni porta non segnata col sangue, il Signore è passato con l'angelo della sua punizione: il pianto e il tormento dell'Egitto ha salutato l'alba della terribile giustizia.

Ogni famiglia è stata colpita con la perdita del primogenito.

ASSURIM

Una no, una no!

MOSÈ

Chi lo dice?

ASSURIM

In una, hanno tinto gli stipiti e l'architrave anche gli idolatri che l'abitavano.

MOSÈ

Chi l'ha detto?

ASSURIM

Queste due, che l'han visto, quell'uscio infame, quell'uscio della maledizione e del tradimento!

MOSÈ

Perché tanta paura, donna?

ASSURIM

C'era nella tua voce l'ira come la tempesta nelle grandi nuvole estive.

MOSÈ

E perché questa, invece, non ha paura? Sembra anzi che sia, fra tutti, la sola!

ASSURIM

La tua voce, o gran servo del Signore, sembra il tuono, adesso.

Con un grido.

Additando Jobabeth e Ada.

Guardando Jobabeth allibita.

Come per scusarla.

Additando Ada.

Volgendo lo sguardo in giro.

Sarcastico.
In atto d'ira si mette la destra nella barba.
Johabeth cade prostrata col viso contro la terra.

Come sopra.

Come sopra.

A Ada:

MOSÈ

E con questo?

ASSURIM

Esso precede ed annuncia la tempesta.

MOSÈ

E su chi dovrebbe scoppiare?

ASSURIM

Non sappiamo. A vederti, si direbbe su tutti.

MOSÈ

Salvo su questa, che non avendo timore, unica si dimostra innocente.

E invece è la colpevole: è lei che ha insegnato a quella famiglia egiziana: lei che ha fornito ad essi quel sangue del sacro rito.

JOHABETH

Pietà, misericordia, è mia figlia, la mia unica figlia!

MOSÈ

S'arresterà per questo il corso della giustizia?

JOHABETH

È una sventata. Non sapeva quel che faceva!

MOSÈ

Questo me lo dirà lei stessa: io ho deciso che la vorrò credere e la crederò.

Ignoravi quel che facevi?

ADA

In parte.

MOSÈ

Lo sapevi?

ADA

Non del tutto.

MOSÈ

E dunque?

ADA

Sapevo soltanto, e so, perché io l'ho fatto.

Con rapida decisione.

Johabeth sta per alzarsi fra vari movimenti generali di sollievo e di gioia. Ma:

A Ada.

Quasi con ira a Ada.

MOSÈ

Ed è quel che non voglio sapere io. Lo sai tu, lo sa il Signore: io non ti voglio giudicare.

ASSURIM

Oh clemente quanto potente Mosè!

MOSÈ

Sua madre non levi il viso da terra e voi altri uditemi tutti!

Ho detto, io Mosè non ti voglio giudicare né mettermi fra te e il Signore.

Resti Egli solo a conoscenza di quel che tu sai. Ma tu non puoi restare fra noi, non puoi venire con noi. Il tuo cuore è in Egitto.

Per tua parte e per tua dimora tu hai scelto: è l'Egitto, ritornaci. Se il Signore ti vuol perdonata, troverai la strada: altrimenti sarai punita da Chi non hai voluto obbedire.

Nessuno metta una parola, nemmeno sua madre; nemmeno uno sguardo, fra te e il Signore.

Tu l'hai voluto. Tua madre non levi la faccia da terra, finché non sarai fuori dal campo sulla via del ritorno.

Va: io stesso non so se questa mia è una assoluzione o una condanna. Va: io non ti giudico, ti rimando in Egitto.

ASSURIM E ALTRI

O profeta e giudice e guida e salvatore di Israele, sii ringraziato per la tua misericordia!

MOSÈ

Non è misericordia. Nel deserto potrebbe perdere la strada. D'altronde la sua colpa è senza scusa né perdono umano.

ASSURIM

Potresti almeno invocar pietà!

ADA

Se non c'è scusa né perdono, a che scopo?

Quasi stupito, considerandola.

Enfatico.

Via Assurim e Jobabeth.

Quasi sereno.

Esce dal fondo Ada.

Mosè

Eppure è proprio vero che non hai paura.

ADA

Colui ch'è mia ragion di vivere, non è uscito dal paese d'Egitto; non ho ragione di tornarci salvo che per lui. A perderlo ero rassegnata, non a lasciarlo perdere.

ASSURIM

Io mi chiedo se tanta perversità sia possibile, e come sia possibile.

ADA

Se è vero che soltanto Mosè poteva giudicare il mio atto, ed egli non l'ha voluto fare, perché t'arroghi di giudicarmi e condannarmi e insultarmi tu?

Leva piuttosto da terra mia madre, alla quale non debbo discorrere e che lascerò senza dirci addio: e conducila alla tenda: non ti dico di consolarla, perché non è possibile, né ella lo vorrebbe... né tu lo sapresti fare.

Mosè

Va: se ad un bene, se ad un male, tu l'avrai scelto. Va senza voltarti: torna alla tua sorte!

EPILOGO

Gli stessi del Proemio

RITORNA LA SCENA DEL PROEMIO

Come continuando un racconto.

Additandola.

SARA

L'antica nostra progenitrice e mia antenata Ada, ritrovò la strada, e la casa che si chiama ancora Casa d'Ada, e la porta di questa caduta in rovina. E qui ritrovò l'amato Sef-tah, salvato da lei.

IL VECCHIO

Questo lo sappiamo, ma che ti dice?

Con bonaria ironia.

SARA

Che l'angelo del Signore non poté esser tratto in inganno da una così ingenua astuzia di ragazzetta.

Se risparmiò Seftah, significa che il Signore aveva perdonato Ada.

IL VECCHIO

E di tutto si rese conto Seftah che lasciò cotesta casa, e venne a vivere in questa, sposo di Ada e fatto israelita.

SARA

Già, come possiamo esserlo noi miserelli sperduti e ignoranti, che ogni anno, invece dell'uscita dall'Egitto, celebriamo il ritorno di Ada.

IL VECCHIO

E forse è un'empietà e un errore.

LE DUE EBREE

Ma noi non lo sappiamo.

IL VECCHIO

E duriamo ancora, mill'anni più dei Faraoni e della superba Menfi e di Tebe dalle cento porte.

SARA

È che la tempesta sradica e abbatte la più superba potenza delle grandi piante...

UNA DONNA

Risparmia la cedevole canna...

L'ALTRA

La pieghevolezza dei giunchi...

IL VECCHIO

E all'usura del tempo resiste soltanto l'erba, che sempre rinasce alla sua tenace umiltà.

SARA

Ormai, anche si estingue in me e in voi pochi superstiti, la discendenza di Ada, ma con l'arrivo inaspettato di quei tre stanchi, affa-

mati, perseguitati fuggiaschi, che andrò a svegliare perché si rifocellino un poco, mi sembra d'intendere che il nostro essere ancor qui nel mondo, non sia inutile.

IL VECCHIO

E perché, vecchierella?

SARA

Perché mi sia dato di prestare a madre e a figlio i miei servigi nel tempo che staranno in casa mia, i più umili, i più necessari.

IL VECCHIO

Io non so come, ma mi sembra che in questo venir a trovar noi, sperduti e quasi spenti, tre derelitti profughi come quelli, ci sia non so che segreto e mistero.

LE DUE EBREE

Sembra anche a noi.

SARA

Può darsi, ma io non sarei discendente da quell'Ada che sfidò, non si sa se coraggiosa od ignara, un tanto grave e terribile arcano, se non stessi al poco che vedo e che so.

IL VECCHIO E LE DUE EBREE

E che sai? E che vedi? Perché la porta di casa attrae tanto i tuoi sguardi?

SARA

Vedo o travedo, come so e posso nella mia ignoranza, un non so che di grande e d'ignoto: ignoto perché è grande, grande perché è ignoto.

IL VECCHIO

E tu ci hai che fare?

SARA

Soltanto perché mi eleggo di ospitare questi profughi, o se vuoi parola più adatta a me e alla mia povertà, di far la serva a questa madre fino a che resterà fra noi.

FINE

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Un poeta e la natura: Sinisgalli

Il corpus dello *Specchio* mondadoriano si arricchisce di un altro eccezionale numero: tutte le ultime poesie di Sinisgalli. L'anno scorso, parlando dell'opera di Sinisgalli in generale, a proposito di *Cineraccio* (qui riunito insieme ad altre raccolte), concludevamo in *Approdo* 13: « Tra la condizione dell'uomo e del poeta ormai Sinisgalli si muove con addolorata sicurezza, e non sdegna nemmeno il virtuosismo ».

Ci siamo permessi l'inflessione narcisistica dell'autocitazione, per dire che se saremmo pronti, dopo questa rilettura, a scrivere le stesse cose di allora, non possiamo non rettificare un'ipotesi dubitativa lì emessa, cioè l'identificazione di *Cineraccio* con *L'immobilità dello scriba*, che avevamo visto annunciata, ma non eravamo giunti a leggere. Ora, da *L'età della luna* (1962), sappiamo che quell'ipotesi richiede una risposta negativa, e che quella *plaquette* contiene non poesie, ma memorabili riflessioni del Sinisgalli prosatore, che in fondo non è inferiore al poeta.

Tutto il libro ribatte la ricerca infinita da parte di Sinisgalli sull'essenza del poeta, sfaccettata da mille punti di osservazione differenti, e sulla mi-

naccia della natura, ad ogni occasione confermata.

Tra le pagine toccanti, tra quelle che dovrebbero fare di *L'immobilità dello scriba* un piccolo classico *de chevet*, da degustare con lentezza, metterei il pezzo dedicato al suicidio del grande matematico Caccioppoli, che poco oltre viene ancora ricordato accanto a Galois, a Fermi:

« Aveva vinto la cattedra a 21 anni. Galois non riuscì neppure ad avere l'iscrizione all'*École Polytechnique*. Del resto anche il duello di Galois è un suicidio. Anche la fuga di Rimbaud in Africa. I pochi fulminei contatti col cielo si pagano con la vita. Il poeta è distrutto dalla tribù. Caccioppoli matematico maledetto. Si ha il terrore di pensare che avesse in corpo un'animuccia. Caccioppoli cadeva stramazzone su una panchina e dormiva come uno straccione. Sono venute fuori anche altre storie. Che un mendicante gli offri dieci lire in elemosina. "Comprati due sigarette". Caccioppoli disse che aveva da fumare. Le sue scoperte di topologia potevano essere capite da pochi, da pochissimi. Era quasi come scrivere sull'acqua, parlare al vento. Sì, può anche bastare una sola risposta. Può bastare nei momenti di vigore. Ma quando viene la sfiducia, quando intorno a noi si rifà il vuoto, quest'unica voce è già lontana, non la sentiamo più. E il vuoto ci può divorare ».

Il tono alto della «poesia media» italiana

La validità di una congiuntura letteraria non si misura tanto sulle punte di diamante (sempre rarissime), ma piuttosto sul livello raggiunto dal concerto di voci, ciascuna delle quali, senza pretendere di raggiungere vette assolute, dà tono e prestigio ad una comune civiltà poetica.

Una tale premessa calza perfettamente con tre libri che raccolgono la più recente e significativa produzione di poeti, ormai affermati e giustamente apprezzati nelle loro doti peculiari: Vittorio Bodini che, in *Lo specchio*, presenta *La luna dei Borboni e altre poesie*, Maria Luisa Spaziani e Saverio Vollaro che, nel *Tornasole*, propongono rispettivamente *Il gong* e *Romoli e Rome*.

Bodini è nato nello stesso, fatidico anno degli ermetici fiorentini, nel 1914, ma della produzione anteguerra presenta solo in appendice dei « Vecchi versi-I » (1939-40), che ora giudica piuttosto appartenenti al generico linguaggio di quegli anni, non a se stesso: si tratta, come risulta evidente a prima lettura, di refflussi montaliani. In seguito, invece, la poesia di Bodini si è legata alle più svariate occasioni della sua vita, dall'originaria intimità con il Sud italiano, un Sud immobile, borbonico, molto « regno delle due Sicilie » ad un rapido e a volte appena percettibile trasferimento in un paesaggio spagnolo, anche questo meridionale, sicché vi è quasi una compenetrazione fra i due differenti punti di osservazione.

È scontato allora che le radici di tale poesia siano intrinseche agli oggetti e alle sensazioni che vengono espresse. Si punta più sul particolare corposo, che sul concetto: carne, sangue, terra con le sue piante, poveri uomini, povere case, poveri paesaggi. Facile l'etichetta di « poesia realistica », se non fosse equivoca e in ultima analisi non tradisse quello che è l'accento particolare di Bodini. Accento ribattuto su due caratteristiche fondamentali: l'empatia e la metonimia (al limite, si potrebbe parlare di vera e propria *sinestesia*). Col termine inglese di empatia intendiamo alludere alla profonda, interiore simpatia che l'autore intrattiene con i propri contenuti (s'intende

anche prima dell'espressione), mentre nella metonimia vorremmo raggruppare, in una sola figura retorica così comprensiva, tutti i particolari esiti che a prima vista sembrerebbero simbolistici, surreali, visionari ecc., mentre si tratta semplicemente di continui trasferimenti a salvaguardia del reale. Naturalmente a volte la realizzazione è data dalla somma, dalla biforcazione o giustapposizione di questi due momenti, fino al divorzio unilaterale.

*Tu non conosci il Sud, le case di calce
da cui usciamo al sole come numeri
dalla faccia d'un dado.*

Qui l'empatia si realizza per mezzo di un paragone, con un senso vivo della luce, come, per es., in *Cocumola*, dove i paragoni preludono proprio alla metonimia:

*Un paese che si chiama Cocumola
è
come avere le mani sporche di farina
e un portoncino verde color limone.
Uomini con camicie silenziose
fanno un nodo al fazzoletto
per ricordarsi del cuore.*

Tale ci sembra il registro che Bodini sviluppa con maggiore felicità: altri, come quello drammatico di *Tutto un paese sorge contro un uomo*, che pure ha squarci che fanno presa sul lettore, non persuadono completamente. Viceversa la *vis* polemica, che conferisce foga a tante poesie bodiniane, riesce spesso ad organizzare sistemi espressivi elevati a disinfezione come in *Finibusterrae* (« angeli pterodattili », « scopa d'apocalisse »), oppure una gustosa mimesi del delirio paranoico come qui:

*Sto davanti alla tua caverna.
Esci fuori e arrenditi.
Noi abbiamo la sintassi e la radio,
i giornali e il telegrafo,
e tu non vivi che del mio sonno,
non hai che la roccia a cui ti tieni abbrancato,
e per farmi dispetto
non mi rispondi nemmeno.*

(Va da sé che insisteremmo nella nostra chiave di lettura anche se Bodini sostenesse che sono da ravvisare nella « caverna », nel « tu », questa e quella allegoria, questa e quella occasione).

Nel *Gong* di Maria Luisa Spaziani confluiscono tre distinte raccolte, delle quali la centrale *Luna lombarda* è datata (dicembre '56-aprile '57) e fu pubblicata da Neri Pozza nel '59.

La categoria di «poetessa» esiste soltanto sul piano faceto (Carducci diceva che alle donne e ai preti era interdotta l'ispirazione poetica), ma insomma sarebbe bene instaurare una siffatta categoria per un primo orientamento critico, per altro di tutto rispetto. È chiaro che poesie come quelle della Spaziani (o su un piano diverso quelle della Guidacci), non potrebbero tollerare firme maschili: questo non per fare del razzismo, che in ogni caso sarebbe intriso di soavità e galanteria, ma per stabilire un dato di fatto (come certi *raptus* mistici, qualificati di necessari: ma bisognerebbe aggiungere «in questo contesto»), che è preliminarmente differenziale. Tant'è vero che la stessa Spaziani sottolinea questa musa «femminina», incentrando tre poesie su altrettante rappresentanti del gentile sesso: *Voci sognate* (ad Antonio Pozzi), 1431 (Giovanna d'Arco), *Dalla finestra di Colette* (Colette). Ma una vasta cultura, che non si perita di mostrarsi nelle più svariate occasioni, funziona da freno ai più facili abbandoni del sentimento, tende a ridurre l'alone irrazionale degli eventi psicologici.

Vi si parla a proposito del *Gong* di certa mitologia artistica e rituale del Giappone e della Cina, dei ritmi sudamericani *milonga* e *habanera*, della strage degli usignoli di Sigar, dei corni a Roncisvalle, della leggenda del Graal, del *De bello gallico*, delle immagini matematico-astronomiche da un lato, mistiche dall'altro che reggono *L'Eclisse*. La geografia poetica della Spaziani comprende l'Inghilterra, la Francia (specie Parigi), la provincia lombarda, la Roma barocca.

Vi sono molte impennate, allusioni, del tutto private, da diario intimo (come quelle date, 12 marzo, 14 luglio che per la Spaziani significherebbero moltissimo, ma per me non significano nulla), tuttavia è predominante un tono cauto, beneducato, anche quando si entra in un ambito che richiederebbe qualcosa come l'invettiva:

A un letterato

Del tumulto del sangue non t'è giunto

*che un gracile lamento,
non ti brucia le dita accarezzando
solo il fuoco dipinto.
Non fosti il pino che col vento ingaggia
la sua lotta d'amore,
ma il glicine cristiano che il pallore
all'altrui fusto appoggia.*

Anche da un esempio come questo, secondo noi non del tutto centrato, appare evidente la sapiente padronanza della strofa poetica che la Spaziani mette in atto. Sarà da dire che si sorprendono echi disparati dalle più diverse tradizioni, ma il dominio della materia è perfetto, pure nei casi in cui non è azzeccato il tono. Gli incatenamenti fra poesia e poesia, fra strofe e strofe, fra verso e verso, risultano snodatissimi, a volte con l'impressione di un gioco prezioso. Per esempio «il fuoco dipinto» della poesia che abbiamo riportato si riannoda all'ultima sezione, del '59, dedicata ad una donna pisana *Il fuoco dipinto*: a loro volta, all'interno di questa raccolta, i versi sono raggruppati in doppi terzetti, secondo «una tecnica concentrica» (che nelle loro costruzioni poetiche ben conoscevano Saffo e Pindaro) ottenuta mediante lo schema di rime ABC CBA. Tra ispirazione e epigono, tra Alessandria e Lione di Louise Labé.

A correzione della cultura, dalla preziosità, da certa morbidezza della Spaziani, proponiamo la lettura di Saverio Vollaro, duro, essenziale, cinico e blasfemo, ma non tanto da nascondere una tal quale gentilezza d'animo. In *Romoli e Rome* sono riassorbiti anche alcuni profili di donne, impastati in una lingua povera, ma efficace, apparsi nel '56 in *Passeggiate* e già accolti dai solerti antologiisti. Vollaro si situa in un'area post-montaliana, che raccoglie in una diaspora di direzioni soprattutto Risi e Cattafi: tende a dare sulla pagina l'«oggetto» (che per lui spesso equivale ad un particolare, alla parte per il tutto, per via di una sua simpatia verso la comprensione analitica), oppure la secrezione, il risentimento che le micrologie del nostro vivere gli procurano. Nella prima direzione direi che particolarmente sintomatica è una poesia come *Oggetti di mare*:

... Qui è il regno delle gambe
dove si fanno in su larghe
e belle, e dell'orecchio
e delle parti del corpo
in cui traspaiono tutte
le antiche somiglianze della natura,
e dei piedi e delle mani
che hanno ancora il segno
di bionde eleganti crocifissioni.
Scendono con le vesti tagliate,
cappelli brasiliani,
maglie, palloni,
recano oggetti grandi,
tricolori, stampe, cibori,
la teca dei rossetti.

Nella direzione « demistificatrice », invece, tutta l'ultima sezione fa blocco, schizza i suoi spruzzi al vetriolo (anche se purtroppo gli scrittori che usano un simile acido si stanno facendo ogni giorno più numerosi, e va a finire che le riserve si esauriscono, mentre i lettori si mitridatizzano e chiedono dosi vieppiù ingenti per sentire qualcosa). Comunque: una funzionalità dello strumento espressivo affatto esemplare.

ALDO ROSSI

Narrativa

Storie di spettri di Mario Soldati

Una iniziativa editoriale molto in voga di questi tempi è quella di sistemare in antologie gli aspetti più eterogenei e stravaganti del mondo letterario: apprezzatissimi i concetti critici, o apparentemente tali, suscettibili di essere spesi nell'allestimento di nutrite raccolte di testi. Alla presentazione di determinati movimenti culturali come il surrealismo e alle sospette rassegne dilatate all'eccesso del realismo attraverso i secoli si sono aggiunte, in funzione di veri e propri eccitanti, le antologie dei romanzi neri, delle storie di vampiri, dei racconti di fantascienza e a fumetti. In questo imperversare di pubblicazioni non poteva mancare un volume di *Ghost stories*, apparso puntualmente e per la verità non fra i più attraenti. Colpa di chi

ha curato la raccolta, naturalmente, perché le opere, in buona parte, risultano una mescolanza deludente fra il grottesco e l'infantile e soltanto pochissime danno l'idea, fino a un certo punto, di quel ben congegnato meccanismo di terrore che è la vera e promettente « storia di fantasmi ».

L'ultimo libro di Soldati si richiama, a cominciare dal titolo, a questo genere, non certo nell'intento di costruire una serie di racconti con un rispetto scrupoloso della tradizione anglosassone ma accogliendo lo spunto « soprannaturale » come un pretesto con la stessa dose di aderenza e disimpegno con la quale si era sfiorato il « giallo » nelle pagine di *A cena col Commendatore*. Nelle sue *Storie di spettri* (Mondadori, 1962) Soldati non afferra il lettore nelle spire di un incubo ma lo incuriosisce senza impaurirlo, utilizzando al massimo le sue doti di scrittore sorprendente, le sue predilezioni per l'attesa, lo scatto imprevedibile, il giuoco di prestigio. Il libro non si risolve ovviamente in questi trucchi e espedienti tecnici, buoni soltanto a rivelare un aspetto dell'intelligenza di Soldati, il suo fiuto a scegliere un campo dove sbizzarrirsi a modo suo. Il fascino di queste *Storie di spettri* è soprattutto nel quadro di un mondo piemontese assaporato con malinconica delizia negli angoli di Torino come negli ambienti di provincia, negli interni delle case e degli alberghi, nel vino e nelle partite a carte. Non mancano puntate a Roma, a Genova, a Milano ma il Piemonte rimane il punto di riferimento, il paese dell'anima. Basterebbe l'esordio del primo racconto a chiarire pienamente il tono del libro: « Se dovessi dire perché, da qualche anno, vengo a passare le feste in questa piccola città dell'alta valle di Susa, risponderei: " Perché qui, in un vecchio albergo, c'è una porta imbottita di pelle che dà direttamente sulla scala ai piani superiori: e nel centro di questa porta, una losanga di vetro " ».

Attraverso la losanga di vetro si vedono soltanto gli scalini con la loro guida di felpa rossa: nient'altro. Ma quel rosso e quella figura geometrica hanno per me un incanto misterioso. Immobile nel corridoio, non mi stanco di guardare. E, ogni volta, spingo la porta e salgo la scala

con straordinario piacere: come se, ai piani superiori, non fossero delle semplici stanze di un alberghetto di montagna, ma che so? i *séparés* dell'antico Molinari, famoso ristorante della bella epoca torinese, e, in uno di quei *séparés*, ad attendermi, una squisita cena e una meravigliosa *soubrette*. Cena e *soubrette* di allora, si capisce: caviale, ostriche, insalata di tartufi e... Nella Regini ».

Sono poche righe ma assai significanti: la confessione di una mania innocua, gradevole ma reale, la precisione delle immagini, lo spiraglio su una scena di *belle époque* ironizzata e inebriante, tanto più vera quanto più convenzionale, l'atmosfera lievemente allucinante di un luogo dove accadrà qualcosa. Così, in un altro racconto, fino dalla prima pagina, è evidente che quella neve capricciosa dalle tendenze agli scherzi metafisici sarà presto responsabile di qualche nuovo sortilegio:

« Nell'antico ristorante, tutto oro specchi e vetri dipinti, mentre faceva colazione, guardava la neve cadere contro lo sfondo bruno rossastro di Palazzo Carignano. La neve, posata sui cornicioni barocchi, sulle modanature delle finestre, sul gioco degli sguinci e delle decorazioni, ripeteva, ritrovava fatalmente ed esattamente i tratti leggeri della penna del Guarini, quando, nei primi rapidi abbozzi, aveva immaginato la facciata del palazzo. Così, Gioberti, al centro della piazza, era segnato dalla neve soltanto sulle spalle e sulle braccia, sulle pieghe della redingote, intorno al capo: non pareva più un monumento, ma l'impressione di un monumento, schizzata da un De Pisis con poche pennellate di biacca: diventava bello anche se non lo era ».

I personaggi stravaganti e leggermente maniaci attraggono in modo superlativo la curiosità di Soldati che raggiunge la perfezione nel ritratto nella misura in cui è tentato dalla singolarità del protagonista di un racconto come nel caso veramente felice de *L'aggressione*. Trovato il personaggio, è facile per l'autore montare il meccanismo narrativo con quella passione per la soluzione tecnica che è propria della più autentica tradizione novecentesca. Vi si aggiungono le suggestioni di

un ambiente rappresentato con tutte le risorse di uno scrittore estremamente maturo che dalla propria lontana esperienza di critico d'arte come dalle prelibatezze dei suoi svaghi gastronomici è capace di ricavare un concentrato di essenze, un vecchio vino piemontese. A rendere l'atmosfera particolarissima e un po' spettrale del suo paese Soldati ha impiegato una prosa chiara, esatta e pungente ma anche delicata, di qualità leggera ma dal segno netto, libera da influenze dialettali. Vi figura qualche battuta in vernacolo ma la scrittura si mantiene rigorosamente aliena da impasti e contaminazioni: un dato da registrare con favore oggi, nella tendenza ormai decisamente fastidiosa al linguaggio mescidato da parte di troppi narratori.

La visita di Carlo Cassola

Sono riuniti in questo volume i racconti brevi di Cassola, scritti nella maggior parte fra il '37 e il '45. Alcuni erano apparsi in riviste ancora prima della guerra ma nel '42 erano uscite due raccolte organiche nelle collane di « Letteratura » e di « Rivoluzione »: *La visita* e *In periferia*. Proprio *La visita* (Einaudi, 1962) si intitola questo libro, come la prima novella, una delle più felici, di quel volumetto di vent'anni fa. Abbiamo così l'immagine dello scrittore ventenne, piuttosto diverso naturalmente dal narratore di oggi e che è opportuno considerare per quello che era, indipendentemente dagli sviluppi ulteriori e dai risultati attuali. Per chi intenda occuparsi de *La ragazza di Bube* o di *Un cuore arido* questa pubblicazione sarà indubbiamente utile per ritrovare, insieme ad altri elementi, certe lontane premesse ma recensire ora questi brevi racconti significa prima di tutto vederli nel quadro del loro tempo. L'esordio dello scrittore non si verificava in anni troppo favorevoli alla narrativa italiana dato il diverso orientamento delle mode letterarie, e per chi sentiva la disposizione del narratore puro era necessario procedere da solo per non cedere alla distrazione degli esempi contrari. Di qui un senso di incertezza, di immaturità nelle prove narrative di allora, un realismo intenzionale ma realizzato

parzialmente per l'inadeguatezza dei mezzi espressivi influenzati, anche negli scrittori più alieni, dai modi elaborati e preziosi della trionfante prosa d'arte. Se c'è uno scrittore di quel periodo abbastanza vicino al Cassola ventenne, questo è innegabilmente Bilenchì che nelle pagine di *Siccià* e *Miseria* ha indicato con estrema esattezza dove potesse arrivare allora un narratore dotato in rapporto alle difficoltà del momento. Quella fusione di autentico istinto narrativo e di squisitezza letteraria addirittura decadente era il prodotto attrattivo ma ibrido della confluenza di inclinazioni e di gusti discordi. Anche nei racconti di Cassola sono presenti questi problemi per quanto in una misura meno appariscente e risolti più decisamente a favore delle esigenze narrative. Ma lo stile della prima parte del volume rivela una accuratezza, una ricerca dell'espressione non soltanto propria ma elegante che non ritroveremo con la stessa evidenza nello scrittore vicino ai trent'anni de *La moglie del mercante*. Quello che è già caratteristico in Cassola fin dagli inizi è la disposizione a scegliere solamente storie comuni, personaggi non eccezionali. In certi racconti brevissimi sono presentati momenti di una giornata qualsiasi, incontri senza importanza. Cassola ammette che sulla sua formazione ha avuto un peso decisivo il Joyce di *Dubliners* e del *Portrait of the artist as a young man*. Non si tratta certo dell'influenza di nuove soluzioni tecniche delle quali non è traccia nelle novelle de *La visita* e che del resto sono appena in embrione in quelle opere di Joyce, di impianto ancora tradizionale, ma è assimilata la sua lezione sulla importanza di ogni attimo vitale. Una impressione provata da Cassola e ritrovata in Joyce è quella « che danno certe mattine limpide e luminose, quando i rumori della città e l'affaccendarsi della gente mettono addosso una piacevole eccitazione, e si sente il desiderio di fare, di muoversi, di partire in cerca di avventure ». Sensazioni vitali, quindi, delle quali si compongono questi brevi racconti. In uno scritto del '42, *Il film dell'impossibile*, riportato come introduzione al libro, Cassola dichiarava di essere « per quella narrazione in cui il sentimento di un personaggio ha lo stesso valore di un vestito ». Era una battuta

contro « le ragioni della narrativa ottocentesca: psicologia, moralismo, tesi polemica, interesse per l'intreccio, umorismo, ecc. » ma l'autore rivelava in questo modo di essere orientato in senso veramente moderno: la più autentica narrativa novecentesca ha effettivamente rinunciato a questo complesso di giustificazioni nobili e vistose per scoprire lo stesso valore nei fatti clamorosi e nei particolari insignificanti.

La vita anche grigia e squallida ha una estrema importanza per Cassola e basta pochissimo a darle un senso, magari lo stesso repertorio di parole e espressioni convenzionali che soltanto due amici conoscono e recuperano ad ogni incontro come un tesoro nascosto. « Bisognerebbe che gli uomini vivessero come io ed Ernesto, io e Manlio ecc. Che non fossero mai costretti a uscire dalla cerchia entro cui si sentono sicuri. Se così potesse essere, gli uomini non sarebbero infelici, non invidierebbero nessuno, non odierrebbero il prossimo loro ». Nella seconda parte del libro, *La moglie del mercante*, affiorano un certo soggettivismo, una tendenza alla confessione autobiografica, quello psicologismo, sia pure molto asciutto, che lo scrittore avrebbe voluto bandire come un residuo di Ottocento. Ma negli ultimi racconti si torna a una oggettività di rappresentazione favorita da una scrittura aderente al massimo alla sostanza delle storie raccontate. Nella prima parte soprattutto figurano spesso gli stessi personaggi dai nomi come Fausto e Anna che torneranno anche in un romanzo, conclusa da tempo la stagione dei racconti brevi. Si potrà rilevare che da questa raccolta era meglio eliminare qualcosa come quei « sogni » di poche righe ripresentati qui con uno scrupolo forse eccessivo, nemmeno si fosse trattato di frammenti di Kafka, ma anche questi brani hanno un significato plausibile soprattutto se riportati al loro tempo. Tener conto di questi limiti significa attribuire all'opera di Cassola un valore anche più considerevole riconoscendo inoltre che molti racconti, fra i più nuovi nella narrativa italiana del difficile periodo in cui apparvero, hanno conservato anche oggi intatta la loro pienezza e intensità vitale.

La vita agra di Luciano Bianciardi

Non è molto difficile oggi scrivere un libro con gli ingredienti de *La vita agra* di Luciano Bianciardi (Rizzoli, 1962), un libro che si aggiunge ai prodotti letterari dell'età industriale che da qualche anno sono apparsi anche in Italia. La ricetta è più o meno la stessa: la contaminazione linguistica e le più eterogenee e sconvolte tecniche stilistiche, la satira del miracolo economico, la mescolanza di soluzioni narrative agli sfoghi di una disposizione saggistica disordinata, umoresca e magari bisbetica. Se dobbiamo cercare una origine a tentativi come questi incontriamo inevitabilmente il *Pasticciaccio* per quanto Gadda tenda ad attribuire la responsabilità unicamente alla divina Provvidenza. Non si può dire comunque che Bianciardi abbia seguito più o meno scrupolosamente il modello del *Pasticciaccio* ma l'impulso a esprimersi in quel guazzabuglio di modi spericolati e stravaganti gli deriva, sia pure indirettamente, da quell'esempio. L'exasperazione stilistica è diventata lo strumento polemico più in uso oggi, da quando si è maturata la convinzione che nella rappresentazione della realtà sia più efficace deformarla e costringerla a esplodere a contatto di cariche eccessive anziché affrontarla e riprodurla secondo le sue apparenze. Quanto al miracolo economico si tratta dell'argomento più in voga e ammannito in tutte le salse nella letteratura, nel cinema, nelle riviste musicali; ce lo troviamo continuamente servito in moralità, facezie, canzonette. Questo tema almeno non è da attribuire a Gadda ma è patrimonio originissimo dei cosiddetti « nipotini dell'ingegnere » e dei vari « impegnati ». È un ingrediente di derivazione politica, naturalmente di sinistra, che nell'uso ha addirittura perduto spesso il senso della sua origine quando non ci pensano a ricordarlo a chiare note gli scrittori dell'*alienazione*. Bianciardi è l'autore di gustosi *pamphlets* come *Il lavoro culturale* e *L'integrazione* e in buona parte de *La vita agra* le qualità del libellista prevalgono su quelle del narratore. Si può dire anzi che da un punto di vista narrativo il libro è mancato perché, anche se vi figurano dialoghi divertenti

ed episodi rievocati con un gusto vivo del racconto, tutto si risolve in una lunga, ilare, esasperata confessione dove ogni dato della realtà è asservito a una ossessiva esibizione personale. Presentare *La vita agra* come qualcosa di più di un *pamphlet* è stato probabilmente un errore; il libro raggiunge le dimensioni del romanzo grazie all'insistenza su alcune situazioni fondamentali, battendo e ribattendo sugli stessi argomenti. I modi di questo discorso dal ritmo incalzante si richiamano a quelli di Gadda che è il più feroce libellista italiano del nostro secolo ma è anche un grande narratore. La satira di Bianciardi è piuttosto superficiale al confronto perché manca, a differenza dell'opera di Gadda, della dimensione tragica. Nonostante qualche tentativo di drammatizzare la sua materia, Bianciardi non riesce a ottenere il rovescio della propria rappresentazione comica. Rimane l'abilità, tutta estrinseca, di maneggiare la lingua attingendo variamente ai dialetti, alle locuzioni tecnico-scientifiche, ai gerghi e all'italiano aulico. Bianciardi è uno scrittore piuttosto spiritoso e i luoghi comuni della letteratura del nostro tempo, compreso quello della noia riscoperta come alienazione, sono da lui trattati con una dose di sarcasmo con la quale riesce quasi sempre a salvarsi dalla banalità, insinuando se non altro il sospetto che dietro ogni sua convinzione più seria vi sia una riserva di ironia. L'enumerazione minuziosa dei piccoli fastidi quotidiani, di tutte le molestie che rendono « agra » la vita, dallo squillo del telefono che interrompe il sonno alle insopportabili visite serali dei conoscenti, è uno dei motivi più divertenti di questo libro che è un esempio, sia pure ingegnoso, di una caratteristica involuzione letteraria di questi ultimi anni.

GIULIO CATTANEO

Critica e filologia

Una inedita Vita di S. Petronio

Nella « Scelta di curiosità letterarie e inedite o rare dal sec. XIII al XIX », promossa dalla Commissione per i testi di lingua di Bologna, Maria

Corti, una studiosa di storia della lingua di cui non sai se apprezzare maggiormente il rigore tecnico perfetto o la sensibilità critica, pubblica ora una suggestiva quanto sconosciuta *Vita di San Petronio*, o per meglio dire un prezioso volgarizzamento, risalente alla seconda metà del secolo XIII o al massimo ai primi del secolo XIV, nel quale rivive, trasposta in italiano, una redazione latina della leggenda di S. Petronio, andata perduta (*Vita di S. Petronio*, a cura di M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, pp. LXXXVIII, 113). È un testo, dunque, di grande rarità e di primario interesse sia per gli studiosi dell'agiografia petroniana che per gli storici del nostro medioevo comunale, sia per i linguisti che per i critici letterari che si interessano al filone, ancora per tanti aspetti inesplorato, della nostra prosa popolare del Duecento.

La Corti non s'è limitata al referto filologico e linguistico, già di per sé impervio e qui ottimamente e persuasivamente ragionato e documentato, ma ha altresì illustrato questa inedita *Vita di San Petronio* sotto ogni punto di vista, e soprattutto sotto l'aspetto sintattico e stilistico. Ne risulta così sapientemente valorizzata l'importanza anche artistica del volgarizzamento, e ne sono assai bene evidenziati i pregi singolari in ordine appunto alle sue virtù propriamente descrittive e narrative. Particolarmente acute le osservazioni della Corti sul discorso diretto, cioè sulla funzione del « parlato » in questa prosa così apparentemente disadorna ed elementare, per non dire disarticolata: « I salti sintattici e stilistici... sono prodotti dalla tendenza, di natura popolareggiante, a bellamente trasformare il descrittivo e narrativo in parlato. E davvero il discorso diretto è il protagonista e l'animatore di questa suggestiva prosa volgare, a cui conferisce un carattere realistico, se pur primitivamente espresso, e quella paesana vivacità che talora rasenta l'umorismo preterintenzionale, là dove si tenta la caratterizzazione, attraverso il colloquio, dei personaggi o la resa di un loro momentaneo stato d'animo ».

Per questa via, strettamente linguistica e stilistica, è così consentito alla Corti di illuminare, sia pure di scorcio, tutto un capitolo della nostra

prosa delle origini e nello stesso tempo di mettere in rilievo, al di là, dell'intento meramente agiografico, l'inclinazione anche esplicitamente narrativa, cioè di intrattenimento, dell'anonimo volgarizzatore, e il suo rivolgersi quindi ad un pubblico popolare che nella Bologna del Duecento già dunque era partecipe d'una cultura minore e tuttavia in movimento e in crescita robusta: « Se si vuol chiudere con un giudizio complessivo su questa prosa agiografica bolognese del Duecento, si può notare che al di là dell'ibridismo stilistico, consueto nei volgarizzamenti della natura del nostro, prende rilievo un gusto del raccontare, che è quasi un invito alla lettura; e non per nulla spesso si incontrano espliciti richiami a un pubblico... È noto come tale presenza implicita o esplicita del pubblico nella narrativa delle origini sia proiezione di un nuovo corso della società duecentesca; in modo netto, se pur modesto, la *Vita di S. Petronio*, con la sua freschezza di toni narrativi, inseriti in un tessuto di tradizionale linguaggio agiografico, ben documenta i caratteri di una cultura minore nella società bolognese della seconda metà del Duecento ».

Pietro Calepio e i « costumi italiani »

Un altro recente volumetto della « Scelta di curiosità letterarie » è il rarissimo testo di Pietro Calepio dedicato alla *Descrizione de' costumi italiani* (P. CALEPIO: *Descrizione de' costumi italiani*, a cura di S. Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, pp. LXX, 93). Questo testo settecentesco, diffuso a suo tempo in traduzione francese, era ancora inedito, sino ad oggi, nell'originale italiano. È merito di Sergio Romagnoli, provetto specialista della cultura del Settecento, averlo tratto alla luce ritrascrivendolo con ogni cura filologica dall'autografo, conservato alla Biblioteca Centrale di Zurigo, e quindi mettendolo a stampa nella raccolta bolognese, con l'accompagnamento d'una prefazione in tutto esauriente sotto il profilo storico, e leggibile con diletto sotto il profilo critico e illustrativo.

Forse non tutti sanno che Pietro Calepio, ber-

gamasco, «fu autore che esaurì pressoché tutto il suo poco inchiostro nel colloquio pubblico e privato con i dotti d'oltr'alpe, e quindi appartiene piuttosto all'area culturale svizzera romanda e alemannica e all'area culturale tedesca, nelle quali è ben più noto che presso di noi». Fra l'altro egli fu il fedele corrispondente italiano di Bodmer e di Breitinger. E fu proprio Johann Jakob Bodmer che consigliò la prima e unica pubblicazione, in lingua francese, della *Descrizione de' costumi italiani* di Pietro Calepio, in alcuni tomi della «Bibliothèque Italique» che uscì ogni quattro mesi a Ginevra dal 1728 al 1734.

Questa *Descrizione de' costumi italiani* è dunque un'operetta che va inserita nel clima di rinnovamento culturale promosso dall'Arcadia, e ci appare pervasa di spontaneo ottimismo sulle sorti future delle lettere e della società italiane, di cui si individuano virtù e difetti più con benigna comprensione e diagnosi favorevole che con severo rigore o critica impietosa. In fondo, per il Calepio, l'evidente arretratezza della nostra cultura rispetto alle grandi culture europee, costituisce un fatto transitorio e certamente superabile. Il moto impresso dall'Arcadia all'attività culturale italiana appare, perciò, al giovane bergamasco, come sicura garanzia che, soprattutto ripristinando gli studi severi e la erudizione, l'Italia potrà presto affiancarsi alle nazioni più moderne e progredite. È senza dubbio una visione troppo affettuosamente ottimistica della situazione culturale e sociale italiana, e giustamente il Romagnoli sottolinea la carenza di senso storico del Calepio e il suo eccesso di fiducia nella forza terapeutica dell'erudizione culturale di tipo arcadico. Non dimeno a noi vien fatto di osservare che se il senso storico non soccorreva troppo il Calepio, esso deve però soccorrere noi, lettori del ventesimo secolo, sì da indurci ad accettare questo interessante libretto quale esso è e come probabilmente non poteva non essere nell'Italia del primo Settecento, e cioè come un libretto di memorie recenti e affettuose, di esperienze dirette e ancora freschissime, acuto ed agile insieme, con annotazioni vivide e felici. Non un libro storico, ma un *dossier* di viaggio, nel gusto appunto dei

«memorie» settecentesche, dove l'osservazione di costume si mescola brillantemente al ritratto d'ambiente o all'inserito erudito o al divertimento psicologico.

Ricondotto così questo «quaderno di appunti» alla sua esatta dimensione, al tono e al significato che storicamente gli competono, ci sarà dato di apprezzare le qualità perspicue del Calepio: la modernità della sua cultura, l'anticonformismo del suo spirito, già toccato dalla lucidità illuministica, la precisione dei riferimenti, e soprattutto l'asciutta secchezza del suo stile. Alieno da ogni amplificazione retorica, da ogni indugio squisitamente letterario, il Calepio ragiona degli Italiani, di questa o quella regione d'Italia, con una rara larghezza e varietà di interessi, con informazione sicura e con particolare penetrazione psicologica. Si potrà, caso mai, dire che non tutta l'operetta si mantiene ad un egual livello di scioltezza e di vivacità comunicativa. La seconda parte, soprattutto, s'attarda sovente in elenchi di nomi, in essenziali sintesi culturali. Ma la prima parte, quella dedicata al carattere degli Italiani, è tutta stesa con vena felice, alternando le annotazioni più serie e compunte a rilievi gustosi d'un estro divertito:

«Ma quanto poco è comune agl'Italiani questa sorta d'affettata eleganza, altrettanto biasimevole è la frequenza de' complimenti assai praticata, e talora con tanta larghezza che, in vece d'obbligare chi li riceve, mettono in confusione chi si trova mal atto a rispondere; e similmente molte altre maniere noiose, che vengono, sotto nome di cirimonie, introdotte prima per mostrare stima delle persone, indi usate per istancarle e per coprire sovente con manto di modestia la maggior ambizione...

«Quindi derivano tante lettere di vani complimenti, tessute con puro studio d'empier la pagina di formole comuni, che con vario rimescolamento s'applicano ad ogni occasione, ad ogni persona come le mercanzie de' ciurmadori. Ciò massimamente è considerabile nelle dedicatorie de' libri, ove sembra una legge inviolabile l'entrare nelle lodi degli antenati e, dopo aver consacrato qualche periodo agli encomi della nobiltà, lodar le virtù personali, accrescendole ove sono scarse, o formandole immaginarie ove mancano affatto. Aggiungasi le lettere di buone feste, a scriver le

quali ho veduto qualcuno occupato settimane intere...

« Nel principio del secolo scorso stabilì l'uso il titolo d'*Illustrissimo* per i nobili, comprendendo Conti, Baroni e Marchesi, e quello della *Eccellenza* per le dignità più cospicue, e per feudi principeschi e per la nobiltà veneziana. Ora non ci ha per così dire mercatante che non si sdegni del *Molto Illustre*, pretendendo il superlativo... Né passerò sotto silenzio la giunta del *Colendissimo*, del *Reverendissimo*, e simili, la cui elezione costa sovente una penosa dubitanza a coloro che schifano egualmente l'adulazione che le querele ».

L'esempio qui offerto è minimo, e chi vorrà leggere questo libretto troverà molte altre annotazioni di costume, soprattutto antispagnolesche, che meravigliano in un nobile « provinciale » del nostro primo Settecento. Senso storico a parte, non avrà ancor oggi il Calepio da insegnare qualche cosa ad una società che ha dovuto fare una guerra civile, e darsi una nuova costituzione moderna, per arrivare, tra l'altro, alla saggia decisione di togliere finalmente il titolo di *Eccellenza* ai « signori ministri » eletti dal popolo?

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

I poeti inglesi degli anni venti in Italia

Le « tre corone » della letteratura moderna di lingua inglese (in ordine di anzianità: Joyce, Pound ed Eliot) sono state tradotte quasi completamente in italiano; e il nostro lettore può comodamente avere oggi un'idea chiara, e nelle sue linee generali corretta, dell'esperienza letteraria che questi tre grandi compirono a Londra, o da Londra, nel turbolento decennio degli anni venti. Le grandi lacune si sono colmate tardi, ma si sono colmate: due anni fa, finalmente, ha veduto la luce, dopo dieci anni di peripezie, la traduzione un po' rigida ma difficoltosamente fedele dell'*Ulisse* di Joyce (di Giulio de Angelis, ne « La Medusa » di Mondadori); l'anno scorso sono stati pubblicati una scelta d'autore delle *Poesie* di Ezra Pound tradotta con molta sensibilità da Alfredo Rizzardi (ne « Lo Specchio », sempre di Mondadori) e i primi trenta *Cantos* (da Lerici) tradotti dalla figlia stessa di Pound, i quali meriterebbero un più lungo discorso. T. S. Eliot era stato tradotto da tempo quasi per intero, comunque una nuova versione delle poesie è apparsa ancora l'anno scorso da Bompiani: ritraduzione almeno inutile, perché le poesie maggiori

erano state volte in italiano quasi tutte e con ben altro esito, particolarmente da Mario Praz e da Eugenio Montale. La lacuna maggiore rimane ora *La Veglia di Finneghan* (« Finnegans Wake ») di Joyce, che però agli anni venti non appartiene, e ci farà sempre domandare se valga la pena di sostituire, come vuole il testo, un incomprensibile italiano a un incomprensibile inglese.

Ma il lettore più attento potrebbe e dovrebbe chiedersi quale ambiente abbia posto i presupposti positivi e negativi (di precedenti e di reazioni) a quest'esperienza così sconvolgente e ferace. Tantopiù il lettore italiano dovrà chiederselo se scorrerà le *Poesie* di James Joyce che Alberto Rossi ha riunito in volume e tradotto o fatto tradurre per « Lo Specchio ». Un volume per molti lati pregevole: innanzitutto perché raccoglie tutte le poesie note di Joyce, anche quelle apparse in rivista e i frammenti (cosa che le edizioni inglesi non fanno); e poi anche per la chiara e precisa introduzione del Rossi. Gli nuociono però le sviste, specialmente numerose nella prima parte; e soprattutto gli nuoce la traduzione in versi liberi che falsa il tono dell'intero volume, il quale tono precede sempre le esperienze contentistiche e formali degli anni venti. La prima

parte, *Musica da Camera* (« Chamber Music »), infatti, è del 1907; e sebbene la seconda, *Poesie da un soldo* (« Pomes Penyeach ») sia stata pubblicata nel 1927, di fatto essa raccoglie opere scritte dal '14 in poi, ed è sentimentalmente tutta anteriore all'*Ulisse*. Come dice infatti il Rossi, in queste *Poesie da un soldo* Joyce parla con « la voce di Stefano » (cioè di Stefano Ero e di Dedalus); ed anche, si potrebbe aggiungere, parla in un tono più sommesso, più biografico. La sperimentazione, e i risultati quindi, di Joyce sono tutti nella prosa: qui nelle poesie non c'è di quella che qualche traccia sporadica, di osmosi verbale (a cominciare dal titolo che nell'originale fonde l'inglese « poems » col francese « pomes ») ed echeggia quindi un grido di venditore ambulante); per il resto l'esiguo sentimento di Stefano-Joyce (aspirazioni di bellezza e d'amore) rimane ancora in quella chiave che noi chiameremo crepuscolare e che per gli inglesi fa parte della temperie giorgiana.

Per la quale temperie giorgiana, in Inghilterra almeno, si va risvegliando oggi un interesse in parte, credo, prodotto da un senso di nostalgico rimpianto per un'epoca (i primi decenni di questo secolo) in cui le certezze apparivano se non facili ed ovvie almeno raggiungibili e conquistabili. È apparsa infatti in questi mesi a Londra nei « Penguin Poets » (una collezione popolare ma non volgare) un'antologia, *Georgian Poetry*, (« Poesia Giorgiana ») che riduce a formato tascabile e a prezzo accessibile la maggior antologia omonima pubblicata in cinque volumi tra l'11 e il '22; la quale nacque, come voleva Edward Marsh che la curava, « nella convinzione che la poesia inglese stesse ora rivelando nuova forza e nuova bellezza ». Ma il primo antologista non incluse né Pound né Eliot (né, per la verità, Joyce che ci sarebbe stato benissimo); e così l'antologia da comprensiva che voleva essere si fece di parte, e della parte appunto che Pound ed Eliot si trovavano a combattere, con la polemica l'uno, l'altro con le poesie. Questa poesia giorgiana grande cosa non è. Dei suoi maggiori collaboratori, alcuni, come Rupert Brooke e James Elroy

Flecker, furono stroncati dalla guerra, altri, come D. H. Lawrence, Robert Graves, Walter de la Mare e Siegfried Sassoon, hanno sviluppato e approfondito la loro poesia su linee individuali che non possono più dirsi giorgiane; pur tuttavia il secondo antologista, nella sua nuova edizione ridotta, mostra chiaramente, con la scelta, che anche in loro, confusamente vivevano le esigenze di contenuti « inclusivi » (cioè anche i cosiddetti non-poetici), di ritmi più aperti alle dissonanze. Esigenze appena avvertite e timidamente realizzate, ma che descrivono, tramite anche le *Poesie* di Joyce, quell'« humus » comune in cui, sia pure in istato germinale e con ben altre potenze, vivevano e il primo Eliot e il primo Pound.

La rivoluzione appare quindi ora quasi come un necessario sviluppo. E questo anche spiega come un poeta quale William Butler Yeats sia potuto passarvi in mezzo assimilandola invece di rimanervi sconvolto e coinvolto. William Butler Yeats, nato nel 1865 e morto nel 1939, è certamente fra le voci più alte della poesia inglese del nostro secolo, ma non un innovatore: per altezza d'ingegno egli assimila e supera individualmente le diverse poetiche del tempo suo (dal decadentismo all'ermetismo), ma rimane costantemente se stesso, umano e metafisico, correggendosi senza smentirsi. Forse perché superamento e conciliazione avvengono proprio nella forma, le lettere italiane lo hanno finora praticamente ignorato (nonostante qualche bella versione di Leone Traverso); e soltanto l'anno scorso Lerici ha pubblicato una scelta delle *Poesie* tradotte da Roberto Sanesi. La traduzione contiene alcune sviste notevoli (vi si arriva a scambiare un nipote con un pianoforte!), ma soprattutto ignora proprio il travaglio formale dello Yeats; comunque, però, anche da quella traluce qualcosa della sostanza e del linguaggio dello Yeats, contenuti e linguaggio poetici diversi da quelli di Eliot e di Pound, ma ugualmente validi. Il panorama della seconda generazione inglese nelle sue grandi linee si è completato anche da noi.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Una nuova storia del teatro europeo

Dal 1957 si viene pubblicando in Austria, precisamente a Salisburgo (presso l'editore Otto Müller) una grandiosa *Storia del teatro europeo* (*Theatergeschichte Europas*) di cui è uscito il V volume. È ornato di belle illustrazioni che non ne costituiscono però il pregio essenziale. L'elemento più sorprendente è che è dovuta alle fatiche di un solo studioso, Heinz Kindermann, direttore dell'Istituto di Storia del Teatro all'Università di Vienna, autore di una ventina di volumi, prevalentemente dedicati al teatro di tutti i tempi e personalità conosciute in tutto il mondo, anche perché è stato il direttore di una famosa collana intitolata *Deutsche Literatur*, stampata dall'editore Reclam di Lipsia, esaurita una prima volta e poi riedita, in cui si possono trovare, presentate da singoli specialisti, commentate ed edite con cura, alcune delle più importanti opere, anche molto rare, della letteratura tedesca. Purtroppo questa collana, nonostante che abbia raggiunto una cinquantina di volumi, accuratamente suddivisi in epoche e generi (teatro, satira, lirica, narrativa) non è ancora conclusa e chissà quando giungerà ad essere completa. Ma già così costituisce un contributo importantissimo per l'approfondimento della conoscenza della letteratura tedesca dal Medioevo a oggi e non può mancare in nessuna biblioteca specializzata o di ampie proporzioni. Sono sempre del parere che scrivere una storia letteraria (come ebbi ad affermare in altra sede) che abbracci una decina di secoli, è quanto mai rischioso e faticoso. Non credo che una persona seria ci si possa mettere prima di aver lavorato per tutta la vita con un continuo impegno, in un campo anche di ampie proporzioni. Gli è che per non ripetere ciò che è stato detto da altri, senza controlli, occorre avere a disposizione una quantità enorme di libri, spesso di difficile accesso, e infine bisogna esser forniti di una notevole capacità di sintesi, per cogliere in elementi apparente-

mente vari e discordanti le caratteristiche comuni, per scoprire dove si annidi la vera originalità di ogni singolo autore e così via. Ora, col ritmo che ha preso la vita moderna è molto difficile a uno studioso, che spesso, per necessità e magari anche per vocazione, è preso dall'insegnamento, di trovare il tempo per letture ampie e tranquille e il necessario raccoglimento per avere sopra la produzione di un secolo e sulle varie forme una padronanza sicura quello che Goethe chiamava l'*Aperçu*, cioè una visione d'insieme. Il teatro però non può essere studiato isolatamente, almeno in Europa; nella storia letteraria di ogni paese si possono trovare coincidenze e derivazioni da altre letterature; nel teatro c'è qualcosa di più: il trapianto di attori e di scenari direttamente da un paese all'altro. L'opera teatrale non è soltanto un fatto letterario, ma anche uno spettacolo; entra così più facilmente nella storia della cultura; e fermenti religiosi, politici, sociali vi si rispecchiano più facilmente che in altre forme. È giusto quindi, quando è possibile, che il teatro, specie quello europeo, si consideri nel suo complesso, in quanto ha, per l'epoca più recente, le sue radici, come ebbe già a proclamare Silvio D'Amico, nella rappresentazione liturgica della Passione di Cristo. Nel mondo cristiano, via via che i contrasti politici e la lotta religiosa contro il paganesimo greco-romano andavano attenuandosi, rimasero sempre vivi e poi rifiorirono nella grande stagione dell'Umanesimo e del Rinascimento le grandi creazioni del teatro classico. In misura differente però in ogni paese, ed è qui, in questo ambito, che lo storico del teatro può dimostrare la sua preparazione, la conoscenza che ha di tutti gli argomenti. Heinz Kindermann si è mostrato sinora all'altezza della situazione. Basterebbero — a confermarlo — le molte pagine, con caratteri minutissimi, che ha riservato in ogni volume alla bibliografia, coll'intenzione di dare una rassegna, quanto più possibile completa, di quel che era stato scritto sopra ogni singolo argomento. Poiché alla bibliografia

sono affiancate, sia pure in un capitolo a parte, le note, poste a commento e sostegno di quanto viene affermato in ogni sezione, occorre una certa attenzione per sapersi raccapezzare ogni volta.

Il primo volume, uscito, come si è detto nel 1957, abbraccia tutto il teatro dell'antichità e del Medioevo, un millennio circa, e a questo proposito osserviamo come uno sguardo d'insieme venga reso possibile anche dalla accurata tavola cronologica posta in fondo al volume, ove si dà notizia delle prime rappresentazioni (anche con qualche approssimazione, quando non è possibile altrimenti) dei capolavori e anche delle opere minori compiute in questo lungo periodo. La coincidenza, particolarmente nel Medioevo, di certi elementi teatrali, di personaggi dal profilo simile, di trame molto somiglianti nei diversi paesi offre subito un panorama quanto mai interessante a chi voglia trarre qualche conclusione generale. Nel disegnare le vicende del teatro sacro e profano medioevale in Italia, Francia, Germania, Paesi Bassi, Inghilterra, Spagna e Portogallo, sino ai modesti riflessi nei paesi scandinavi e tra le popolazioni slave, Kindermann si è valso, come era naturale dei contributi degli studiosi dei singoli paesi. Fa piacere in una stagione come questa, in cui il lavoro critico degli italiani viene così spesso ignorato senza nessuna ragione plausibile (se non la cattiva conoscenza della lingua) vedere che lo studioso austriaco si è ricordato non solo dei più famosi e antichi come il D'Ancona, il De Bartholomaeis, ma anche dei più moderni come il D'Amico, l'Apollonio, il Toschi, la Vito, A. G. Bragaglia e molti altri, da cui ha tratto conclusioni convincenti o almeno criticamente sostenibili.

Il secondo volume è dedicato tutto al Rinascimento, il terzo al Barocco, il quarto e quinto all'Illuminismo e al Romanticismo. Ma nella prosecuzione del lavoro si vede che il materiale gli è talmente cresciuto in mano che quest'ultimo tomo egli lo ha dovuto spezzare in due parti, di più di 800 fitte pagine l'una. È anche logico: lo sviluppo del teatro è andato continuamente crescendo e anche la mole dei volumi andrà sempre aumentando, tanto più che il Kindermann giustamente

non si occupa solo del teatro come fatto letterario, ma lo considera come spettacolo e si preoccupa di tracciarne accuratamente l'evoluzione o, come sarebbe forse più giusto dire, di mettere in luce le ragioni contingenti di certi elementi scenici e anche le cause che hanno determinato certi mutamenti. Come per la grande collana della *Deutsche Literatur*, che ha reso un ottimo servizio alla conoscenza sempre più larga della letteratura tedesca, pur restando incompleta, questa *Storia del Teatro*, già in questi 5 grossi tomi, rappresenta un contributo prezioso per tutti coloro che hanno un diretto o remoto interesse a conoscere come, quando, perché e dove si sono avute le prime manifestazioni di un tipo di rappresentazione, di una certa tecnica scenica ed anche di un particolare modo di recitare. Dato il ritmo con cui l'autore di questa opera colossale ha dimostrato di saper lavorare, formuliamo l'augurio che presto egli possa mettere la parola « fine » a questa sua grandiosa fatica, che lo imporrà — e anzi già lo impone — alla ammirazione e al rispetto di tutti i lettori — e non solo degli studiosi. Data la mole del lavoro, è evidente che si possono trovare riserve e obiezioni da fare. In genere, come è anche comprensibile, il teatro tedesco — e, poi, fiammingo e inglese — ha suscitato maggiormente, per diretta esperienza, l'attenzione dello studioso austriaco. Ma il suo merito maggiore, oltre alla conoscenza specifica di ogni settore della tradizione teatrale europea è quello di aver colto i segreti rapporti e anche le evidenti derivazioni che sussistono tra le varie branche di questo straordinario e variatissimo fenomeno che è il teatro e di averne dato così una visione sintetica accanto e insieme a quella analitica.

Centenario di Gerhart Hauptmann

Il 15 novembre di quest'anno cade il primo centenario della nascita di Gerhart Hauptmann, uno scrittore che ebbe larghissima eco di successi nell'ultimo decennio dell'Ottocento e nei primi del Novecento, anche da noi, ove Zacconi, la Duse e la Gramatica lo interpretarono. Gli fu conferito

il premio Nobel per la letteratura e la laurea ad honorem a Oxford, le sue opere vennero conosciute e ammirate da Zola e Tolstoj sino a Thomas Mann e gli Espressionisti. Non pare neanche di rievocare un uomo lontano da noi — almeno per la data di nascita — di un secolo, perché si era parlato di lui da poco, in occasione della sua morte avvenuta appena nel 1946, in condizioni piuttosto drammatiche, in quanto a lui, slesiano, che il dialetto della sua regione aveva diffuso nel mondo, attraverso i suoi drammi e le commedie, dovette pesare terribilmente l'esodo a cui venne condannata la popolazione tedesca della zona e a cui anche lui dovette sottomettersi, sia pure da morto. In Germania, anzi nelle due Germanie il suo nome è stato ricordato con particolare spicco; non son mancate le celebrazioni, di cui comincia a giungere anche da noi qualche eco. A Marbach si è tenuta una mostra di documenti riguardanti la sua opera e la sua personalità e ne è rimasta preziosa traccia in un catalogo ampiamente illustrato (*Gerhart Hauptmann - Leben und Werke - Gedächtnisausstellung* a cura del Museo Nazionale Schilleriano di Marbach, Stoccarda 1962) ove si trovano anche rare testimonianze sulla vita, specie negli ultimi anni dello scrittore. Su un altro punto, su quello cioè delle illustrazioni, la palma spetta però a E. Ebermayer che col suo volume porta un contributo interessantissimo alla conoscenza della persona fisica di Hauptmann (v. *Hauptmann. Eine Bildbiographie*. Kindler, Monaco 1962). Si tratta di una di quelle pubblicazioni in cui, più che il testo, che presenta una rapida biografia di Hauptmann, contano le immagini, tutte scelte con cura e con larghezza, in maniera da dare un'idea non solo dell'uomo e dell'artista, ma anche del suo tempo e dell'ambiente in cui si svolse la sua attività creatrice, dei contatti che ebbe colle personalità più alte della sua epoca, specie in Germania. Tra le pubblicazioni critiche che non sono mancate in questo anno o in quello immediatamente precedente, un rilievo particolare merita il volume di Frederick W. J. Heuser (*Gerhart Hauptmann* Max Niemeyer, Tubinga 1961) che non è una biografia né una esegesi puramente critica, ma ambedue queste

cose insieme. L'autore è scomparso mentre il volume si stampava, a New York, ma dall'America, ove si era trasferito da tempo, egli aveva dedicato al drammaturgo tedesco alcuni saggi, sparsi nelle riviste, che attirarono subito l'attenzione degli studiosi per la loro originalità e per la messe nuova e interessante di particolari inediti che egli era riuscito a dare. Quanto alla vita, si sa che Hauptmann aveva l'abitudine di trasferire poeticamente nell'opera le vicissitudini che gli erano capitate. Il procedimento per cui, come si usa fare ancora spesso tra di noi, si cerca qualche particolare nella vita di un artista per spiegarne l'opera parrebbe, a prima vista, pienamente giustificato nel caso di Hauptmann. Ma anche senza ricorrere a quanto ha fissato Croce in maniera che dovrebbe considerarsi definitiva, i rapporti tra la poesia e la vita sono sì interessanti, ma a un certo punto si possono completamente lasciare da parte. L'opera d'arte va compresa, prima di tutto (e questa non è una aggiunta crociana), attraverso se stessa, per quel che dice ed esprime, non per mezzo dello spunto occasionale che ha ricevuto dall'esterno. Però, nel caso di Hauptmann, specie nel primo periodo, quando egli era ancora un seguace delle teorie naturaliste e si proponeva, un po' ingenuamente, di riprodurre la realtà, una realtà trasfigurata dalla potenza poetica, ma sempre legata in qualche modo a una vicenda realmente avvenuta questa indagine può dare buoni risultati. La genialità di Hauptmann si manifesta in questo primo periodo però proprio nel saper dare alle vicende che propone sulla scena, anche se sono state suggerite da qualche personaggio più o meno noto ai suoi tempi, o tratto addirittura direttamente dal suo ambiente, un valore universale, beninteso quando ci riesce. La ricerca degli spunti assume dunque in Hauptmann un interesse particolare: si tratta di vedere da quali dati è partito per raggiungere certi risultati. Tutti sanno, per esempio, che Hauptmann e Wedekind sono contemporanei, che si sono conosciuti quando il mondo teatrale ancora non era sonante dei loro nomi. Lo Heuser, attraverso pazienti ricerche nelle lettere e confidenze personali ha potuto stabilire in maniera inoppugnabile che i rapporti tra Haupt-

mann e Wedekind, che avrebbero potuto essere ottimi, trattandosi di due scrittori orientati verso un rinnovamento del teatro — sia pure in senso diverso — vennero guastati proprio da un lavoro scenico dell'autore dei *Tessitori: Das Friedensfest* (La festa della pace). Come si è accennato nel 1888 a Zurigo i due giovani scrittori, ancora ignoti al pubblico, si erano conosciuti e poi riveduti spesso, anche a Berlino. In un momento di confidenza, Wedekind aveva raccontato a Hauptmann le disavventure della sua vita, dominata da un padre autoritario e un po' dedito all'alcool, che era stato al servizio del governo turco, aveva sposato poi una ragazza un po' ingenua, che aveva la metà dei suoi anni, con cui giungeva spesso a litigi violenti, tanto più quando i figli erano cresciuti e avevano cominciato a rivendicare la loro indipendenza. Quando Wedekind aveva dichiarato al padre di volersi mettere a fare lo scrittore, era seguita una scena terribile in cui il figlio aveva schiaffeggiato il padre, perché questi aveva fatto delle insinuazioni gratuite sulla madre. Ora tutto questo si trova, sino nei più minuti particolari in quel lavoro scenico che fu il secondo di Hauptmann e venne rappresentato ugualmente come il primo alla *Freie Bühne*, suscitando, come sempre, una vasta eco di discussioni, di consensi e dissensi. È vero che Hauptmann aveva affiancato ai

personaggi derivati, per così dire, dal racconto di Wedekind, altre figure per completare il numero di quelle necessarie a movimentare la scena; ma si deve onestamente riconoscere che Wedekind non si poteva sentire molto edificato dal contegno del suo collega, che fra l'altro non lo aveva neanche avvertito dell'uso che, per il suo dramma, voleva fare delle confidenze dell'amico. È anche vero che il gran pubblico — e la critica a tutto oggi — era rimasto all'oscuro del riferimento « personale », ma se non nella stampa, nelle chiacchiere di palcoscenico questo era venuto a galla e si era rapidamente diffuso, tanto più che Wedekind aveva narrato la sua, chiamiamola così, odissea familiare a parecchie persone. Si determinò così tra i due autori una situazione che non rendeva facili i buoni rapporti, non dico di amicizia, ma di semplice colleganza. Hauptmann rivendicava a sé il diritto di utilizzare qualunque episodio, anche della sua vita, per animare la sua creazione, come del resto fecero molti autori del suo tempo da Thomas Mann a D'Annunzio. Lo studio dello Heuser — per limitarsi solo a un capitolo — impone ormai di considerare il secondo dramma di Hauptmann anche dal punto di vista di una opera « a chiave ». Il suo libro è comunque quanto di meglio sia comparso in questi due anni sull'autore dei *Tessitori*. E non è poco.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Il *Jeu de saint Nicolas*

Tra i miracoli di san Nicola ce n'è uno che colpisce particolarmente gli uomini del Medio Evo, nel clima delle crociate contro i Saraceni: si tratta dell'aver recuperato le ricchezze di un re pagano — lasciate di proposito indifese, e rubate da malviventi — a conferma della celebrazione dei poteri del santo da parte di un prigioniero cristiano: si da salvare la vita di questo e da indurre il re

e i suoi seguaci alla conversione. Tema abbastanza scarso, intorno al quale però la fantasia di Jean Bodel seppe intrecciare una rappresentazione drammatica vivacissima, prima descrivendo le reazioni del re alla notizia che truppe cristiane hanno invaso le sue terre (e le bestemmie ai suoi dèi sembrano preparare la finale conversione), poi evocando, lungo l'itinerario del banditore che chiede soccorsi ai re alleati, la favolosa immensità dell'Oriente; e soprattutto soffermandosi con

gusto realistico e comico, al centro della composizione, sulle scene di taverna che hanno come protagonisti i futuri ladri, rimasti poi delusi, del tesoro.

In queste scene, che costituiscono quasi i due terzi dell'opera, l'arte di Jean Bodel fa appello a quella ricchezza di espedienti stilistici e linguistici che le è sempre stata riconosciuta, e che nelle altre parti si esplica anche con una meditata varietà di metri. L'argomento è, qui, abbastanza triviale: domina naturalmente il vino, offerto in assaggio alla porta della taverna, bevuto a gara nell'interno; sul pagamento delle varie misure della bevanda si svolge una fitta contrattazione sia tra gli avventori, sia tra questi e l'oste; e poiché gli avventori sono degli squattrinati, essi pensano di ricorrere per il reperimento dei fondi dappprincipio (e alla fine, fallita l'impresa ladresca) al rilascio degli abiti in pegno presso l'oste, poi, con maggiori incentivi al movimento scenico, a burrascose partite ai dadi, non troppo corrette, s'intende.

Jean Bodel ha trattato questo tema giocando con agilità sulle punte di un dialogo che, tra gli estremi dell'allusività e del gergo, è inciso con esattezza di riferimenti tecnici (all'enologia, al gioco, alla numismatica), con vivezza inesausta di battute. Ed è solo a una pari esattezza d'interpretazione che si può fare appello per cogliere ogni piega di una comicità calcolata, di botta in risposta, con sapienza. È stata perciò una fortuna per questo testo, più volte studiato e tradotto, di finire nelle mani di A. Henry (*Le Jeu de saint Nicolas*, Bruxelles-Paris, Presses Univers. de Bruxelles-Presses Univers. de France, 1962), che anche recentemente ha affiancato le prove di un'attitudine critica e di un gusto aggiornatissimi (commento ai poemi andalusi di García Lorca) a quelle di un raro dominio, metodologicamente attrezzato, del lessico della sintassi del francese antico (*Études de lexicologie française et gallo-romane*, Paris, Presses Univ. de France, 1960; *Études de syntaxe expressive*, ivi, 1960).

L'Henry offre un testo minutamente controllato sull'unico manoscritto (che esige ritocchi soprattutto nella distribuzione delle battute),

nel quale traspare molto nettamente il contrasto tra l'*usus* dell'autore e quello del copista, pure corregionali. Le lezioni sono discusse in note (grammaticali, sintattiche, etimologiche, e nel senso più lato esegetiche), che costituiscono un contributo di prima qualità, e non solo alla comprensione puntuale del testo (accompagnato anche da una vivace traduzione in francese moderno). V'è infine un glossario completo, che cioè contiene tutte le forme in cui le parole appaiono nel testo e naturalmente tutti i loro valori semantici e le loro funzioni: un glossario esemplare, nel quale si riscontra pure una virtù che è troppo comodo disdegnare: la pazienza. La ricchezza lessicale del linguaggio di Jean Bodel conferisce a questo glossario un'importanza primaria.

Ma una delle sorprese del volume sta nell'introduzione: che non solo indirizza il lettore a comprendere lo stile e il valore letterario del testo, ma fornisce le prove che i 114 versi costituenti il Prologo del *Jeu* non appartengono a Jean Bodel, e sono stati aggiunti, con ogni probabilità, molti decenni dopo, forse in occasione di qualche ripresa teatrale. È veramente singolare che nessuno studioso abbia sinora notato le contraddizioni tra il Prologo e il testo: il Prologo si rifà in sostanza a un'altra versione della leggenda, è, in un certo senso, più tradizionale. Questo fatto sostanziale si unisce a numerosi rilievi su differenze di lessico e di tecnica narrativa, così da eliminare ogni possibilità di dubbio.

Compilazioni romanzesche

Tra i cicli narrativi che hanno occupato più a lungo le fantasie europee, ha una posizione di primo piano quello di Artù e dei suoi cavalieri: si va dalla metà del sec. XII, quando si diffusero i romanzi di Wace, i vari *Tristani* in versi, i capolavori di Chrétien de Troyes, sino al Boiardo, all'Ariosto, al romanzo cinquecentesco spagnolo, a Cervantes, per non parlare di ulteriori riprese, di carattere più strettamente letterario. In Francia i poemi del sec. XII si riproducono prima in compilazioni cicliche, poi vengono trasferiti in forma

prosastica, e in quella ulteriormente ampliati: è una letteratura di cui si dilettarono persone di tutti i ceti, ma in cui la nobiltà (che si procurava trascrizioni sontuose, riccamente miniate) trovava dei modelli per i suoi atteggiamenti, le sue mode, i suoi ideali.

Questa seconda fase letteraria, certo più importante agli effetti culturali e ambientali che a quelli artistici, non si può dire che sia stata trascurata dai critici (basti citare il Loeseth, il Pauthier, il Vinaver, il Frappier), anche se l'estensione, e il valore in sostanza limitato dei testi, ha reso poco frequenti le edizioni (particolarmente benemerito perciò il Sommer, editore di una delle redazioni vulgate dei romanzi arturiani). È ritornato ora utilmente sull'argomento C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*, Paris, Nizet, 1960, prendendo come base un manoscritto particolarmente rappresentativo, il 112 del fondo francese della Nazionale parigina, che contiene gran parte delle compilazioni del ciclo arturiano. In queste compilazioni quasi ogni copista si comportava, piuttosto che come trascrittore, come rielaboratore: sicché il continuo divergere delle testimonianze, gli incastri, le contaminazioni, gli ampliamenti e le riduzioni si conformano liberamente alla varietà di gusto e d'intelligenza, o anche di interessi e di propositi, di chi ne fu autore. In questa prospettiva cangiante si è immerso il Pickford, studiando prima, comparativamente, il contenuto dei testi, poi la tecnica dei rielaboratori, infine i rapporti tra i romanzi e la cavalleria nelle sue attuazioni reali. Quest'ultima parte è forse la meno convincente: da un lato il Pickford prende troppo sul serio particolari che, nei romanzi, costituiscono ormai dei *clichés*, dipendenti dall'automatismo a cui in gran parte i compilatori si abbandonavano; dall'altro non distingue bene tra l'effettivo influsso delle invenzioni cavalleresche sugli animi e sugli atti dei lettori del tempo, e l'artificio di certi scenografici ricalchi. Ma le altre due parti del volume sono assai interessanti ed utili; la prima per le notizie sulle divergenze contenutistiche tra i codici nei vari temi narrativi che vi sono rappresentati, la seconda per le analisi terminologiche

(il valore delle parole *livre*, *branche*, *partie*, ecc.) e tecniche: il modo di disporre e dividere la materia e il relativo uso delle rubriche, il metodo seguito nell'abbreviare i testi, i procedimenti di *entrelacement*, le norme seguite nella stesura dei prologhi e degli *explicit*. Era giusto che questa letteratura artigianale venisse appunto analizzata nei suoi aspetti di «prodotto»: quelli che oggi possono interessare di più come segni della funzione pragmatica dei miti.

Incontro con un linguista

Degli scritti di Roman Jakobson sono particolarmente noti quelli aggiunti in appendice alla traduzione francese dei *Principes de phonologie* del principe Trubezkoy (Paris, 1949), tra i quali primeggiano i *Principes de phonologie historique*. Si trovavano così ancora una volta uniti i nomi dei due linguisti russi che diedero il maggiore apporto agli studi ora fiorenti di fonologia (oltre che con la loro opera, con la fondazione del leggendario Circolo Linguistico di Praga). Ma purtroppo la varietà di interessi (dalla letteratura slava medievale alla metrica alla letteratura; e nel campo linguistico, dal russo, ceco e polacco al francese) e la sede delle pubblicazioni (sempre concentratissime memorie) rendevano disagevole una conoscenza completa del pensiero del Jakobson. Opportunamente è stata perciò iniziata la pubblicazione di suoi *Selected Writings*, il cui primo volume, appena uscito (The Hague, Mouton & Co., 1962), contiene i *Phonological Studies*. Mantenuti nella stesura originaria quelli scritti in russo, tedesco e francese, gli altri sono stati tradotti in inglese, e in inglese è scritto l'interessantissimo *Retrospect*, del 1962, che offre il filo d'Arianna per orientarsi in questa lettura assai impegnativa. Il *Retrospect* è una specie di autobiografia scientifica, che ci permette di seguire lo studioso nei suoi primi studi universitari, nella maturazione del suo metodo attraverso un fitto dialogo con i linguisti slavi e una continua meditazione dei principi della Scuola di Ginevra, nei nuovi spunti trovati nell'ambiente americano

(il Jakobson vive e insegna negli Stati Uniti). Autobiografia completamente spoglia di notazioni coloristiche: è la storia di un intelletto che indaga sottilmente sulle funzioni e i rapporti che costituiscono la vita della lingua. Si tenga infatti conto che, se l'elemento teorico è fondamentale per l'avanzamento degli studi linguistici, esso è centrale in una concezione come quella fonologica, che studia i suoni, più che nell'infinita varietà delle loro attuazioni, nella loro rappresentazione mentale e nel sistema di rapporti che essi assumono nello spirito della comunità dei parlanti. Attraverso gli scritti del Jakobson si vede così affinarsi, ed esplicarsi con una terminologia sempre più ricca, l'indagine sulla natura e gli equilibri di questi rapporti; indagine nutrita pure di meditazioni sul metodo delle altre scienze

(si veda per es. p. 315, per il passaggio da definizioni psicologiche a nozioni sociologiche, nel quadro di una teoria dei valori; o p. 235, per il parallelismo tra affinità fonologiche e sviluppo di caratteri secondari in contrasto con le teorie evoluzionistiche).

Tanto più consolante dunque, per un letterato, riscontrare che in queste meditazioni la poesia, e specie quella contemporanea, ha svolto un ruolo primario: mentre si attendono, nel prossimo volume, gli scritti di letteratura (il Jakobson è stato il capogruppo della critica formalistica russa), ci si sofferma con piacere sulla notizia che alcuni concetti linguistici del Jakobson sono nati dalla meditazione su poesie di Xlebnikov (p. 632), nonché sui frequenti riferimenti ad altri artisti contemporanei.

CESARE SEGRE

ARTI FIGURATIVE

Riopelle e Gorky alla XXXI Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Quasi all'unanimità la XXXI Biennale internazionale d'Arte di Venezia è stata considerata deludente: non è qui il caso di stabilire se e in che misura peggiore o migliore di altre edizioni. La delusione è scaturita soprattutto dal fatto che ormai, al livello a cui sono giunti gli studi sull'arte più recente, non sembra ammissibile proporre all'attenzione del pubblico internazionale i sottoprodotti, le ripetizioni degli imitatori e i balbettii dei più giovani come se si trattasse di ricerche originali e altamente motivabili. Se qualche anno fa era ancora possibile, a causa del difetto d'informazione e di conoscenza sulle opere e le personalità fondamentali degli ultimi vent'anni, non avvertire con esattezza la differenza di classe e di significato fra l'opera di un Riopelle e quella di un Morlotti, ad esempio, oggi la cosa appare assai meno giustificabile. E soltanto l'assurdità di

uno statuto come quello ancora vigente alla Biennale, che prevede un Gran Premio per gli stranieri affiancato da un Gran Premio per gli italiani, i padroni di casa, che restano così sicuri di non tornarsene a casa a mani vuote, ha permesso a Morlotti di venire premiato (alla pari con Capogrossi) mentre Riopelle, battuto all'ultimo momento da Manessier, ha visto passare inosservata, nella graduatoria la sua partecipazione. Non con questo che Morlotti faccia parte degli artisti dell'ultim'ora che pullulavano soprattutto nel padiglione italiano, ma è un fatto che la sua opera si presenta molto più modesta di quanto gli entusiasmi di alcuni critici italiani, qualche anno fa, non avessero lasciato supporre.

Pochi nomi hanno salvato il prestigio della presente Biennale veneziana rimanendo purtroppo sacrificati nelle polemiche e nelle visioni d'insieme. Tra questi citerò Jean Paul Riopelle con un gruppo di opere nel padiglione del Canada interamente dedicatogli. Per cogliere insieme il grado

di intensità e di perfezione del suo linguaggio occorre avere l'occhio molto esercitato in letture formali: a prima vista lo spettatore può rimanere impressionato dal mosaico serratissimo di spatolate di colore, ma solo in un secondo momento sarà in grado di penetrare il segreto di una pittura apparentemente senza mistero. « Riopelle è una forza della natura o più esattamente la natura abita in lui » ha scritto uno dei suoi primi critici. In effetti, culturalmente, Riopelle porta in sé le emozioni depositate dalla triade di pittori che hanno rinnovato il concetto di natura a cavallo tra il XIX e il XX secolo: Van Gogh, Monet e Cézanne. Con costoro la natura ha cessato di essere lo spettacolo destinato all'uomo, l'ambiente circostante, l'oggetto del vedere per diventare la meta dell'uomo, la totalità nella quale egli ambisce reintegrarsi, come il Tutto, come la Divinità stessa della quale vitalmente partecipa. Il caos è per Riopelle la mancanza di accordo, la sfasatura tra il proprio senso della vita e l'universo: in una decina d'anni di lavoro l'artista canadese ha colmato questo vuoto, ha trovato il modo di far germinare le proprie emozioni sulla tela con la *spazialità* delle cose esistenti, con la spazialità e la *tangibilità materica* della natura. Il colpo di spatola sul grumo di colore, i ritmi della spatola che fruga nel colore e lo dispone vorticosamente nello spazio, la luce diventata anch'essa materia, sostanza di ciò che vive, la vibrazione cosmica, infinita come se la natura stessa dettasse la struttura per sua crescita, sono ciò che rende esaltanti le riuscite impeccabili di Riopelle.

La tela come punto di confluenza del mondo, come filtro della propria libera esperienza che trova i segni dell'invisibile, del palpito organico e dei ricordi, dei desideri e delle repulsioni, è ciò che caratterizza l'opera di un grande pittore armeno, naturalizzato americano, Arshile Gorky, morto suicida nel '48. Con lui ci troviamo di fronte un precursore dell'attuale pittura americana, che ha avuto enorme importanza per pittori quali Pollock e De Kooning. L'inconscio entra liberamente nei suoi quadri con i colori e i ritmi dell'esistenza, di una natura mitica e irriducibile; il segno a lungo sperimentato in una specie di

paziente lavoro di « copia » dei maggiori testi europei da Picasso a Mirò, trova improvvisamente una linfa propria, docile agli impulsi, libera da schemi mentali, circola sulla tela espandendo le tracce di un'affettività sopraffatta dalla sua stessa apertura alla vita.

Mostra di Francis Bacon a Torino

Il Museo Civico d'Arte Moderna di Torino si è aggiudicato molto tempestivamente la retrospettiva di Francis Bacon organizzata alla Tate Gallery di Londra e successivamente passata al Kunsthalle di Mannheim. L'artista irlandese (nato a Dublino nel 1909) era conosciuto in Italia per la personale avuta alla Biennale veneziana del '54 e per la mostra alla Galleria Galatea di Torino del '58 (oltre ad apparizioni sporadiche di qualche quadro in esposizioni collettive) e il suo nome era subito apparso, benché pittore decisamente e compiutamente figurativo, da situarsi accanto ai pittori dell'arte « autre ». Molto a proposito giunge quindi questa mostra che permette di meditare sul caso Bacon, sulle ragioni del suo lavoro, sull'origine dello choc che provoca nel pubblico che ne resta, quanto meno, profondamente disturbato.

Le figure di Bacon, uomini e animali, per quanto riconoscibili al massimo, non sono deformazioni rispetto alla verità ottica e non rispondono tuttavia alla capacità di visione naturale. Il dato nuovo della sua figurazione è comprensibile sulla base dell'importanza assunta nel bagaglio ottico-mentale dell'uomo moderno dalla rivelazione della fotografia e del cinema. Sebbene la camera oscura si presenti come l'equivalente dell'occhio, la fotografia, in quanto prodotto di una pura operazione meccanica, permette una *analisi istantanea* della realtà che l'occhio, collegato al fenomeno complesso e sintetico della percezione, non arriva a cogliere. La visione naturale del movimento di un corpo afferra la sequenza: ogni attimo è percepito insieme al precedente e al seguente, per così dire, che lo situano in un contesto. La fotografia, invece, può fermare a suo piacimento ogni frazione del movimento stesso e darci visivamente l'attimo,

isolarlo, astrarlo dal contesto nel quale veniva assorbito e giustificato. Con la fotografia l'uomo ha visto se stesso nell'istante per la prima volta, completamente « spaesato », astratto dalla trama dialettica dell'azione che si rivela, così, composta di particelle autonome, incomunicabili tra loro, dove l'alterazione fisiologica e somatica del soggetto, rispetto alla sintesi della visione diretta, corrisponde all'alterazione psichica inconscia subita dal soggetto medesimo. Mangiando, parlando, cantando l'uomo può essere colto in istantanee nella quali la sua bocca, debitamente spalancata e armata di denti, rivela una specie di « sotto-azione » (corrispondente, nell'ambito dei processi mentali, alla « sotto-conversazione » della scrittrice Nathalie Sarraute) in cui vengono alla luce le molle del suo primordiale e angoscioso istinto di sopravvivenza.

Bacon afferma che le sue figure, quasi sempre tratte liberamente da fotografie di Muybridge o da spezzoni filmici di Eisenstein, ecc., vogliono solo visualizzare una particolare sensazione dell'esistere. E in effetti il loro elemento figurativo corrisponde, né più né meno, a quello delle immagini ipnagogiche nelle quali certi individui proiettano particolari stati fisiologico-emotivi. Un senso profondo di colpa e di frustrazione, un irrefrenabile istinto di aggressione apparenta i suoi personaggi alle belve prigioniere e agli animali randagi: questi sono i caratteri dell'umano che appaiono a Bacon nelle pieghe dell'esistenza colta a sprazzi, nell'attimo. Lo spazio è il vuoto oscuro di una lastra impressionabile dove vengono definite le traiettorie di un'incasellatura che è una messa a fuoco. Come un'allucinazione rivelatrice la figura vi s'illumina un istante, afferrata al volo, tutta insieme, indifesa, ringhiosa, riluttante, dallo scatto di una coscienza « autre ». A volte viene colta in movimenti successivi ma distanziati, di un'unica sequenza, come nelle serie di Papi tratte dall'*Innocenzo X* di Velasquez. La densità psicologica di Velasquez si frantuma in molteplici immagini ognuna delle quali è come la libera-

zione di quella complessità in una componente sfrenatamente demistificatrice: l'uomo completo, dominatore di sé della psicologia classica, viene sottoposto a un inesorabile trattamento psicanalitico.

Se può apparire sconcertante a prima vista cogliere nell'opera di Bacon elementi che si sarebbero detti un tempo descrittivi e letterari (e che rimandano a tecniche tardo ottocentesche dai Pre-raffaelliti a Degas a Carrière, ma in una propensione esistenziale consapevole delle ragioni di Hartung e di Rothko), non va dimenticato che la particolarità dell'artista irlandese consiste proprio nel vestire la sua sensazione dell'esistere di panni moderni, di giocare sull'ambiguità tra « carne » e « costume ». Il suo occhio non può scindere il paletot di tweed dal gesto della frustrazione, la giacca di gabardine dal rictus della corruzione originaria: nel ricorso alla fotografia, che incanala e orienta il modo della visualizzazione, tale ambiguità viene puramente e semplicemente accettata come un dato di fatto operante, conducendo Bacon forse ai suoi risultati più impressionanti. Mentre in un secondo momento, specialmente dopo l'incontro con l'opera di Van Gogh, nel tentativo di liberare l'immagine dal suo appoggio in qualche modo precostituito, di giustificare la rappresentazione dell'anatomia umana secondo sintesi dinamiche rispondenti direttamente (senza intermediari di suggestione fotografica) agli stimoli di una fisiologia decaduta eppure sconciamente esigente e perorante, si è avviato sì fuori dell'incomoda impasse, ma in una direzione di sviscerata eloquenza pittorica che ne ha messo a nudo le prima imbrigliate velleità di moralismo. L'ossessione personale (qualcuno ha fatto il nome del complesso edipico) ha finito per trovare il proprio sfogo terapeutico sul palco della denuncia, si è issata nella Storia proponendo il volto tumefatto di un'epoca. Questo, dopo aver bersagliato la storicità di Papa Innocenzo X con disintegranti colpi di flash, indica forse un atteggiamento di restaurazione.

CARLA LONZI

TEATRO

Il figlio di Pulcinella

Fu con *Palummella zompa e vola* che, nel 1954, Eduardo ricevette ufficialmente da Salvatore Pedito, ultimo Pulcinella della scena napoletana, la maschera nera del personaggio antico e moderno, interprete di quella favola amara, che è la realtà di Napoli. Pulcinella con la sua ironia, le sue debolezze, la sua untuosa maniera di servire i potenti è certamente un personaggio tipico, è, nel segno moderno di una interpretazione critica della stessa commedia dell'arte, la espressione, nel mito e nella realtà, di un carattere che può cogliere gli aspetti essenziali di una condizione umana e assurgere a simbolo degli umiliati ed offesi. L'eterno gioco dei lazzi, delle beffe, delle burle con Pulcinella si fa drammatico, per divenire segno di una tragedia e tingersi, anche sotto la patina del divertimento, dell'amarezza più cupa. La maschera che diviene personaggio, che lascia intravedere, anche attraverso le non perdute immagini popolari, il suo dolente carattere, la sua fisionomia inconfondibile, è già il segno di una forza drammatica che, indubbiamente, attende a quel concetto moderno di drammaturgia epica, attraverso la quale la misura di una denuncia sociale può trovare espressione. Gli antichi lazzi, le molte farse ormai classiche nelle quali Pulcinella è rivissuto secondo la tradizione, oggi costituiscono il repertorio concluso dei suoi gesti, dei suoi movimenti, la traccia obbligata per ogni rappresentazione. Eduardo De Filippo questi gesti, queste sfumature, queste flessioni particolari le aveva portate alla perfezione di uno stile assoluto sin da *Palummella*, anche se Pulcinella vi appariva calato più nella malinconia, come certi personaggi evocati col cuore e con la memoria. Storicizzare Pulcinella non vuol dire soltanto rintracciarne le radici, volerne riaffermare, sin dentro le tradizionali maschere primarie, le lontane ascendenze; vuol dire piuttosto assumere il personaggio a moderno interprete di una realtà in atto, trasferendo sulla maschera, i segni di una rappresentazione critica, in questo caso,

di una farsa moderna sulla vita politica della Napoli d'oggi. *Il figlio di Pulcinella* ha appunto queste dimensioni, si muove tra leggenda e realtà, propone una prospettiva nuova di satira, tende a storicizzare una condizione particolare, sino al limite della stilizzazione espressiva. Pulcinella, vecchio stanco, vive la sua parte di estroso commediante lunatico, nel canile di una angusta terrazza di un palazzo antico dove è tenuto da un ricco signore, in attesa di riprendere il suo posto nella politica, lasciato dopo la caduta del fascismo. Discorre con una lucertola, vive di memorie, ritrova nei lunghi e impossibili soliloqui la serenità di un tempo. Giù, nelle stanze del palazzo, il signore (barone Arrigo Carolis De Pecorellis Vofà Vofà) decide di buttarsi corpo morto nella politica e, nel nome del re, di utilizzare come servo sciocco Pulcinella, per la campagna elettorale. Pulcinella, richiamato in servizio accetta; indosserà una tunica nuova, nuova, ritroverà nell'inganno, gli antichi accenti di una umiliazione servile, riprenderà — sia pure nell'ironia — i suoi lazzi per divertire, « agli ordini del padrone ». Così la rappresentazione trova un personaggio che è al tempo stesso soggetto e oggetto di una esistenza reale, azione e riflessione di un moto ellittico, farsa e tragedia. Pulcinella offende ed è offeso quando muove al riso deridendo i partiti, quando accetta di farsi giullare del suo signore, quando, per la campagna elettorale monarchica, allestisce un gigantesco paiolo per cuocere i maccheroni da distribuire in cambio dei voti. La satira non è soltanto in questo dichiarato bersaglio, contro la camorra politica, contro il troppo scoperto *laurismo*; è piuttosto una satira acuta contro un sistema anticulturale che si perpetua, derivato dalla condizione disperata di quell'infelice città, contro un nostro costume che ci fa vittima e giudice.

A metà della farsa o meglio, come la definisce De Filippo, di questo « racconto moderno di una favola antica » arriva, dall'America, il figlio John. La storia di questo figlio nato da un cavolo è

quanto di più poetico Eduardo potesse pensare: durante la lunga *nottata* a Napoli, Pulcinella lo ha concepito abbracciato ad un cavolo, per la paura, durante un bombardamento. Poi, passata la *nottata* lo ha barattato per una scatoletta di carne, regalandolo ad un soldato americano. Sono passati 18 anni: il figlio ora torna a Napoli, Pulcinella anche lui d'aspetto, ma deciso a non piegarsi « ai padroni ». Eduardo ha appena tratteggiato questo carattere, ribelle, impietoso, moderno. Lo ha vestito in calzoncini blue-jeans e maglietta ma gli ha conservato la maschera nera. È evidente che disapprova suo padre, disapprova quel suo umile comportamento, quel suo servire, nella beffa e nell'inganno. Chiede al padre spiegazione e l'ottiene. Il segreto di Pulcinella è che la maschera nera, si può togliere a volontà; è un modo di schermirsi per poter dire, ridendo, la verità, per simulare una allegrezza che non esiste, per poter meglio servire i potenti, nascondendo il proprio odio. Pulcinella conosce la realtà che dileggia, conosce il dolore, le umiliazioni, la fame antichissima della città, ma si maschera, accontentandosi di ridere e di far ridere, superficialmente. È una critica serrata, la individuazione dei limiti di una satira che muove da una conoscenza storicistica della rappresentazione popolare. Eduardo con *Il figlio di Pulcinella* ha scoperto il « segreto » di un personaggio, lo ha modernamente inquadrato, lo ha dolorosamente raccolto in una comprensione che muove alla commozione profonda. Infatti John, dopo la rivelazione, si toglierà la maschera, riacquistando la sua dignità di uomo libero e la dimensione critica che gli mancava. E muoverà per il mondo deciso a guardare spietatamente in faccia la realtà. Pulcinella, invece non può cambiare, rimane disperatamente legato alla sua convinzione di esistere in una condizione umiliata e si rimetterà la maschera nera gridando il suo straziante « Agli ordini padrone ».

Eduardo ha affondato le radici nel personaggio, ha voluto ritrovargli una dimensione crudele, gli ha dato significati epici, senza discostarsi dal terreno napoletano, che gli è proprio.

Il richiamo ad un teatro brechtiano si impone, si afferma anche nella struttura di questa analisi

tra rappresentazione e realtà, tra sogno e vita reale dove i personaggi — il barone, i suoi familiari, i servi e gli altri — si muovono con scarse consistenze espressive. Ed è il lato debole di un'opera per altri versi tutta concepita in un ampio arco narrativo, in una visione violenta di una rappresentazione tragica e amara.

Il cadavere vivente

Anche se *Il cadavere vivente* non è considerata dalla critica tra le opere più compiute di Lev Tolstoj, certamente il suo impegno di interpretare sentimenti ed azioni sotto il profilo di un conte *philosophique*, concede alla rappresentazione un suo modo particolare per cui i personaggi divengono simboli di una realtà precisa e riflettono ansie e dolori di una condizione umana. Così Fedija è il segno di una ribellione anarchica, l'espressione di uno stato di disagio contro la società falsa e meschina, l'inutile reazione, impastata di entusiasmo, di dolori, di delusioni. (« Ah, come tutto è bello! Perché gli uomini possono raggiungere un tale entusiasmo e poi non sanno mantenerlo? Io sono un mascalzone... per questo non cambierò le mie decisioni. Ma non soltanto per questo, ma perché non lo posso e non lo voglio: come farei a tornare? »).

Così Elisaveta Andreievna è il segno di una rassegnazione senza gioia, di una vita conquistata negli affetti e nelle consuetudini.

Così Anna Pavlovna, è il segno di quanto c'è di meschino, di falso in quella conservazione di un ordine apparente, che Tolstoj disprezza.

Questa necessità di esprimere, attraverso i simboli reali, una realtà contemporanea in cui ritrovare, nella radice della storia, la struttura stessa di una creazione poetica e di una espressione stilistica era propria del teatro di Stanislavskij. Il Teatro Accademico, di Stato Evghenji Vakhtangov di Mosca, fondato da Evghenji Vakhtangov, allievo prediletto di Stanislavskij, continua questa ricerca di una compiutezza realistica attraverso l'approfondimento delle componenti storiche e culturali che muovono, attorno all'opera, quel

tessuto sottile per il quale la tragedia stessa riveste i caratteri di una approfondita analisi del tempo e della società. *Il cadavere vivente* e *Una storia a Irkutsk* sono stati rappresentati quest'anno alla Biennale di Venezia dal Teatro Accademico di Stato E. Vakhtangov.

Ne *Il cadavere vivente* ciò che più ha colpito è stato appunto la fedeltà della messinscena al concetto di teatro totale con la resa compiuta dei sentimenti e della psicologia dei personaggi immersi nel clima di una rievocazione precisa, attraverso l'analisi realistica di ogni episodio di questa poetica storia di un umano fallimento. *Il cadavere vivente* è la storia di Fedija, che lui stesso riassume verso la fine del dramma con queste parole: «Io sono un cadavere. Quando avevo già torturato mia moglie tanto che non ne poteva più, avevo dilapidato tutto ciò che potevo ed ero diventato insopportabile apparve Victor. Non pensate niente di sporco e di brutto; era un mio amico un uomo buono, buonissimo: onesto, fermo, temperato, veramente virtuoso. Conosceva mia moglie sin dall'infanzia e l'amava; quando essa mi sposò si rassegnò alla propria sorte. In seguito quando divenni odioso e presi a tormentarla, io stesso capii che per loro era meglio che me ne andassi, e decisi di farla finita con me stesso». Fedija sparisce facendosi credere morto e Elisaveta sposa Victor. Ma il finto suicidio viene scoperto e Fedija viene trascinato in tribunale e con lui Elisaveta e Victor accusati di bigamia. Per la loro felicità allora Fedija si uccide. («Perdonami di non essere riuscito a liberarti di me in un altro modo. Per me è meglio così. Mi sono preparato da molto tempo»).

La regia di Ruben Simonov ha cercato proprio di esprimere questa compiuta affascinante descrizione di una vicenda, cogliendone i tratti misteriosi anche nell'andamento ritmico, in quel volgere del racconto in una particolare dimensione letteraria, conservando i tempi di un racconto scritto. Azioni e ricordi sono come immersi in una particolare luce espressiva che si carica di profonda malinconia nell'esecuzione di quelle vecchie e belle canzoni tzigane che ritornano con insistenza nelle didascalie stesse dell'opera.

La musica ha ritrovato la sua giusta funzione di rievocazione, in questa regia equilibrata, tutta intessuta di richiami precisi e di annotazioni che confermano la ricerca storica per riportare in atto un tempo ed una situazione con particolare aderenza alla realtà. Così la storia di Fedija, del suo impossibile amore per Mascia, la descrizione della sua famiglia, di Elisaveta, della madre di lei Anna Pavlovna con tutti i suoi conformismi e le sue ipocrisie, sono per il regista Simonov occasioni per la rievocazione minuziosa, sottile di una realtà colta attraverso i segni di una vicenda compiuta. Il gesto disperato di Fedija che cerca la libertà in una dimensione quasi irriflessiva, il suo generoso gesto suicida, è reso con una aderenza assoluta ai caratteri storici di una società come quella descritta da Tolstoj. Niente è stato alterato o adattato; anche i gesti degli attori — stupendi interpreti di un teatro rigoroso in ogni sfumatura — ubbidivano a questa ricerca espressiva tendente a ricreare il clima di una rappresentazione realistica.

Una storia a Irkutsk

L'altro testo rappresentato dal Teatro Accademico E. Vakhtangov, *Una storia a Irkutsk* del contemporaneo Alexej Arbuzov, narra la vicenda di un gruppo di giovani di oggi impegnati alla costruzione di una diga sulle rive dell'Angara.

Valja è la protagonista. Attraverso lei si muovono i tempi di un'azione dove gli avvenimenti si susseguono, le gioie, i dolori si avvicinano fino a fondersi nella ricerca di una dimensione concreta, di una moralità nuova e precisa. Forse Valja e Victor non avranno ricompensa al loro amore contrastato, ma dalla loro amicizia è nato un diverso e più concreto modo di porsi di fronte alla realtà, di accettare gioie e dolori dalla vita, con sereno ottimismo. È la lezione che Arbuzov ci dà rovesciando il cliché di un teatro del pessimismo e aprendo una via alla speranza. («E la notte cede al mattino. L'autunno all'inverno, l'inverno alla primavera. Aprile!... un aprile gelido,

pieno di vento, ma è primavera. L'ultima neve si scioglie rapidamente al sole»).

L'autore ha voluto riproporre allo spettatore i grandi temi del lavoro e dell'amore come «i grandi rimedi dell'anima umana» ed ha intessuto una storia piena di malinconia, di risvolti anche amari ma profondamente delicati e moderni.

L'influenza di *Piccola città* di Thornton Wilder, con la scoperta di quei ritmi poetici, di quelle iterazioni dei personaggi e in più con la presenza di un coro moderno che collega i vari antefatti è facilmente rilevabile; ma occorre dire subito che gran parte del teatro moderno è sotto questa influenza, e che, del resto, è cosa questa da sottolinearsi, in ogni caso, come positiva se si pensa che riflette l'apertura verso correnti extra-europee del moderno teatro sovietico.

Gli stessi personaggi si presentano in scena evocando lontani ricordi, riassumendo la loro psicologia, la loro mentalità in un gesto, in una frase. Richiamando a volte immagini dalla memoria, giorni lontani e spenti per sempre: «Mi chiamavo Ksanja. Quando è scoppiata la guerra, sono partita come infermiera. Ero quasi una bambina, ancora. Ci siamo incontrati nel '43. Lui era dolce e coraggioso. La guerra ci ha uniti. Abbiamo vissuto assieme dieci giorni in uno scantinato... Quando ci siamo separati ho promesso di scrivervi. Ha pianto. Ma non gli ho mai scritto, perché mi hanno ammazzata dopo due ore. Lui crede che l'abbia tradito, che l'abbia dimenticato; invece sono soltanto morta... Ecco tutto».

Sembra di risentire l'eco lontana di *Spoon River* anche se c'è un richiamo continuo ad un tempo presente una polemica, viva, diretta, aggressiva. («Me lo sapete dire, cosa resta di un uomo dopo la sua morte? Col comunismo, la morte non ci sarà più, perché l'opera dell'uomo futuro sarà cento volte migliore della nostra»).

Il testo è tutto intessuto di questi richiami rapidi, di questi passaggi che tendono ad una rappresentazione compiuta — anche nello schema impressionistico — della vita di tutti i giorni, ad un realismo che vorrebbe imporsi attraverso elementi poetici dilatati sino al limite di una ricerca moderna.

La regia di Evghenij Simonov ha colto questo «realismo poetico» del testo attraverso una rappresentazione totalmente diversa dalla precedente. La macchina teatrale è di una sorprendente modernità agile e semplice nella funzionalità espressiva. Una lunga pedana praticabile funge da strada, da abitazione, da sfondo ad una serie di scene impostate con precisione di stile e rigore espressivo. Alcuni quadri: il matrimonio sotto la pioggia, la nascita dei gemelli, le discussioni dopo il lavoro rendono perfettamente l'idea di questo teatro accademico che interpreta un testo moderno con moderna sensibilità. La lezione di Stanislavskij e di Vakhtangov tende a questo sviluppo della forma partendo dal contenuto, tende cioè a questo aderire delle nuove tecniche espressive ai valori dell'opera ricercando, anche filologicamente, una coerenza tra testo e rappresentazione.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Preludio a una celebrazione

In attesa che la vita musicale riprenda e che le prossime novità ci consentano di guardare agli ultimissimi orientamenti e tendenze (con la speranza viva che il nuovo e il bello arrivino ad intendersela il più spesso possibile), ci sia consentito

di riflettere circa le grosse celebrazioni che si vanno preparando per il 1963 in onore di Verdi e di Wagner nel centocinquantenario dell'anniversario della loro nascita. Ci vien fatto di ricordare che nel 1927 per il centenario della morte di Beethoven, la Germania, non ancora rinata dalla sconfitta della prima guerra mondiale, organizzò a Francoforte una

grandiosa esposizione all'insegna « La musica nella vita dei popoli » dove ogni paese raccolse, nel proprio padiglione, i segni della propria civiltà musicale. Abbiamo detto esposizione grandiosa che tale essa fu per la mole impressionante dei manoscritti dei più grandi musicisti, per le icografie e i cimeli ad essi relativi, per la documentazione larga ed efficace della vita musicale in tutto il mondo. Ricordiamo che erano ascoltabili le documentazioni fonografiche (allora ancora rudimentali) delle musiche e dei ritmi dei popoli primitivi dell'Africa e delle grandi isole dell'Estremo Oriente, accanto alle prime registrazioni su pellicola, ed alle interpretazioni pianistiche incise nei rulli. Ricordiamo che nel nostro padiglione ebbero larga parte i manoscritti documentanti la presenza italiana nello sviluppo della musica strumentale dal Cinquecento in poi, e che al secolo decimono fu dedicato un piccolo salotto dove sotto i ritratti (i migliori che esistano) di Verdi, Bellini, Rossini e Donizetti erano esposte le partiture originali di *Falstaff*, di *Norma*, de *Il Barbiere di Siviglia*, di *La Lucia di Lammermoor*. Ci fu possibile, eccezionalmente, durante le visite che facemmo numerose, di sfogliare manoscritti di Bach, di Mozart, ecc. di mettere mano sugli appunti e sulle prime stesure di molte opere di Beethoven e di scorrere la partitura di *Tristano e Isotta* nella calligrafia chiara e pulita di Riccardo Wagner. Gioie rare per chi ami la musica completate, per giunta, dalle esecuzioni vive che avevano luogo, in varie ore del giorno, nelle sale da concerto costruite appositamente nel parco della esposizione.

Non pensiamo certo che il miracolo di trentacinque anni or sono possa verificarsi ancora una volta nel 1963, e tanto meno pensiamo che possa verificarsi in Italia, dove sarebbe impossibile raccogliere i mezzi per una organizzazione vasta come quella di allora; ma certamente assisteremo a molti spettacoli dove opere dei due grandi appariranno (così almeno speriamo) in esecuzioni specialmente accurate che vogliano essere fondate, nelle intenzioni almeno, su intendimenti stilistici seri e documentati. È proprio in codeste esecuzioni che noi speriamo verrà fissato il luogo di incontro tra le

opere nate nel pieno del periodo romantico, e che anzi quel periodo specialmente caratterizzarono, e la sensibilità di oggi; tra i due musicisti di ieri (ma così vivi ancora in questi nostri tempi) e i musicisti di oggi, che hanno l'aria di non volgersi mai indietro per accertarsi da quali fonti, sia pure lontane, nasce la loro musica. Certamente nei giovani la cui opera è ricca di umore, noi avvertiamo ascendenze vicine e remote, confermate d'altra parte dalle dichiarazioni caute degli stessi autori; ma non si può negare che nei riguardi dei due prepotenti compositori del secolo scorso cotesti nostri giovani non mostrino eccessiva simpatia; e se in alcuni è accertabile un certo grado di ammirazione, trattasi di una ammirazione della quale si temono le irradiazioni paurose, e che perciò viene isolata da un distacco prudente e profondo così come vengono rigorosamente isolati i motori delle centrali atomiche.

Eppure è fatale, e lo abbiamo visto altre volte, che queste celebrazioni che hanno aria retorica e decorativa, finiscano per esercitare una funzione, quella di invitare un po' tutti a qualche considerazione disinteressata, se non addirittura a qualche esame di coscienza, di carattere estetico, bene inteso; pensiamo perciò che nell'anno prossimo ci sarà dato di leggere qualche giudizio, di seguire qualche impostazione critica, di assistere magari a qualche polemica accesa, al risvegliarsi cioè della curiosità per l'arte di Verdi e di Wagner che molti giovani considerano oramai archiviata tra le cose cui non è più concessa influenza sulla vita di oggi. Non possiamo certo pretendere, né lo vorremmo, che i modi e le tecniche del passato tornino all'esame di quanti marciano oramai su strade lontane da quelle di allora: ma pensiamo che molti saranno indotti a guardare di nuovo in quelle opere con lo spirito e con la sensibilità propria del nostro tempo; e questo per arrivare probabilmente a convincere certuni della possibilità, che è in noi stessi, di comprendere le espressioni più lontane e opposte e di trarre dalla comprensione un arricchimento della nostra vita. Forse qualcuno arriverà a scoprire (ma la scoperta non sarà rilevata) che l'ammirazione e la comprensione sono conseguenza addirittura di una affinità che

qualche volta può diventare stretta parentela. Proprio perché a noi sembra che là dove un abisso divide, sono più naturali i tentativi per scoprire cosa esiste al di là di esso che impedisce contatti e tanto più conoscenze: magari si scaleranno faticosamente i pendii scoscesi pur di mettere un occhio attento e vivo su quello che dalla nostra sponda appariva nebuloso e incerto. Attendiamo gli avvenimenti ma non per questo rinunziamo ad esporre i nostri pensieri, a dire perché a noi sembra che, tutto sommato, qualche cosa legghi i nostri tempi alla metà del secolo scorso, al periodo cioè nel quale si precisarono gli intendimenti e le direttive delle creazioni musicali romantiche.

Verdi e Wagner nati lo stesso anno vengono accoppiati nelle celebrazioni, solo per ragioni cronologiche, che sono indubbi e il carattere delle rispettive opere così profondamente diverso, e i termini dei rispettivi linguaggi lontani tra loro se non addirittura opposti. Eppure qualche cosa è comune ai due grandi: la impossibilità per l'amore di realizzarsi nella felicità terrena, la speranza che solo al di là della morte sia la sua realizzazione completa; la morte redime e libera, lava i nostri peccati, scioglie i nodi con i quali il male lega inesorabilmente ogni uomo al tavolo della tortura terrestre. Il concetto formatore dei due teatri è lo stesso anche se i linguaggi, le situazioni, il taglio drammatico sono, e lo abbiamo già detto, profondamente diversi. « Spento sia nella morte il giorno » cantano Tristano e Isotta a conclusione del loro delirio passionale, così come gli appuntamenti che si danno *Violetta* e *Alfredo*, *Manrico* ed *Eleonora*, *Aida* e *Radames*, e tutti gli amanti sventurati delle opere verdiane sono nel mondo che è al di là della nostra vita. L'angoscia che nasce dalla irrealizzabilità delle aspirazioni più profonde è riscattata dalla grande luce della speranza ultraterrena; ma questa speranza si accende soltanto nell'atto della conclusione tragica; solo un attimo luminoso dopo la lotta disperata e inutile che apre ferite mortali, che rivela il tragico e fatale sviluppo delle incomprensioni, lo stringersi dei nodi delle impossibilità assolute. Lacrime, sangue, illusioni dappertutto: gli dèi crollano con l'Olimpo wagneriano allorché tentano entrare nel

vivo delle passioni umane, perfino Falstaff vede tramontare nel convenzionalismo borghese delle comari di Windsor la sua estrosa e viva farabutteria; forse anche a lui sarà concesso correre in eterno la cavallina, ma soltanto al di là della vita e magari in un paradiso più mussulmano, naturalmente, che cristiano.

Pur guardandoci dal cadere nel tranello delle interpretazioni extra musicali della musica strumentale del Romanticismo tedesco, dobbiamo tuttavia affermare che proprio nell'intimo della sua costruzione e del suo linguaggio sono visibili i contrasti che fanno di essa assai spesso la realizzazione di veri e propri drammi sonori.

Abbiamo avuto occasione di dire altre volte che nella musica di oggi, in quella che riesce ad esprimere e perciò a vivere, è avvertibile il dominio degli stati angosciosi: o perché in certi casi il linguaggio è ansimante nell'ansia affannosa di costruire con le parole il periodo e di dar vita con esso alle idee, o perché (e questo accade nei migliori) i temi che essa affronta sono quelli propri alla impossibilità per l'uomo di raggiungere la meta desiderata, di realizzare il mondo che ciascuno porta in sé. Ricordiamo l'opera di Luigi Nono *Intolleranza* 1960 dove è pienamente realizzata la tragedia che scaturisce dal desiderio irrealizzabile, dalla impossibilità del ritorno nel proprio paese, che ad esso si oppongono gli ostacoli che gli uomini e la società creano ad ogni passo legando l'uomo inesorabilmente alla tortura dell'angoscia. Anche qui tuttavia la speranza illumina la conclusione tragica: i personaggi di Nono non raggiungeranno la meta al di là della vita come cantano gli sconfitti del melodramma verdiano e di quello wagneriano, nel paradiso ultraterreno degli incontri felici e delle realizzazioni complete: ma al di là del nostro tempo, in quel futuro che vedrà la terra ordinata, serena, distesa per consentire agli uomini la libertà e con essa il raggiungimento della esistenza felice. La terra trasformata nel paradiso terrestre della contemplazione disinteressata. E in quel futuro lontano o vicino speriamo che non rifaccia capolino il serpente ad offrirci il pomo della conoscenza; dovrebbe ricominciare tutto da capo.

MARIO LABROCA

Questo il «Sommario» del

TERZO PROGRAMMA

n. 4-1962

PROBLEMI DI ATTUALITÀ:

- La Germania problema europeo *di Altiero Spinelli*
- Democrazia politica e società industriale *di Sabino S. Acquaviva*

STUDI CRITICI:

- Riviste cattoliche francesi tra le due guerre mondiali *di Mario Gozzini*
- Umberto Saba *di Luigi Baldacci*
- La storia delle compagnie petrolifere *di Gabriele De Rosa e Rodolfo Lizzul*

CRONACHE:

- Antonio Pagliaro: « Altri saggi di critica semantica » *di Antonio Mazzarino*
- Il «lungo viaggio attraverso il fascismo» di un giovane nel decennio 1932-42 *di Mario Bendiscioli*
- Taccuino della XXXI Biennale: Prima mostra retrospettiva e riassuntiva - Gli Americani alla Biennale: Arshile Gorky, Louise Nevelson *di Giulio Carlo Argan*
- L'atteso romanzo di Katherine Anne Porter *di Alfredo Rizzardi*
- Majakowskij e i critici *di Angelo M. Ripellino*
- Omaggio a Emilio Prados *di Angela Bianchini*

Testi scritti, tradotti o adattati per la radio

Teatro, narrativa, poesia

- Rip Van Winkle - radiodramma *di Max Frisch*

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

INDICE
DELL'APPRODO LETTERARIO
ANNO 1962

INDICE PER MATERIE

SAGGI E LETTURE

BACCHELLI RICCARDO	<i>Ricordo di Baldini</i>	n. 20	pag. 3
BACCOLO LUIGI	<i>Il bestiario di Colette</i>	17-18	93
BIGONGIARI PIERO	<i>Ponge, oggi</i>	17-18	81
	<i>Introduzione sinottica alla poesia di Ungaretti</i>	19	58
	<i>Intervista con Georges Poulet</i>	20	35
CECCHI EMILIO	<i>Il libro di Mariù</i>	17-18	3
	<i>Ricordo di Baldini</i>	20	6
GORLIER CLAUDIO	<i>William Faulkner, la Genesi, e la Redenzione</i>	20	42
INNAMORATI GIULIANO	<i>Le mosche d'oro</i>	17-18	86
PARRONCHI ALESSANDRO	<i>Longhi o la moralità dello stile</i>	19	3
PIERACCIONI DINO	<i>Ricordo di Giorgio Pasquali</i>	17-18	45
PONTANI FILIPPO MARIA	<i>Ghiorgos Seferis</i>	17-18	23
POULET GEORGES	<i>Il tempo di un lampo</i> (Studio sul romanzo di Bernanos)	20	11
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Riccardo Bacchelli bolognese</i>	17-18	101
SEGRE CESARE	<i>I poeti del Duecento e Contini</i>	19	77
TASSI ROBERTO	<i>Carlo Carrà</i>	17-18	13
	<i>Dolore e mito di Sironi</i>	20	79
TENTORI MONTALTO			
FRANCESCO	<i>Realtà e desiderio nella poesia di Luis Cernuda</i>	19	83
TRAVERSO LEONE	<i>Profilo della poesia di Mario Luzi</i>	17-18	34

RACCONTI E PROSE

DESSÌ GIUSEPPE	<i>Commiato dall'inverno</i>	n. 20	pag. 74
PONGE FRANCIS	<i>L'ardoise</i>	17-18	79
PRISCO MICHELE	<i>L'arcolajo</i>	17-18	62
P. A. QUARANTOTTI GAMBINI	<i>La lettera</i>	19	17

POESIE

CERNUDA LUIS	Poesie: <i>Soliloquio del guardiano del faro - Annotare nella cattedrale - Lazzaro - L'adorazione dei magi - Epigrafe - Altri tulipani gialli</i>	n. 19	pag. 89
GATTO ALFONSO	Poesie: <i>Tre affreschi per la stanza del poeta - L'anima della sera - Ritorno a Napoli - Parole in cerca di preghiera</i>	20	69
LUZI MARIO	Poesie: <i>Dal fondo delle campagne (Qualche luogo - La colonna - A mezzacosta - La valle - Dalla torre - Di notte, un paese)</i>	19	51
RISI NELO	<i>Dai Geroglifici: Il faraone - Il coro degli operai - La vedova - Il defunto - Il contadino - Gli schiavi - L'arte della guerra - Le invasioni - Albori di una scienza - L'astronomo - La polemica sul realismo - Il cavapietre - Gli orafi - Il profeta portato dalle acque</i>	17-18	55
SEFERIS GHIORGOS	<i>Da Svolta: L'aria di una giornata - Da Leggenda: Noi non li conoscemmo - Andromeda - Dovunque viaggio - L'ultima tappa - Il tordo - Cipro</i>	17-18	23
VALERI DIEGO	Poesie: <i>Albero - Questo inquieto sangue - Bel sole - In questa notte</i>	20	39

LE IDEE CONTEMPORANEE

BALDACCÌ LUIGI	<i>Industria o letteratura</i>	n. 19	pag. 111
	<i>Narrativa in crisi</i>	20	98
BIGONGIARI PIERO	<i>La disperazione oltre che la speranza</i>	20	95
BO CARLO	<i>Dove andiamo?</i>	17-18	115
	<i>Crisi del sacro</i>	19	107
	<i>Problemi di cultura religiosa</i>	20	91
BRUNO EDOARDO	<i>Riflessioni sul nostro teatro contemporaneo e sullo spettacolo</i>	17-18	135
PICCIONI LEONE	<i>In margine a « Cinema e Letteratura »</i>	17-18	118
PIGNOTTI LAMBERTO	<i>Opera aperta o semiaperta</i>	20	100
RABONI GIOVANNI	<i>Un nuovo fronte: la poesia</i>	19	114
ROSSI ALDO	<i>Il Novecento e le sue riviste alla resa dei conti</i>	17-18	121

DOCUMENTI

BACCHELLI RICCARDO	<i>La serva della Madonna (atto unico)</i>	n. 20	pag. 105
— — — —	<i>Dibattito sul « Premio Viareggio » (Bigiaretti, Baldacci, Paci, Pampaloni)</i>	19	117
LA CAPRIA RAFFAELE	<i>Terno Secco (da Matilde Serao)</i>	17-18	139

TRADUZIONI

GIANNATTASIO SANDRA	Georges Poulet: <i>Il tempo di un lampo</i>	n. 20	pag. 11
PONTANI FILIPPO MARIA	Ghiorgos Seferis: <i>Poesie</i>	17-18	23
TENTORI MONTALTO FRANCESCO	Luis Cernuda: <i>Poesie</i>	19	89

RASSEGNE

LETTERATURA ITALIANA - POESIA

ROSSI ALDO	n. 17-18	pag. 187
	19	125
	20	141

LETTERATURA ITALIANA - NARRATIVA

CATTANEO GIULIO	n. 17-18	pag. 192
	19	131
	20	144

LETTERATURA ITALIANA - CRITICA E FILOLOGIA

CARETTI LANFRANCO	n. 19	pag. 134
	20	147

LETTERATURA INGLESE

BALDI SERGIO	n. 20	pag. 150
--------------	-------	----------

LETTERATURA TEDESCA

PAOLI RODOLFO	n. 17-18	pag. 196
	19	137
	20	152

LETTERATURA SPAGNOLA

MACRÌ ORESTE	n. 17-18	pag. 200
	19	142

LETTERATURA AMERICANA

GORLIER CLAUDIO	n. 17-18	pag. 205
	19	152

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

SEGRE CESARE	n. 19	pag. 141
	20	155

ARTI FIGURATIVE

LONZI CARLA	n. 17-18	pag. 212
	19	157
	20	158

TEATRO

BRUNO EDOARDO

n. 17-18	pag. 215
19	161
20	161

MUSICA

LABROCA MARIO

n. 17-18	pag. 218
19	165
20	164

CINEMA

BANTI ANNA

n. 17-18	pag. 220
19	167

ILLUSTRAZIONI

TAVOLE A COLORI

BELLINI GIOVANNI	<i>Trasfigurazione (part.)</i>	n. 19	pag. 8
CARRÀ CARLO	<i>Natura morta metafisica (1919)</i>	17-18	16
SIRONI MARIO	<i>Camion giallo (1917)</i>	20	32

RIPRODUZIONI IN BIANCO E NERO

BACON FRANCIS	<i>Testa VI (1940)</i>	n. 20	pag. 96
	<i>Studio di babbuino (1953)</i>	20	97
BOCCIONI UMBERTO	<i>Scomposizione di una figura in movimento</i>	19	81
CARRÀ CARLO	<i>La carrozzella (1916)</i>	17-18	48
	<i>Marina a Monégia (1921)</i>	17-18	49
	<i>Orti toscani (1928)</i>	17-18	64
	<i>Paesaggio con tettoia (1931)</i>	17-18	65
	<i>Paesaggio marino (1932)</i>	17-18	80
	<i>Il Cinqualino (1939)</i>	17-18	81
FONTANA LUCIO	<i>Concetto spaziale (1954)</i>	17-18	97
GALLIZIO PINOT	<i>Da La Gibbigiana</i>	17-18	139
GENTILESCHI ARTEMISIA	<i>L'Inclinazione</i>	19	33
GENTILESCHI ORAZIO	<i>S. Francesco sostenuto dall'Angelo</i>	19	32
ONISHI SHIGERU	<i>Inchiostro (1961)</i>	19	107
PRETI MATTIA	<i>San Sebastiano</i>	19	80
RAMBAUDI PIERO	<i>Migrazione (1962)</i>	17-18	138
ROTHKO MARK	<i>Vascelli magici (1946)</i>	19	106
SCHLEMMER OSKAR	<i>Fotografia dallo studio ad acquarello e fotomontaggio per Triadische Ballet (1921-1923)</i>	17-18	96
SIRONI MARIO	<i>Autoritratto (1913)</i>	20	64
	<i>Paesaggio urbano (1922)</i>	20	65
	<i>Il bevitore (1930)</i>	20	80
	<i>Composizione (1952)</i>	20	81

INDICE PER AUTORI

BACCHELLI RICCARDO	<i>Ricordo di Baldini</i>	n. 20	pag. 3
	<i>La serva della Madonna</i>	20	105
BACCOLO LUIGI	<i>Bestiario di Colette</i>	17-18	93
BALDACCÌ LUIGI	<i>Industria o letteratura</i>	19	111
	<i>Narrativa in crisi</i>	20	98
BALDI SERGIO	<i>Letteratura inglese</i>	20	150
BANTI ANNA	<i>Cinema</i>	17-18	220
	<i>Cinema</i>	19	167
BIGONGIARI PIERO	<i>Ponge, oggi</i>	17-18	81
	<i>Introduzione sinottica alla poesia di Ungaretti</i>	19	58
	<i>Intervista con Georges Poulet</i>	20	35
	<i>La disperazione oltre che la speranza</i>	20	95
BO CARLO	<i>Dove andiamo?</i>	17-18	115
	<i>Crisi del sacro</i>	19	107
	<i>Problemi di cultura religiosa</i>	20	91
BRUNO EDOARDO	<i>Riflessioni sul nostro teatro contemporaneo e sullo spettacolo</i>	17-18	135
	<i>Teatro</i>	17-18	215
	<i>Teatro</i>	19	161
	<i>Teatro</i>	20	161
CARETTI LANFRANCO	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	19	134
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	20	147
CATTANEO GIULIO	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	17-18	192
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	19	131
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	20	144
CECCHI EMILIO	<i>Il libro di Mariù</i>	17-18	3
	<i>Ricordo di Baldini</i>	20	6
CERNUDA LUIS	<i>Poesie: Soliloquio del guardiano del faro - Annotare nella cattedrale - Lazzaro - L'adorazione dei Magi - Epigrafe - Altri tulipani gialli</i>	19	89
DESSI GIUSEPPE	<i>Commiato dall'inverno</i>	20	74
	<i>Dibattito sul « Premio Viareggio »</i>	19	117
GATTO ALFONSO	<i>Poesie: Tre affreschi per la stanza del poeta - L'anima della sera - Ritorno a Napoli - Parole in cerca di preghiera</i>	20	69

GIANNATTASIO SANDRA	Georges Poulet: <i>Il tempo di un lampo</i>	n. 20	pag. 11
GORLIER CLAUDIO	<i>Letteratura americana</i>	17-18	205
	<i>Letteratura americana</i>	19	152
	<i>William Faulkner, la Genesi e la Redenzione</i>	20	42
INNAMORATI GIULIANO	<i>Le mosche d'oro</i>	17-18	86
LABROCA MARIO	<i>Musica</i>	17-18	218
	<i>Musica</i>	19	165
	<i>Musica</i>	20	164
LA CAPRIA RAFFAELE	<i>Terno secco</i> (da una novella di Matilde Serao)	17-18	139
LONZI CARLA	<i>Arti figurative</i>	17-18	212
	<i>Arti figurative</i>	19	157
	<i>Arti figurative</i>	20	158
LUZI MARIO	Poesie: <i>Dal fondo delle campagne</i>	19	51
MACRÌ ORESTE	<i>Letteratura Spagnola</i>	17-18	200
	<i>Letteratura Spagnola</i>	19	142
PAOLI RODOLFO	<i>Letteratura Tedesca</i>	17-18	196
	<i>Letteratura Tedesca</i>	19	137
	<i>Letteratura Tedesca</i>	20	152
PARRONCHI ALESSANDRO	<i>Longhi o la moralità dello stile</i>	19	3
PICCIONI LEONE	<i>In margine a « Cinema e Letteratura »</i>	17-18	118
PIERACCIONI DINO	<i>Ricordo di Giorgio Pasquali</i>	17-18	45
PIGNOTTI LAMBERTO	<i>Opera aperta o semiaperta</i>	20	100
PONGE FRANCIS	<i>L'ardoise</i>	17-18	79
PONTANI FILIPPO MARIA	<i>Ghiorgos Seferis</i>	17-18	23
POULET GEORGES	<i>Il tempo di un lampo - Studio sul romanzo di Bernanos</i>	20	11
PRISCO MICHELE	<i>L'arcolaio</i> (racconto)	17-18	62
QUARANTOTTI GAMBINI P. A.	<i>La lettera</i> (racconto)	19	17
RABONI GIOVANNI	<i>Un nuovo fronte: la poesia</i>	19	114
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Riccardo Bacchelli, bolognese</i>	17-18	101
RISI NELO	Poesie: <i>Dai Geroglifici</i>	17-18	55
ROSSI ALDO	<i>Il Novecento e le sue riviste alla resa dei conti</i>	17-18	121
ROSSI ALDO	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	17-18	187
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	19	125
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	20	141
SEFERIS GHIORGOS	Poesie: <i>L'aria di una giornata - Noi non li conoscemmo - Andrò-meda - Dovunque viaggio - L'ultima tappa - Il tordo - Cipro</i>	17-18	23
SEGRE CESARE	<i>I poeti del Duecento e Contini</i>	19	77
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	19	141
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	20	155
TASSI ROBERTO	<i>Carlo Carrà</i>	17-18	13
	<i>Dolore e mito di Sironi</i>	20	79
TENTORI MONTALTO			
FRANCESCO	<i>Realità e desiderio di Luis Cernuda</i>	19	83
TRAVERSO LEONE	<i>Profilo della poesia di Mario Luzi</i>	17-18	34
VALERI DIEGO	Poesie: <i>Albero - Questo inquieto sangue - Bel sole - In questa notte</i>	20	39

